

В помощь
РУКОВОДИТЕЛЯМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ
И ПРЕПОДАВАТЕЛЯМ МУЗЫКИ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ
ШКОЛАХ

М Копытман

О ПОЛИФОНИИ



ЦЕЛЯМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ
И МУЗЫКИ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ШКОЛАХ

М. КОПЫТМАН

О ПОЛИФОНИИ

Советский композитор
Москва 1961

Составитель серии
Л. ПОЛЯКОВА

Настоящая брошюра предполагает знакомство читателя с материалом, изложенным в брошюрах данной серии, вышедших ранее.

...Образно говоря, полифония — это кровь, текущая по жилам музыки, без которой она при самых изысканных гармониях либо превращается в скелет, либо рассыпается.

Б. В. Асафьев

Полифония как искусство сочетания нескольких мелодий уходит своими корнями в глубину веков. Ее истоки — в народном творчестве, где впервые, порой интуитивно, шло постижение выразительных свойств различных музыкальных приемов как средств звукового обобщения окружающего мира. Перенимая от народной музыки эти приемы, профессиональное искусство шлифовало их на протяжении столетий, расширяло и углубляло их выразительность.

В истории музыкальной культуры полифонический стиль занимал главенствующее положение в XIII—XVI веках (в так называемую эпоху строгого письма). Эта эпоха характеризовалась пышным расцветом вокальной многоголосной музыки, в основном предназначенной для культовых нужд. Со строгим письмом связаны имена крупнейших композиторов XIV—XVI столетий: Дюфо, Жоскена де Пре, Орландо Лассо и особенно Палестрины, в творчестве которого нашли свое наиболее законченное выражение принципы этого стиля.

Свое название строгое письмо получило в связи с рядом ограничений, налагаемых как на строение мелодии, так и на сочетание нескольких мелодий¹, и обусловленных, в первую очередь, характером культовой музыки. В эпоху строгого письма получили широкое разви-

¹ Этими ограничениями предусматривались определенные нормы голосоведения — например, избегание скачков и преобладание поступенного движения в мелодии, запрещение свободного использования диссонансирующих интервалов при соединении мелодий и т. д.

тие самые разнообразные полифонические приемы, которые составляли господствующую форму музыкального изложения в этот период.

Произведения средневековых композиторов, в основном группировавшихся вокруг крупных церквей и соборов, отличались высоким профессионализмом, порой граничащим с виртуозностью.

«Божественная тайна сочинения» полифонической музыки свято охранялась церковью и передавалась из поколения в поколение под сенью мистических покровов. Лишь позднее, в XIX столетии, исследования крупнейшего русского композитора С. И. Танеева сорвали покров таинственности, окутывавшей технику композиторов строгого письма, и подвели научную базу под наиболее сложные разделы полифонии.

В недрах строгого письма складывались и новые принципы творческого мышления, позднее послужившие основой свободного письма. Начало эпохи свободного письма, ознаменованной бурным развитием инструментальной полифонии, обычно связывают с именем И. С. Баха. Многосторонний гений великого немецкого композитора заложил фундамент современной полифонии, во многом определивший развитие музыкальной культуры в последующие века.

Эпоха свободного письма или инструментальной полифонии отличалась от предшествующей ей эпохи строгого письма преобладанием светской тематики, большим проникновением в мир человеческих чувств и переживаний. Это обстоятельство, а также бурное развитие новых демократических жанров и инструментального исполнительства, наложило свой отпечаток и на характер многоголосия.

Отпадает ряд ограничений, сковывавших свободное развитие мелодии, в нее проникают элементы инструментализма; зарождение и развитие гармонических норм приводит к окончательному вытеснению старинных ладов¹ современными мажором и минором.

Расцвет инструментальной полифонии в XVIII веке в последующие столетия сменяется постепенным снижением интереса к ней. Все новые завоевания гармониче-

¹ Сведения о старинных ладах даны в брошюре настоящей серии «О гармонии» Ю. Холопова.

ского стиля отодвигают полифонию на второй план, а гомофонный принцип изложения, для которого характерно наличие только одной ведущей мелодии, становится, начиная с творчества венских классиков (Гайди, Моцарт), преобладающим.

