

 учебное пособие
для педагогических
ИНСТИТУТОВ

М.И.Ройтерштейн

**ПРАКТИЧЕСКАЯ
ПОЛИФОНИЯ**

М.И.Ройтерштейн

ПРАКТИЧЕСКАЯ ПОЛИФОНИЯ

*Допущено Министерством просвещения СССР
в качестве учебного пособия
для студентов педагогических институтов
по специальности № 2119 «Музыка»*

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1988

ББК 85.31
Р65

Рецензенты:

доктор искусствоведения М. Г. Арановский;
доцент Куйбышевского пединститута им. В. В. Куйбышева
Г. А. Трифонова

Ройтерштейн М. И.

Практическая полифония: Учеб. пособие для студентов
пед. ин-тов по спец. № 2119 «Музыка». — М.: Просвещение,
1988. — 158 с.: ил.

ISBN 5-09-000297-5

Пособие соответствует программе курса «Полифония» для пединститутов. Особый акцент сделан на подголосочной полифонии, занимающей преимущественное место в школьной музыкальной работе. Содержатся также сведения историко-теоретического характера, подобраны музыкальные примеры по всем темам курса, даны вопросы и задания для закрепления знаний и выработки необходимых будущему учителю музыки творческих и практических навыков.

309000000—509
103(03)—88

50—88
N 5-09-000297-5

ББК 85.31

© Издательство «Просвещение», 1988

ОТ АВТОРА

Настоящее учебное пособие включает в себе материал, соответствующий программе для педагогических вузов по курсу «Полифония», который изучается на музыкально-педагогических факультетах. Особенность этого пособия состоит в том, что в нем по необходимости сочетается учебник, излагающий теоретические и исторические сведения, предусмотренные программой, с хрестоматией, содержащей минимум музыкальных примеров по всем темам курса, и задачник, предназначенным для закрепления знаний и выработки соответствующих умений в процессе выполнения различных аналитических и творческих заданий.

Весь материал разделен на сравнительно небольшие параграфы для того, чтобы облегчить его усвоение. Задания даны к одному или нескольким параграфам.

Работа по каждой теме, независимо от ее объема и сложности, предполагает единую и обязательную последовательность. Во-первых, тщательно осваиваются историко-теоретические сведения; во-вторых, проводится аналитическая работа с музыкальным материалом, во время которой конкретизируются, уточняются и закрепляются теоретические знания, и, наконец, только в-третьих следует браться за творческие задания, которые предназначены для практического овладения техникой полифонического письма. Такой порядок работы при наименьших затратах времени дает наибольший учебный эффект.

Успешное освоение полифонии, как и любой практической учебной дисциплины, зависит от регулярности и систематичности занятий, в результате чего происходит постепенное накопление знаний и умений. Поэтому оптимальная система занятий предполагает, что на каждом из них, как правило, сжато повторяется содержание предыдущего занятия, проверяются аналитические и творческие задания, излагается или задается для самостоятельной проработки новый материал.

Развитие интереса и вкуса к полифонии разных видов, понимание ее основных закономерностей, ее выразительных возможностей и формообразующих функций, овладение практическими навыками анализа полифонической музыки и приемами полифонической разработки мелодической темы — таковы ожидаемые результаты работы студента по курсу полифонии, чему и должно способствовать настоящее пособие.

ВВЕДЕНИЕ

§ 1. Полифонное изложение

Слово «полифония» греческого происхождения и в точном переводе оно означает многоголосие (*поли* — много, *фон* — голос, звук). Однако не всякое многоголосие можно назвать полифонией. Одновременное звучание мелодии в разных октавах, как в самом начале оперы Р. Щедрина «Не только любовь»:

DENOV TADBIRKORLIK
VA PEDAGOGIKA
INSTITUTI ARM
1988

Andantino
p legato
 влч.
p legato

Пример 1.

развертывание мелодии на фоне аккордового сопровождения, как в куплетах Тореадора из оперы Бизе «Кармен»:

Allegro moderato
 Эскамильо
p
 То - ре - а - дор сме - ле - е!
 кл., фг., влт.
pp

Пример 2.

и многие другие виды музыкального изложения явно требуют нескольких голосов, но не являются примерами полифонии. Вообще говоря, музыка нескольких последних столетий, и народная, и композиторская, преимущественно *многоголосна*, но отнюдь не всегда полифонична.

Дело в том, что термин «полифония» применяется для обозначения лишь такого многоголосия, в котором каждый голос *мелодически содержателен* и в котором сплетаются несколько (не менее двух) достаточно самостоятельных в художественном отношении мелодических линий. Сущность полифонии удачно определяется выражением — *ансамбль мелодий*.

Слово «полифония» настолько вошло в употребление, что стало применяться и в расширительном смысле — как определение одновременного сочетания нескольких содержательных явлений (так литературоведение обогатилось понятием «полифонического романа»).

§ 2. Гомофонное изложение и его виды

Широко распространено такое многоголосное изложение, которое включает в себе лишь одну мелодию, а роль остальных голосов сводится к сопровождению (см. примеры 2, 9, 10, 11, 12). В таком случае говорят о *гомофонной* фактуре, о гомофонном изложении¹. В самом простом случае это только одна мелодия, исполненная одним или несколькими вокальными или инструментальными голосами: народная лирическая *одноголосная* песня (см. примеры 55, 60) или наигрыш:

Allegretto
 скр. Sul G

Пример 3. Молдавский наигрыш (дойна).

Песня Любаши из оперы Римского-Корсакова «Царская невеста»:

Largo assai

Пример 4.

¹ Гомо... (греч.) — одинаково-, равно- (*гомогенный* — однородный). *Гомофонным* — «равноголосным» — древние греки называли одноголосное хоровое пение.

или финал Второй партиты Баха для скрипки соло:



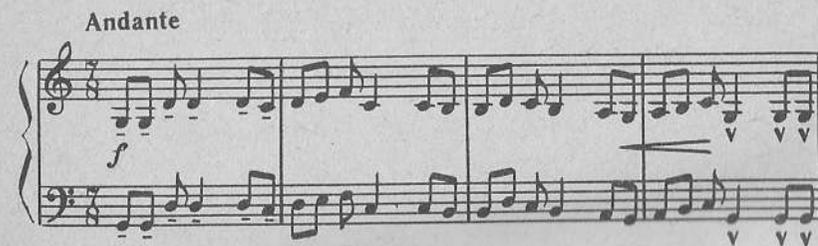
Пример 5.

главная тема первой части «Богатырской симфонии» Бородина:



Пример 6.

или тема фортепианной «Баллады» Бартока:



Пример 7.

— все это образцы одноголосия¹. Главное художественное достоинство такого изложения состоит в том, что внимание слушателя целиком и безраздельно сосредоточено на изложении и развитии мелодической мысли, на ее характерных особенностях. Однако отсутствие поддержки сопровождения воспринимается как не-

¹ Два последних примера показывают, что октавное удвоение, утроение мелодии принципиально не отличается от строгого одноголосия: мелодия — одна.

достаточность, и потому одноголосное изложение для современной музыкальной практики — не самое типичное. Гораздо чаще мелодия поддержана более или менее развитым сопровождением. Так как в сопровождении обычно ясно выражена гармоническая сторона музыки, изложение называется *гомофонно-гармоническим*. Простейший вид такого изложения — мелодия с сопровождением в виде аккордов, гармония выполняет функцию своего рода резонатора мелодических звуков. Когда каждый звук мелодии сопровождается отдельным аккордом, возникает *аккордовое*, или *хоральное*, изложение¹.



Пример 8. Чайковский. Ромео и Джульетта.

Однако ритм мелодии и сопровождающих ее аккордов совпадает далеко не всегда. Часто ритмический рисунок мелодии более оживленный, чем ритм сменяющихся аккордов, которые подчеркивают только метрически и мелодически опорные звуки мелодии, важные «узлы» ее течения, как в плане *поддержки*, усиления этих звуков (в примере 9 — звуки тонического трезвучия), так и в плане ладогармонической *трактовки*, «разъяснения» этих звуков (соль-диез — сначала тоническая терция, потом поддержание к доминантовой квинте):

¹ Хоралы — церковные песнопения — изначально были одноголосными; однако возникшие в эпоху Реформации (XVI в.) протестантские хоралы отличались, в частности, четырехголосным складом при сходном ритме всех голосов, отчего и приобретали подобие аккордовой последовательности. Первый сборник четырехголосных хоралов был создан соратником М. Лютера Иоханнесом Вальтером и появился в 1524 г.

Allegretto espressivo

скр.

ф.п.

Пример 9. Григ. Соната № 3 для скрипки и фортепиано.

Возможно и обратное — ритм аккордового сопровождения более активен, чем ритм мелодии (в примере 10 мелодия величаво-нетороплива, покойна, значительна, а в сопровождении пульсирует скрытое беспокойство):

Moderato

скр. I

скр. II

p

p espr.

p

Пример 10. Шостакович. Симфония № 5.

Общая закономерность — более равномерный ритм аккордового аккомпанемента, нежели мелодии, ритмическое движение которой более разнообразно.

В маршевой и танцевальной музыке, в произведениях, обнаруживающих связь с этим жанрами, типичное сопровождение отчленяет бас от остальных звуков аккорда, и бас занимает сильные и относительные доли такта, тогда как на слабые попадает созвучие оставшихся тонов:

$\text{♩} = 120$

mf

Пример 11. Агапки. Прощание славянки.

Tempo di Valse

стр. p

Пример 12. Прокофьев. Война и мир.

Тем самым подчеркивается акцентная метрика, столь желательная в музыке для совместного движения.

Гармоническое сопровождение может усложняться октавными удвоениями и разного рода фигурациями:

Adagio sostenuto

Пример 13. Бетховен. Соната № 14 для фортепиано.

Здесь открываются широкие возможности использования изложения для достижения выразительных, изобразительных эффектов. Таковы, например, волнообразные фигуры сопровождения в первой части «Шехеразады» Римского-Корсакова, рисующей картину моря:

Allegro non troppo
скр.
кл.

Пример 14.

Однако сколь бы ни было развито сопровождение в гомофонно-гармоническом изложении, оно всегда поддерживает *единственную* мелодию, единственный *главный* голос. В этом основное отличие гомофонии от полифонии.

§ 3. Виды полифонии

Полифоническое изложение может быть трех видов — контрастное, подголосочное и имитационное.

Одновременное звучание *различных* мелодий образует *контрастную* (иногда говорят — *разнотемную*) полифонию:

Allegro moderato

Пример 15. Глинка. Камаринская.

Andante maestoso

Пример 16. Вагнер. Тангейзер.

(См. также примеры 132—135, 138.) Здесь соединяются голоса с различным направлением мелодических линий и отличающиеся ритмическими рисунками, регистрами и тембрами мелодий. Суть

контрастной полифонии в том, что свойства мелодий выявляются в их сопоставлении.

Одновременное звучание сходных мелодий образует подголосочную полифонию (иначе — вариантную):

Неторопливо

Что стоишь качаясь, тонкая -
я рябина? Ветки опустелила до самого тына.

Пример 17. Русская народная песня.

Умеренно

Полюшко поле, полюшко, широкое поле.

Пример 18.

(См. также примеры 28, 29, 39—45.) Здесь многоголосие производит впечатление не столько сочетания разных голосов, сколько расслоения главной мелодии на варианты-подголоски, свободно разветвляющиеся и вновь сливающиеся. Суть подголосочной полифонии в том, что одновременно выявляется мелодическое *вариантное многообразие*.

Наконец, *неодновременное, последовательное* вступление голосов, проводящих одну мелодию (или ее близкие варианты), — это имитационная полифония:

Vivace

Пример 19.

L'istesso tempo (Allegro moderato)

Ленский
Враги! Давно ли друг
Онегин
Враги!

дру-га нас жаждала кро-ви от-ве-ла!
но ли друг от дру-га нас жаждала кро-ви от-ве-ла!

Пример 20. Чайковский. Евгений Онегин.

(См. также примеры 181—189.) По сути своей имитационность сходна с подголосочностью: выявление свойств мелодической темы через представление ее многообразных вариантов (регистровых, тональных, ладовых), но — *последовательно*.

Таким образом, полифония позволяет показать одновременно несколько мелодических линий, несколько музыкальных «планов». Это либо различные варианты одной мысли (подголосочность), либо различные *стадии* развития одной мысли (имитационность), либо даже целиком *различные* мысли (контраст). Такое совмещение в одновременности разных планов наиболее ярко проявляется именно в музыке и составляет одну из ее характерных особенностей.

Виды полифонии не обособлены друг от друга. Напротив, они — при всем их своеобразии — тесно взаимосвязаны. Различие голосов в контрастной полифонии не может быть абсолютным; чтобы звучать одновременно, они должны в чем-то быть сходными, а это напоминает о подголосочности. В свою очередь подголоски не могут быть абсолютно сходны, ибо тогда они сольются в унисон; чтобы ясно ощущалось многоголосие, между ними должно быть и отличие, а это напоминает о контрастной полифонии. Что касается имитационной полифонии, то голос, повторяющий мелодию (второй по порядку вступления), вступает с голосом, излагавшим ее (первым по порядку), обычно в контрастном соотношении (пример 19), хотя есть немало случаев, когда продолжение первого и начало второго образуют подголосочное сочетание (пример 53).

Возможны и иные взаимодействия видов полифонии. Приведем пример подголосочного расслоения мелодии на фоне контрастного голоса:

Allegro all a marcia

Пример 21. Римский-Корсаков. Снегурочка.

Более подробно вопрос о взаимодействии видов полифонии будет рассмотрен после детального изучения каждого из них в отдельности¹. Сочетания и взаимопроникновения потому и возможны, что контрастная, подголосочная и имитационная полифония суть достаточно самостоятельные явления искусства. У каждого из них свои стилистические корни, каждый связан с определенными выразительными и формообразующими возможностями, каждый требует специального освоения.

§ 4. Полифония в работе школьного учителя

Учитель музыки в школе сталкивается с полифонией различных видов во всех формах своей работы. Уже с II—III классов

¹ Надо также иметь в виду и возможность взаимодействия полифонического изложения с гомофонно-гармоническим — в примере 16 контрастное сочетание партий тромбона и скрипок звучит на фоне репетирующих аккордов. Возникает смешанная фактура.

он поет со школьниками произведения, целиком или частично полифонические; он дает ученикам слушать на уроке произведения, которые в той или иной мере полифоничны; обучая ребят музыкальной грамоте, также нельзя пройти мимо основных понятий, связанных с полифонией. Все это касается как плановых уроков музыки, так и разных форм внеклассной работы.

Одной из задач учителя является научить ребят осознанно и красиво *петь* произведения, содержащие контрастные голоса, подголоски и имитации; но еще более важно (ибо это — на всю жизнь!) научить их полноценно *воспринимать* полифоническое изложение в вокальной и инструментальной музыке, ощущать художественный смысл полифонических приемов изложения и развития; *понимать*, что такое полифония, каковы ее виды, в каких жанрах она встречается и каковы типичные границы ее выразительных возможностей. Курс полифонии и предназначен подготовить учителя к решению этих задач.

ЗАДАНИЯ

1. Определить виды соотношения голосов в следующих примерах¹:

Moderato

Пример 22. Бородин. Князь Игорь.

¹ Результаты всех аналитических наблюдений в обязательном порядке записываются в рабочие тетради.

A Tempo ordinario

S. A. *f*
 Си - янь - ем вся
 Си - янь - ем вся,
 Си - янь - ем вся

T. B.

о - за - ре - на
 си - янь - ем о - за - ре - на
 о - за - ре - на

Пример 23. Гендель. Самсон.

Не спеша

S. A.
 В чер-ной ча-ще о-зе-ро лес-но-е дрем-лет,
 ти-хо во-ды смот-рят в тем-но-ту лес-ну-ю.

T. B.

ти-хо во-ды смот-рят в тем-но-ту лес-ну-ю.

Пример 24. Людиг. Лесное озеро.

Скоро. Плавно

mf
 Ой, у - туш - ка мо - я лу - го - ва - я,
 Ой мо - я лу - го - ва - я,

мо - ло - душ - ка мо - я мо - ло - да - я.
 ой, ой, мо - я мо - ло - да - я.

Пример 25. Русская народная песня.

Оживленно, легко

Сопр. соло

Не ша - тай - ся,
 Стой со-сен-ка не ша-тай-ся, куд-ря-ва-я не ло-май-ся!

Под то-бой сто-ю да ре-чи го-во-рю.
 Под то-бой сто-ю да ре-чи го-во-рю.

Пример 26. Русская народная песня.

2. Найти в музыкальной литературе и выписать начальные фразы из примеров с различным изложением:

- а) одноголосие (возможно октавное удвоение),
- б) аккордовый склад,
- в) мелодия с аккордовым сопровождением,
- г) мелодия с танцевально-маршевым сопровождением («отчлененный бас»),
- д) мелодия с фигурационным гармоническим сопровождением,
- е) подголосочное соотношение голосов,
- ж) контрастное соотношение голосов,
- з) имитационное изложение,
- и) смешанная фактура.

3. На одну из тем, данных в примере 27, написать 4 фактурных вариации по образцам изложения из решения задач 2: б, в, г, д; тему следует изложить в том же регистре и с теми же удвоениями, что в примере на одноголосие — 2а.

Andante

Largo

Allegretto

Moderato

Andantino

Grave

Moderato

а)

б)

в)

г)

д)

е)

ж)

Largo

Andante

Пример 27.

4. Найти в песенной литературе примеры различных видов полифонии и выписать фрагменты полифонического изложения.

I. Подголосочная полифония

§ 5. Истоки и бытование подголосочности

В русской, украинской, белорусской народной музыке сложился тип хорового многоголосия, в котором основная мелодия разветвляется на варианты-подголоски (примеры 17, 18). Это явление связано со свободным, творческим характером исполнительства в народном хоре: певец становится автором своего варианта песенной мелодии, а звучание в целом воспринимается как выражение общей мысли коллектива, в котором каждый член — в соответствии со своей индивидуальностью — излагает ее по-своему. Таким образом, подголосочный тип многоголосия связан прежде всего с ансамблевой и хоровой народно-песенной культурой. При этом наибольшее сходство подголосков имеет место в скорых — игровых, хороводных, шуточных — песнях:

Оживленно

Сав - ка и Гриш-ка де-ла-ли ду - ду -

Пример 28. Русская народная песня.

А в песнях протяжных мелодическая самостоятельность голосов подчас граничит с контрастной полифонией:

Протяжно

Сне - ги бе-лы-е пу-ши - сты,



Пример 29. Русская народная песня.

Оформившись в народной песенной музыке, подголосочная полифония нашла широкое применение и в инструментальных произведениях — не только в тех, где народная песня цитируется (как в «Камаринской» Глинки) или стилизуется (как в Четвертой симфонии Книппера), но и в достаточно далеких от нее по характеру. Так, в Четвертой симфонии Чайковского после первой темы побочной партии, изложенной гомофонно (в примере дана только мелодия):



Пример 30.

следует вторая, где мелодический материал изложен подголосочно:



Пример 31.

При первом появлении тема побочной партии в Десятой симфонии Шостаковича звучит гомофонно:



Пример 32.

А в репризе на фоне аккомпанемента слышны два подголоска:



Пример 33.

Таких примеров много, особенно в русской музыке.

§ 6. Голосоведение

Изучение закономерностей подголосочной полифонии целесообразно начать с рассмотрения соотношений минимума голосов, т. е. с двухголосия. Из двух одновременно звучащих вариантов мелодии нередко можно указать главный, основной. Дополняющий его подголосок чаще расположен несколько ниже (см. примеры 17, 18), хотя для некоторых мест Белоруссии и Украины более типичны верхние подголоски (пример 66). Однако не всегда возможно подразделение подголосков на основной и дополняющие. Напротив, в типичных случаях художественное значение подголосков достаточно близко. Каждый из певцов в народном хоре убежден в том, что исполняет напев не менее важный, чем его товарищи: в артели каждый на своем месте и по-своему делает свою часть *общего* дела. Одним из оснований такого убеждения может, в частности, служить глубокое *интонационное родство*, вариантность подголосков. Проявляется она прежде всего в некоторых особенностях голосоведения.

1. На звуках, являющихся синтаксической и ладофункциональной опорой, т. е. в начале (пример 34) или в конце мелодической фразы (пример 35), где достаточно определенно звучит та или иная гармоническая функция — Т, S, D, кроме того, в миноре — VII, т. е. D к параллели, а в мажоре — II, т. е. S к параллели, подголоски часто совпадают, *опорные звуки — тождественны*.

Широко



Ой да ты, ка - ли - нуш - ка, ты, ма - ли - нуш - ка.

Пример 34. Русская народная песня.

Неторопливо



Во по-ле бе-ре-за сто-я-ла, во по-ле куд-ря-ва-я сто-я-ла.

Пример 35. Русская народная песня.

2. Опорные звуки мелодии располагаются обычно в нижней части ее диапазона, и потому в большинстве случаев мелодическое *расслоение* имеет место на *подъеме*, а на *спаде* голоса сливаются (примеры 17, 18, 34, 35).

3. Следствием предыдущей закономерности является преобладание в подголосочной полифонии *прямого* движения голосов. В частности, чрезвычайно распространено *параллельное* движение — терциями, секстами, децимами. Однако много и прямого движения на разные интервалы (пример — «золотой ход» в украинской песне «Рэвэ та стогнэ...»).

4. Одновременные подъемы и спады в голосах обуславливают *совпадение во времени мелодических вершин* в подголосках. Таковы проявления вариантного родства подголосков, в каждом из которых — с теми или иными чертами своеобразия — находит выражение общий мелодический профиль напева. Вот почему во многих случаях каждый подголосок может рассматриваться как *равноправный* с другими вариант песенной мелодии.

Наиболее ярко проявляется подобие мелодических линий, если подголоски движутся в терцию:

Очень умеренно

Ты ря - би - на ли,



Ря - би - нуш - ка,



ой да ты, ря - би - нуш - ка куд - ря - ва - я.

Пример 36. Русская народная песня.

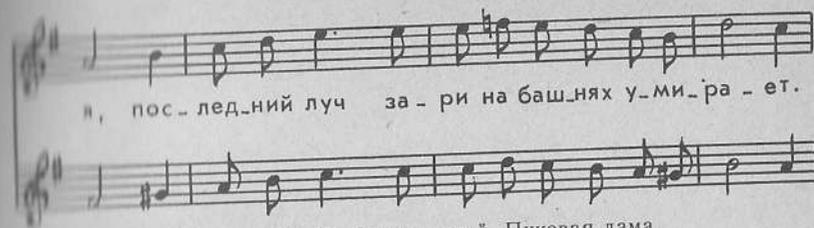
Andantino mosso

Лиза



Уж ве - чер. Об-ла-ков по-мерк - ну-ли кра-

Полина



», пос-лед-ний луч за-ри на баш-нях у-ми-ра - ет.

Пример 37. Чайковский. Пиковая дама.

Примеры, приведенные раньше (17, 18, 34, 35, а также и 31, 33), подтверждают широкое распространение терцового соотношения подголосков.

Реже, но также весьма интенсивно используется и параллельное движение в сексту (по существу, то же терцовое соотношение, но с переносом одного из голосов на октаву).

Господство прямого движения в подголосочной полифонии отнюдь не абсолютно; в подголосочно-полифоническом изложении сплошь и рядом встречаются моменты и косвенного и противоположного движения голосов, но значение этих видов голосоведения скорее дополняющее, оттеняющее. *Косвенное* движение встречается, как правило, в моменты распева какого-либо слога на фоне выдержанного звука в другом голосе (в примере 38 — квадратная скобка —); *противоположное* — чаще в каденциях, когда голоса сливаются в унисон или расходятся в октаву (в примере — фигурная скобка —).

Свободно



Как за ре-че - ни-кой, за Ку-ба - ноч - кой



тут хо-дил, тут гу-лял мо-ло-дой дон-ской ка-зак,



мо - ло - дой дон - ской ка - зак.

Пример 38. Русская народная песня.

Здесь на 26 смен интервалов 12 происходит на прямом движении, тогда как на косвенном — 8, а на противоположном — только 7.

§ 7. Гармоническая вертикаль

Вопрос о гармонической вертикали, т. е. об интервальном репертуаре и последовательностях интервалов в подголосочной полифонии, возникает в непосредственной связи с голосоведением. Из сказанного в § 6 следует, что на ладофункциональных опорах преобладают унисоны и октавы, так в частности выражается родство подголосков. Эти опоры, особенно в окончаниях фраз, обычно попадают на метрически сильное время. Но и на другие акцентированные слоги, не выявляемые тактовым делением¹, тоже, как правило приходится консонансы, однако выбор интервалов шире (см. в примере 38 — чистые октавы и квинта, большие и малая терции; в примере 35 — большая и малая терции, чистая квинта; в примере встречается чистая кварта на сильной доле четвертого такта, но это *задержание* к терции). Вообще, подголосочное соединение может содержать практически *все* диатонические интервалы. Вернемся к примеру 38. Здесь прим — 1, кварт — 3, секст — 1; терций — 18, квинт — 4, октав — 7. Налицо явное преобладание консонансов².

О движении параллельными несовершенными консонансами уже было сказано; встречается и движение совершенными: примами, октавами, изредка и квинтами. К особенностям вертикали относится и нетрадиционное разрешение диссонансов (например, секунда на IV ступени может разрешиться в тоническую октаву по логике *независимого* движения голосов: и S, и D пошла в T — каждая в свою).

К вопросам вертикали относится и возможность недолговременного *перекрещивания* подголосков: спускаясь, верхний может несколько звуков пропеть под нижним или (что значительно реже) нижний поднимается над верхним. Во всех случаях, каковы бы ни были вертикальные отношения подголосков, каждый из них остается мелодически естественным и вокально удобным.

¹ В записях протяжных песен, с их смягченной акцентуацией, тактовые черты нередко (как и в данном случае) соответствуют делению поэтического текста на строки, стихи, они суть *знаки раздела*, а не предупреждения о сильной доле.

² Диссонансы употребляются также достаточно широко, в том числе и уменьшенные интервалы, увеличенные встречаются значительно реже.

ЗАДАНИЯ

- В данных ниже примерах определить:
- степень подобия мелодических линий, проявления этого подобия;
 - преобладающий тип совместного голосоведения;
 - интервалы между голосами в каденциях и на метрических опорах, соотношение консонансов и диссонансов;
 - преобладающие интервалы между голосами в движении, особенности разрешения диссонансов.