Однако и здесь, в рамках гомофонно-гармонического стиля, полифонические приемы, хотя и не являясь преобладающими, остаются в ряду важнейших средств музыкальной выразительности. Более того, перенесенные в новые условия, они как бы начинают свою вторую жизнь. Раскрываются все новые и новые возможности их разностороннего использования.

Значительное место полифония вновь начинает занимать в XIX столетии, причем у ряда композиторов она становится неотъемлемой частью их творческого мышления (на Западе — Шуман, в России — Чайковский, Танеев). Складывается русская полифоническая школа, сочетающая завоевания западноевропейской музыкальной культуры с принципами многоголосия, свойственными русской народной музыке. От творчества основоположника русской классической музыки Глинки, впервые сумевшего органически сочетать знаменную фугу с русской народной песней, тянутся нити к творчеству Чайковского и композиторов «Могучей кучки», развивавших глинкинские полифонические традиции.

На рубеже XIX и XX столетий интерес к полифонии вновь возрастает. На Западе возникают целые течения, стремящиеся возродить старые традиции многоголосной музыки (таково течение необахаизма). Но этот интерес к полифонии часто сопровождается тяготением к формализму, к бездумной игре звуков, выхолащивающей из музыки самое сокровенное — выразительную мелодию.

Полифония — искусство мелодическое в своей основе, и никакие ухищрения и сложные полифонические комбинации не могут вдохнуть жизнь в музыку, лишенную яркой мелодической содержательности. Как гипертрофия гармонии (поиски новых звуковых комбинаций без учета мелодической стороны), так и гипертрофия полифонии (увлечение линейной стороной за счет забвения гармонического начала) означают только голое экспериментаторство, которое никогда не дает и не может дать полноценных художественных результатов.

Только гармоничное равновесие всех средств вырази-

тельности при доминирующем значении мелодии может обеспечить создание глубоко реалистических, жизненно правдивых сочинений, доносящих до слушателей большие волнующие идеи.

Именно эти качества отличают лучшие произведения наших современников — советских композиторов Шостаковича и Мясковского, давших превосходные образцы органического применения и развития многовековых традиций полифонического письма.



Полифонический принцип изложения придает музыке особую полноту и напряженность внутреннего развития. Мелодичность отдельных голосов, обычно вступающих в разное время, обуславливает непрерывность, текучесть музыкального развития, которая является одним из характерных свойств полифонического склада.

Для того, чтобы представить себе более конкретно особенности полифонического склада, сравним в качестве примера начало романса Глинки «Я помню чудное мгновенье» и отрывок из третьей части Скрипичного концерта Д. Шостаковича.

Глинка, «Я помню чудное мгновенье» *

Allegro moderato

The image shows a musical score for the beginning of Glinka's song "Я помню чудное мгновенье". It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system has a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Allegro moderato". The lyrics are: "Я помню чудное мгновенье, когда впервые встретился с тобой, а вся ты".

Я помню чудное мгновенье, когда впервые встретился с тобой, а вся ты

P *espress.*

The image displays a page of musical notation for the third movement of Shostakovich's Violin Concerto. It consists of four systems, each with a violin staff and a piano accompaniment. The piano part is written in grand staff notation (treble and bass clefs). The tempo and performance instruction is *P* *espress.* (Piano, expressive). The music features a prominent melodic line in the violin, often with slurs and accents, and a piano accompaniment with various textures, including chords and moving lines. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4.

В романсе Глинки главенствующее положение занимает задушевная, элегического характера вокальная мелодия, а аккомпанирующие голоса (в партии фортепьяно) создают гармонический фон. Они лишены самостоятельности и лишь поддерживают певучую мелодию своим плавным волнообразным движением.

В отрывке из концерта Шостаковича уже трудно выделить одну ведущую мелодию: и напевная, свободно льющаяся мелодия солирующей скрипки, и сдержанная тема в низком регистре фортепьяно отличаются яркими, запоминающимися интонациями, которые делают обе мелодические линии равноценными.

Эти различия в музыкальной фактуре позволяют отнести первый пример к гомофонному складу, где только один голос занимает ведущее положение, а остальные ему аккомпанируют. Второй же пример — образец полифонического склада, для которого характерно наличие нескольких (не менее двух) самостоятельно развивающихся мелодий¹.

К гомофонному складу обычно прибегают в том случае, когда необходимо выделить основную мелодию, не отягощая ее дополнительными голосами. Гомофонный склад часто встречается в сольных вокальных произведениях (песнях, романсах). В инструментальной музыке, особенно в крупных формах, к нему обращаются при первоначальном изложении тем, хотя и здесь нередки случаи, когда он сохраняется и на протяжении большого раздела, либо даже всего сочинения.

Полифонический склад не только составляет основу полифонических форм (фуги, инвенции, пассакалии и т. д.), но часто встречается и в произведениях гомофонных в виде отдельных, порой небольших фрагментов. Способствуя оживлению музыкального развития, он применяется в срединных, разработочных моментах музыкальной формы, а также при повторном проведении тем (в репризах). Таким образом он оказывает существенное влияние на процесс образования формы.

¹ Наименование «полифония» и «гомофония» происходит от греческих слов: полифония — от поли (много) и фон (звук, голос), гомофония — от гомо (равный) и фон (звук, голос). Первоначально в древней Греции понятие «гомофония» означало исполнение несколькими голосами одной и той же мелодии в унисон или в октаву.

Кроме того, полифонический принцип изложения применяется и как средство создания контраста между различными музыкальными образами. Различия в характере изложения музыкальных образов — гомофонном и полифоническом — углубляют контраст между ними (хотя решающее значение все же имеет интонационный контраст тем).

С подобным приемом можно встретиться в медленной части Пятой симфонии Чайковского, где широкой распевной первой теме (она излагается солирующей валторной на сдержанном аккомпанементе струнных) противопоставляется светлая мечтательная тема, основанная на повторении (так называемой имитации) то гобоем, то валторной небольших выразительных мотивов.

Andante cantabile

A

pp dolce

B

Контраст музыкальной фактуры сказывается и на противопоставлении двух образов в первой части Тринадцатого струнного квартета Мясковского: задумчивой песенной главной партии, выпеваемой виолончелью на гомофонном аккомпанементе скрипок, и задорной, светлой побочной темы, попеременно проходящей у всех голосов квартета.

A

The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked with a piano (p) dynamic and features a complex texture with multiple voices in both hands, including some slurs. The second system shows a more homophonic texture with a clear melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left. The third system is marked with a forte (f) dynamic and features a more active, rhythmic texture with many sixteenth notes in both hands. The fourth system is marked with a piano (p) dynamic and features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Наряду со случаями, когда отличия между гомофонным и полифоническим складом проявляются столь отчетливо, существует множество примеров переходных форм изложения. Так, в условиях гомофонного склада один из голосов (помимо ведущего) может приобретать черты самостоятельности, иногда перерастая во вторую, почти равноценную по своей значимости мелодию.

Чаще всего это бывает в басовом голосе как одном из крайних голосов. Мелодизированный бас — один из излюбленных приемов полифонизации в симфоническом творчестве Чайковского. В качестве подобного примера приведем отрывок из первой части его Пятой симфонии.



Еще большей самостоятельностью отличается партия валторн в следующем примере: «стонущие» интонации нисходящих секунд контрастно оттеняют одну из проникновенных лирических мелодий Чайковского — побочную партию из увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», сообщая ей печальный, но вместе с тем напряженный характер.



Здесь, в сущности, налицо смешанный склад, в котором совмещается и полифоническое двухголосие (партии скрипок и валторн) и гомофонный аккомпанемент (аккордовые последовательности в средних голосах). Такие смешанные формы изложения очень распространены в произведениях гомофонного склада, где полифонические моменты, не нарушая преобладающей гомофон-