Протяжно

При до - ли - не куст ка - ли - ны,
ка - ли - нуш - ки да он сто - ял. Как на э - том
на куст - оч - ке со - ловь - юш - ка рас - пе - вал.

Пример 39. Русская народная песня.

Подвижно

Ой, що ж то за шум у - чи - нив - ся,
що ко - ма - рик тай на му - сі о - же - нив - ся,
що ко - ма - рик тай на му - сі о - же - нив - ся.

Пример 40. Украинская народная песня.

Медленно, певуче

Ты про-щай, про-щай, раск-ра-са - ви-ца, кра-со

-та ль мне тво-я о-чень нра - вит-ся.

Пример 41. Русская народная песня.

Не спеша

Зо-ло-та пше-ни-ця в по-лі ко-ло-сит-ся.

На по-діль-ске чис-то по-ле лю-бо по-ди-вить-ся.

Пример 42. Украинская народная песня.

Умеренно

На за-ре бы-ло, на зо-рюш-ке да

на за-ре бы-ло, на ут-рен-ней за-ре.

Пример 43. Русская народная песня.

Скоро

Толь-ко в до-ме укра-шень-е, ког-да сол-ныш-ко взой-дет.

Толь-ко серд-цу у-те-ше-нье, ког-да ми-лень-кий при-дет.

Пример 44. Русская народная песня.

Не очень медленно

Не од-на то ли да од-на

ай,

во по-ле до-рож-ка, во по-ле до-ро-жень.

Эх!

ка. Во по-ле до-ро-жень-ка.

Пример 45. Русская народная песня.

6. К данным мелодиям сочинить фортепианный или баянный аккомпанемент (гармонизация в соответствующей характеру песни фактуре).

С движением

Хо-ди-ла мла-дё-шень-ка по бо-роч-ку,

бра-ла, бра-ла я-год-ку зем-ля-нич-ку.

Пример 46. Русская народная песня.

Весело

Пример 47. Русская народная песня.

Сдержанно

Пример 48. Русская народная песня.

Умеренно

Пример 49. Украинская народная песня.

7. Основываясь на полученных в курсе народного музыкального творчества знаниях о характерных интонациях и структуре протяжных лирических и хороводных песен, сочинить в этих стилях несколько мелодий (количество определяет преподаватель).

§ 8. Особенности ритма

1. Наибольшее сходство подголосков имеет место при одинаковом их ритмическом рисунке (*эквиритмическое* движение голосов — см. примеры 18, 35). С таким явлением чаще можно встретиться в песнях достаточно подвижных, чем в медленных. В этих последних подголоски больше отличаются друг от друга по ритму. Однако важная особенность подголосочной полифонии в песенном жанре состоит в том, что различия в ритме мелодий совсем (или почти) не вызывают различий в ритме *произнесения слов*.

2. Ритмическая активизация одного голоса по сравнению с другим, как правило, не связана с увеличением числа слогов в тексте этого голоса, а осуществляется через распевание слога на несколько звуков. Наиболее типично распевание слога на два или три звука, в то время как другой голос берет на этот слог лишь один звук:

Пример 50.

«Мелодические разводы» одного слога могут быть и гораздо многозвучнее и протяженнее:

Широко

Пример 51. Русская народная песня.

(См. также примеры 29, 43, 45.)

3. Нередко распевы слогов появляются поочередно в разных голосах: в момент ритмического успокоения одного активизируется другой, и наоборот. Такое явление получило название *дополнительной* (комплементарной) ритмики — голоса поддерживают непрерывность движения, дополняя друг друга:

Широко



Пример 52. Русская народная песня.

4. Еще одна особенность ритма многоголосных народных песен заключается в том, что голоса очень часто вступают не одновременно. Во многих песнях первая фраза — одnogолосная зачин, а второй голос присоединяется к нему лишь со второй фразы (примеры 39, 40, 41, 42, 43, 45). Продолжительность начальной паузы второго голоса неопределенна, почему это явление и называют *свободным паузированием*. Второй (по времени вступления) голос начинает свою партию в унисон с первым (примеры 17, 29, 34, 36) или более самостоятельно (примеры 38, 42, 43), а изредка даже и с имитации:

Сдержанно



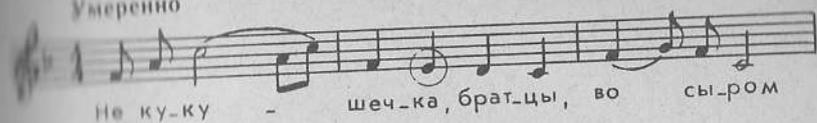
Пример 53. Русская народная песня.

§ 9. Некоторые ладовые свойства русской народной песни

1. Подголосочная полифония находит свое применение в первую очередь в народном песенном творчестве (об этом уже говорилось). Для такого рода музыки более всего типична *диатоника* с ее чередованием тонов и полутонов и безусловным преобладанием чистых, больших и малых, интервалов. Бывает, что диапазон мелодии не достигает октавы, ограничиваясь секстой или даже квинтой (песни более раннего происхождения), но и тогда соотношения ступеней таковы, как если бы звукоряд был частью диатонической системы (примеры 28, 47, 65).

2. Нередкая особенность диатонического лада в народной песне — своеобразное понижение околотонической ступени в *верхней* части звукоряда: низкая II в миноре и низкая VII в мажоре (в параллельно-переменном ладу это *одна* «междутоническая» ступень) при сохранении высокой позиции этой ступени в нижней части диапазона:

Умеренно



Пример 54. Русская народная песня.

(См. также пример 41.) Тем самым в верхнем регистре исключается острое (полутоновое) восходящее тяготение, которое не отвечает естественной потребности к спаду, и, напротив, оно сохраняется в нижнем регистре, где воспринимается как вполне уместное¹. Такая «миксолидийская» септима (или «фригийская» секунда) создает типичное для развития мелодии в верхней части диапазона *отклонение в субдоминанту* (примеры 41, 43, 54).

3. Преобладающее господство диатоники не исключает использования хроматических звуков. Чаще всего они появляются в связи с характерной для славянской народной песни *ладотональной переменностью*: в новой тональности ступень из предыдущей повышается или понижается. В примере 55 II ступень исходного ля минора — *си*, а VI в последующем ре миноре — *си-бемоль*:

Свободно



Пример 55. Русская народная песня.

Первоначальный *си* и его хроматическое изменение *си-бемоль* появляются в разное время, поэтому такое явление иногда называют «хроматизмом вразбивку».

4. Порой и в пределах одной ладотональной системы та или иная ступень появляется на разных высотных позициях — это *мобильные* («подвижные») ступени. В примере 56 в нижнем

¹ Минорный звукоряд с большой секундой между I и II ступенями в нижней части диапазона, но с малой (I — низкая II) в верхней — основной в русском церковном пении (обиходный звукоряд знаменного распева).

подголоске VII ступень представлена двумя звуками разной высоты: при нисходящем движении она берется в высокой позиции, а при восходящем — в низкой:

Задорно

Взой-ди-взой-ди, сол-ныш-ко, крас-но-е вед-рыш-ко.
Уж ты нас по-жа-лей ре-бя-ти-шек о-бог-рей.

Пример 56. Русская народная песня.

Появляются в напевах народных песен и хроматические вспомогательные звуки:

Задорно

По-шел ко-зел по во-ду, об-мо-ро-зил бо-ро-ду.
Об-мо-ро-зил бо-ро-ду, на-шел ме-шок со-ло-ду.

Пример 57. Русская народная песня.

Наконец хроматическими *проходящими* звуками часто нотируют высотное скольжение, *glissando*:

Умеренно скоро

Как по ре-чень-ке ле-бе-душ-ка ply-вет,
вы-ше бе-ре-га го-ло-вуш-ку не-сет.

Пример 58. Русская народная песня.

М.Туча

Го-су-да-ри пско-ви-чи, со-би-Псковская вольница (тен.)
-рай-тесь на дво-ры. Гой! Гой! Гой!

Пример 59.

Б. В народной певческой практике используются также звуки, не входящие в равномерно темперированную систему, не имеющие соответственных знаков в пределах установившейся пятилинейной нотации, — это и «нейтральная» терция лада («на полпути» между минорной и мажорной), и ступени, альтерированные меньше чем на полутон¹. Однако все разновидности хроматизма лишь обогащают, дополняют диатонический строй, составляющий ладовую основу народного музицирования.

§ 10. Подголосочность скорых и протяжных песен

Из сказанного выше следует, что подголосочное изложение в песнях разного характера существенно различается. В шуточных, игровых, хороводных, т. е. *скорых*, песнях подголоски в высотном и ритмическом отношении очень близки друг к другу. Отличия в ритме крайне редки, а в высотных соотношениях преобладает терцовый параллелизм, нарушаемый лишь в унисонных (октавных) завершениях отдельных фраз или всего куплета.

В исторических, лирических и иных *протяжных* песнях в связи с более глубоким содержанием и отсутствием необходимости сопровождать организованное движение подголосочность гораздо свободнее включает в себя элементы контраста — ритмического и линейного.

¹ Для их обозначения предложены специальные знаки: полудиез ♯ и полубемоль ♭ (в некоторых изданиях ♭), восходящие и нисходящие стрелочки над нотой и т. п.

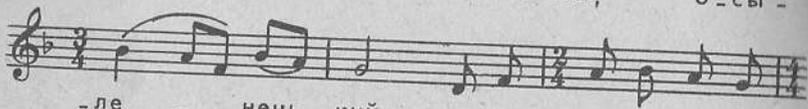
ЗАДАНИЯ

8. В примерах 39—45 найти образцы:
 а) эквиритмического движения,
 б) ритмического контраста,
 в) свободного паузирования,
 г) альтерации верхней околотонической ступени,
 д) хроматизмов.
9. К собственным мелодиям, сочиненным по задаче 7, досочинить верхние и нижние подголоски.
10. Написать по две-три двухголосные подголосочно-полифонические вариации на заданные темы:

Широко



1. Уж ты сад ты мой, са - до - чек, сад зе -
 2. От - че - го ты, мой са - до - чек, о - сы -



- ле - нень - кий, от - че - го ты, мой са -
 - па - ешь - ся? И ку - да ты, мой ми -



- до - чек, о - сы - па - ешь - ся?
 - ло - чек, со би - ра - ешь - ся?

Пример 60. Русская народная песня.

Медленно



1. Не ве - лят Ма - ше за ре... за
 2. А мо - лод - чик, он лю - би... лю -



- ре - чень - ку хо - дить. Не ве - лят Ма - ше мо -
 - би - тель до - ро - гой, он не чувст - ву - ет лю -



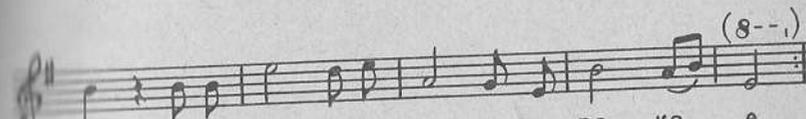
- ло... ах, мо - лод - чи - ка лю - бить.
 - бо... ах, лю - бо - ви - ни - ка - кой.

Пример 61. Русская народная песня.

Протяжно



1. Уж ты, по - ле мо - е, по - ле чи - сто -
 2. Ни - че - го ты, по - ле, не спо - ро - ди -



- е, ты раз - дол - е мо - е, ты ши - ро - ко - е.
 - ло, спо - ро - ди - ло по - ле част ра - ки - тов куст.

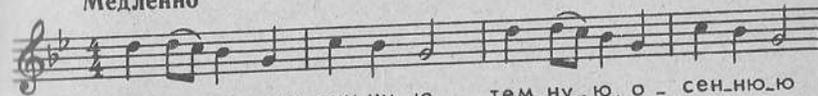
Пример 62. Русская народная песня.

11. Среди русских, украинских, белорусских песен найти и написать примеры простейшего, терцового и более развитого, с элементами контраста, подголосочно-двухголосия (количество определяет преподаватель).

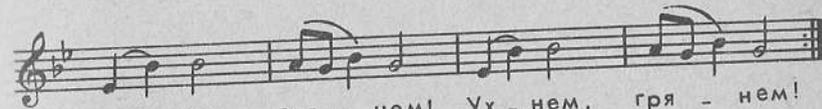
МАТЕРИАЛ ДЛЯ КЛАССНОЙ РАБОТЫ ПО ПОЛИФОНИЗАЦИИ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Предлагается сделать подголосочно-полифоническую обработку одной-двух из приведенных ниже песенных мелодий, имея в виду изученные закономерности этого вида полифонии¹.

Медленно



- Во всю ночь мы тем - ну - ю, тем - ну - ю, о - сен - ню - ю
 Дя - дя нам кри - чит „Да - вай!“ Мы да - ем, силь - но гре - бем.



- ух - нем, гря - нем! Ух - нем, гря - нем!

Пример 63. Бурлацкая песня.

Не скоро, певуче



1. И - вуш - ка, и - вуш - ка, зе - ле - на - я мо - я,
 2. Что же ты, и - вуш - ка, не - ве - се - ло сто - ишь,

¹ Количество определяет преподаватель.

что же ты, и-вуш-ка, не-ве-се-ло сто-ишь?
иль те-бя, и-вуш-ка, да сол-ныш-ком пе-чет?

Пример 64. Русская народная песня.

Не спеша

ку-ма мо-я, ку-муш-ка, где жи-вешь? Что же ме-ня
в гос-ти ты не зо-вешь? В но-вой бе-лой ха-тынь-ке

я жи-ву, ку-мань-ка я в ха-тынь-ку по-зо-ву.
Пример 65. Белорусская народная песня.

Скоро

Ой, за га-ем, га-ем, га-ем зе-ле-нень-ким -
там о-ра-ла дів-чи-нонь-ка во-ли-ком чер-нень-ким.

Там о-ра-ла дів-чи-нонь-ка во-ли-ком чер-нень-ким.
Пример 66. Украинская народная песня.

Медленно

Як ум-ру, то по-хо-вай-те ме-не на мо-ги-лі
се-ред сте-пу ши-ро-ко-го на Вкраї-ні ми-лій,
се-ред сте-пу ши-ро-ко-го на Вкраї-ні ми-лій.

Пример 67. Украинская народная песня.

Неторопливо

Як па-мер-ла ма-туль-ка, а жа-ніу-ся та-туль-ка, да пас -
ла-ли сі-ра-цін-ку у сыр-бор па ма-лінь-ку.

Пример 68. Белорусская народная песня.

Во второй части занятия целесообразно всей группой проверить решения, а наиболее интересные из них спеть небольшими ансамблями (по 2—4 человека).

§ 11. Характерные черты подголосочного двухголосия в школьном песенном репертуаре

Вокальная хоровая музыка, адресованная школьникам, шире всего опирается в своем многоголосии именно на подголосочный склад, и это естественно, поскольку он порожден народным творчеством. Восприятие многоголосия надо начинать воспитывать значительно раньше, чем у ребят сложится реальная возможность практически петь полифонию¹. Здесь могут быть использованы одnogолосные песни, содержащие элементы подголосочности в аккомпанементе:

Оживленно *mf*

Ста-ло яс-но сол-ныш-ко при-пе-кать, при-пе-кать.

Пример 69. Украинская народная песня в обраб. Лобачева.

¹ Вспомним, что к ребенку, далеко еще не владеющему речью, обращаются со словами, и он их понимает, хотя повторить пока не может.

Allegretto

Ты не стой, не стой, ко-ло - дец, по-лон с во-до-ю

Пример 70. Русская народная песня в обраб. Лядова.

В приведенных примерах сопровождение включает в себя не только унисонное удвоение одnogолосной вокальной партии, но и подголосок, который придает общему звучанию полифонический характер.

Могут быть использованы и двухголосные песни, но — особым образом: дети поют верхний подголосок, а нижний либо исполняется на фортепиано (баяне), либо его поет учитель. Такой уровень полифонического музицирования доступен самым младшим школьникам.

Начиная работу по обучению двухголосному пению, учитель может взять за основу и контрастную полифонию (мелодия и «педадь»), и имитационную («первоначальные каноны»). Многие, однако, предпочитают начинать с подголосочного пения и достигают высоких результатов.

Подголосочное двухголосие находит свое применение в разной степени и в различных по смыслу случаях.

1. Расслоение одnogолосной мелодии может быть дано в кульминационной точке или зоне. При этом одновременно решаются две задачи: художественная (наиболее важный момент в мелодии подчеркнут важным выразительным средством — полифонией) и техническая (дети, которым трудно взять высокие кульминационные звуки, получают более удобную для них партию и могут петь без лишнего напряжения, а значит, и более выразительно):

Темп марша

Сме-ло, то-ва-ри-щи, в но-гу! Ду-хом ок-реп-нем в борь-бе,

в царст-во сво-бо-ды до-ро-гу гру-дью про-ложим се-бе.

Пример 71. Революционная песня.

Умеренно

Из кра-я в край впе-ред и-ду. Су-рок всег-да со мно-ю. Под ве-чер кров се-бе най-ду. Су-рок всег-да со мно-ю. Ку-соч-ки хле-ба нам да-рят, Су-рок всег-да со мно-ю. И вот я сят, и вот я рад, и мой Су-рок со мно-ю.

Пример 72. Бетховен. Сурок.

Непродолжительность разветвления голосов в данном случае делает особенно уместными подобные примеры на первых этапах многоголосного пения.

2. С одnogолосным запевом может быть сопоставлен целиком двухголосный *припев*, причем полифония в припеве — подголосочная:

По до-ли-нам * и по взгорь-ям шла ди-ви-зи-я впе-ред, что-бы с бо-ем взять При-морье, белой ар-ми-и о-плот. * Что-бы _плот.

Пример 73. Песня гражданской войны.

В темпе марша. Величественно



Ве-тер ми-ра ко-лы-шет зна-ме-на по-бед, о-ба-

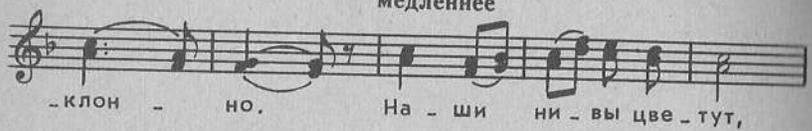


-gren-ны-е кровью зна-ме-на. О-за-рил ми-ру

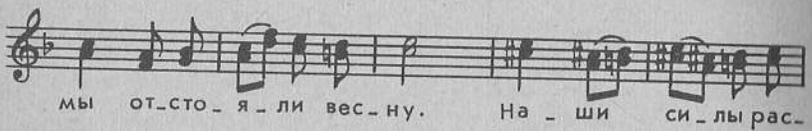


путь на-шей Ро-ди-ны свет, мы на стра-же сто-им не-пре-

медленнее

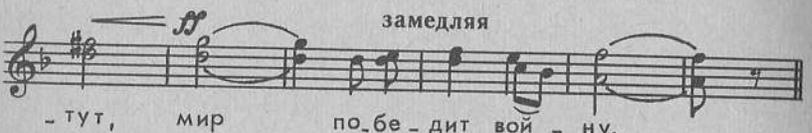


-клон-но. На-ши ни-вы цве-тут,



мы от-сто-я-ли вес-ну. На-ши си-лы рас-

замедляя



-тут, мир по-бе-дит вой-ну.

Пример 74. Шостакович. Песня мира.

Такое сопоставление тесно связано с традициями народного хорового пения:

Медленно



Мно-го пе-сен слы-хал я в род-ной сто-ро-



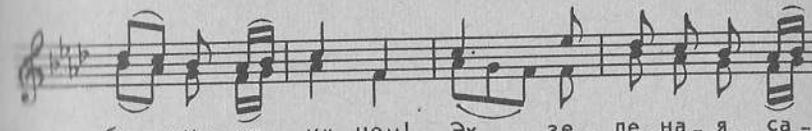
-не; в них про ра-дость и го-ре всё пе-ли. Но из



пе-сен од-на в па-мять вре-за-лась мне. Э-то



пес-ня ра-бо-чей ар-те-ли. Эх, ду-



-би-нуш-ка, ух-нем! Эх, зе-ле-на-я, са-



-ма пой-дет. По-дёр-нем, по-дёр-нем да ух-нем!

Пример 75. Русская народная песня «Эй, ухнем!»

И подобное использование подголосочного двухголосия можно считать наиболее типичным в песенной (не только школьной) литературе.

3. Наконец вокальная (хоровая) партия *всего куплета* может быть изложена двухголосно. Чаще это имеет место тогда, когда куплет простой, т. е. не подразделяется на запев и припев:

Не очень скоро



В ле-су о-сел-ску-куш-кой со-перни-ча-ли раз: кто



луч-ше и при-ят-ней у-ме-ет петь из нас, кто



луч-ше и при-ят-ней у-ме-ет петь из нас.

Пример 76. Гретри. Спор.

Умеренно

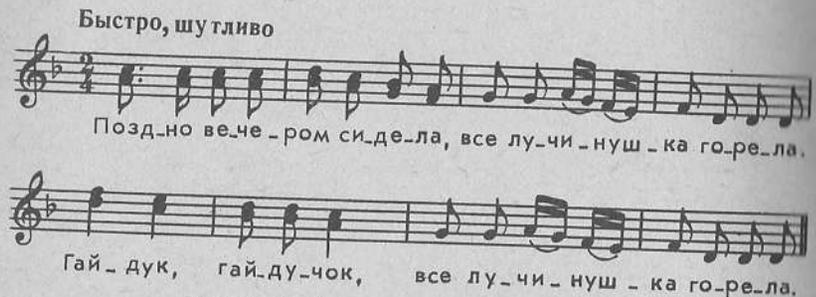


Ро-ди-на слы-шит, Ро-ди-на зна-ет,



Пример 77. Шостакович. Родина слышит.

Однако и в народных, и в близких к ним по характеру авторских песнях, где куплет состоит из запева и припева и порою широко развернут, можно найти немало примеров сплошного двухголосия:



Пример 78. Мусоргский. Хованщина.

Таковы основные случаи использования подголосочного двухголосия в школьном песенном репертуаре¹.

ЗАДАНИЯ

12. В песенном репертуаре, рекомендованном школьной программой «Музыка», найти примеры: а) где подголосочное

¹ Отнюдь не всякое песенное двухголосие является непременно подголосочным. Так, в окончании первого периода «Интернационала» П. Дегейтера мелодия расходится на два достаточно различных голоса:



Пример 79.

Но если верхний голос интонационно содержателен и своеобразен, то нижний, движущийся лишь по главным ступеням лада, воспринимается как голос гармонический (ср. с басом аккомпанемента), а не как художественно полноценный подголосок.

двухголосие появляется только в кульминации, б) где двухголосный припев следует за одноголосным запевом, в) где весь куплет двухголосный; по желанию: г) где подголосочность звучит в аккомпанементе одноголосной песни.

13. В одноголосных песнях, рекомендованных программой по музыке для общеобразовательной школы: а) сделать полифоническое расслоение голосов в кульминации, б) сочинить подголосок к мелодии всего припева (2—3 песни по указанию преподавателя).

§ 12. Трехголосие

Подголосочное трехголосие, наряду с двухголосием, следует рассматривать как типичную фактуру народной песни. Трехголосие (подголосочно) изложено и многие песни школьного репертуара начиная с VII класса¹. Вот почему изложению такого рода следует уделять особое внимание. Подобие всех трех подголосков характерно для однородного трехголосия. Но, как правило, каждый голос наделяется особой функцией. Чаще всего в двух верхних голосах преобладает терцовый параллелизм, нижний же движется более самостоятельно:



Пример 80. Русская свадебная песня.



Пример 81. Украинская народная песня.

¹ Например, русские народные песни «Ой да скворушки прилетели» (обработ. В. Соколова), «Ты не стой, колодец» (обработ. А. Лядова). Типичным является деление девичьих голосов на две партии («голос» и «втора») в соединении с одной партией юношей («бас»).

Скоро
Я по - се - ю ли мла - да - мла - день - ка
цве - ти

- ков ма - лень - ко. Цве - ты ста - нут

цве - ти, рас - цве - та - ти, серд - це над - ры - ва - ти.

Пример 82. Русская народная песня.

Это соотношение голосов типично для песен северных и центральных районов России.

В песнях подвижных, скорых, нижний голос непременно подчеркивает главные ступени диатоники, служа таким образом гармонической основой всей музыкальной ткани. Такое же движение нижнего голоса можно встретить и в протяжной песне, но для нее более типичен мелодический, распевный подголосок, ритмически близкий верхним, хотя и заметно отличный от них своей мелодической линией. Оба типа нижнего подголоска часто встречаются в школьном песенном репертуаре.

Возможно и иное соотношение подголосков. В южных районах России, на Украине нередко два нижних подголоска обнаруживают большое взаимное сходство, тогда как верхний развивается относительно самостоятельно, порою даже без текста распевая чередующиеся гласные (а-о-е-и):

Широко
Солист
Е, е,
Хор
Е - ой, да вот и пе - ре - ста - - нем,

а - ть.
пла - кать а - ли го - ре - вать.

Пример 83. Донская протяжная (запись Листопадава).

Это «противоголос» (противогласие) — *дис-кант*. Такое изложение с верхним голосом — дискантом, «подводкой», «горяком» — встречается реже, и преимущественно в народных песнях.

Наиболее простой случай противопоставления одного — крайнего (верхнего или нижнего) голоса двум другим, идущим в основном в терцию, состоит в том, чтобы дать этому третьему голосу *выдержанный* звук. Такой полностью или почти неподвижный голос заметно контрастирует с другими. Выдерживается обычно тонический или доминантовый звук тональности; для баса, с его гармонической опорностью, это естественно, но так же обстоит дело и с дискантом:

Неторопливо

Во по - ле бе - ре - за сто - я - ла, во по - ле куд -
- ря - ва - я сто - я - ла. Лю - ли, лю - ли, сто -

-я - ла, лю - ли, лю - ли, сто - я - ла.

Пример 84. Русская народная песня.

Медленно

Не бе - лы сне - ги

во - чис - том по - ле, сне - ги за - бе -

- ле - лись...

Пример 85. Русская народная песня.

Медленно

Ах -

Солист

Хор

Ай, лю - ли, лю - ли, ай, лю - ли.

Спать по - ло - жи - те вы ме - ня.

Пример 86. Русская народная песня.

Умеренно

А а, - а а, -
Де - вуш - ки пла - чут, де - вуш - кам се - год - ня груст - но.

Пример 87. Книппер. Полюшко-поле

(См. также примеры 80, 81.)

Трехголосное изложение позволяет варьировать число голосов. Возможности «ветвления» основного напева существенно расширяются по сравнению с двухголосным изложением, где можно сопоставить лишь одноголосное (т. е. неполифоническое) звучание с двухголосным (см. пример 82).