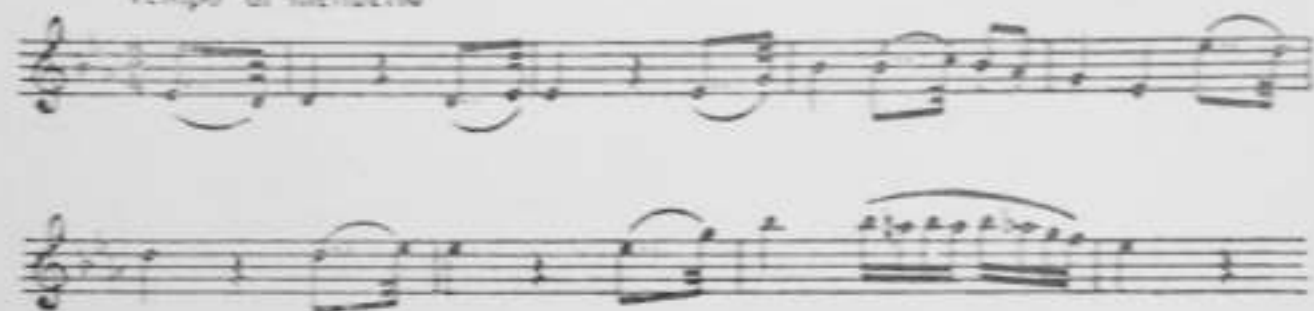
ной фактуры, составляют небольшие, вкрапленные в общую канву сочинения фрагменты.

Полифония как принцип творческого мышления накладывает свой отпечаток не только на фактуру сочинения, его музыкальный склад, но и непосредственно на мелодию. Поэтому и одnogолосная мелодия может обнаруживать ясные черты полифоничности как в своем строе-нии, так и в логике интонационного развития.

Достаточно внимательно вслушаться в две приведенные ниже темы и сравнить их, чтобы явственно ощутить различия в характере развертывания мелодии в третьей части Септета Бетховена и первой части Шестой симфонии Шостаковича.

Бетховен, op. 80 Септет, к. III

Tempo di minuette



Шостакович, Симфония № 6 ч. 1.

Poco più mosso e rubato



Для первой из них, гомофонной в своей основе, характерна симметрия двух равных предложений, ясное членение восьмитактного периода на дву- и четырехтакты, повторность мотивов, сохраняющих неизменными свои очертания. Все это способствует определенной закругленности и завершенности темы. В противовес этому

выразительное соло гобоя из симфонии Шостаковича отличается свободным вариантным развитием основного мотива, перемещаемого на разные доли такта, своеобразным «произрастанием» первоначального мотива, ломающим симметрию периода, меньшим влиянием гармонического начала и преобладанием линейного развития (от звука к звуку).

Такая метроритмическая свобода интонационного развития, не скованная точной симметрией двух- и четырехтактов (как в первой теме), придает мелодии текучий, разомкнутый характер, как бы потенциально требующий своего естественного дополнения и развития в других голосах.

Выражением полифонического начала в мелодии является и скрытое двухголосие. Скрытое двухголосие проявляется в слуховом расщеплении мелодии на две самостоятельные линии в момент скачков. Часто скрытые голоса движутся параллельными секстами, иногда септимами либо квинтами. Ярче всего обнаруживается такое расщепление в темах фуг, которые обладают наиболее выраженной полифоничностью.

Ниже приведены две темы (первая из финала Третьего струнного квартета Чайковского, вторая — из фуги ля минор Шостаковича), в которых при внимательном вслушивании нетрудно различить скрытое двухголосие.

Чайковский, Струнный квартет № 3, ч. IV



Шостакович, Фуга ля минор



Еще большую рельефность приобретают скрытые голоса в том случае, когда они движутся не параллельно, а противоположно друг другу: в расходящемся или сходящемся направлении.

Шостакович. Фуга №15



Масковский. Соната для Ф-но №1, часть I



Иногда встречается повторение (имитация) небольших мотивов в скрытых голосах, что придает им еще большую самостоятельность. Такой особенностью отличается тема Фуги ля минор Глинки.



В мелодии полифонического характера часто можно обнаружить и метрически-опорную линию. Она складывается из метрически сильных (то есть акцентированных) звуков в поступенном движении, чаще всего нисходящем. В теме Фуги ре минор из Первой симфонии Чайковского такая линия, начинающаяся с третьего такта, образует нисходящую последовательность от IV к I ступени лада.

Moderato e con anima



Аналогичную опорную линию можно проследить и в приводимых ниже темах из фуг И. С. Баха.

Allegretto moderato

И. С. Бах, Фуга до минор



И. С. Бах, Фуга фа мажор

Allegretto



Метрически-опорная линия, как и скрытое двухголосие, начинаясь в одном голосе, иногда переходит в другие и во многом обуславливает непрерывность развития столь свойственную полифонии.

Полифоническое начало в мелодии может проявляться в различной степени. Наиболее ярко оно ощущается в отдельных голосах чисто полифонических форм, таких, как fuga, инвенция. Однако возможны случаи, когда эти свойства проступают и в мелодии, звучащей с гомофонным сопровождением.

Еще большее разнообразие вносит полифонический стиль в условиях многоголосия, где полифоническое начало как в каждом из голосов, так и в их совокупности открывает безграничные возможности использования выразительных свойств многоголосного склада.

КОНТРАСТНАЯ ПОЛИФОНΙΑ

Как уже говорилось, для полифонии характерна мелодическая самостоятельность голосов. Эта самостоятельность может быть обусловлена сочетанием несколь-

ких мелодий, каждая из которых обладает яркими индивидуальными чертами.

Многоголосие, основанное на таком сочетании и развитии различных мелодических линий, носит название контрастной полифонии или контрастного многоголосия.

Контраст между мелодиями может быть достигнут разными средствами. Естественно, что наиболее сильным средством является интонационный контраст, связанный с различным характером тем и поэтому способствующий рельефному противопоставлению нескольких звучащих в одновременности мелодических линий.

В отрывке из Прелюдии ми минор Шостаковича в верхнем голосе проводится певучая мелодия с плавно ниспадающими терцовыми оборотами, близкая по своему складу протяжной песне. Ее дополняет более оживленная мелодия среднего голоса с характерным для нее секундовым обыгрыванием постоянно повторяющегося звука. Проходящая в басу крупным планом лаконичная, но очень выразительная тема своей неуклонной устремленностью как бы уравнивает звучащие в верхнем регистре мелодии.



В начале репризы первой части Второго фортепьянного концерта Рахманинова на суровую, сдержанную

тому главной партии, звучащую у оркестра, наслаивается партия солирующего фартеллино, инструальная на ритмически четких маршеобразных мотивах. Различия в характере отдельных интонаций и в логике их развития обуславливают яркий контраст между двумя мелодическими пластами.

Матроне (1-я часть)

The image shows a musical score for a piece titled "Матроне (1-я часть)". It consists of two systems of music, each with three staves. The top two staves of each system are for a piano, with a treble and bass clef. The bottom staff of each system is for a vocal line, with a soprano clef. The music is in 3/4 time and features a mix of chords and melodic lines. The first system shows a piano introduction with a vocal line that begins with a melodic phrase. The second system continues the piano accompaniment and the vocal line, which includes some trills and melodic flourishes.

Еще пример контрастного сличения двух тем — отрывок из многоголосного хора Танеева «Развалину башни». Первая тема (у сопрано), с характерными для нее мелодическими взлетами, ассоциируется с образом одинокой седой скалы; вторая тема основана на ровном движении триолями, напоминающими мерно вздымающиеся волны.

Сопрано

И СМОТ - РЯТ се - да - а ска - ло в глу - би - ну

Альты

где во - тор ка - чо - ст и го - нит во в - ну

Своеобразным проявлением интонационного контраста может служить и отрывок из романса Рахманинова «Не пой, красавица, при мне», в котором кружевной мелодии у фортепьяно противопоставлены мягкие хроматизмы в партии сопрано, подчеркивающие тонкие гармонические нюансы.

Allegretto

pp

Ка - бо - вы - не - ст мнѣ о - не дру -

ppp

гу - ю жизнь и ба - рст даль - нѣ

Выразительное значение при контрастировании мелодий приобретает и несовпадение границ отдельных интонаций в разных голосах (например, коротких динамичных мотивов и более протяженных, размеренных интонаций) и их различная метроритмическая структура (противопоставление ямба хорю и т. д.)

Шостакович, Фуга си минор



Играет роль также и соотношение постепенного движения и скачков: довольно часто постепенности в одном из голосов противопоставляются скачки в другом.