Отличительной (от двухголосия) чертой трехголосного изложения является и возникновение возможности для образования ясной гармонии. Типичность терцовых соотношений между подголосками предопределяет важную роль трезвучных образований, хотя не исключаются и иные: обращения трезвучий, септаккорды с пропущенной квинтой, а еще чаще терцией, септаккорды из двух кварт и т. д.

Умеренно

Ой, да по - ле чи - сто - е ту - рец - ко -

- е. По ле чи - сто - е

ту - рец - ко - е, мы ког -

- да те - бя, по - ле, прой - дем.

Пример 88. Русская народная песня.

Умеренно, энергично

Что пониже бы - ло го - ро - да Са - ра - то - ва,

а по - вы - ше бы - ло го - ро - да Ца - ри - цы - на

Пример 89. Русская народная песня.

Важно учесть, что гармоническая функциональность созвучий выявляется преимущественно в каденциях, тогда как в начале и середине развития каждого построения главную роль играет мелодическое движение каждого голоса. Отсюда и возникают многие гармонические особенности подголосочного трехголосия — *неполнота аккордов*:

Умеренно

Зелена - я роща всю ночь про - шу - ме - ла,

а я, мо - ло - день * - ка,

а я всю ночь про - си - де - ла

Пример 90. Русская народная песня.

(см. также созвучия, отмеченные звездочками в примерах 88 и 89), *квартовые и секундовые созвучия*:

С движением *

Как под яб - лонь - кой та - кой да под кудря - вой, зе - ле - ной

Пример 91.

движение параллельными трезвучиями:

Довольно медленно

ти - хо, роб - ко он при - сел

Пример 92.

Умеренно

За - по - ем - те пес - ню, пар - ти - за - ны,

dim.

чтоб друзь - я ус - лы - ша - ли е - е.

Пример 93. Кабалеvский. Окружили синие туманы.

Нарушения гармонических норм не воспринимаются как явление антихудожественное, потому что в эти моменты внимание слушателя сосредоточено на логике *мелодического* движения подголосков, каждый из которых представляет собой достаточно содержательную и завершённую мелодию.

ЗАДАНИЯ

14. Подобрать примеры подголосочного трехголосия: а) среди народных песен, б) среди песен о жизни пионеров и школьников (число примеров определяет преподаватель). Каждый пример сопровождать указаниями на функции голосов.

15. К двухголосным примерам задачи 10 дописать третий («басовый») голос.

16. В одном из примеров подголосочно-полифонического варьирования (задача 11) дописать к одной вариации бас, а к другой дискант.

§ 13. Четырех- и пятиголосие

Вот примеры многоголосного изложения с явным преобладанием подголосочного соотношения между отдельными мелодическими линиями:

Медленно, тяжело

Ра - зовь_ем мы бе_рё_зу, ра - зовь_ем мы
куд_ря - ву! Ай-да да ай-да, ай-да да ай-да...

Пример 94. Русская народная песня.

Умеренно

На мо_ре у_тушка ку_па_ла_ся, на мо_ре се_ра_я по_лос_ка_ла_ся.

Пример 95. Русская народная песня.

Протяжно
запевала

Как за реч_кой, брат_цы, за ре_ко_ю

двое

Ва - ня тра... тра_ву ко - сит. Ой, да!

все

Ой и ой, ой, да как Ва -

все

_ню_ша тра_вуш_ку он ко_сит, Ма - ша

Пример 96. Русская народная песня.

Совершенно ясно, что четыре-пять вариантов одной мелодии не могут звучать одновременно, сохраняя ту меру сходства и различия, которая возможна в двух- и даже трехголосии. Здесь гораздо заметнее сказываются иные приемы музыкального изложения: учащается движение в унисон или октаву (1); чаще возникают контрастные соотношения голосов и даже имитационные вступления (2); наконец, еще более определенно, чем в трехголосии, проявляет себя гармоническое начало (3).

Особое явление представляют собой голоса, которые поочередно удваивают в унисон *разные* подголоски. Будучи мелодически самостоятельным, не совпадая полностью на протяжении напева ни с каким другим, такой голос тем не менее не влияет на гармоническую вертикаль. Он как бы прячется «за спину» то одного, то другого голоса и потому называется мнимым голосом (4). В песне «На ком кудри-те» 10 нетождественных подголосков, но вертикаль нигде не содержит более пяти разных звуков:

Пример 97.

Четырех- и пятиголосное подголосочное пение доступно лишь опытному хоровому коллективу; в работе с школьным хором (тем более на уроке) оно, конечно, не используется, но очень желательно в порядке слушания музыки познакомить учащихся с многоголосным подголосочным пением.

§ 14. Аккомпанированная подголосочность

Наряду с подголосочным пением без сопровождения широко распространена и аккомпанированная подголосочность: вокальный ансамбль или хор поет в сопровождении баяна, фортепиано, инструментального ансамбля или оркестра. При этом аккомпанемент носит явно выраженный гармонический характер. Возникает *смешанная* фактура, о которой уже говорилось выше. Многие образцы подобного сочетания подголосочной полифонии и гармонического сопровождения можно найти в зарубежной и русской классике XIX века:

Нежно

Спи, ди-тя, слад-ким сном, все ус-ну-ло кру-гом, ти-ши-на и по-кой...

Пример 98. Б р а м с. Колыбельная.

Andantino mosso

Лиза *p*

Полина *p*

Уж ве - чер... Об-ла-ков по-мерк-ну-ли кра-я,

Уж ве - чер... Об-ла-ков по-мерк-ну-ли кра-я,

Пример 99. Ч а й к о в с к и й. Пиковая дама.

В наше время с аккомпанементом исполняются как народные, так и сочиненные в духе народной массовые песни, подавляющее большинство песен школьного репертуара.

Основная особенность аккомпанированного подголосочного полифонического пения заключается в *согласовании* закономерностей полифонической ткани с закономерностями гармоническими. Аккомпанемент должен отвечать требованиям гармонической логики в разворачивании тонального плана, в последовательности аккордов, в голосоведении при их соединении (независимо от вида фигурации). В то же время он должен и поддерживать мелодическое развитие, в этом его основная задача. В вокальной же партитуре при сохранении всех необходимых свойств подголосочности требуется еще, чтобы вертикаль (по крайней мере на сильных долях такта) соответствовала аккордам гармонического сопровождения. О том, что это не получается само и требует специального внимания, свидетельствует следующий пример.

К мелодии песни «Ходила младшенька» (возьмем лишь ее начало):

С движением

Хо-ди-ла мла-де-шень-ка по бо-роч - ку...

Пример 100.

сочиним подголосок:

С движением

Хо-ди-ла мла-де-шень-ка по бо-роч - ку...

Пример 101.

Если возникнет задача подписать к этой фразе аккомпанемент, то его гармонические функции определятся без труда: первый такт — Т, второй — D. Однако удовлетворительный результат даст лишь такое изложение этих функций, при котором терция ре — фа во втором такте не совпадает с вводным тоном ми, входящим в доминанту:

С движением

Хо-ди-ла мла-де-шень-ка по бо-роч - ку...

Пример 102.

С движением

Хо-ди-ла мла-де-шень-ка по бо-роч - ку

Пример 103.

Таким образом, помимо требований, предъявляемых отдельно к подголосочному сочетанию мелодических линий и к гармоническому сопровождению, необходимо еще, чтобы обе стороны художественного целого отвечали друг другу как в целом, так и в частностях.

ЗАДАНИЯ

17. Анализировать многоголосные подголосочно-полифонические песни из народно-песенной хоровой литературы, например: из сб. «Русские народные песни, записанные М. Е. Пятницким» (М., 1964): № 4 «Степь Моздокская», № 16 «Полоса», № 18 «Сосенка», № 28 «Вёснущка», № 38 «Сарафан»; из Хрестоматии по хоровой литературе, составленной В. С. Поповым (Вып. 1.— М.: Музгиз, 1950): № 7 «Ты взойди, солнце красное», № 12 «Вниз по Волге-реке», № 31 «Да ты, утушка, выплывай», № 40

«Сив, вею», № 48 «Узник». Можно брать аналогичные примеры из тех нот, которые есть в наличии. Определить число голосов, степень и факторы их сходства и различия, типичные и особенные свойства изложения.

18. Подробно разобрать 1—3 пионерские песни для многоголосного хора с сопровождением при обязательном выяснении следующих вопросов:

- а) тип хоровой фактуры, ее выразительное и формообразующее значение;
- б) функции отдельных голосов (хоровых партий);
- в) тип фактуры сопровождения, ее жанровые и выразительные свойства;
- г) соотношение вокальной и инструментальной партий (соотношение плотности, гармонических опорных точек, моменты смены изложения и т. д.).

Материал для разбора:

Э. Капп. Спасибо, родная Отчизна;

Д. Шостакович. Родина слышит;

Т. Попатенко. Наши голуби;

П. Ледоницкий. Артек целинный (из сюиты «Юные целинники») — или песни той же степени сложности из нот, которые есть в наличии.

19. К трехголосным примерам задач 15 или 16 сочинить аккомпанемент гармонического характера.

Изучение подголосочной полифонии естественно завершить классной работой, содержанием которой может быть обработка школьной песни, сделанная на основе всего пройденного материала, для двух- или трехголосного хора в подголосочном (!) изложении и в сопровождении фортепиано или баяна.

Материал для работы берется из песен, рекомендованных школьной программой (например, «Смело, товарищи, в ногу» или «Скворушка прощается» Т. Попатенко) или аналогичных им, и предлагается в виде мелодии со словами одного куплета, подобно тому как даются песни в большинстве массовых сборников. В случае необходимости мелодия может быть перетранспонирована на тон — полтора вверх или вниз.

II. Контрастная полифония

§ 15. Становление контрастной полифонии

Одновременное сочетание различных мелодий образует контрастную полифонию. В ней проявляется одна из специфических особенностей музыкального искусства. Одновременные реплики

персонажей в драматических произведениях встречаются крайне редко¹, так же как и попытки совмещения разных изображений (например, так называемая двойная экспозиция в фотографии, кино, телевидении, когда одно изображение служит как бы фоном другому). В музыке контрастное многоголосие встречается часто и в самых разных жанровых и выразительных ситуациях, оно выполняет важные смысловые и формообразующие функции.

В европейской музыке контрастное сочетание мелодий используется сравнительно недавно. Есть некоторые основания полагать, что в музыке Древней Греции и Древнего Рима встречалось многоголосие, однако конкретным материалом наука не располагает. А почти все первое тысячелетие нашей эры в Европе звучит только одноголосная музыка. В IX веке появляется *органум*² — сначала строгий (параллельный), который фактически лишь расслаивал одну мелодию, затем, в преддверии нашего тысячелетия, более свободный, но еще сохраняющий принцип «нота против ноты» (т. е. эквиритмия), и, наконец, в XI—XII веках — с распевами, которые знаменуют рождение контрастной полифонии:

органальный голос

8 Vi - de - runt He - ma - nu - e!

главный голос

8

Пример 104.

Из примера, однако, следует, что при мелодической свободе органального голоса сохранялся принцип одновременного произнесения текста.

В XII—XIII веках сложился новый жанр светской вокальной музыки — *мотет*, в котором впервые имело место одновременное изложение нескольких мелодических мыслей. Собственно музыкальное многоголосие подчеркивалось и разными словесными текстами у разных голосов. К нижнему — теноровому — голосу, который пел на латыни мелодию, так или иначе варьирующую хоральный напев (иногда это был и инструментальный голос),

¹ См., например, III действие гоголевского «Ревизора» (явление 6-е), где на приглашение Хлестакова «Пожалуйста, садитесь!» *вместе* отвечают сразу три чиновника.

² Явление, родственное подголосочности.

приписывались сверху еще два с разными текстами, причем на родном языке и как бы не зависящие друг от друга: при сочинении учитывалось лишь отношение каждого из них к тенором:

Триплум

Мотетус

Тенор

En non Dieu, que que nus di - e,
Quant voi la rose es - pa - ni - e,
E -

Eius in Oriente

Quant voi l'er - be vert et le tens(c)ler,
l'erbe vert et le - tens cler,

Пример 105. Школа Нотр-Дам (XIII в.).

Спустя три столетия этот принцип нашел свое дальнейшее развитие в жанре *кводлибета*¹ — юмористической, часто пародийной вокально-ансамблевой пьесы, сочетающей законченные мелодии и тексты или их фрагменты как в последовательности, так и одновременно.

С XIII столетия начинает определяться и мажоро-минорное ладовое сознание, в опоре на которое в эпоху Возрождения расцветает полифония *строгого стиля*.

§ 16. Строгое письмо — мелодика

Хоровой полифонический стиль достиг в середине текущего тысячелетия (XV—XVI вв.) небывалого расцвета практически во всех европейских странах. Славилась франко-фламандская шко-

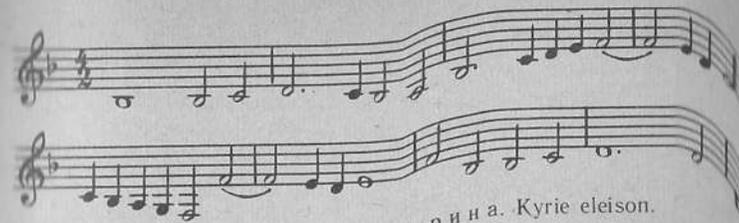
¹ Quodlibet (лат.) — что угодно.

ла (Дюфай, Окегем, Жоскен Дебре, Орландо Лассо), английская (Данстейбл), две итальянские — в Риме (Палестрина) и Венеции (Джованни Габриели). При всех различиях национальных школ и композиторских индивидуальностей полифонии того времени были присущи и важные общие черты. Контрастная полифония была не только преобладающим видом музыки светской (мотет, шансон, мадригал), так и церковной (месса). Установившиеся нормы мелодического движения и сочетания голосов складывались в процессе длительной эволюции влиянием народно-песенного многоголосия. Стиль музыки, соответствующий этим нормам, и получил (позднее!) название *строгаго стилиа*, или *строгаго письма*. (Здесь уместно добавить, что в те же времена все более широкое применение получают приемы имитационно-полифонического письма; многие сочинения, а затем и целые жанры (матригал, мотет) органично сочетают в себе контрастность и имитационность, подчиняясь все тем же нормам и отклоняясь от них только с целью достижения особых выразительных эффектов.)

Какова же музыка, написанная по правилам строгаго стилиа? Прежде всего, ей присуще величавое спокойствие, эпическая невозмутимость, уравновешенность. Современный слушатель подчас воспринимает ее как статичную, недостаточно активную. И действительно, ей несвойствен драматизм, отражение напряженных страстей, крайних проявлений горя или радости; напротив, она проникнута настроением умиротворения и всепримирения. Правила строгаго стилиа преследуют и вполне конкретные, собственно музыкальные цели: *удобство* исполнения и общее *благозвучие*. Мелодия строгаго письма ограничена диапазоном, не превышающим естественные возможности хорового певца, т. е. дуодецимы. Ее ладовую базу составляла исключительно диатоника, хотя и во всем многообразии своих разновидностей. Хроматизм мог встретиться лишь на значительном расстоянии — как следствие ладовой модуляции, а хроматическое движение мелодии запрещалось.

Мелодия двигалась преимущественно плавно, поступенно. Допускались нечастые скачки — не более чем на сексту вверх и на квинту вниз (разрешались и октавные ходы, они делались чаще вверх), но их следовало готовить плавным движением в противоположную сторону и немедленно уравновешивать также противоположным движением, плавным или скачковым¹. Однако подряд можно было сделать не более двух-трех скачков:

¹ После скачка можно взять еще вспомогательный звук в ту же сторону, но это возмратно недостаточно для того, чтобы уравновесить скачок, надо продолжить плавное движение. См. такт 4-й в примере 125.



Пример 106. Палестрина. Kyrie eleison.

Не допускались скачки на увеличенную и уменьшенную октаву и какое-либо заполнение увеличенной октавы (6.2 + 6.2 + 6.2).

Таковы были звуковысотные нормы и ограничения. Но не менее строго обстояло дело и в области метра и ритма.

Размер такта чаще был простым (2, 3 доли), нежели сложным (4, 6, 9), но доли употреблялись крупные — целые, половинные, четвертные, но доли употреблялись из немногих и простых ритмических рисунков¹. Начинаясь мелодия, как правило, спешно, долгими звуками, ритмическая активизация была постепенно, и кратчайшими длительностями (целой, половинной или относительно сильной доле).

Мелкие длительности (четверти; восьмые были редчайшим исключением) свободно использовались лишь на слабых долях такта, а на сильной они могли появляться лишь в четырех долях такта.

а) после затакта столь же мелкими длительностями (целой, половинной, четвертной, восьмой) начинались фразы.



Пример 107².

(см. также пример 106, такты 4—5-й),

б) при заполнении мелкими длительностями (целой, половинной, четвертной, восьмой) или простой составной части сложного такта:



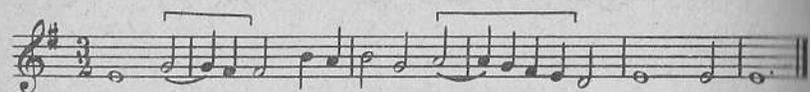
Пример 108.

(см. также пример 129, такт 7-й),

¹ Характерное обстоятельство: *brevis* (brevis — лат.) означало и действительно, он составляет половину *longi* или четверть *longi* часто встречавшихся длительностей. *Семибревис* (т. е. полубревис) был ступенью современной целой. В наше время нотные тексты эпохи Ренессанса обычно переписывают с ритмическим уменьшением — чаще всего вчетверо.

² Примеры без указания источника написаны автором пособия.

в) при первой четверти, слигванной с предшествующей нотой («предшествующая синкопа»):



Пример 109.

(см. также пример 125, такт 6-й),

г) при движении к синкопе («последующая синкопа»):

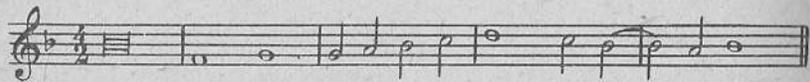


Пример 110.

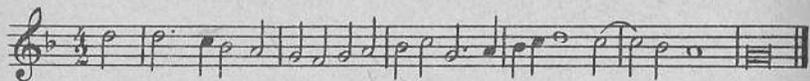
(см. также пример 129, такт 3-й).

Синкопы допускались лишь такие, в которых слабая часть была не короче последующей сильной, т. е. отношение слабой части к сильной было не меньше 1 (1 : 1, 2 : 1, 3 : 1, но не 1 : 2, 1 : 3). Междутактовая синкопа, составленная четвертями (пример 116, такты 4—5-й), запрещалась.

В строгом стиле избегались мотивные и фразовые повторения как на одной высоте, так и секвентные; избегались даже повторения ритмического рисунка. В мелодии преобладала неквадратность, асимметричность. Вот два характерных примера:



Пример 111. Ж. Де пре. Мотет «Ave Maria».

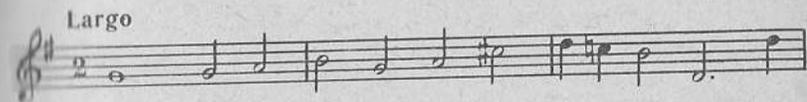


Пример 112. Ж. Де пре. Мотет «Ave Maria».

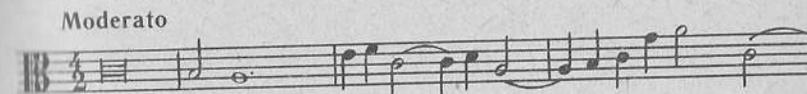
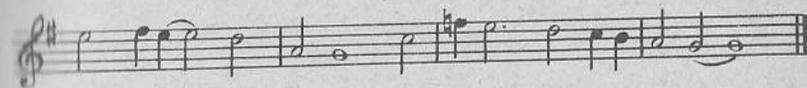
Перечисленные предписания и ограничения придавали мелодии характер объективного повествования, обобщенного высказывания; время характерной, индивидуализированной мелодии было еще впереди.

ЗАДАНИЯ

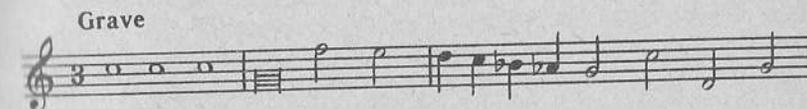
20. Примеры 113—118 переписать через строчку, отметить все нарушения правил строгого письма. На смежных строчках выписать исправленные варианты мелодий.



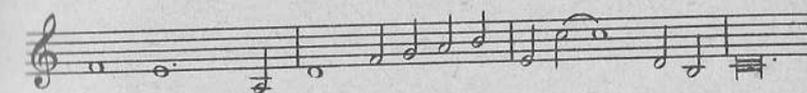
Пример 113.



Пример 114.



Пример 115.



Пример 116.





Пример 117.



Пример 118.

21. Пользуясь изложенными правилами, написать несколько мелодий в строгом стиле (по 7—11 тактов).

§ 17. Строгое письмо — правила контрапунктирования

Само слово «контрапунктирование» происходит от выражения *punctum contra punctum* (нота против ноты), которым определялась норма раннего многоголосия, ритмическое тождество голосов. Ко времени формирования и утверждения строгого стиля эта норма безнадежно устарела, ибо главным принципом соединения голосов стал их взаимный *контраст*, выраженный прежде всего в *ритме*, однако слово осталось в своем расширенном значении — одновременного соединения разных мелодических голосов¹.

Ритмический контраст в полифоническом соединении обеспечивался ограничением эквиритмического движения (не более трех совместных атак подряд) и запретом одновременных синкоп в паре голосов.

Линейный контраст выражался в преобладании противоположного и косвенного голосоведения, в отсутствии одновременных скачков обоих голосов в одну сторону.

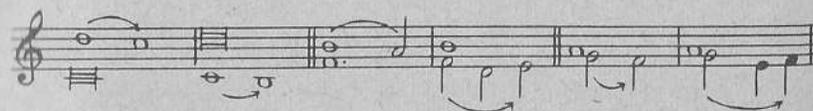
Серьезное внимание уделялось интервалам: их употребление строго регламентировалось. *Совершенные консонансы* свободно

¹ Закономерности контрапунктирования рассмотрим на простейшем виде изложения — *двухголосии*.

употреблялись лишь на слабых долях такта, а на сильном времени они могли (и должны были!) появляться лишь в начале (*primus*) и в конце контрапункта (*finalis*). Ни параллельного, ни противоположного движения совершенными консонансами не разрешалось¹. *Несовершенные консонансы* брались и на сильных, и на слабых долях такта, но только не в качестве первого и последнего интервала. Допускалось параллельное движение терциями, секстами, децимами, но не более трех интервалов подряд (см. условия ритмического контраста). Не разрешалось лишь соседство двух больших терций (децим), поскольку между основанием одной и вершиной другой образуется увеличенная кварта (ундецима).

Диссонансирующими интервалами считали секунду, кварту, септиму, нону, ундециму и квартдециму, а также тритон и девятитон в обоих значениях (других увеличенных и уменьшенных интервалов в диатонических ладах нет). Считалось, что диссонанс образуется неравнозначными звуками — диссонансирующим и свободным². В секунде диссонансирующим полагали основание, в септима и квартдециме — вершину; в остальных диссонансирующий звук можно было «назначить» по выбору, но — придерживаться этого «назначения». А выявление диссонансирующего звука было необходимо, потому что именно его следовало должным образом *подготовить*, а затем *разрешить*.

Сначала о разрешении. Оно состоит в том, что *диссонансирующий звук непременно спускается на секунду* сразу или через промежуточный звук, консонансирующий со свободным (см. стрелки в примерах 119—121). Сам же свободный в момент разрешения мог оставаться на месте, мог и переходить на другой, но обязательно консонансирующий с разрешением (см. штриховые линии в примерах 119—121): два диссонанса подряд исключались.



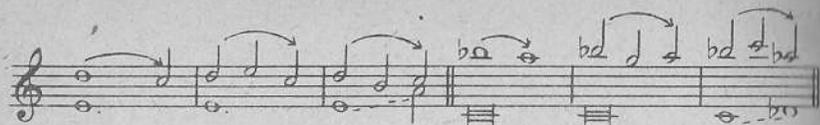
Пример 119.



Пример 120.

¹ Когда речь идет о противоположном движении, имеются в виду интервал и его обращение: прима ↔ октава ↔ квинтдецима или квинта ↔ дуодецима суть ходы запрещенные. Вместе с тем вполне допускались последования прима ↔ квинта ↔ октава и т. д.

² Современная теория музыки так не считает, тем не менее в дальнейшем мы будем пользоваться этими определениями без кавычек.



Пример 121.

Приготовление дисsonирующего звука на *сильной* доле такта осуществлялось задержанием (важно, что задерживался именно дисsonирующий звук, ошибка в последнем обороте примера 122 как раз в том, что задержан свободный).



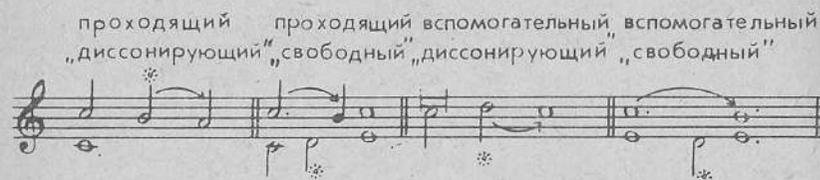
Пример 122.

Задержание не должно было быть длиннее своего приготовления (отношение предшествующей длительности к длительности задержания не менее 1), и приготовление не могло осуществляться кратчайшей длительностью (ошибка в конце примера 123).



Пример 123.

На *слабой* доле диссонанс возникал только на плавном, проходящем или вспомогательном, движении одного или обоих голосов. Если двигался один голос, он мог оказаться и дисsonирующим и свободным:



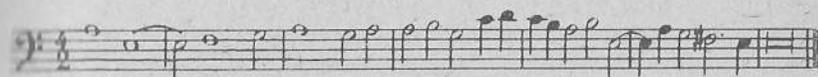
Пример 124.

Но на какой бы доле ни возник дисsonирующий интервал, разрешался он только по вышеизложенному правилу.