Постепенное движение в мелодии, особенно в сочетании с ровным ритмом, способствует более выпуклому звучанию более ярких интонаций в другом голосе. На этих свойствах слухового восприятия основано характерное для полифонии противопоставление общих форм движения ядру темы, содержащему наиболее запоминающиеся интонации, обычно связанные со скачками.

Бетховен, Фуга до мажор



Играет роль в контрастном многоголосии и направление мелодии. Из трех типов движения между голосами — прямое, косвенное и противоположное¹ — полифонии (особенно в двухголосии) более всего свойственно противоположное, а также косвенное движение. Прямое движение (в том числе и его разновидность — параллельное) способствует слиянию голосов и характернее для гомофонного склада.

Так, например, в создании контраста между звучащими совместно темами в отрывке из вступления к опере Чайковского «Пиковая дама» сказывается и влияние направления мелодии: постепенно завоевывающим все новые мелодические вершины коротким волнам темы любви (в басу) противостоит нисходящая по своей направленности экспрессивная мелодия в верхнем регистре:



При волнообразном характере мелодий обычно наблюдается несовпадение моментов подъема и спада в контрастирующих голосах. Приобретает значение и различие в подходе к кульминации, и несовпадение кульминационных моментов во времени.

Как правило, контрастирующие мелодии вступают одновременно, чем рельефно оттеняется их начало. Окончание отдельных фраз и умолкание голосов происходит также в разные моменты. Такое попеременное вступление и умолкание помогает лучше воспринять отдельные мелодические линии, а отсутствие типичных для

¹ Прямым называют движение голосов в одном направлении, противоположным — в разных (один из голосов вверх, другой — вниз); при косвенном — один голос остается на месте, а другой движется.

гомофонной музыки одновременных кадансов в разных голосах способствует непрерывности развития всей полифонической ткани.

Большая роль в создании контраста принадлежит и ритму. Противопоставление спокойного, размеренного течения мелодии быстрому и оживленному, плавного, ровного ритма пунктирному — довольно распространенный прием в контрастном многоголосии.

Так, в фуге из Реквиема Моцарта пунктирному ритму одной из тем (у басов) противостоит ровное движение шестнадцатыми в альтовой партии.

Allegro

Christe eleison

Kyrie eleison

- te -

Ритмическое развитие мелодий часто протекает по принципу дополняющего контраста: в момент остановки в одном из голосов оживляется ритмика в другом, и наоборот. Такой дополняющей ритмикой создается попеременная пульсация в различных голосах.

Шостакович, Прелюдия до-диз минор

Allegro

f legato



Наряду с ритмом контрастному противопоставлению может способствовать и метр. Один из классических образцов такого использования метра — финал первого акта оперы Моцарта «Дон Жуан». Сопоставлением трех танцев, звучащих одновременно и различных по своей метрической структуре ($3/4$, $2/4$, $3/8$), композитор рисует картину бала, на фоне которого разворачивается музыкальное действие.



Контраст между мелодиями значительно углубляется в том случае, когда каждая из них обладает разными жанровыми признаками. Очень удачно использован подобный контраст в программной симфонической картине Бородина «В Средней Азии». Сочетание двух песенных тем — русской и восточной, звучащих сначала порознь, а затем вместе, — как бы воссоздает картину сближения и встречи двух караванов.



В репризе симфонической поэмы Листа «Тассо», повествующей о трагической судьбе великого итальянского поэта XVI столетия, встречается соединение ранее звучащих порознь тем, которое характеризует героя и окружающую его придворную среду. Ниже приводятся обе темы в их сочетании: в верхнем голосе — тема придворного менуэта, в нижнем — проникновенная мелодия, связанная с образом певца итальянского народа:



Кроме перечисленных выше средств, контраст подчеркивают и тембро-регистровые признаки. Их влияние ощущается и в примерах из фортепьянной литературы, где различные регистры инструмента вносят определенные краски в одновременное звучание мелодий. Еще более возрастает роль тембра при сочетании голоса с инструментами.

Особенно же велико значение тембрового контраста в оркестровых произведениях: многокрасочная палитра оркестра позволяет слуху легко выделить каждую из сочетающихся между собой мелодий. Различие между тембрами в оркестре сказывается даже в пределах одной инструментальной группы (в меньшей мере струнной, в большей — деревянной и медной) и значительно усиливается при сопоставлении различных оркестровых групп.