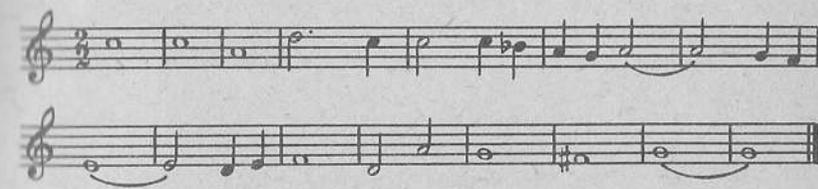
Соблюдение правил строгого письма сообщало музыке заданные свойства: покой и невозмутимость, благозвучие и величавую строгость. Высокие эстетические качества лучших сочинений строгого стиля обеспечили им многовековую жизнеспособность. Надо, однако, иметь в виду, что ни один сколько-нибудь значительный мастер никогда не укладывается в прокрустово ложе регламентаций, ибо художественные задачи заставляют его искать решения, выходящие за рамки устоявшегося и привычного, или в прошлом (рецидивы принципов органума), или в еще неизвестном (свободное разрешение диссонансов, последовательность диссонансов, хроматизм — предвестия свободного стиля).

ЗАДАНИЯ

22. К данным мелодиям (примеры 125—129) сочинить (сверху и снизу) контрапунктирующие голоса по правилам строгого письма¹.



Пример 125.



Пример 126



Пример 127.



Пример 128.

¹ Можно воспользоваться мелодиями, приведенными в кн.: С. Григорьев, Т. Мюллер. Учебник полифонии (любое издание), пример 42.



Пример 129.

23. К мелодиям своего сочинения (задача 21) сочинить контрапунктирующие голоса.

§ 18. Свободный стиль. Виды контрастной полифонии

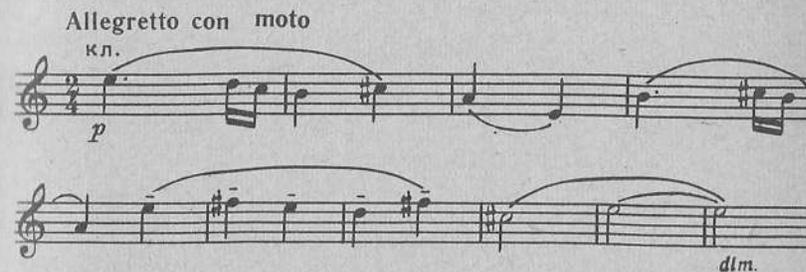
Становление и утверждение мажоро-минорной системы, гомофонного склада, жанра оперы способствовало формированию все более выразительной *мелодии*. А это, в свою очередь, не могло не отразиться на стиле полифонии, и уже в XVII—XVIII столетиях, а более всего в творениях Баха и Генделя, определяется новый, *свободный* стиль полифонической музыки, в котором новые содержательные задачи, новый образный строй заставил отказаться от многих ограничений предшествующей эпохи: в музыке появились хроматические звуки и прежде не употреблявшиеся мелодические интервалы, неприготовленные задержания и переходы диссонанса в диссонанс и тому подобное. В этом смысле понятие свободного стиля распространяется и на последующие времена, вплоть до нашего. Именно характерная выразительная мелодия с ясно выраженной жанровой природой, с определенным мажорным или минорным тональным колоритом становится основой полифонической музыки. При этом собственно полифонические формы музыки преимущественно развивают принцип *имитации*, а контрастная полифония все шире проникает в область *гомофонных* форм (это наглядно подтвердят примеры).

Среди контрастно-полифонических образцов музыки последних трех столетий явно преобладают двухголосные; увеличение числа различных *характерных* мелодий, звучащих совместно, связано с существенными трудностями восприятия и встречается значительно реже. При этом ясно различаются два вида контрастных мелодических сочетаний: *соединение двух мелодических тем*, каждая из которых несет в себе достаточно своеобразное художественное содержание, и *обогащение мелодической темы контрапунктом*¹, который сам по себе не столь значителен, сколь

¹ Слово «контрапункт» сейчас употребляется в двух значениях: как *соединение* разных голосов («ситуационный» смысл) и как *сопутствующий голос* («вещественный» смысл). Прежде им называли и учебную дисциплину полифонии, и даже полифоническую форму типа фуги (см., например, «Искусство фуги» И. С. Баха).

тема, но как элемент полифонического целого играет существенную роль.

1. Сочетанию двух достаточно самостоятельных мелодических тем обычно предшествует проведение этих тем порознь в гомофонном изложении. Так, Бородин в симфонической картине «В Средней Азии» сначала экспонирует и вариационно развивает тему русского отряда, протяжно песенную, широкую и величавую:



Пример 130. Бородин.

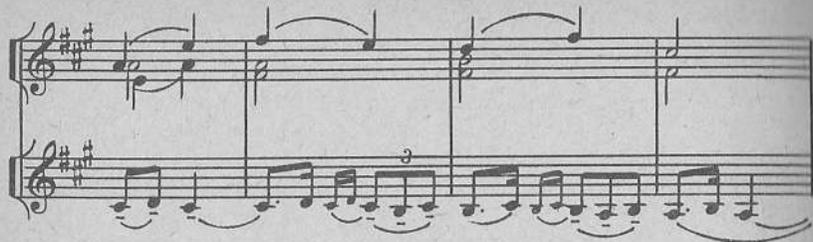
Затем появляется и также вариационно развивается тема восточного характера, рисующая неторопливое движение каравана:



Пример 131.

В заключительной части произведения обе мелодии звучат вместе, символизируя дружественное единение народов:





Пример 132.

Прекрасно звучит у Бородина и сочетание медленной темы хора девушек с подвижной темой пляски мальчиков в «Половцких плясках» из оперы «Князь Игорь» (P):

Moderato alla breve



Там так яр - ко солн_це светит...

Пример 133.

Живая, задорная тема Фарандолы из музыки Бизе к «Арлезианке» гармонично сочетается с волевой, решительной темой Прелюдии оттуда же:

Allegro deciso



Пример 134.

А оркестровая главная тема первой части до-минорного концерта Рахманинова в репризе звучит одновременно с экспансивной фортепианной темой, сформировавшейся в разработке:

Maestoso Alla marcia

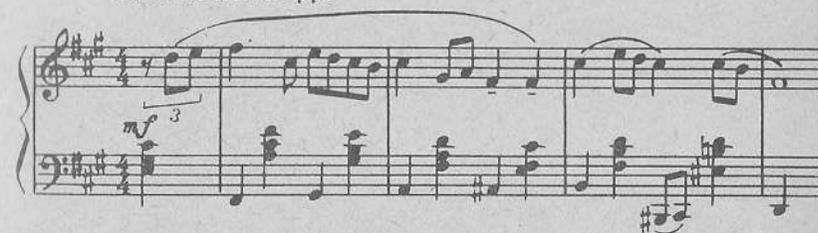


Пример 135.

2. Мелодическая тема в сопровождении контрапункта встречается гораздо чаще, чем сочетание двух тем. Здесь также типично предварительное проведение темы в гомофонном изложении (мелодия и сопровождение) и обогащение основной мелодии контрапунктом при повторном ее появлении.

Вот первое проведение темы Восьмой прелюдии Кабалевского:

Andante non troppo



Пример 136.

А в репризе тему сопровождает контрапункт, напоминающий отдаленно звучащую фанфару:

Tempo I

Пример 137.

Сравним теперь первое и повторное (от 9-го такта) проведения темы побочной партии из первой части фортепианной сонаты ре минор Прокофьева (в примере — партия правой руки). Сначала мелодия изложена октавно, а затем одногласно, но зато в сопровождении «журчащего», извилистого контрапункта:

Tempo [Allegro, ma non troppo]

Пример 138.

Таким образом, контрастно-полифонические сочетания обоих видов широко используются как средство обновления, обогащения тем, изложенных первоначально гомофонно, и тем самым играют важную роль в музыкальном развитии и формообразовании.

Кроме того, тематические сочетания (первый вид) заключают в себе и значительное смысловое содержание: они либо объединяют, сближают, синтезируют образы, которые прежде были разведены, а иногда и противопоставлены (пример 132), либо же обостряют, драматизируют столкновение образов (пример 135).

§ 19. Некоторые свойства мелодии нового времени в связи с их значением для контрастной полифонии

Своеобразие мелодии определяется прежде всего ее звуковысотными (ладолинейными) и временными (темпоритмическими) свойствами, которые дополняются колористическими (регистр, тембр, штрих) и динамическими. Из основных формообразующих свойств мелодии можно выделить более обобщенные, присущие многим и разным мелодиям, и более «индивидуальные», относящиеся лишь к данной мелодии. Лад, тональность, даже гармонический план, а из временных — темп и размер относятся к обобщенным свойствам, ибо немало найдется мелодий в одной ладотональности или в одном темпе и размере. Ритмический же рисунок и мелодическая линия, как правило, не повторяются в разных мелодиях, поскольку являются характерными, «индивидуальными» для той или иной мелодии.

Чтобы сочетание различных мелодий обладало художественными достоинствами, нужно определенным образом *согласовывать* сочетаемые голоса, объединять их рядом родственных свойств — при контрасте в других свойствах.

Основная закономерность сочетания различных мелодий (мелодических тем или темы с контрапунктом) заключается в *единстве их обобщенных свойств*. В примерах предыдущего параграфа одновременно соединяются мелодии в одной ладотональности, с общим планом гармонизации, в одном темпе и размере (см. примеры 132—135, 137, 138).

Иногда встречающиеся исключительные примеры полиметрии¹

Lento

¹ Употребляемый иногда термин «полиритмия» неудачен, так как сочетание разных ритмов — вполне обычное явление (например, ритм мелодии и сопровождения).



Пример 139. Прокофьев. Мимолетности.

и даже политональности



Пример 140. Барток. Багатели.

никак не опровергают общего правила. И поскольку средства объединения весьма существенны для своеобразия мелодии, постольку возможности контрастирования ограничены. Этим и можно объяснить более частое использование темы с контрапунктом, не имеющим достаточно самостоятельного образного значения, нежели контрастного сочетания полноценных мелодических тем.

Основное средство противопоставления сочетаемых мелодий — различие их «индивидуальных» свойств — ритмического рисунка и мелодической линии.

Ритмическое движение голосов отличается степенью подвижности (1). Так, в начальном четырехтакте примера 135 на девять звуков оркестровой темы приходится двадцать пять у фортепиано, т. е. почти втрое больше. В данном случае один из голосов все время менее подвижен, чем другой.

Может быть и иначе — когда голоса ритмически активизируются поочередно. В «Камаринской» Глинки контрапункт к плясовой теме наиболее подвижен именно в моменты ритмического успокоения темы (см. пример 15). Это явление, как уже было сказано в § 8, называют *дополнительной ритмикой* (2).

Наконец, сами *ритмические фигуры* (равномерность, дробление и суммирование, пунктирность, синкопы и пр.) обычно контрастируют в сочетаемых мелодиях (3). В первом такте сочетания мелодии «Камаринской» с контрапунктом фигуры суммирования

противопоставляются равномерному ритму, во втором — равномерный ритм пунктирному (с дроблением) и т. д.

Мелодические линии голосов отличаются прежде всего своим направлением (1):



Пример 141. Чайковский. Пиковая дама.

(См. также примеры 15, 132, 134, 135.)

В результате несовпадения в направлении *не совпадают и вершины мелодических линий*, что видно в примерах 132, 133 (2). Как правило, не совпадают и «мелодические фигуры»: соотношение скачков и поступенного движения, прямолинейность, волнообразность, ступенчатость и разнообразные сочетания этих видов движения (3). Так, в примере 134 легкое «кружение» деревянных духовых и струнных в нешироком диапазоне ярко контрастирует с энергичным подъемом, активизированным упругими скачками у медных инструментов.

Мелодико-ритмический контраст дополняется регистровым, тембровым, штриховым контрастом. Возможно отличие между голосами и в динамике, но оно не бывает слишком большим: за громким голосом не будет слышен чрезмерно слабый.

Таким образом, средств противопоставления в контрастной полифонии оказывается не так уж мало. Следует постоянно иметь в виду, что главным из них является *ритмическое различие*.

§ 20. Контрапунктирующий голос

Задача сочинить голос, контрапунктирующий данной мелодии, может возникнуть и в процессе хоровой аранжировки, и в работе над аккомпанементом к песне, и при инструментовке той или иной музыки (песенный аккомпанемент, танец, обработка или самостоятельная инструментальная пьеса).

Контрапункт, как правило, основан на материале так называемых общих форм движения. Мелодическая линия обычно не содержит ярких интонаций и развивается преимущественно *гаммо-*

образно (диатонически или хроматически — см. пример 138), а иногда и по звукам арпеджио. В ритмическом рисунке преобладает *равномерность*, возможно и неоднократное повторение несколько более развитой фигуры (см. примеры 16, 137, 144, 145).

Вступление контрапункта звучит ярче, когда дано на качественной иной доле, чем вступление темы: если основная мелодия началась затактом, контрапункт лучше начать с сильной доли, и наоборот (примеры 15, 16, 142, 144). Впрочем, иногда оба голоса вступают одновременно, это бывает в начале такта (пример 138).

В отношении образуемых контрапунктом вертикалей следует иметь в виду два важных условия.

1. Очень плохо звучит *параллелизм совершенных консонансов*, возникающих между основной мелодией и контрапунктом; *диссонансы* между ними нужно разрешать непосредственно или через вспомогательные звуки.

2. Контрапункт должен полностью согласовываться со всеми остальными голосами в *гармоническом* отношении, не должен противоречить образуемым ими гармоническим комплексам, хотя может не только входить в них, но и расширять их, как аккордовыми, так и неаккордовыми звуками (см., например, неприготовленное задержание, отмеченное звездочкой в примере 138).

ЗАДАНИЯ

24. В примерах 97—100, 102, 103, 142—145 определить характер музыки, общие и различные свойства соединяемых мелодий.

Adagio
120

Пример 142. Римский-Корсаков. Царская невеста.

Allegro molto

Пример 143. Римский-Корсаков. Сказание о невидимом граде Китеже...

Allegro giusto con forza
Варлаам

Гроз-ный царь он за-кру-чи-нил-ся.

Пример 144. Мусоргский. Борис Годунов.

Lento
Искр.
p
влч.
pizz.
p

Пример 145. Шостакович. Квинтет.

25. В музыкальной литературе найти по два-три примера на соединение мелодических тем и на соединение мелодической темы с контрапунктом; выписать пары контрапунктирующих мелодий,

определить, какие их свойства способствуют объединению, а какие — противопоставлению.

26. Сделать аналогичный анализ соединений темы и противосложения в фугах Баха, Хиндемита, Шостаковича, Кабалевского, Шедрина.

27. Приписать контрапункт (преимущественно гаммообразный) к мелодиям двух-трех песен из нижеследующих (или каких-либо других по указанию преподавателя или по собственному выбору):

- «Смело, друзья, не теряйте...» (старая революционная песня),
- «Три танкиста» (Дм. и Дан. Покрасс),
- «Песня о встречном» — запев (Д. Шостакович),
- «Взвейтесь кострами...» (С. Дёжкин),
- «Песня космонавтов» — запев (О. Фельцман).

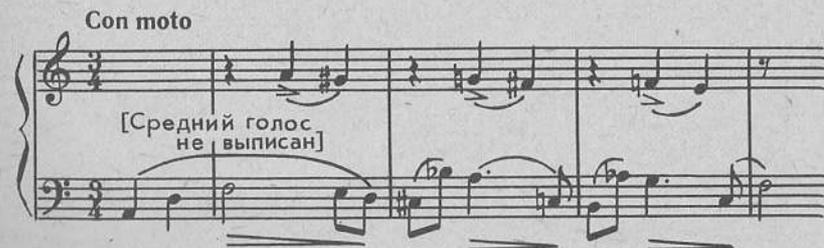
§ 21. Простой и сложный контрапункт

Полифоническое соединение, которое при повторном соединении не содержит существенных изменений в мелодических линиях или их соотношении как по высоте, так и по времени вступления, называется *простым* контрапунктом. Повторное проведение может точно повторять первоначальное, но может быть перенесено в иную тональность, регистр, даже лад. Если такой перенос касается всех контрапунктирующих голосов, то контрапункт и в этом случае остается простым.

Часто, однако, при повторении полифонического соединения звуковысотное (а иногда и временное) соотношение голосов может измениться:



Пример 146. Г л и н к а. Фуга.



Пример 147. Г л и н к а. Фуга.

Сначала обе мелодии начинались с одного звука ми¹, и кантилена звучала несколько выше сопровождающих ее «вздохов», а затем кантилена переместилась в нижний регистр, и контрапункт оказался значительно выше ее.

Могут возникнуть и определенные — строго закономерные¹ — изменения в самих мелодиях:



Пример 148. Б а х. ХТК.



Пример 149. Б а х. ХТК.

Мелодии не только «обменялись регистрами», но еще и сделали пол-оборота вокруг горизонтальной оси, каковой служит звук до: весь мелодико-ритмический комплекс сохранился, но все мелодические интервалы получили противоположное направление, мелодии даны в обращении².

Контрапункт, содержащий в повторных проведениях существенные и закономерные изменения в соотношении мелодий, или в них самих, или, наконец, в том и другом одновременно, называется *сложным*.

«Существенный признак сложного контрапункта — возможность получить из первоначального соединения мелодий новое,

¹ Закономерность выражается в том, что некоторое изменение относится ко всем без исключения звукам или интервалам мелодии: если один звук удлинён вдвое, то и все остальные удваивают длительность; если один мелодический интервал дан в противоположном движении, то и все остальные изменяют свое направление, и т. п.

² Очевидна разница *мелодического* обращения, пример которого здесь разобран, и *гармонического*, образованного переносом крайнего звука созвучия на октаву (две) — на противоположный край.

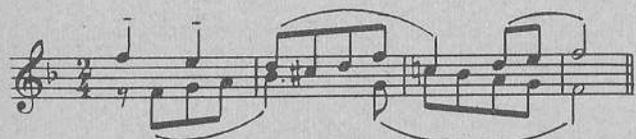
производное»¹. Таким образом, сложный контрапункт подразумевает *неоднократное* проведение полифонического соединения: сначала звучит первоначальное соединение, а затем и производное (производных может быть и несколько).

Сложный контрапункт позволяет обновлять повторения, сохраняя единство тематического материала, т. е. представляет собой средство *полифонического варьирования*.

§ 22. Виды сложного контрапункта

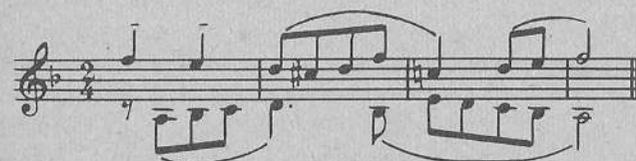
По характеру изменений при повторении сложный контрапункт подразделяется на *подвижной*, в котором изменения касаются лишь соотношения контрапунктирующих линий по высоте и времени, и *преобразующий*, в котором трансформируются сами мелодии.

Сочетание двух мелодических фраз



Пример 150.

допускает изменение их высотного соотношения (*вертикально-подвижной* контрапункт):



Пример 151.

изменение момента вступления одного голоса по отношению к другому (*горизонтально-подвижной* контрапункт):



Пример 152.

¹ Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. Вступление.— М., 1959.— С. 10.

и даже одновременный сдвиг по высоте и моменту вступления (*двойно-подвижной* контрапункт)¹:



Пример 153.

С давних пор известны и возможности закономерного преобразования мелодий — их ритмического *увеличения* или *уменьшения* (все длительности укрупняются или сокращаются одинаково), их *обращения*, *противодвижения* (т. е. противоположного движения — все интервалы, составляющие мелодию, сохраняют свою величину, но меняют направление; восходящие становятся нисходящими и наоборот), их *возвратного движения* (так называемое ракоходное движение — ход мелодии от последнего звука к первому). Данное в примере 150 сочетание допускает ритмическое увеличение верхней мелодии (контрапункт в увеличении)²:



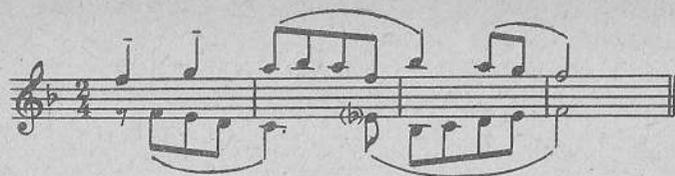
Пример 154.

Оно допускает и обращение обеих мелодий (*дважды обратимый* контрапункт):

¹ Для обозначения величины сдвига приняты показатели: index verticalis (Iv) и index horizontalis (Ih). Вертикальный сдвиг измеряется числом ступеней, на которое изменилось расстояние между мелодиями, причем знак числа зависит от того, увеличилось или уменьшилось это расстояние. Так, для примера 151 $Iv = +5$, расстояние увеличилось на сексту, а от примы до сексты — пять ступеней. Сравним: чтобы попасть на третий этаж, следует преодолеть высоту в два этажа, так как на первый подниматься не нужно, по существу, он — «нулевой». Таким образом, *интервал перемещения* выражается числом, меньшим на единицу, чем число, определяющее обычно *величину* этого интервала (например, перемещение на октаву выражается числом 7). Горизонтальный сдвиг измеряется числом долей такта, на которое изменилось время между вступлениями тем. Так, для примера

152 $Ih = +\frac{1}{4}$, а для примера 153 $Ih = -\frac{2}{4}$.

² Понятно, что то же соотношение, только в более быстром движении, получилось бы, если дать нижний голос в ритмическом уменьшении.



Пример 155.

и даже возвратное движение нижней мелодии при ритмическом увеличении верхней (контрапункт в *ракоходном* движении и *увеличении*):



Пример 156.

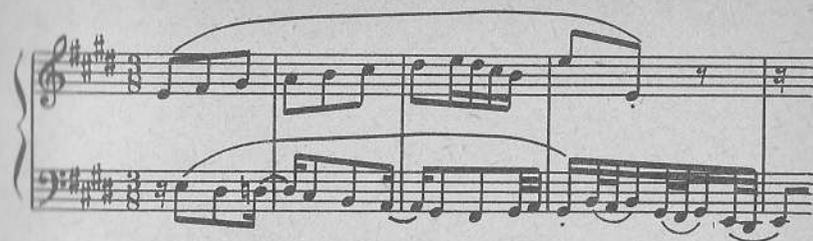
По сравнению с преобразующим контрапунктом подвижной применяется значительно чаще, поскольку более прост в сочинении и для восприятия.

§ 23. Двойной контрапункт

Из всех видов и разновидностей сложного контрапункта наиболее широко используется такой вертикально-подвижной контрапункт, при котором *мелодии меняются местами*: в повторном (производном) соединении вниз проводится мелодия, которая раньше была верхней, и наоборот:



Пример 157. Б а х. Инвенция.



Пример 158. Б а х. Инвенция.

(См. также примеры 146 и 147.) Так можно изменить и соединить из примера 150:



Пример 159.

Во всех подобных случаях каждая мелодия выступает в двух ролях: если в первоначальном соединении она верхняя, то в производном — нижняя, и наоборот. Это обстоятельство и послужило основанием назвать такого рода контрапункт *двойным*.

Ясно, что при встречном движении голосов их суммарный $Iv < 0$. В большинстве случаев он равен целому числу октав: -7 , -14 , -21 . В любом из этих случаев сохраняется название *двойной контрапункт октавы*. Распространенность этого вида подвижного контрапункта объясняется тем, что в производном соединении сохраняется характер интервалов первоначального: октава станет прямой или октавой же, терции — секстами (возможно параллельное движение), секунда — септималь (разрешается движением бывшего основания, а ныне вершины, на ступень вниз) и т. д. Единственное нарушение этого соответствия дает совершенный консонанс квинта, которая в производном соединении станет диссонансом квартой (или ундецимой). Значит, в первоначальном соединении надо к квинте отнестись как к потенциальному диссонансу, повести один из ее звуков на ступень вниз — это и будет разрешение будущего диссонанса.

Нередко употребляется и *двойной контрапункт дуодецимы* ($Iv = -11$, -18 , -25), при котором тоже велика доля соответствия первоначальных и производных интервалов (хотя сексты, например, превращаются в септимы, и теперь уже о них надо думать как о будущих диссонансах). Много реже встречается *двойной контрапункт децимы* ($Iv = -9$, -16 , -23), при котором

вообще никакое параллельное движение невозможно: терции переходят в октавы, а сексты — в квинты.

В принципе двойной контрапункт возможен с любым показателем вертикального перемещения¹, но самым употребительным остается двойной контрапункт октавы.

ЗАДАНИЯ

28. Определить изменения в повторных проведений двухголосных полифонических сочетаний в следующих примерах:

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Том I — прелюдия III до-диез мажор;

там же — fuga X ми минор (тема и противосложение);

там же — fuga XXI си-бемоль мажор (тема и противосложение);

том II — fuga XVI соль минор (тема и противосложение); там же — прелюдия XX ля минор.

Л. Бетховен. Фортепианная соната № 8 до минор, финал — эпизод в ля-бемоль мажоре (взять для анализа только крайние голоса).

29. В решениях задачи 27 поменять местами заданную мелодию и контрапункт ($Iv = -7, -14$, а по желанию и -11), неблагозвучные места поправить как в производном, так и в первоначальном соединении.

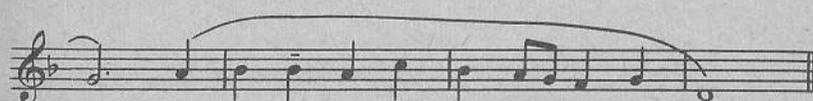
30. К следующим мелодиям приписать контрапункты, допускающие перестановку при $Iv = -7 (-14)$:

Широко



Пример 160.

Протяжно



Пример 161.

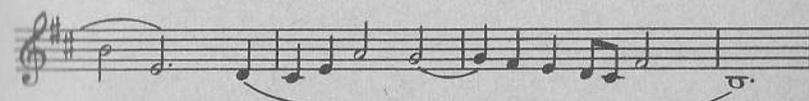
¹ И при этом будут возникать каждый раз новые ограничения. Подробнее об этом см.: Танеев С. И. Подвижной контрапункт... — Гл. V.

Певуче



Пример 162.

Медленно

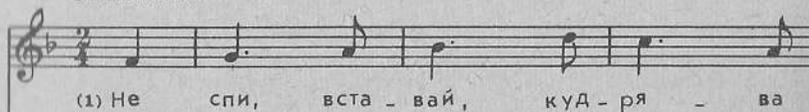


Пример 163.

§ 24. Метод третьей строчки

В работе над хоровой аранжировкой, над инструментальным сопровождением к вокальному произведению, над оркестровым изложением аккомпанемента или самостоятельной пьесы нередко возникает возможность (а подчас и потребность) в полифоническом варьировании с помощью сложного контрапункта. Возможно, например, чтобы в двух куплетах песни основную мелодию сопровождал один и тот же контрапунктирующий голос, но чтобы соотношения голосов (по интервалу, по времени вступления) в разных куплетах были разными.

Оживленно



Пример 164.

Оживленно

Пример 165.

Для вертикально-подвижного контрапункта существуют определенные правила, соблюдение которых при сочинении контрапунктирующего голоса обеспечивает возможность его передвижения относительно основного на заданный интервал. Однако правила эти достаточно громоздки, они иные для каждого показателя вертикального перемещения, а для многих показателей, находящихся свое применение в музыке, их нет вообще.

Не сформулированы правила и для всех прочих видов сложного контрапункта, хотя в той или иной мере все эти виды в музыке используются.

Практически сочетание мелодий, допускающее те или иные перестановки или преобразования, может быть получено при помощи методики *трех строчек*. Суть этой методики состоит в *одновременном* сочинении первоначального и производного соединений, которые записываются с общей строчкой контрапункта. Заданную мелодию пишут на верхней строчке; ее же, но с нужным сдвигом или преобразованием, выписывают на нижней. Средняя

строчка отводится контрапункту, сочиняемому так, чтобы и с верхней, и с нижней мелодиями образовалось бы правильное, благозвучное сочетание.

Как было получено соединение в примере 164, допускающее перестановку 165 ($Iv = -2, Ih = \frac{2}{4}$) ?

Пример 166.

1. На верхней строчке был выписан основной вид мелодии.
2. На третьей строчке она была переписана со сдвигами, *противоположными* желаемым: хотели, чтобы контрапункт начался позже и выше — переписали мелодию раньше и ниже (по отношению к ее первоначальному положению).

3. На средней строчке сочинялся такой контрапункт, который естественно звучал бы с каждой из записанных на крайних строчках мелодий. Заметим: в примере 166 нет трехголосия, это лишь особым образом записанные два разных двухголосия (это подчеркнуто несовпадающими тактовыми чертами). Затем две верхние строки просто переписаны (пример 164), а две нижние представлены и транспонированы в основную тональность (пример 165).

ЗАДАНИЯ

31. К мелодиям из примеров 160—163 приписать контрапункты, допускающие перестановки по вертикали ($-2, -3, -4, -7, -11$) и по горизонтали $\begin{pmatrix} 4 & 3 \\ 4 & 2 \end{pmatrix}$.

32. К мелодиям хороводных песен «Во кузнице», «Пойду ль, выйду ль я», «На горе-то калина» или других, но того же типа, приписать несложные контрапункты, которые могут при повторении вступить на иной высоте и в иное время, не меняясь мелодически.

§ 25. Контрастное трех- и четырехголосие

Одновременное сочетание нескольких различных мелодических образов, порою очень отличающихся по выразительности, придает музыке образную многогранность, многоплановость. Контрастно-многоголосные сочетания встречаются как в вокальной, так и в инструментальной музыке.

Типично использование контрастно-полифонической фактуры в оперных ансамблях, когда одновременно поет несколько персонажей, причем партия каждого достаточно индивидуализирована.

В трио из оперы Римского-Корсакова «Царская невеста» одновременно звучат совершенно разные мелодии: сомнение и надежда слышатся в партии Грязного, исполнена глубокой душевной боли речь Любаша, резонерски холодны фразы Бомелия:

Larghetto assai

И в гру-ди бо-лит,
 Мнo го-тем-ных
 При-ле-те-ла бы в гнез-до к кор-шу-ну,
 но-ет ве-ще-е,
 сил не-раз-га-дан-ных
 на гру-ди е-го ус-по-ко-и-лась,

Пример 167. Римский-Корсаков. Царская невеста.

В квартете из «Риголетто» Верди признания герцога и ответы Маддалены, восклицания Джильды и полные гнева реплики Риголетто тоже остро контрастируют одно с другим и вместе с тем образуют гармоничное целое:

Andante

Джильда
 Маддалена
 Герцог ³
p О, кра-сот-ка мо-ло-да -
 Риголетто
pp
 Слад-ким гре-зам
p
 Пра-во, ктож не посмеет-ся, слыша Ваши уве-ренья.
 -я, я твой раб, на все го-то -
p
 Ты в из-ме-не,

Дж.
ска - жет серд-це

М.
Э.то шут.ки без сомненъя знаю це.ну им дав.но

Г.
- вый, ты од.ним,од.ним св.дим лишь

Р.
ты в из - ме - не

Дж. *pp*
Ах! на.век прос.ти!

М. *pp*
Вы любитель.развлечений.Вас знаю хоро.шо, да!

Г. *pp*
сло - вом мо.жешь боль.души моей у.враче.вать.

Р. *pp*
у - бе - ди - лась.

Пример 168. В е р д и. Р и г о л е т т о.

В инструментальной музыке многоголосное контрастно-полифоническое сочетание либо представляет собой объединение тем, ранее прозвучавших порознь (русская и татарская темы, ритм скачущих всадников — в «Сече при Керженце»; кантилена побочной партии, пульсирующие диссонансы на фоне акцентирован-

ных четвертей из главной и омраченные низким регистром фигурации связующей — в разработке прокофьевской сонаты):

русская тема

Allegro 7

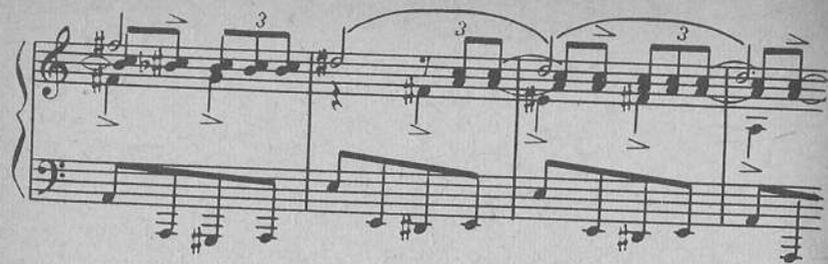
ритм скачки

тема татар

Пример 169. Р и м с к и й - К о р с а к о в. С к а з а н и е о н е в и д и м о м г р а д е К и т е ж е...

Allegro, ma non troppo

tr

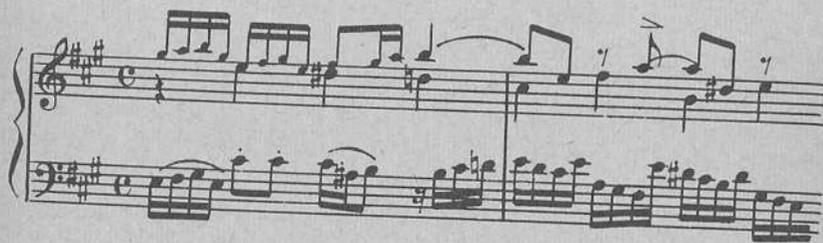


Пример 170. Прокофьев. Соната № 2 для фортепиано.

либо само по себе служит основой для полифонического варьирования средствами сложного контрапункта, как в баховской прелюдии:



Пример 171. Бах. ХТК.



Пример 172. Бах. ХТК.



Пример 173. Бах. ХТК.

Таким образом, контрастное многоголосие либо завершает некоторый этап гомофонно-гармонического развития в произведении, либо открывает некоторый этап полифонического развития в нем.

Приведенные примеры позволяют сделать еще один вывод: при одновременном звучании нескольких разных мелодических линий в каждый данный момент ведущую роль играет линия, в примере 169 тема скачки своего рода фон, басовая мелодия благодаря остинатному ритму и преобладанию гаммообразности приближается к традиционным контрапунктам, а доминирующая мелодия в верхнем регистре. В примерах 170 и 171 так же бесспорно определяющее значение верхнего голоса, как остальные играют роль более или менее развитых контрапунктов.

МАТЕРИАЛ ДЛЯ КЛАССНОЙ РАБОТЫ ПО АНАЛИЗУ Контрастно-полифонической музыки

Один-два из нижеперечисленных или других аналогичных примеров разбираются самостоятельно; результаты анализа записываются:

Д. Ж. Верди. Риголетто. Квартет из III акта.

В. А. Моцарт. Дон Жуан. Тριο из I акта.

М. И. Глинка. Руслан и Людмила. Квинтет из I акта.

Н. А. Римский-Корсаков. Царская невеста. Третья часть I акта.

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. I. Прелюдия мажор.

В. А. Моцарт. Симфония до мажор, «Юпитер». Такты 373—400.

В анализе надо дать краткое описание выразительного строения сопоставляемых мелодий, определить типы соотношения между голосами, составить схему развития.

Примерный анализ. И. С. Бах. ХТК-II, Прелюдия до мажор (см. примеры 148, 149). В начале прелюдии сопоставлены две мелодии: одна гибкая, подвижная (разнообразный и достаточно активный метроритмический рисунок, много несекундовых валов, в том числе увеличенные и уменьшенные) и в то же время несколько печальная (минорный лад, общее нисходящее движение), другая более сдержанная, тяжеловесная (равномерный ритм сравнительно крупными длительностями, элементарная гармоническая линия — широкий восходящий устойчивый скачок с ритмическим заполнением). Различия в метроритме и типе движения позволяют считать сочетание контрастным, хотя общее нисходящее движение вносит элемент подголоска. Развитие в прелюдии может быть выражено следующей

A B A B V A V A V U V U A B A V A
 a a e e G da D ad e ea d da(t)

Пример 174.

В качестве задания может быть дана работа, аналогичная классной, на неиспользованном материале.

§ 26. Элементы контрастной полифонии в школьном песенном репертуаре

С сопоставлением различных мелодических линий в песне школьники встречаются уже в III классе. Один из наиболее эффективных путей выработки навыков двухголосного пения начинается с песен (и упражнений), в которых мелодия движется на фоне выдержанного звука: мелодия + педаль¹:

Умеренно скоро

Как пош-ли на-ши под-руж-ки в лес по я-го-ды гу-
-лять. Се-ю-ве-ю, ве-ю-вью. В лес по я-го-ды гу-лять.

Пример 175. Русская народная песня.

Скоро

Долго-но-гий жу-ра-вель на мель-ни-цу ез-дил,
на мель-ни-цу ез-дил, ди-ко-вин-ку ви-дел.

Пример 176. В. Калининков. Журавель.

¹ Строго говоря, педаль следовало бы считать гармоническим звуком, но ритмическая разработка, нередкое использование вспомогательных тонов сближают ее с мелодическим голосом.

Позже, в IV, V классах, в репертуаре появляются примеры более развитого контрастного двухголосия:

Спокойно
2. Ми-лый мой хо-ро-вод

2. Хо-ро-вод, милый мой хо-ро-вод.

Пример 177. Русская народная песня.

Скоро, весело
Ты ря-би-на, ты куд-ря-ва...
Ты ря-би-нуш-ка мо-я, ты куд-ря-ва-я мо-я.

Пример 178. Русская народная песня.

Наконец, когда в старших классах начинается работа над трехголосием, то чаще всего оно представляет собой подголосочное двухголосие (обычно у девочек — сопрано и альт) с контрастным голосом (мужская партия):

Умеренно

Динь-бом, динь-бом, слышен звон кан-даль-ный,
Динь - бом, слы - шен звон кан-даль-ный,
динь-бом, динь-бом, путь си-бирс-кий даль-ний.
динь - бом, динь - бом, динь - бом.

Пример 179. Революционная песня.

Умеренно

Вьет_ся пыль под са_по_ га_ми сте_ пя_ми, по_ ля_ми...

Вьет - ся пыль сте_ пя_ми, по_ ля_ми...

Пример 180. Новиков в. Эх, дороги...

Во всех случаях — от самых простых до посильно сложных — необходимым условием художественно полноценного исполнения является четкое и прочное представление каждого ученика-исполнителя обо всем полифоническом целом.

ЗАДАНИЕ

33. Подобрать из школьного песенного репертуара примеры с контрастным соотношением мелодических голосов:

- а) внутри вокальной партитуры,
- б) вокальной партии и сопровождения.

Сочетания контрастных мелодий выписать и разучить для показа на занятии, определить средства противопоставления мелодий.

III. Имитационная полифония

§ 27. Имитация — состав и параметры

Общее понятие об имитации уже было дано в § 3. Приведенные там примеры (19, 20) позволяют сказать, что имитация — это *повторение мелодической темы другим голосом*, причем сразу же вслед за проведением темы. Имитация как средство первоначального показа тематического материала встречается еще в музыке французских трубадуров (Гийом де Машо, XIV в.). Постепенно роль ее возрастала, и фактически все значительные завоевания музыкального искусства XVI—XVIII столетий связаны с имитационной полифонией, которая вызвала к жизни определенный тип мелодического тематизма, породила ряд новых, свойственных именно ей музыкальных форм.

Относительно законченная часть мелодии, которую проводит голос, выступивший первым, называется *темой* (лат. *proposita* — предложение, повод). Имитация, т. е. подражание, повторение те-

мы другим голосом называется *ответом* (*risposta*). Иногда в момент вступления ответа первый голос умолкает¹:

Molto moderato

trб.

trбн.

Пример 181. Римский-Корсаков. Шехеразада.

Однако чаще он продолжает свою мелодическую линию, которая становится менее яркой, чем тема, чтобы не помешать восприятию ответа. Такое продолжение называется *противосложением*, оно представляет собой, как правило, контрапункт:

Moderato con moto

Пример 182. Шостакович. Прелюдии и фуги.

¹ Корни такой имитации можно усмотреть в антифонном (двухорном) исполнении многих народных песен: второй хор поет второй куплет, как бы отвечая первому хору на первый куплет. Во время этого «ответа» первый хор молчит, как, например, в песне «А мы просо сеяли».

Но изредка бывает и подголоском:

Moderato con moto

Пример 183. Шостакович. Прелюдии и фуги.

Таким образом, имитация включает в себя три элемента: тему, ответ и противосложение.

В каждой имитации определяются ее параметры: *сторона*, или направление (выше или ниже ответ, чем тема), *интервал* (на сколько сдвинут ответ по отношению к теме вверх или вниз) и *время* (на сколько позже вступает ответ). Так, пример 18 дает имитацию в нижнюю октаву через один такт, а в примере 183 имитация в нижнюю кварту через семь тактов.

§ 28. Виды имитации

Точная (реальная) имитация содержит ответ, не отличающийся от темы ничем, кроме своего высотного положения. Наиболее строго ответ повторяет тему, когда имеет место имитация в приму (пример 53), октаву (пример 19). Однако и транспозиция темы (чаще всего в доминантовую тональность, но не исключаются и другие) оставляет без изменений ее конструктивные мелодические свойства, а потому не может рассматриваться как ее существенное изменение. Таким образом, *интервал* точной, реальной имитации может быть *любым* (см. примеры 19, 20, 53, 181, 183).

Тональная имитация представляет собой особый случай. Она похожа на точную имитацию с ответом непременно в *доминантовой* тональности. Однако в ответ вносятся некоторые мелодические изменения, с тем чтобы более тесно связать его с темой, и притом именно тонально. Для этого есть две возможности: либо сделать так, чтобы *начало* ответа (т. е. транспонированной темы) звучало все еще в главной тональности, либо же *в конце* ответа снова вернуть главную тональность.

Первая возможность уместна, если в начале темы ясно выра-

жена *опора на квинтовый* — доминантовый — тон тональности. В точном ответе ему соответствовал бы квинтовый тон доминантовой тональности, двойная доминанта. Но здесь, в тональном ответе, его заменяют *квартвым*, совпадающим с тоникой главной тональности, которая, таким образом, распространяется на начало ответа. Все остальные ступени ответа при этом остаются на тех же местах, на которых они были бы в точном ответе.

Andante

Пример 184.

В данном примере начальное до² в ответе (вместо ре², если бы ответ был точным) способствует сохранению главной тональности до минор почти до середины ответа, который тем самым прочно связывается с темой.

Другая возможность тонального сближения ответа с темой уместна, если тема *завершается модуляцией* в доминантовую тональность, что естественно подготавливает вступление ответа. Точный ответ к такой теме привел бы в тональность двойной доминанты¹. Чтобы избежать столь далекого ухода от главной тональности, *модулирующее окончание темы сдвигается ступенью ниже*. И тогда оно приводит обратно, в главную тональность:

¹ Изредка так и случается. Примером может служить начальная имитация Фуги ми минор из I тома ХТК:

Пример 185.

Allegretto

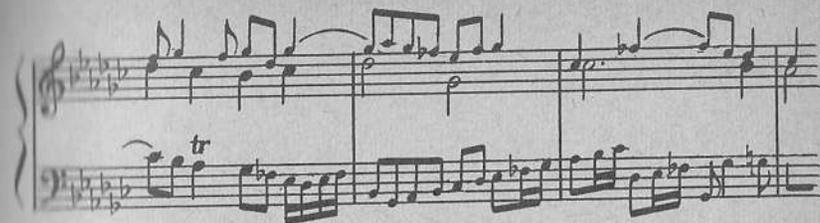
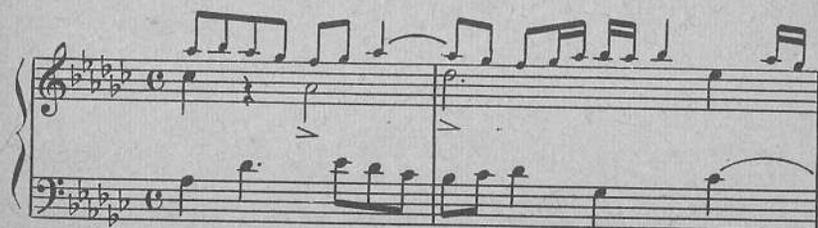


Пример 186.

Преобразованная имитация — с ответом, так или иначе закономерно видоизменяющим тему. О типах изменений уже говорилось в § 20, 21; вспомним эти типы: ритмическое увеличение, ритмическое уменьшение, обращение («вниз головой») и ракоход («задом наперед»). Вот примеры имитаций с обращенным ответом и с увеличенным ответом:



Пример 187. Б а х. ХТК.



Пример 188. Б а х. ХТК.

Встречаются и сочетания разных способов преобразования ответа. В следующем примере ответ в верхнем голосе обращен и ритмически уменьшен, а в среднем ритмическое уменьшение сохраняется, но мелодическое движение — как в теме:



Пример 189. Б а х. Искусство фуги.

Свободная имитация в своем ответе сохраняет лишь какие-то характерные черты темы (обычно ритмический рисунок), свободно изменяя другие (прежде всего — звуковысотные):

Andante cantabile



Пример 190. Чайковский. Баркарола.

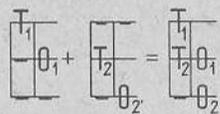
Lento

p

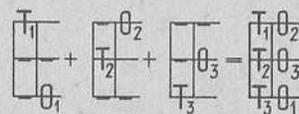
8---' 8---' 8---'

Пример 191. Роусторн. Багатель.

Двойная, тройная имитации — это одновременное сочетание, «наложение» двух или трех простых имитаций. Иначе говоря, это имитация на двух- или трехголосное тематическое соединение: сначала совместно звучат две (три) темы, достаточно отличные друг от друга, затем так же совмещены ответы на них, звучащие в иных голосах. Схематически это можно представить так:



Пример 192.



Пример 193.

С двойной имитации начинается Фуга ля минор Глинки (пример 146 — две одновременно звучащие темы, 147 — два ответа), а с тройной — Прелюдия ля мажор из I тома ХТК (пример 171 — три темы, 172 — три ответа).

ЗАДАНИЯ

34. В музыкальной литературе найти и выписать образцы точных и тональных имитаций; разъяснить изменения в тональных ответах.

35. К данным темам дописать ответы: а) реальный, б) тональный, в) обращенный, г) увеличенный — и противосложения-контрапункты.

Andante

Пример 194.

Cantabile

Пример 195.

Semplice

Пример 196.

Energico

Пример 197.

Andante

Пример 198.

Lento

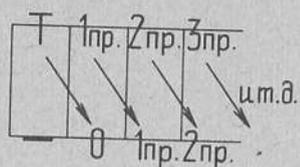
Пример 199.

36. Сочинить точные, тональные, обращенные, увеличенные и уменьшенные, «ракоходные» имитации на собственную тему в два-три такта в сложном размере; всюду обозначить параметры имитации.

§ 29. Канон

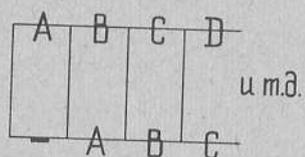
В простой имитации голос, вступивший вторым по времени, имитирует только ту часть мелодии первого, которая успела прозвучать до его вступления; дальнейшее развитие идет на основе контрастной либо подголосочной полифонии (см. примеры 181—186).

Нередко, однако, имитируется и противосложение, а затем и противосложение к противосложению (второе противосложение) и т. д. Так возникает каноническая имитация, или канон¹:



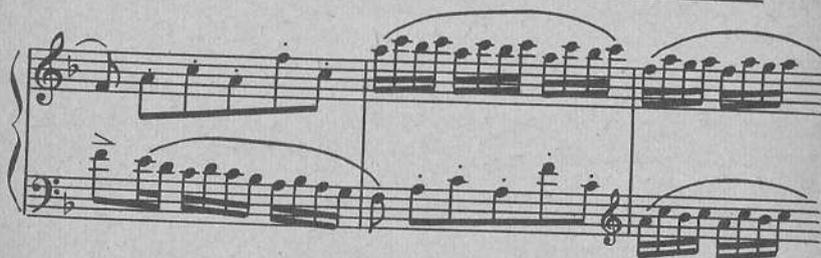
Пример 200.

Или иначе:



Пример 201.

Вот некоторые образцы:



Пример 202. Б а х. Инвенция.

¹ Канон (греч.) — норма, правило, предписание.



Пример 203. Бетховен. Симфония № 4.



Пример 204. К о д а й. Канон на черных клавишах.

В XIV—XV столетиях форма канона была широко распространена в европейской музыке — и композиторской, и народной. Канон мог быть формой небольшого самостоятельного сочинения, формой песенного куплета, частью более сложной формы. В дальнейшем, уступая место сначала фуге, а затем гомофонным формам, канон отходит на второй план, но тем не менее не исчезает. В музыке последних двух столетий канон нередко используется и как форма инструментальной пьесы (Григ, Лядов, Щедрин), и как часть крупного произведения (XIX из 32 вариаций Бетховена, начальная тема Пятой симфонии Шостаковича — пример 286).

Каноны в музыке нового времени достаточно часто сопровождаются гармоническим *аккомпанементом*, так что, строго говоря, здесь имеет место не только имитационная полифония, поскольку возникает смешанная полифонно-гармоническая фактура:

Moderato, tempo rubato

Пример 205. Шуберт — Лист. Серенада.

Пример 206. Шостакович. Пятая симфония.

(См. также пример 20.)

Канон служит формой *показа* темы (примеры 20, 202—204) или ее *варьирования* (пример 205), ее *разработки* (например, двойной канон на темах главной и побочной партий в разработке первой части Пятой симфонии Шостаковича) или *репризного* обогащения (примеры 206, 214).

Выразительные возможности канона связаны прежде всего с создаваемым им ощущением многоплановости, пространственной

глубины — при полном единстве, аналогии всех планов. В этом смысле канон близок явлению эха и нередко служит средством его передачи в музыке. Возможна и опора на момент следования друг за другом родственных мелодических образов, на возникающая при этом эффект погони, преследования (см. пример 202).

§ 30. Сочинение канона

Следует различать два случая этой задачи. В первом задана лишь *начальная тема* канона, своего рода «зерно», успевающее прозвучать до вступления ответа (Т на схеме 200 или А на схеме 201). Второй случай — задача сочинить канон, когда задана *вся мелодия*.

Разберем последовательно оба случая.

1. Сочиняя канон на заданную тему, произвольно выбирают направление и интервал имитации и выписывают ответ. Предположим, что дана одноктоковая тема:

Пример 207.

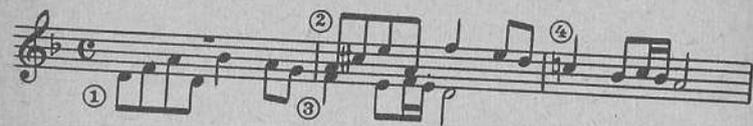
Поставим задачу написать канон в верхнюю квинту. Выпишем тему ① и ответ ② (цифры в кружках обозначают порядковый номер действия):

Пример 208.

Заметив, что вся имитация приобретает большую гармоническую естественность, если начало ответа будет основано на мажорной доминанте, повысим звук до² и сочиним к ответу противоположение ③:

Пример 209.

Теперь имитируем противосложение — также через такт и в верхнюю квинту ④ :



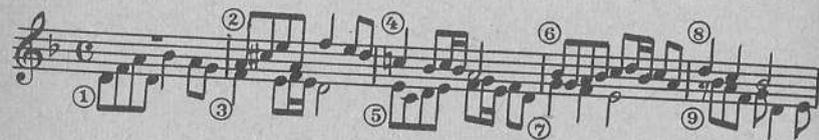
Пример 210.

К ответу на противосложение надо приписать новое противосложение в нижнем голосе ⑤, а затем имитировать и его — в верхнем ⑥ :



Пример 211.

Прделаем еще раз такую же операцию ⑦ — ⑧, а к имитации очередного противосложения опять припишем контрапунктирующую мелодию ⑨ :



Пример 212.

Завершить канон естественнее всего двухголосной каденцией ⑩, на которую уже не распространяется принцип непрерывной имитации:



Пример 213.

Рассмотренный способ сочинения канона методом последовательных имитаций темы и противосложений привлекает своей «беспринципностью», но в результате не всегда получается достаточно интересная и развитая мелодия, поскольку она сочиняется частями и все время в качестве противосложения своей предыдущей части.

II Канон на мелодию, заданную целиком, можно сочинить только в том случае, если она удовлетворяет определенным требованиям. Требования эти либо ритмического, либо гармонического порядка.

1. Мелодия допускает каноническое проведение, если она расчленена *регулярными ритмическими остановками*. В то время как ведущий голос (*proposta*) остановился на долгом звуке (или на паузе), второй голос (*risposta*) успевает повторить прозвучавшую часть мелодии первого. Именно воспользовавшись ритмическими остановками в мелодии «Вечерней серенады» Шуберта, Лист и построил на ней канон в своей обработке (пример 205). Таков же и происхождение канона в Ноктюрне из Второго квартета Бородина:



Пример 214.

2. Возможно построить канон и на мелодии, не имеющей ритмических остановок. Но в этом случае важно, чтобы *гармоническая основа* мелодии *регулярно повторялась*. Если гармонический оборот предполагаемого (или реального) сопровождения неоднократно повторен, то новый голос может начать каноническую имитацию с любого повторения этого оборота. В самом простом случае можно обойтись одной гармонией, как это имеет

место в Инвенции фа мажор И. С. Баха (пример 202). Несколько иная гармоническая основа в мелодии запева народной песни «Журавель». Ее можно представить как регулярное чередование тоники и доминанты:



Пример 215.

А отсюда и возможности разнообразных канонических сочетаний, из которых приведем лишь два:



Пример 216.



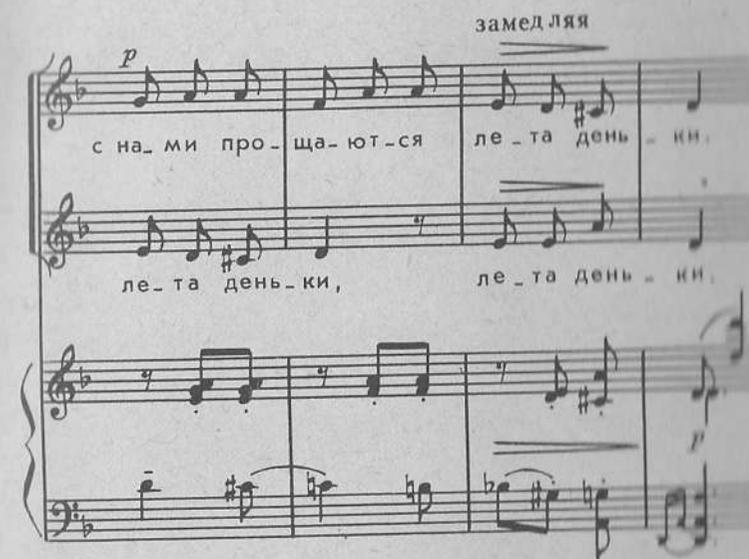
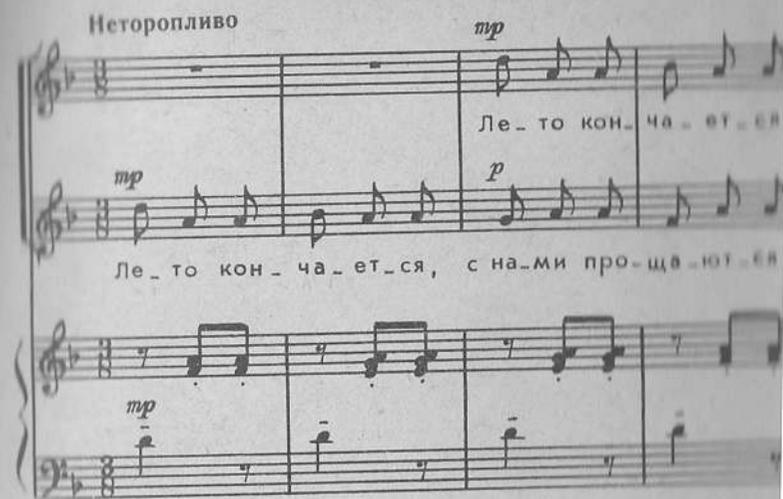
Пример 217.

Если канон строится на заданной мелодии, причем используется повторяемость гармонической основы, специальное внимание должно быть уделено голосоведению, ибо и на общей гармонической основе могут возникнуть крайне неблагозвучные параллелизмы, последовательности диссонансов и т. п. Следовательно, повторяемость гармонической основы — условие *необходимое, но не достаточное* для построения канона; практическая возможность построить канон проверяется *опытным путем*.

§ 31. Школьные песни — каноны

Каноны занимают немалое место в репертуаре школьных хоров, в классной работе. Они существенно расширяют исполнительские навыки учащихся, активно способствуют развитию их способности воспринимать имитационно-полифоническое изложение.

Среди произведений этого вида мы находим каноны, написанные *на тему*, как песня В. Герчик «Лето кончается»:



Пример 218.

и каноны *на мелодию, заданную целиком*, как это имеет в обработках народных песен, сделанных А. Луканиным (последних — и каноны, выдержанные на одной гармонии русская «Колыбельная», непрерывная тоника):

Спокойно
p

Лю-ли, лю-ли, лю-ли, при-ле-те-ли

Лю-ли, лю-ли, лю-ли,

гу-ли, се-ли на о-кош-ко

при-ле-та-ли гу-ли, се-ли на о-

в крас-нень-ких са-пож-ках.

-кош-ко в крас-нень-ких са-пож-ках.

Пример 219.

и использующие повторяемость гармонической основы (эстонская «Кукушка», повторяемый оборот Т — Т — Д — Т):

Умеренно
mf

Зо-вет зве-рей ку-куш-ка: До-воль-но, со-ни,
на при-шла к нам в гос-ти, дав-но по-ра вста-

-на при-шла к нам

1. 2.

спать! Вес-вать. Ку-ку, ку-ку, ку-ку, ку-ку

Зо-вет зве-рей ку-на при-шла к нам

1.

-ку, ста-ра-ет-ся о-на. Ку-ку, при-шла у-же вес-

-куш-ка: „До-воль-но, со-ни, спать! Вес-в гос-ти, дав-но по-ра вста-

2.

на.' Зо-вет зве-рей ку-куш-ка... И т.д.

-вать. Ку-ку, ку-ку...

Пример 220.

и основанные на имитации частей мелодии в моменты ритмических остановок первого голоса (белорусская «Что же мне не петь»):

Умеренно

Что же мне не петь, что же не гу-деть?

Что же мне не петь, что же не гу-



Мушка на о-кош-ке все в цым-балы бьет.
- деть? Мушка на о-кош-ке все в цым-балы бьет.

Пример 221.

ЗАДАНИЯ

37. Составить схемы канонических имитаций в следующих примерах:

Оживленно



У меня ль во са-доч-ке, у меня ль во пре-крас-ном,
у меня ль во са-доч-ке,



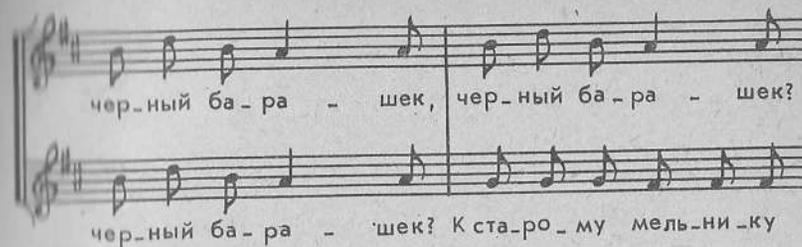
лю-шеньки, лю-ли, лю-шеньки, лю-ли.
у меня ль во пре-крас-ном, лю-шеньки лю-ли, лю-шеньки лю-ли.

Пример 222. Русская народная песня (обработано Луканиным).

Подвижно



Где про-па-дал ты,
Где про-па-дал ты, черный ба-ра-шек,



чер-ный ба-ра-шек, чер-ный ба-ра-шек?
чер-ный ба-ра-шек? К ста-ро-му мель-ни-ку



К ста-ро-му мель-ни-ку бе-гал я в гос-ти,
бе-гал я в гос-ти, к ста-ро-му мель-ни-ку



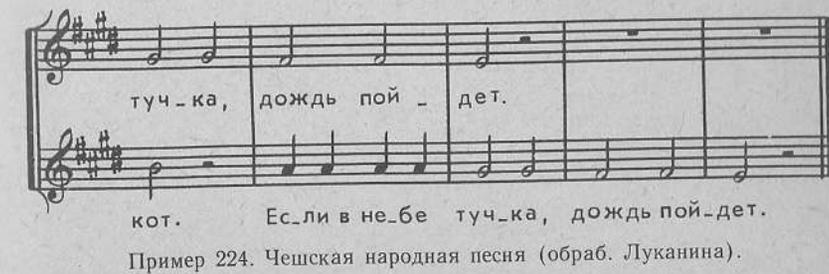
к ста-ро-му мель-ни-ку бе-гал я в гос-ти.
бе-гал я в гос-ти.

Пример 223. Польская народная песня (обработано Луканиным).

Умеренно



В пог-реб лезет Жуч-ка, сне-ю кот. Если в не-бе
В пог-реб лезет Жуч-ка, сне-ю



туч-ка, дождь пой-дет.
кот. Если в не-бе туч-ка, дождь пой-дет.

Пример 224. Чешская народная песня (обработано Луканиным).

Инвенция состоит обычно из двух, много реже — трех частей, причем каждая начинается простой или двойной, а подчас и канонической октавной или доминантовой имитацией. Окончание первой части модулирует в доминантовую сторону, а в последующих частях развитие приходит вновь к первоначальной тональности.

Симфония (греч. *syn* — вместе, *phone* — звук)¹ на рубеже XVI—XVII веков представляла собой инструментальный эпизод в вокально-хоровом произведении кантатно-ораториального склада, в опере. К середине XVII столетия так начали называть вступления к произведениям разных жанров — от сюит до балетов и опер. И. С. Бах назвал симфониями свои трехголосные клавирные инвенции, вероятно, потому, что в них возникали созвучия полных аккордов (*симфония* буквально — «созвучие»); строение баховских клавирных симфоний аналогично двухголосным инвенциям, поэтому нередко их тоже называют инвенциями.

Ричеркар (итал. *ricercare* — искать, отыскивать) — более развитая, чем инвенция, имитационно-полифоническая форма инструментальной музыки, и появилась она немного раньше — в XVI веке. Ричеркар состоял из нескольких разделов (чаще всего от трех до семи), в каждом из которых имитационно развивалась своя мелодическая тема. Бывали и очень простые ричеркары — с проведениями двух-трех тем только в главной и доминантовой тональностях; бывали и очень сложные — из многочисленных самостоятельных разделов, с разнородными имитациями, широким использованием средств сложного контрапункта. Ричеркары писали сначала для лютни, позже — для органа, клавира, ансамблей разных инструментов. Постепенное утверждение тематического единства и было процессом становления *фуги*. Ричеркар Джованни Габриели — первая fuga, дошедшая до нас. В XVIII веке ричеркар забывается, но у И. С. Баха еще встречаются образцы этой формы.

Фуга (лат. *fuga* — бег, бегство, преследование) — наиболее совершенная, стройная, внутренне разнообразная, но цельная, закономерно построенная имитационно-полифоническая форма, высшая из форм, порожденных этим складом. Фрескобальди, Скарлатти, Корелли были «соавторами» принципа кварто-квинтовой (доминантовой) имитации; у Фрескобальди же появляются первые образцы тонального ответа.

Значение фуги в истории европейской музыкальной культуры определяет и то важное место, которое отводится ей в курсе полифонии.

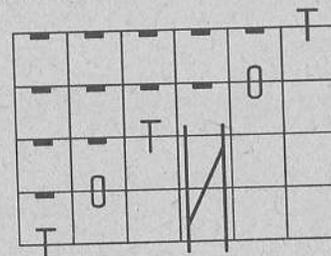
¹ Речь идет отнюдь не о симфонии в современном понимании этого слова, т. е. не о сравнительно крупном и в большинстве случаев многочастном оркестровом произведении (это нередкий случай изменения значения музыкального термина; первоначально симфониями и вовсе называли лишь совершенно консонирующие интервалы — приму, квинту, октаву).

§ 33. Общее строение фуги

Фуга строится на *многократном*, причем вначале обязательно имитационном, *проведении во всех голосах* одной (гораздо реже — двух или трех) *мелодической темы*. Проведения темы следуют одно за другим либо разграничены музыкой переходного характера — интермедиями, то краткими, то широко развернутыми. Фуга располагает широкими возможностями для показа темы как бы с разных точек зрения: тема проходит в разных регистрах, тональностях, может быть всячески преобразована в ладовом, а отчасти ритмическом и мелодическом отношениях. К достоинствам фуги относятся и непрерывность развития, связанная с неодновременностью цезур в разных голосах (своего рода «цепное дыхание развития»). Если фугам XVII—XVIII столетий свойственна содержательная однородность, образное единство, отсутствие ярких внутренних контрастов, то в фугах позднего времени (Бетховен, Чайковский, Хиндемит, Шостакович, Щедрин) широко использованы образные контрасты (преобразование тем, их сопоставление) и активная разработка как результат воздействия принципов сонатности.

Чаще всего в фуге можно выделить экспозиционную, разработочную и репризную части (две последние части тесно связаны и не всегда могут быть разграничены).

Первая часть — *экспозиционная* — построена наиболее закономерно. В ней с имитационным изложением темы постепенно вступают все голоса¹, иногда и не по одному разу. Первый (по порядку) голос проводит тему в главной тональности, следующий — в доминантовой², далее проведения в этих тональностях чередуются достаточно равномерно. Вот схема вступления в Фуге до-диез минор из I тома ХТК И. С. Баха:

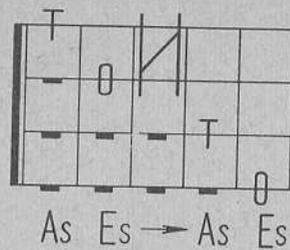


cis gis cis → gis cis Пример 233.

¹ Фуга почти всегда сочиняется для определенного числа голосов, большей частью для трех или четырех. Фуги на два или более чем четыре голоса встречаются весьма редко. Так, из 48 фуг Хорошо темперированного клавира И. С. Баха только две пятиголосные и лишь одна — на два голоса, остальные трех- и четырехголосные.

² Это — норма, которая со временем все чаще нарушалась (подробнее — в § 36).

В экспозиции заключительной фуги из оратории «Песнь о лесах» Шостаковича голоса вступают в ином порядке:



Пример 234.

Первые вступления всех голосов образуют собственно экспозицию фуги; однако экспозиционная часть помимо собственно экспозиции может включать в себя и дополнительные (повторные) проведения темы — также в главной и доминантовой тональностях. Подробнее о них будет сказано в § 40.

Средняя — *разработочная* часть фуги строится более свободно. Как правило, ее отличает от экспозиционной части новая ладовая окраска, связанная с переходом в тональности, параллельные экспозиционным, а иногда и более далекие. Так, в Фуге соль минор из I тома ХТК экспозиционные тональности соль минор и ре минор, в средней же части тема проводится в си-бемоль мажоре и фа мажоре. В первой фуге из соч. 87 Шостаковича экспозиционные тональности до мажор и соль мажор, а в средней части появляются различные виды минора на побочных (II, III, VI, VII) ступенях основной тональности.

Другая характерная особенность средней части фуги — активное полифоническое варьирование, осуществляемое посредством различных приемов *сложного* (подвижного и преобразующего) *контрапункта*.

Величина развивающей части, число проведений темы в ней могут быть очень различны, и это одно из проявлений своеобразия построения каждой конкретной фуги.

Репризная, завершающая часть фуги также не имеет строго определенных очертаний. Важнейшая отличительная черта репризы — возврат главной тональности¹, первоначального облика темы. Тем самым создается ощущение устойчивости, завершенности. Реприза не просто возвращает музыкальный материал экспозиции, но и обогащает его средствами развития, как уже использованными в средней части, так и новыми. Поэтому реприза

¹ Определение начала репризы нередко затруднено тем, что, с одной стороны, проведения темы в главной тональности могут быть использованы и в средней части, а с другой — реприза нередко начинается субдоминантовым проведением темы, чтобы ввести тему в главную тональность в качестве ответа к первому репризному проведению. Наконец, возможна реприза и вовсе без проведений темы — см., например, фугу V ре мажор из I тома Хорошо темперированного

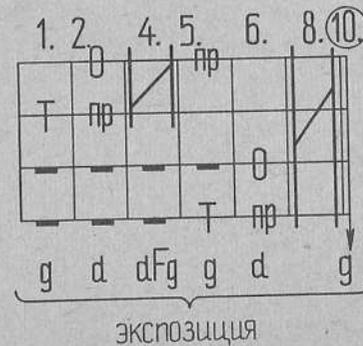
приза фуги воспринимается как синтетическая, т. е. объединяющая свойства обеих предшествующих частей, и динамическая, т. е. существенно иная, чем экспозиция.

Экспозицию всегда можно достаточно определенно ограничить; дальнейшее же развитие и завершение может идти достаточно разнообразно с точки зрения и содержания, и приемов музыкального движения, и масштабных соотношений, и степени слитности. Подробнее на особенностях каждого этапа развития в фуге мы остановимся в следующих параграфах.

Небольшая, а возможно, и неполная фуга (с очень краткими или отсутствующими развивающей и завершающей частями) называется *фугеттой*. Напротив, большую фугу с особо сложными приемами развития именуют *ричеркатой*.

§ 34. Аналитическая схема развития в фуге

Для анализа фуги составляется схема, на которой каждый голос представлен горизонтальной линией («ниткой»). На получившейся таким образом условной партитуре отмечаются проведения темы — **T**, ответа — **O**, удержанного противосложения — **пр.**, а если есть, то и второго — **2 пр.** (все неудержанные противосложения получают порядковые номера-индексы: **пр₁**, **пр₂** и т. д.). Интермедии можно обозначать буквой **И**, захватывающей линии всех голосов, занятых в ней; каденции — вертикальной чертой со стрелкой, направленной вниз. Желательно в молчащих голосах проставлять паузы. Над «партитурой» обозначают номера тактов — можно и всех подряд, но лучше только тех, в которых начинается проведение темы или интермедия. Номер такта, в котором появляется каденция, можно обвести кружком. Под «партитурой» указываются тональности проведений темы, тональные планы интермедий-секвенций и тональности каденций, а еще ниже обозначаются разделы формы. Вот в качестве примера схема экспозиционной части Фуги соль минор из I тома ХТК (пример 257 и далее):



Пример 235.

ЗАДАНИЕ

40. Составить схему тематически-тонального развития одного (двух, трех) из перечисленных ниже произведений:
И. С. Бах. Симфонии (трехголосные инвенции) № 1, 3, 4, 6, 8, 11, 12.

Фуги из ХТК: том I: II, VI, XI, XIII, XXI;
том II: I, VI, XII, XIV, XV, XX.

П. Хиндемит. Ludus tonalis. Фуги в С, G, Es, D, Fis.

Д. Шостакович. Op. 87. Фуги №1, 5, 22.
Р. Щедрин. Фуги II, VI, XIII, XVII из цикла «24 прелюдии и фуги».

§ 35. Типичные черты темы в фуге

Тема фуги — источник и стимул развития всего произведения, и потому она должна обладать рядом существенных свойств.

1. Прежде всего это *образная содержательность*, которая служит внутренним основанием к дальнейшему развитию, к построению произведения на основе данной темы. Безграничная гамма настроений и мыслей может найти свое воплощение в теме фуги.

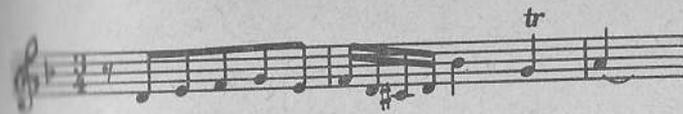
2. Образная содержательность выявляется, как правило, в связи с достаточно ясно выраженными *жанровыми чертами* темы — хоральными, песенными, танцевальными, скерцозными, речитативно-повествовательными и т. д.

3. Важное свойство темы — ее *интонационная яркость*, рельефность (хотя бы в начальной части), которая позволит распознавать и воспринимать тему при ее появлениях в ходе полифонического развития в разных голосах и регистрах, ладах и тональностях, а может быть, и в преобразованных видах. Интонационную яркость сообщают теме характерные мелодические ходы, использование скачков, своеобразный ритмический рисунок. При этом диапазон темы классической фуги обычно невелик и очень редко выходит за пределы октавы, поскольку нежелательно использовать звуки последующего ответа. Однако в современных фугах нередко бывают темы очень широкого диапазона.

Характерные для данной темы интонации могут быть достаточно равномерно распределены по всей ее протяженности — в этом случае тему называют *однородной*:



Пример 236. Бах. ХТК, т. I.



Пример 237. Бах. ХТК, т. I.

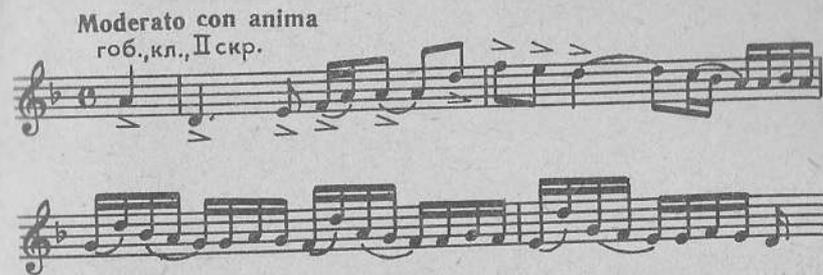


Пример 238. Хиндемит. Ludus tonalis.

Когда же характерные интонации концентрируются в начале темы («ядро»), а далее идет менее яркий материал («продолжение»), тему называют *составной*, или *контрастной* — этот тип темы сегодня встречается реже, чем в прошлом.



Пример 239. Бах. ХТК, т. I.



Пример 240. Чайковский. Сюита № 1.

4. Важную роль играет *тональная и гармоническая определенность* темы, без которых не будет достаточно активным контраст темы и ответа, не будет предпосылок для построения развитой и целостной музыкальной формы. В тонально-гармоническом отношении существенно начало и окончание темы. Подавляющее большинство тем в классических фугах начинается с I или V ступени, подразумевающей тоническую (для обеих) или доминантовую (только для V) гармонизацию. Завершается тема непременно *каденцией* — полной несовершенной (на III) или совершенной (на I), как в главной тональности (немодулирующая тема), так и в доминантовой (модулирующая тема), а также и

половинной (на V) — в главной тональности. Естественно, что в фугах нашего столетия критерии тональности и гармонии расширяются, однако не снимаются вовсе, ибо сама форма фуги опирается на тонально-гармонические отношения проведенной темы разделов.

Величина темы в фуге может быть различной. В камерно-инструментальной музыке преобладают темы в 2—4 такта в меньшее число тактов, если только размер не очень крупный, трудно вместить необходимое музыкальное содержание. Более широкие масштабы не редкость (из 24 фуг Шедрина почти половина построена на темах, превышающих 4-тактовую «норму», а тема XVI фуги си-бемоль минор длится 18 тактов). В хоровых и оркестровых фугах протяженные темы возникают сравнительно чаще.

В конечном итоге все свойства темы должны определяться художественной задачей, которую композитор ставит себе в целом, но в любом случае «темы фуги должны быть максимально рельефными, упругими и потенциально действенными — в том смысле, что они должны обуславливать и вызывать возможность развития движения»¹.

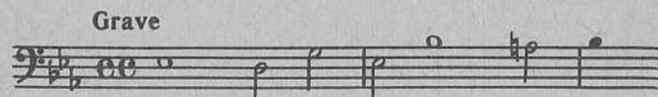
ЗАДАНИЯ

41. В клавирных фугах И. С. Баха (ХТК), в фортепианных фугах П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Д. Кабалевского, Р. Шедрина анализировать темы, определяя их образное содержание, жанровые истоки, характерные интонации, строение, гармонические свойства.

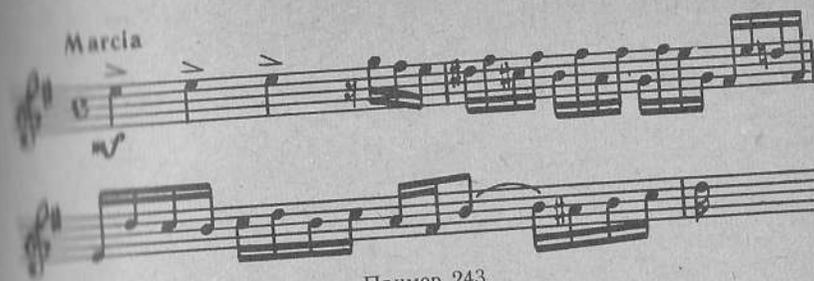
42. Сделать анализ приведенных ниже тем².



Пример 241.



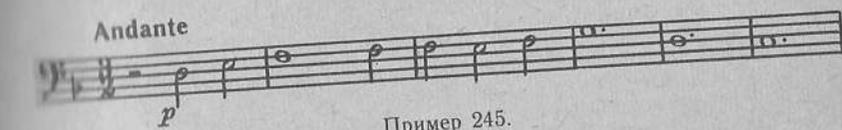
Пример 242.



Пример 243.



Пример 244.



Пример 245.



Пример 246.



Пример 247.



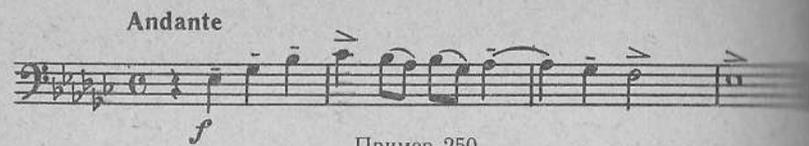
Пример 248.



Пример 249.

¹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1963. — С. 47.

² Заимствованы из кн.: Золотарев В. А. Фуга. — М., 1965.



Пример 250.

43. Сочинить 6—8 разнохарактерных и разножанровых тем, пригодных для дальнейшего развития в форме фуги (средних должны быть однородные и составные, кантиленные и подвижные).

§ 36. Ответ

Ответ в фуге представляет собой, как правило, доминантовую, изредка субдоминантовую имитацию темы. Естественно, что, чем ближе к нашему времени, тем чаще встречаются «исключения». Так, в *Ludus tonalis* Хиндемита по пять фуг с доминантовым и субдоминантовым ответом, а кроме того, по одной — с ответами на VI (F) и на III (A) ступенях. Есть субмедиантовый ответ и в фуге Шостаковича (В, № 21). Еще свободнее «отвечает» теме Щедрин: хотя он и отдает явное предпочтение доминантовой имитации (15 фуг из 24), но есть здесь и субдоминантовые, и медиантовые, и в тональности II ступени, и даже в тритоновом отношении с темой (не говоря о том, что ответ может быть и в обращении — фуга XV, и в увеличении — фуга XIX).

Тем не менее *основным видом ответа* продолжает оставаться *доминантовый* — квартой ниже или квинтой выше темы. Такая закономерность объясняется тем, что в диатонической системе только в тональностях кварто-квинтового отношения к главной сохраняется ладовая окраска темы и тем самым начальная имитация, а далее и вся экспозиционная часть обретает *ладовое единство*. Общий лад экспозиции может стать средством ее противопоставления развивающей части.

Для начала фуги типично *постепенное расширение* звукового диапазона, и потому ответ дается в голосе *регистрово-смежном*, соседнем с голосом темы. Лишь единственный раз в I томе ХТК и только дважды во II Бах дает ответ на расстоянии, превышающем октаву от темы (но Щедрин, напротив, предпочитает изложить начальную имитацию в далеких регистрах, вступление ответа не далее октавы от темы у него менее чем в 1/3 случаев).

Точная транспозиция темы в доминантовую тональность дает *реальный ответ*, не отличающийся от темы ничем, кроме высотного положения. Реальный ответ вполне приемлем, если квинтовый тон лада не играет в теме существенную роль и если тема не модулирует в доминантовую тональность.



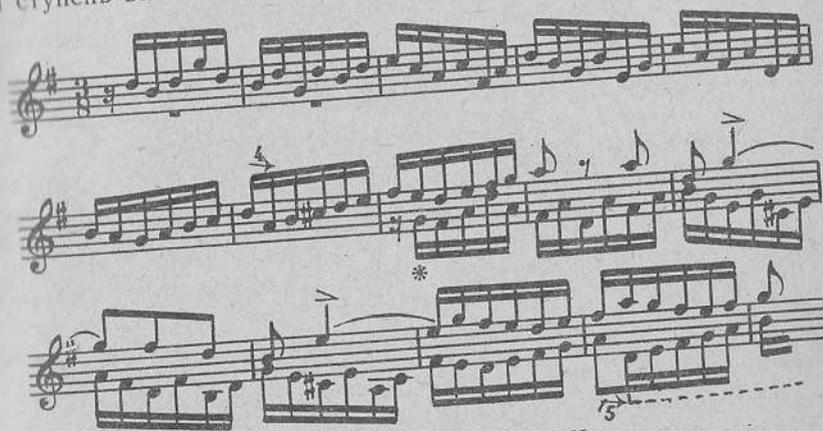
Пример 251. Бах. ХТК, т. I.

При хроматических последованиях в начале темы, характерных и альтерированных интервалах в ней реальный ответ становится необходимым (см. пример 185).
 Не менее широко используется и *тональный ответ* как первого рода, с *тональной связью начала ответа с темой* (замена квинтового тона лада на квартовый, о чем уже шла речь в § 28):



Пример 252. Бах. ХТК, т. I.

так и второго рода, с *тональной репризой в конце ответа* (сдвиг на ступень вниз модулирующего окончания):



Пример 253. Бах. ХТК, т. II.

Здесь, правда, начальный тон в ответе тоже заменен, опущен на ступень, но это не оказывает влияния на ясно слышимый ре мажор, так что тональная связь ответа с темой устанавливается именно благодаря его окончанию, возвращающему со- мажор.

Не редкость и тональный ответ третьего рода, совмещающий начало в главной тональности и возвращение в нее же (разумеется, только после ухода в доминантовую):



Пример 254. Б а х. ХТК, т. I.

§ 37. Противосложение

В момент вступления ответа голос, проведший тему, не умолкает, хотя его партия и становится интонационно менее яркой. Контрапункт (гораздо реже — подголосок) к ответу называется *противосложением*.

Противосложение пишется в характере темы и, по существу, служит ее *продолжением*. Нередко в противосложении используются мелодические обороты темы:



Пример 255. Б а х. ХТК, т. I.

(См. также пример 257.)

Противосложение ритмически дополняет, а часто и активизирует ответ:



Пример 256. Б а х. ХТК, т. I.

Чтобы иметь возможность неоднократно использовать противосложение при последующих проведениях темы (*удержанное противосложение*), его следует писать в двойном контрапункте с ответом (см. § 23). В подавляющем большинстве случаев при этом $Iv = -7, -14$.

ЗАДАНИЯ

44. Анализируя начальные имитации в фугах из указанных ниже сочинений, выяснить: направление и интервал имитации, тип ответа (указав все его отличия от темы), характер и интонационное содержание противосложения, все стороны его родства и контраста с ответом.

И. С. Б а х. Хорошо темперированный клавир.

П. Хиндемит. Ludus tonalis.

Д. Шостакович. Прелюдии и фуги.

Р. Щедрин. 24 прелюдии и фуги.

45. К темам Золотарева (примеры 241—250) досочинить ответы и противосложения.

46. К собственным темам (решение задачи 43) досочинить ответы и противосложения.

§ 38. Интермедии

Фуги, в которых проведения темы следуют в разных голосах непосредственно одно за другим, встречаются нечасто. Таковы, например, фуги до мажор, соль-диез минор, си-бемоль мажор из I тома Хорошо темперированного клавира Баха: в тот момент, как тема (или ответ) завершается в одном из голосов, ответ (или тема) вступает в другом. Иногда проведение темы начинается даже раньше, чем кончилось предыдущее (*стреттные вступления*), но нигде между проведениями нет «зазоров».

Чаще, однако, проведения темы разграничиваются промежуточными построениями — *интермедиями*. И если ответ, как правило, появляется сразу вслед за темой, то уже в третьем по счету голосе тема появляется обычно лишь после более или менее протяженной возвратной интермедии¹.

¹ В большинстве случаев окончание ответа гармонически не способствует появлению темы: это гармония то ли DD, то ли натуральной минорной доминанты по отношению к главной тональности. А интермедия служит связкой, «обратным ходом».



Пример 257. Бах. ХТК, т. I.



Пример 258. Хиндемит. Ludus tonalis.

Чтобы интермедия ясно, определенно решала стоящую перед ней задачу связать разнотональные проведения темы, у нее должна быть логичная и хорошо слышимая гармоническая основа. Так, в примере 257 тема кончилась полной несовершенной каденцией в главной тональности (соль минор), а ответ — такой же каденцией в доминантовой тональности (ре минор). Возвратная интермедия строится как свободная восходящая секвенция по тональностям ре минор — фа мажор — соль минор, причем звеном служит окончание ответа (гармонический анализ возвратной интермедии в примере 258 предлагается проделать самостоятельно).

Интермедии, соединяющие группы проведений темы, возникают между основными частями фуги — экспозицией и разработкой, разработкой и репризой, а также и внутри них. Будучи разными по величине, от одно- и даже полутактовых связок и до весьма развернутых построений, они всегда, тем не менее, ясны и определены в своей тональной направленности, в своей гармонической основе.

Другая задача, решаемая в интермедиях, — *тематическое развитие*. Интермедии не являются некоей нейтральной «соединительной тканью», они обычно развивают (вычленяют, секвенцируют, варьируют) отдельные элементы темы, противосложения, утверждая интонационное единство всей фуги. В примере 257 секвентная интермедия построена на начальном и заключительных мотивах темы (интонационную связь возвратной интермедии с предшествующим музыкальным материалом в примере 258 предлагается выяснить самостоятельно). Лишь изредка интермедии *оттеняют* основной материал, «рельеф», дополнительным, «фоновым».

§ 39. Практическая работа над интермедией

Сочиняя интермедию, можно придерживаться следующего порядка работы¹.

¹ Приведенные здесь рекомендации не могут считаться обязательными; преподаватель может предложить и иную методику. Важно, однако, определить последовательность этапов работы, без чего трудно рассчитывать на успех.

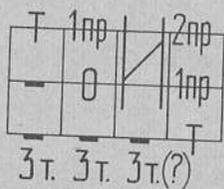
1. Сначала определяется приблизительная *величина* будущей интермедии. Возвратная интермедия, например, по протяженности обычно не превышает тему, а может быть и короче ее. Интермедии иного типа — широкие, развернутые, состоящие подчас из нескольких секвентных и «сквозных» частей, — могут достигать и очень большой величины, которая зависит от места в форме, задач развития тематического материала и иных соображений. Предположим, что написана начальная имитация фуги у сопрано и альты:

Неторопливо



Пример 259.

Трехтактовая тема в неторопливом движении позволяет предположить, что возвратная интермедия будет также не более трех тактов:



Пример 260.

2. Отведенное интермедии пространство необходимо заполнить *гармонически*. Началом гармонической последовательности должна служить каденция только что проведенной темы (ответа); окончанием — гармония, на которой может вступить очередное проведение темы. Гармоническая последовательность может не содержать внутренних повторов, т. е. быть «сквозной»; она может, однако, заключать в себе повторы, но в разных тональностях, т. е. быть секвентной; она, наконец, может объединять в себе «сквозные» и секвентные построения.

После имитации, данной в примере 259, гармонический план интермедии надо начать с $D_6 - T$ (каденция ответа) и довести его до T, III или D ми мажора (гармонии, на которых может

вступить тема у баритона). Решение можно начать, например, с секвентированием окончания ответа по родственным тональностям через терцию¹:

окончание ответа	начало интермедии	
$T_6 - S - D_6 (5^6)$	$ T = t_6^1 - S - d_6 (5^6)$	$ t = T_6 = S_6 \dots$
E	cis	A E

Далее возможно построение диатонической секвенции по ступеням вверх:

$$S_6 - III_6 D_6 | S_6$$

Обострив S_6 до II_3^4 , получим естественную подготовку D , на которой и может вступить третий голос:



Пример 261.

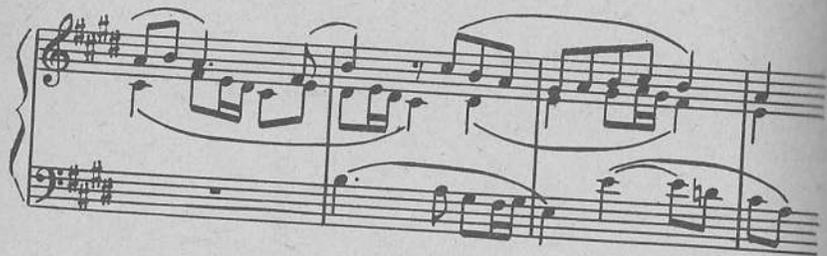
3. Гармонические голоса *мелодизируются*. Количество голосов сокращается до двух (в других случаях — до трех), однако каждый из них существенно обогащается мелодическим содержанием. Источником этого обогащения служат интонации темы и противосложения (в некоторых случаях еще и ранее прозвучавших интермедий). Надо лишь иметь в виду, что нежелательно в интермедии использовать начальную интонацию темы, так как это заметно ослабит эффект ее дальнейших появлений.

Доведем до конца работу по сочинению возвратной интермедии, начатую в примере 259:

Неторопливо



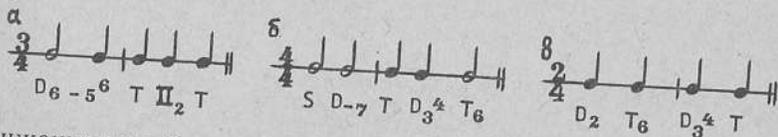
¹ Тоническая терция ми мажора входит и в тонический секстаккорд до-диез минора.



Пример 262.

ЗАДАНИЯ

47. Составить гармонический план возвратных интермедий в фугах II, V, VII, VIII, XIV, XV из I тома ХТК Баха.
48. Сделать гармонический анализ больших интермедий из фуг Баха и Шостаковича (по указанию преподавателя).
49. Написать 3—5 двухголосных модуляций в тональность кварты выше исходной (D—T, d—t), используя в обоих голосах элементы тем, данных в примерах 241—250. В каждой модуляции использовать лишь *одну* тему.
50. Написать трехголосные секвенции-интермедии, где гармонической основой звеньев были бы обороты:



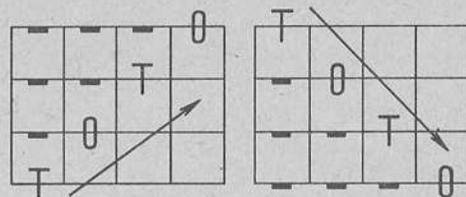
Движение шло бы по родственным тональностям вверх или вниз, а мелодическое содержание бралось бы для каждой секвенции из какой-либо одной темы задачи 45.

51. Написать возвратные интермедии к собственным имитациям (решение задачи 46) и выписать проведение темы в третьем голосе.

§ 40. Строение экспозиционной части фуги

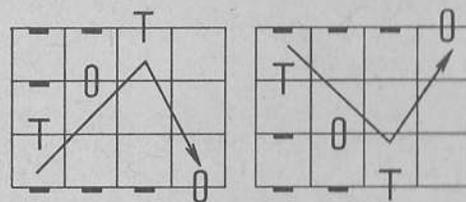
Об устойчивых закономерностях построения первой части фуги уже говорилось в § 33. Начинается fuga первыми проведениями темы во всех голосах. Ни один голос не проведет тему вторично, пока она не прозвучит по первому разу у всех голосов, т. е. пока не завершится экспозиция. Говорилось и о чередовании проведенных в главной (тема) и доминантовой (ответ) тональностях.

Порядок вступлений может быть различным. Наиболее прост *прямолинейный* порядок, когда каждое следующее вступление выше (ниже) предыдущего:



Пример 263.

В этом случае вступления крайних голосов начинают и завершают экспозицию. Очень распространен и такой порядок, при котором прямолинейное последование вступающих голосов начинается с *второго* от края и, дойдя до противоположного предела, завершается тем, который был вначале «пропущен»:



Пример 264.

В таком случае крайние голоса вступают в непосредственном соседстве в конце экспозиции в предельном для нее регистровом контрасте. В трехголосных фугах этот порядок определяет начало экспозиции со среднего голоса, а затем вступают смежные с ним и наиболее удаленные друг от друга.

Подобно тому как ответ вступает в смежном с темой регистре (§ 36), так все последующие вступления *постепенно* расширяют общий диапазон звучания. Каждое очередное проведение

темы в экспозиции дается непременно на своем уровне, не повторяющемся то, что уже звучало, но и не слишком отрываясь от того, что уже звучало. При прямолинейном вступлении голоса каждый следующий вступает не далее чем на квинту от предыдущего. Если же экспозицию завершают оба крайние вступления, то последнее — не далее чем на октаву от первого.

Таковы нормы *классической* фуги. В XX столетии нередко имеет место отход от этих норм, возникают новые традиции, из которых отметим две. Во-первых, немало фуг начинается с имитации, в которой тема и ответ раздвинуты в крайние регистры, а последующие проведения заполняют охваченное «звуковое пространство» (в *Ludus tonalis* Хиндемита, в 24 прелюдиях и фугах Шедрина — по два таких случая). Во-вторых, проведения уже в экспозиции могут быть «разбросаны» гораздо шире, чем это было принято прежде: вместо квартового и квинтового сопоставлений — ундецима и дуодецима, вместо октавы — квинт-децима.

Вслед за экспозицией, как уже говорилось в § 33, могут появиться и дополнительные (вторичные для того или иного голоса) проведения темы в главной и доминантовой тональностях, как, например, в Фуге си-бемоль мажор из I тома ХТК Баха:



Пример 265.

Бывает, что дополнительные проведения даются *во всех голосах* — образуется *контрэкспозиция* (ХТК, том I, фуга XI):



Пример 266.

Экспозиция вместе со всеми дополнительными проведениями составляет *экспозиционную часть* фуги.

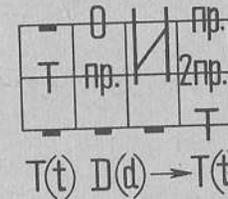
ЗАДАНИЯ

52. Составить аналитические схемы развития в экспозиционных частях следующих фуг:

И. С. Бах. ХТК. Том I: I, IX, XII, XV, XXIV.

Д. Шостакович. Прелюдии и фуги: № 6, 10, 13, 21, 24.

53. В ранее начатых экспозициях (задача 51) дописать к третьему проведению темы удержанное противосложение и составить второе противосложение. Одна из возможных схем:



Пример 267.

§ 41. Разработочная часть фуги

Обычно от экспозиционной части к разработке ведет более или менее развитая интермедия. Если в ее пределах нет ясно выраженной каденции, тогда нет оснований относить ее к той или иной части: она занимает промежуточное положение, а границы частей определяются окончанием последнего экспозиционного и началом первого срединного проведения темы. Если же в интермедии содержится каденция, то она и считается гранью между частями.

В отличие от экспозиционной части, основным назначением которой был показ темы в различных голосах и регистрах, срединная часть фуги главной своей задачей имеет *развитие тематического материала экспозиции* (т. е. материала темы, противосложений, интермедий). Оно, как уже упоминалось в § 33, осуществляется средствами ладотонального и полифонического варьирования.

1. В большинстве фуг развитие в какой-то момент выводит из экспозиционной тонико-доминантовой тональной сферы, и очередное проведение темы дается в новой ладотональной окраске. Во вторых частях классических фуг используются тональности, параллельные экспозиционным. Так, в Фуге соль минор Баха (ХТК, т. I), где в экспозиции тема звучит в главной тональности и ре миноре, срединные проведения темы даны в си-бемоль мажоре и фа мажоре. Возникает яркий *ладовый* контраст частей. Позднее композиторы использовали и более широкий круг

тональностей. Уже Моцарт, например, в ре-минорной фуге Куге eleison из Реквиема проводит темы в средней части не только в параллельном фа мажоре и в тональностях субдоминантовой стороны — соль миноре и си-бемоль мажоре, но еще и в до миноре и даже в фа миноре (естественно ожидаемого до мажора, параллельного доминанте главной тональности, здесь как раз нет, что объясняется, вероятно, его выразительностью, совершенно неуместной в данном хоре).

2. Среди средств полифонического варьирования, применяемых в разработке фуги, ведущая роль принадлежит подвижному контрапункту, обновляющему вертикальные и горизонтальные отношения голосов (в основном — в имитациях), но сохраняющему в неизменном виде сам тематический материал. Вертикальные сдвиги проявляются прежде всего в том, что к имитациям на кварту и квинту, господствующим в экспозиции, присоединяются еще и октавные ($Iv = +3$, $Iv = +4$ или с перестановкой голосов: $Iv = -10$, $Iv = -11$). Интервал имитации, таким образом, увеличивается. Время имитации, напротив, сокращается, имитирующий голос вступает, не дожидаясь окончания темы и как бы сжимая тему ($Ih < 0$), такое «сжатие» имитации во времени называется *стреттой*.

Сравним экспозиционное изложение тематического материала в фуге I из I тома ХТК Баха (пример 251) с его развитием в средней части:



Пример 268.

В экспозиции вступления следуют через $1\frac{1}{2}$ такта, в развивающей части это время сокращается в шесть раз, $Ih = -\frac{5}{4}$.

Чаще всего вертикальные и горизонтальные отношения в имитации меняются одновременно, налицо *вдвойне подвижной* контрапункт.

Не обойтись без подвижного контрапункта и в фугах, где композитор намерен сохранить («удержать») противосложение к ответу: при повторных проведениях темы в разных голосах противосложение неизбежно в какой-то момент понадобится провести по другую сторону от темы, т. е. в *двойном* контрапункте. Таким образом, подвижной контрапункт находит свое применение

в полифоническом варьировании как сочетаний голосов, проливающих тему, так и соединений темы с противосложением.

3. Находят свое применение в разработке фуги и *преобразования* темы, а в связи с этим иногда и противосложения. Фуга VI из I тома ХТК Баха начинается темой, приведенной в примере 237. А в примере 187 выписан фрагмент из развивающей части, где ответ вступает не только на такт раньше, чем в экспозиции, но еще и в *обращении*. Нередко встречается и ритмическое *увеличение* темы (пример 188); уменьшение встречается гораздо реже, потому что ритмически сжатая тема хуже узнается, теряет важное тематическое свойство. По той же причине — затрудненной узнаваемости — редко прибегают и к возвратному (ракоходному) движению темы — этот прием встречается лишь в исключительных случаях.

Есть фуги, в которых развитие осуществляется исключительно средствами сложного контрапункта, а ладотональное движение не выходит за пределы экспозиционных тональностей. Вот начальная имитация фуги II из II тома ХТК Баха:



Пример 269.

И начало развивающей части оттуда же:



Пример 270.

Первая же имитация (сопрано — альт) звучит не через такт, как в экспозиции, а всего через $1/8$; интервал имитации расширился до октавы. К тому же имитирующий голос проводит тему в ритмическом увеличении. В следующем такте вступает еще один голос, теперь уже имитирующий тему в обращении. Интенсивная «полифоническая работа» создает ощущение серединности, активного развития. Но основная тональность — до минор — продолжает звучать и в этой части.

Есть и такие фуги, где именно ладотональное развитие является определяющим. И все же большинство фуг гармонично сочетает полифонические и ладотональные средства развития.

Строение средних частей в фугах очень разнообразно, величина колеблется от крайне малой до значительно превышающей первую часть, число проведений темы неопределенно. Есть фуги с единственным срединным проведением (пример — фуга II из I тома ХТК Баха), с двумя проведением (фуги IV, VII, IX из того же тома), а есть и такие, в которых срединных проведений больше, чем экспозиционных (в фуге XVI, соль минор, экспозиционных проведений 4, а срединных — 5).

В фугах с небольшим числом проведений темы в разработочной части естественно повышается роль интермедий; напротив, большое число проведений нередко связано с активным использованием стретт.

§ 42. Репризная часть фуги

Развивающая часть фуги в своем движении в большей части случаев подводит к третьей, *репризной*, части, самое существенное свойство которой — *возврат главной ладотональности* (об этом уже говорилось в § 33, см. также сноску на с. 120). Проведение темы в доминантовой тональности используется в репризе гораздо меньше, чем в экспозиции, а нередко тема в репризе звучит только в главной тональности¹.

Реприза, если она есть, никогда не сводится к простому повторению экспозиции, так как непременно включает в себя и ряд важных свойств развивающей части, которые значительно ее обновляют, динамизируют. Так, стретты характерны для репризы не в меньшей степени, чем для средней части. Сплошь и рядом реприза несет в себе и такие свойства, каких не было ни в одной из предыдущих частей.

Очень подвижны *масштабы* репризы: то она уравнивает экспозицию, то заметно короче (как бы краткое завершение *двухчастной* формы), а то и гораздо больше, приближаясь по величине к обеим предыдущим частям, вместе взятым («суммирование»).

В конце фуги нередко бывает ясно выраженное *заклучение*, где возможно и увеличение числа голосов (*divisi*), и появление хоральной либо гомофонно-гармонической фактуры (см. фуги VI, XVI из I тома ХТК). Заклучение дополняет фугу после того,

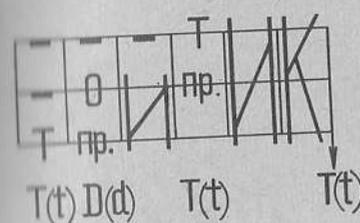
¹ Нетрудно видеть, что тонико-доминантовые тональные отношения в экспозиции и преобладание главной тональности в репризе суть важнейшие свойства *сонатной формы*, которая сложится позднее, но позаимствует у одной из своих предшественниц — формы фуги — немало существенных особенностей.

так развитие уже привело к полной совершенной каденции в главной тональности: последние четыре такта из фуги IV, последние два — из фуги VI того же тома.

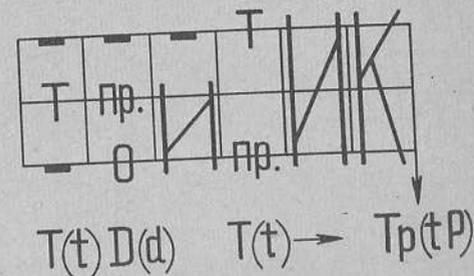
ЗАДАНИЯ

54. Завершить аналитические схемы развития в фуге, начатые в задаче 52.

55. Две (три) экспозиции, сочиненные самостоятельно (задача 53), дополнить *интермедией*, которая подвела бы к главной или параллельной ей тональности, и *небольшой кодой* (в схеме — буква «К»).

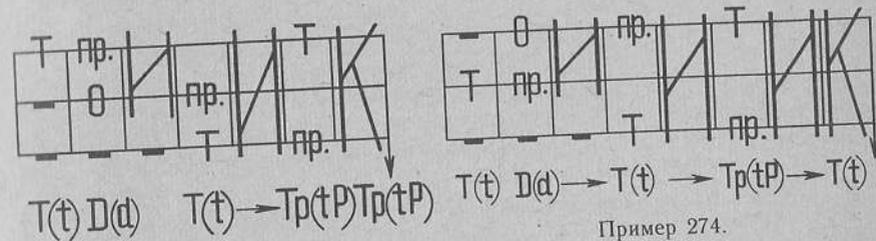


Пример 271.



Пример 272.

56. Две (три) экспозиции, сочиненные самостоятельно, продолжить *интермедией*, которая вела бы в тональность, параллельную главной, и *четвертым проведением темы* не в том голосе, который провел ее в конце экспозиции. Оба противосложения сохранить, но не в тех голосах, что в третьем проведении. Одну из фугетт завершить *кодой* в тональности четвертого проведения; в остальных дописать еще одну *интермедию* (можно двойной или тройной контрапункт предыдущей), возвращающую в главную тональность, и *коду*.



Пример 273.



Пример 274.

По желанию студента и под контролем преподавателя строение фугетт может быть усложнено.

§ 43. Фуги нетрехчастного строения

Репризно-трехчастная структура фуги, нашедшая широкое применение в творческой и педагогической практике, отнюдь не единственно возможная. Среди фуг далекого и недавнего прошлого, а также написанных и в наше время, есть такие, в которых ясно определяются экспозиционная, разработочная и репризная части, но есть и такие, которые построены не совсем так, а то и совсем не так.

Прежде всего, реприза в фуге достаточно определена лишь тогда, когда вторая часть *уводит* развитие из области экспозиционных тональностей, т. е. когда развитие осуществляется активным ладотональным варьированием темы. Только в этом случае появление темы в главной тональности воспринимается как *возврат* к некоторым важным свойствам первой части.

Если же развитие во второй части осуществлялось только средствами сложного контрапункта, но без ухода из экспозиционной ладотональной сферы, говорить о репризе не приходится, фуга приобретает черты *двухчастной* развивающейся формы. Приведем аналитическую схему фуги VI из II тома ХТК:

Пример 275.

Вслед за вполне привычно построенной экспозицией следует часть, в которой развитие осуществляется преимущественно горизонтальными и вертикальными перемещениями в имитациях, обращением темы и ответа, т. е. средствами сложного контрапункта. Но при этом сохраняется господство главной тональности, лишь изредка оттеняемой доминантовой и субдоминантовой (ладовый колорит — тот же!). Возникает ощущение контрэкспозиции. Но тем дело и кончается: третьей части здесь нет. Складывается тонально устойчивая развивающаяся *двухчастная* форма фуги.

Сходно, но несколько сложнее построена фуга XXI из того же тома:

Пример 276.

Здесь после первой части, заключающей в себе собственно экспозицию (три проведения темы) и контрэкспозицию (еще три проведения), начинается ладотональное варьирование темы — развивающаяся часть. Возвращение к главной тональности происходит лишь в самом конце фуги, а репризныхведений темы нет вовсе. Возникает тонально-развивающаяся двухчастная форма. Но здесь же и как бы иным, «своим» путем идет становление формы *гармоническими* средствами. Две определенные каденции завершают первую треть фуги и всю ее целиком, причем первая каденция — в доминантовой тональности, вторая — в главной. Опять образуется двухчастная форма, однако с иным внутренним членением.

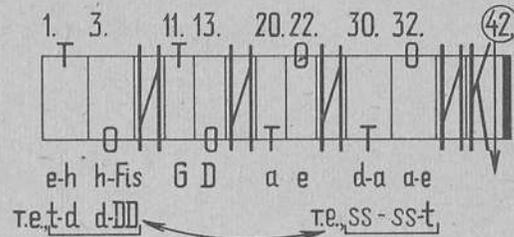
Также двухчастна и фуга VI из I тома ХТК, но в ней отношения частей несколько иные: они явно напоминают *старинную сонатную форму*.

Пример 277.

Фуга расчленена каденцией в доминантовой тональности на две почти равные части и заключена каденцией в главной тональности. Первая часть открывается традиционной экспозицией, вторая — не менее традиционной разработкой (стреттные проведения во всех голосах темы в прямом и обращенном видах). Но развернутые интермедии с включениемведений в тактах 8—16-м и 31—38-м могут рассматриваться как связующая партия в экспозиции и разработко-репризе, а стретты

нижнего и среднего голосов в доминантовой тональности в экспозиции (от 17-го такта) и в главной в репризе (от 39-го) — как побочная. Отсюда и уподобление старинной сонатной форме.

Наконец, еще одну разновидность двухчастной формы дает fuga X из I тома ХТК:



Пример 278.

На схеме хорошо видно, что вторая половина фуги является собой своего рода зеркальное отражение первой, образуя *симметричную* двухчастную форму¹.

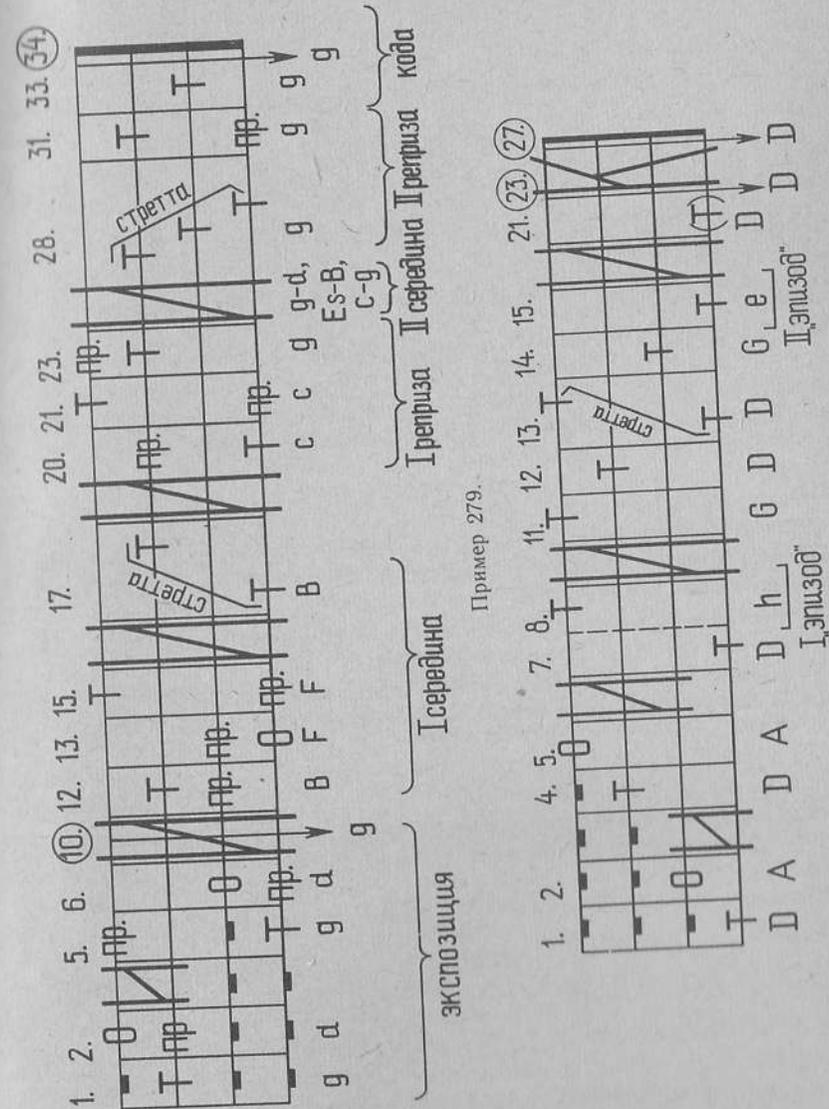
Частей в фуге бывает не только меньше, но и больше, чем три. Причиной тому может послужить неоднократность перехода к развитию и репризного возврата. Форма фуги обретает сходство со старофранцузским *рондо*². Обратимся к фуге XVI из I тома ХТК (см. пример 279 на с. 145).

Как тонально устойчивые воспринимаются группы проведений темы в 1—8-м тактах (главная и доминантовая тональности, экспозиция), в 20—24-м тактах (субдоминантовая и главная тональности, первая реприза) и в 28—34-м тактах (только главная тональность, вторая, стреттная, реприза). Это своего рода рефрен рондо. «Эпизодами» же служат в первом случае типичная развивающаяся часть фуги (группа проведений в тональностях, параллельных экспозиционному, такты 12—18-й), а во втором — развернутая секвентная интермедия (такты 25—27-й). Еще ярче слышна рондообразность в фуге V из I тома ХТК (пример 280).

Наконец, возможно и *сочетание* признаков рондо и сонатной формы, какое можно наблюдать, например, в фуге III из того же тома (см. пример 281 на с. 146).

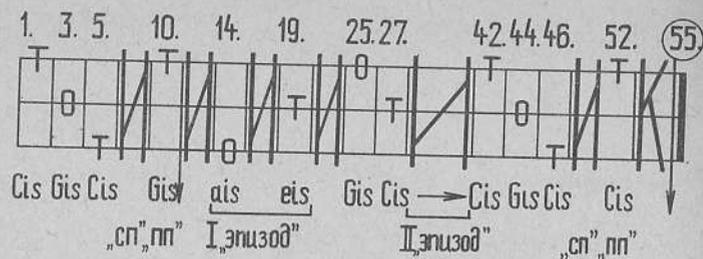
¹ Строго говоря, хотя форма и симметричная, но двухчастность ее четко не выражена, ибо нет ясного разграничения «левой» и «правой» частей. Их разделяет (а точнее, связывает) интермедия в 15—19-м тактах, после которой дальнейшее течение музыки во многом обратно предшествующему.

² В рондо французских композиторов-клавесинистов конца XVII — начала XVIII века эпизоды-куплеты строились на материале темы-рефрена.



Пример 279.

Пример 280.



Пример 281.

Проведения темы в главной и доминантовой тональностях сосредоточены в трех зонах: такты 1—12-й (экспозиция), 25—28-й (первая реприза) и 42—53-й (вторая реприза). Первый «эпизод» — типичное для фуги парное проведение темы в тональностях, параллельных экспозиционным; второй — развернутая разрабочная интермедия. Все это аналогично строению фуги XVI. Но есть и иное. Экспозиционная часть и вторая реприза очень похожи. Обе содержат на одно проведение больше, чем число голосов. Но в экспозиционной части дополнительное проведение дано в доминантовой тональности (такты 10—12-й), а перед окончанием — в главной (52—53-й). Тем самым четвертое проведение в крайних частях формы начинает играть роль, подобную побочной партии сонаты. Подобие усиливается наличием интермедии-связки, «связующей партии», ведущей к четвертому проведению. Отсюда и уподобление крайних проведений «рефрена» экспозиции и репризе сонатной формы.

Рассмотренные примеры свидетельствуют о гибкости формы фуги, о богатстве и разнообразии ее строения.

ЗАДАНИЕ

57. Составить аналитические схемы фуг И. С. Баха, П. Хиндемита, М. Глинки, Н. Мяковского, Д. Шостаковича, Д. Кабалевского, Р. Щедрина по указанию преподавателя. Определить особенность строения рассмотренных фуг.

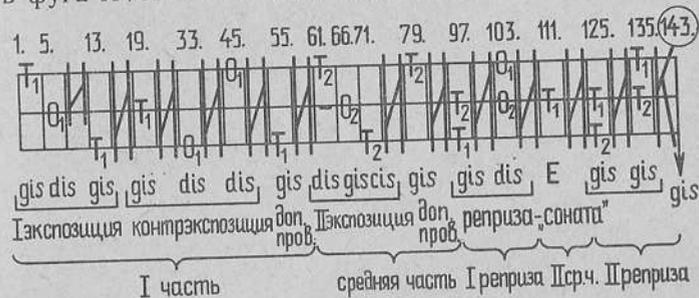
§ 44. Двойные и тройные фуги

В предыдущих параграфах рассматривались фуги, развитие в которых строилось на одной теме. Таких фуг — большинство; однако встречаются фуги, построенные на двух и даже трех мелодических темах — двойные и тройные фуги (будем называть их сложными фугами в отличие от простых, однотемных).

Первый же вопрос, возникающий в связи с двух- и трех-темными фугами, касается момента появления второй (третьей)

темы. Различают фуги с совместной и отдельными экспозициями.

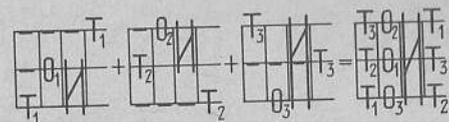
1. В фуге с отдельными экспозициями развитие поначалу идет так же, как в простой: на одной теме строится экспозиция, возможно и ладотональное развитие как начало средней части. Но главное содержание средней части составляет экспозиция второй темы. В фуге такого вида реприза обязательна, причем она контрапунктически соединяет темы; как и в простой фуге, она является синтетической¹. Образцом может служить фуга XVIII из II тома ХТК Баха:



Пример 282.

Также возможно и последовательное изложение трех экспозиций на разные темы — с их последующим репризным контрапунктическим объединением (такова фуга IV из I тома ХТК).

2. Сложная фуга может быть построена и принципиально иначе: подобно тому как возможны двойные и тройные имитации (см. § 28), где две или три темы, а затем два или три ответа звучат одновременно, так возможно совместить и две и даже три экспозиции на разные темы:



Пример 283.

В среднем разделе такой фуги развитие осуществляется средствами ладотонального и полифонического варьирования; реприза возвращает соединение всех тем в главной тональности.

¹ В двойной фуге с отдельными экспозициями синтезирующая роль репризы выявляется, конечно, еще ярче, чем в простой: если там синтезировались лишь ладотональные свойства и приемы развития, то здесь объединяется различный тематический материал. Понятно, что темы заранее сочиняются так, чтобы их можно было контрапунктически соединить.

§ 45. Значение фуги

Сложившаяся в процессе длительного исторического развития форма фуги отличается, с одной стороны, большой определенностью, глубокой организованностью всех своих составных элементов, с другой — достаточным разнообразием и способностью к воплощению очень разных сторон жизни. «В период до кристаллизации сонатной формы фуга была наиболее емкой и совершенной из одночастных музыкальных форм»¹.

С возникновением сонатной формы интерес к фуге заметно ослабевает, но тем не менее в творчестве западно-европейских и русских композиторов-классиков (Моцарт, Бетховен, Глинка, Лист, Чайковский, Танеев, Глазунов) фуге отводилось заметное место.

Немалый интерес проявляют к форме фуги и советские композиторы — Мясковский, Шостакович, Кабалевский, Щедрин. Расширяются области применения фуги, ее связи с иными формами музыки. Так, хоровая фуга, завершающая «Песнь о лесах» Шостаковича, интонационно и структурно родственна советской массовой песне. Симфоническая фуга Баснера из музыки к фильму «Судьба человека» (эпизоды побега Андрея Соколова из плена) как выразитель конкретной драматической ситуации и в единстве со зрительным рядом обретает доступность, демократичность, отнюдь не свойственную этой форме вообще. Фортепианные фуги Кабалевского выгодно отличаются от многих иных фортепианных фуг ярко очерченной программностью, определенностью содержания (вот названия некоторых из них, объединенных с прелюдиями: «Рассказ о герое», «Вечерняя песня за рекой», «Прием в пионеры», где прелюдия — «Серьезный разговор», а фуга — «Праздник»).

В работе школьного учителя фуга должна найти подходящее место. Разумеется, лишь в исключительных случаях удастся спеть хоровое произведение в форме фуги. Но прослушать ряд фуг, вокальных и инструментальных, и разобраться вместе с учениками хотя бы в основных чертах их строения очень полезно и важно для расширения музыкального кругозора юных слушателей.

ЗАДАНИЯ

58. Проследить по нотам ход развития в Фуге соль-диез минор из II тома ХТК, пользуясь схемой 282.

59. Составить аналитические схемы развития в следующих произведениях:

М. Глинка — Фуга ля минор (на 3/4).

¹ Мазель Л. Строение музыкальных произведений. — М., 1979. — С. 345.

И. С. Бах — Фуга IV (I том ХТК), Прелюдия XIX (оттуда же).
В. А. Моцарт — Фуга Kyrie eleison из Реквиема.
Г. Гайдн — Фуга из Квартета фа минор (соч. 20 № 5).
Д. Шостакович — фуги № 4 и 24, соч. 87.
Р. Щедрин — фуги IV, XV, XXI из цикла «24 прелюдии и фуги».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

§ 46. Полифония в музыке XIX—XX столетий

Хотя и в наше время складываются новые песни в подголосочно-полифоническом изложении, появляются самостоятельные имитационно-полифонические произведения (главным образом фуги), но не этим определяется значение полифонии для современного музыкального творчества. Сегодня значение полифонии определяется прежде всего ее широким и разносторонним взаимодействием с гомофонно-гармоническим изложением, которое, в частности, выражается в полифоническом обогащении гомофонных форм музыки. Наиболее наглядно оно сказывается в том, что общий композиционный план определяется закономерностями гомофонной формы, а развитие внутри отдельных частей произведения основано на приемах и формах полифонии, которая находит себе применение буквально во всех частях гомофонной формы.

1. Первое же изложение темы может быть полифоническим: подголосочным, как в «Плясовой» из «Восьми русских народных песен» для оркестра Лядова:

Allegro
скр. I
скр. II
альты
влч.
pizz.
mf pizz.
pizz.
pizz.

Пример 284. Лядов. Восемь русских народных песен.

или в главной партии из Третьей симфонии Рахманинова

Allegro moderato

Пример 285.

контрастным, как в антракте из оперы Римского-Корсакова «Царская невеста» (см. пример 142) или в теме «пролога» Двадцать первой симфонии Мясковского:

Andante sostenuto

Пример 286.

наконец имитационным, как в главной теме финала Скрипичной сонаты Франка:

Allegretto poco mosso

Пример 287.

или в начальной теме из Пятой симфонии Шостаковича:

Moderato

Пример 288.

Во всех этих случаях полифония сообщает дополнительную выразительность, значимость, многоплановость музыкальному образу.

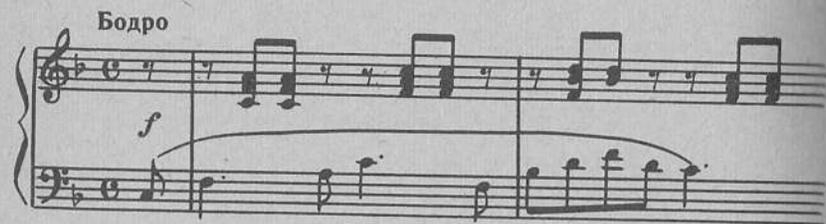
2. Если первое проведение темы дано в гомофонном изложении, то возникает возможность полифонического обогащения при повторении темы или в ее репризе¹. Здесь также используются все виды полифонии — и подголосочный (сравни, например, первые и репризные проведения темы дуэта Прилепы и Миловзора из оперы Чайковского «Пиковая дама» или побочной партии из первой части Десятой симфонии Шостаковича), и контрастный (примеры 137, 138), и имитационный (примеры 206, 214).

¹ Повторением назовем вторичное проведение темы сразу вслед за первым изложением, а репризой — возвращение темы на расстоянии, после какого-либо иного раздела формы.

3. Особый случай обогащения репризы — полифоническое соединение в ней тем, ранее звучавших порознь и гомофонно, т. е. *синтетическая реприза* (примеры 132—134).

Обратим внимание на то, что этот прием, по существу, без изменений заимствован из сложных двух- и трехтемных фуг.

4. Полифония выступает как важное средство активизации развития в срединных частях произведений. Примеры могут быть и просты, как «Веселый крестьянин» Шумана:



Пример 289.



Пример 290.

«Тоска по родине» Грига:



Пример 291.



Пример 292.

и серьезны и значительны, как фугато, которыми открыты разработки первых частей Шестой симфонии Чайковского, Первой Калинникова, средний раздел известного хора Дебюсси «На десятой версте», или как двойной канон в ре-ля в Пятой симфонии Шостаковича.

5. Нередко, наконец, обращаются композиторы и по отношению к репризе как к средству *заключительного* изложения. Это может быть объединение разного тематического материала, например синтез в репризе, но данное в коде. Приводим здесь в качестве примера окончание «Шествия Берендея» из оперы Рихарда Корсакова «Снегурочка» (ср. с примером 21):



Пример 293.

Это могут быть и своего рода «прощальные имитации» (диалог, состоящий из «последних приветствий»), как заключение «Песенки» из «Маленькой сюиты» Лютославского:

Andante molto sostenuto

Пример 294. Лютославский. Маленькая сюита.

§ 47. Взаимодействие видов полифонии

Даже собственно полифонические формы свободно обобщают в себе разные виды полифонии. В фуге, например, основу развития составляет *имитационный* принцип, но противосложение обычно *контрастирует* теме, а соотношение противосложений, изложение в интермедиях сплошь и рядом *подголосочное*. Тем больше оснований для многообразных взаимодействий между видами полифонии, когда они «встречаются» в произведениях, где основой развития служат гомофонные принципы. Взаимодействие различных видов полифонии может быть *последовательным* и *одновременным*.

В дуэтино Дон Жуана и Церлины из оперы Моцарта «Дон Жуан» две части. В первой герои препираются, звучит диалог со свободной имитационностью; во второй герои приходят к согласию, и вокальная партитура приобретает подголосочный вид. В хоре приживалок из оперы «Пиковая дама» Чайковский ведет развитие в обратном направлении: от слаженности, согласован-

ности, подголосочности (*при* графине) — к разобщенности, разладу, имитационности (*без* нее). В хоре Танеева «Горные вершины» умиротворенность крайних частей выражена в подголосочном изложении, а имитационность в средней части вносит элементы взволнованности, беспокойства. Число примеров последовательного чередования различных видов полифонического изложения можно увеличивать неограниченно.

Одновременное взаимодействие видов полифонии предполагает участие не менее чем трех голосов. Тогда как два образуют некоторое полифоническое соотношение, третий вступает с ним в иное соотношение. В примере 295 двум подголоскам женского хора противостоит контрапункт мужских голосов, а в конце фразы возникает свободная имитация:

Темп марша

Пример 295.

Контрапункт к подголосочному сочетанию часто встречается и в хоровой музыке (примеры 179, 180), и в оркестровой (пример 293).

§ 48. Полифония и гармония

При проникновении полифонии в гомофонные формы лишь изредка возникают чисто полифонические разделы, преимущественно же полифоническое развитие идет на фоне гармонического аккомпанемента. В отношении подголосочной полифонии этот вопрос был рассмотрен подробно (см. § 14); все сказанное там в полной мере относится и к контрастной и к имитационной полифонии: не только каждый из контрапунктирующих голосов в отдельности должен гармонизировать с аккомпанементом художественное целое, но и сочетание их должно образовывать с аккомпанементом художественное целое.

В условиях смешанной фактуры (полифонно-гомофонное изложение) голоса могут достаточно свободно менять свои роли: данный голос мог только что вести мелодию — тему, имитацию, подголосок или контрапункт — и тут же переключиться на роль одного из сопровождающих голосов — баса или иного гармонического голоса. Отметим, что в условиях смешанной фактуры

в полифонические отношения вступает чаще всего верхний голос (с его наиболее ярко слышимой мелодией) либо с ближайшим голосом, либо с наиболее удаленным — басом. Остальные выполняют аккомпанирующие функции.

ЗАДАНИЯ

60. Подобрать примеры проникновения полифонического развития в гомофонные произведения, определить образное и формообразующее значение полифонических элементов.

61. Из сборников песен для старших классов общеобразовательной школы выбрать примеры хорового аккомпанированного многоголосия и сделать их анализ.

Рекомендуемая литература

Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии.— 4-е изд.— М., 1985.

Дубовский И. Простейшие закономерности русского народно-песенного двух-, трехголосного склада.— М., 1964.

Золотарев В. Фуга.— 3-е изд.— М., 1965.

Мазель Л. Строение музыкальных произведений.— 3-е изд.— М., 1986 (Глава X. Полифония. Полифонические формы).

Павлюченко С. Практическое руководство по контрапункту строгого письма.— Л., 1963.

Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях.— Вып. 1, 2.— М., 1962, 1965.

Скребков С. Теория имитационной полифонии.— Киев, 1983.

Скребков С. Учебник полифонии.— 4-е изд.— М., 1982.

Способин И. Музыкальная форма.— 7-е изд.— М., 1984 (Часть вторая. Полифонические формы).

Степанов А., Чугаев А. Полифония.— М., 1972.

Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха.— М., 1975.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Введение	3
§ 1. Полифонное изложение	5
§ 2. Гомофонное изложение и его виды	11
§ 3. Виды полифонии	14
§ 4. Полифония в работе школьного учителя	15
Задания	15
I. Подголосочная полифония	
§ 5. Истоки и бытование подголосочности	19
§ 6. Голосоведение	21
§ 7. Гармоническая вертикаль	24
Задания	25
§ 8. Особенности ритма	29
§ 9. Некоторые ладовые свойства русской народной песни	30
§ 10. Подголосочность скорых и протяжных песен	33
Задания	34
Материал для классной работы по полифонизации народной песни	35
§ 11. Характерные черты подголосочного двухголосия в школьном песенном репертуаре	37
Задания	42
§ 12. Трехголосие	43
Задания	50
§ 13. Четырех- и пятиголосие	50
§ 14. Аккомпанированная подголосочность	53
Задания	56
II. Контрастная полифония	
§ 15. Становление контрастной полифонии	57
§ 16. Строгое письмо — мелодика	59
Задания	63
§ 17. Строгое письмо — правила контрапунктирования	64
Задания	67
§ 18. Свободный стиль. Виды контрастной полифонии	68
§ 19. Некоторые свойства мелодии нового времени в связи с их значением для контрастной полифонии	73
§ 20. Контрапунктирующий голос	75
Задания	76
§ 21. Простой и сложный контрапункт	78
§ 22. Виды сложного контрапункта	80
§ 23. Двойной контрапункт	82
Задания	84
§ 24. Метод третьей строчки	85

Задания	87
§ 25. Контрастное трех- и четырехголосие	88
Материал для классной работы по анализу контрастно-полифонической музыки	93
§ 26. Элементы контрастной полифонии в школьном песенном репертуаре	94
Задание	96
III. Имитационная полифония	
§ 27. Имитация — состав и параметры	96
§ 28. Виды имитации	98
Задания	102
§ 29. Канон	104
§ 30. Сочинение канона	107
§ 31. Школьные песни — каноны	110
Задания	114
§ 32. Виды развитых имитационно-полифонических произведений	117
§ 33. Общее строение фуги	119
§ 34. Аналитическая схема развития в фуге Задание	121 122
§ 35. Типичные черты темы в фуге	122
Задания	124
§ 36. Ответ	126
§ 37. Противосложение	128
Задания	129
§ 38. Интермедии	129
§ 39. Практическая работа над интермедией Задания	131 134
§ 40. Строение экспозиционной части фуги Задания	135 137
§ 41. Разработочная часть фуги	137
§ 42. Репризная часть фуги	140
Задания	141
§ 43. Фуги нетрехчастного строения	142
Задание	146
§ 44. Двойные и тройные фуги	146
§ 45. Значение фуги	148
Задания	148
Заключение	
§ 46. Полифония в музыке XIX—XX столетий	149
§ 47. Взаимодействие видов полифонии	154
§ 48. Полифония и гармония	155
Задания	156
Рекомендуемая литература	156

Учебное издание

Ройтерштейн Михаил Иосифович

ПРАКТИЧЕСКАЯ ПОЛИФОНΙΑ

Зав. редакцией *П. А. Стеллиферовский*
 Редактор *Э. В. Мазнина*
 Младший редактор *И. А. Щукина*
 Художественный редактор *Т. А. Аллбьева*
 Технический редактор *Р. Ф. Лисицына*
 Корректоры *Е. В. Мамитова, О. В. Тонконогова*

ИБ № 11359

Сдано в набор 15.09.87. Подписано к печати 18.04.88. Формат 60×90^{1/16}. Бум. офсетная 76 г.
 Гарнит. литерат. Печать офсетная. Усл. печ. л. 10,0. Усл. кр. отт. 10,25. Уч.-изд. л. 9,15. Тираж 13 500 экз.
 Заказ 198. Цена 30 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР
 по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129846, Москва, 3-й проезд
 Марьиной рощи, 41.

Саратовский ордена Трудового Красного Знамени полиграфический комбинат Роставполиграфизд
 Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
 410004, Саратов, ул. Чернышевского, 59.

Для студентов музыкально-педагогических факультетов пединститутов и учащихся педучилищ издательство «Просвещение» выпустило следующие пособия по вопросам музыкального воспитания и образования:

Апраксина О. А. Методика музыкального воспитания в школе.—1983.

Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано.—1984.

Безбородова Л. А. Дирижирование.—1985.

Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению.—1987.

Хрестоматия по методике музыкального воспитания в школе / Сост. О. А. Апраксина.—1987.

Планируются к изданию:

Стулова Г. П. Хоровой класс: Учебное пособие для студентов пединститутов.

Дмитриева Л. Г., Черноиваненко Н. М. Методика музыкального воспитания в школе: Учебное пособие для учащихся педучилищ.

30 К.