Именно поэтому различные темы при их сочетании, как правило, поручаются разным инструментам либо разным группам.

Возможности контрастирования усиливаются также при различном способе исполнения (острое отрывистое стаккато, певучее легато, пиццикато струнных и т. д.).

Контрастная полифония находит широкое и разностороннее применение и в вокальной, и в инструментальной музыке, являясь одним из важнейших средств музыкальной выразительности. Нередко она используется в оперной литературе, в частности в вокальных ансамблях. Сочетание различных по своим интонационным истокам партий способствует раскрытию противоречивых чувств героев, подчеркивает несходство их характеров, мыслей и побуждений. Обычно контрастные сочетания применяются в так называемых «ансамблях разногласия», когда композитору желательно воплотить в музыке разнохарактерные образы участников ансамбля, подчеркнуть различное эмоциональное состояние героев.

Конкретностью музыкальных характеристик отличается квартет из I акта оперы Чайковского «Евгений Онегин». Спокойным, размеренным репликам Онегина, как бы подчеркивающим его холодность и надменность, противостоят мягкие, напевные фразы Ленского; их дополняют сдержанные интонации Татьяны и оживленная партия Ольги.

Andante

Татьяна

Ольга

Ленский

Отец

Я дожда.

Ах, зна-ла,

Да

Ска-жи, ко-го ра-я Та-тья-на?

-лась, от-кры-лись о-чи

зна-ла я, что по-ва-ло-нье О-не-ги-на про-из-ве-дет

те, ко-то-ра-я груст-на и мол-ча-ли-ва, как Свет-

Мне о-чень лю-бо-пыт-но знать

Классическим образцом ансамбля разногласия является знаменитый квартет из IV действия оперы Верди «Риголетто», где рельефные по своей лепке мелодические линии изумительно верно передают душевное состояние четырех участников драмы: легкомысленного, ветреного герцога и горящего жаждой мщения Риголетто, страстной Магдалены и юной, исполненной чувства самопожертвования Джильды.

В инструментальной музыке встречаются случаи, когда при сочетании двух мелодий одна из них играет все же подчиненную роль. Такое использование контрастной полифонии особенно характерно для крупных камерных и симфонических произведений; в таких произведениях при повторном проведении темы ее часто дополняет другая мелодия, так называемый контрапункт, способствующий обогащению основной темы, раскрытию в образе новых граней.

Этот прием, очень распространенный, становится одним из излюбленных приемов развития у Чайковского. Так, в медленной части его Пятой симфонии при повторных проведениях широкой напевной основной темы ее дополняют два контрапункта. Первый из них основан на коротких «вздохах» валторн и пассажах деревянных, второй — в репризе этой части — более мелодически насыщенный. Во втором контрапункте отметим важную роль дополняющей ритмики: мелодия выпевается гобоем в момент окончания отдельных мотивов у скрипок.



Соединение основной темы с контрапунктирующей ей мелодией служит одним из важнейших средств динамизации музыкального развития, способствует обогащению музыкального образа. В этом проявляется влияние полифонии на симфонизм как метод творческого мышления, как процесс развития от простого к сложному, как «непрерывность музыкального тока» (Б. В. Асафьев).

Контрапунктирующая мелодия иногда может служить своеобразным полифоническим фоном, на котором рельефно выделяется основная тема. Очень органично использован этот прием в цикле Шостаковича «Десять хоровых поэм на стихи революционных поэтов». В десятой поэме («Песня») широкая песенная мелодия оттеняется короткими динамичными мотивами в партии сопрано, дублированными в терцию у альты. Эти мотивы вырастают из темы третьей поэмы («На улице»).

Più mosso

dim

С.
А.
Т.

Ле - ти, на - ша пе - с - ня, ле - ти, на - ша пес - ня, ле - ти, на - ша пес - ня, ле -

Ле - ти, ле - ти, по - ти, по -

Ле - ти, на - ша

- ти, ле - ти, взле - ти до не - бес, взле - ти до не - бес
 - ти, ле - ти, взле - ти до не - бес, взле - ти
 пе - сня, взле - ти до не - бес

В некоторых случаях контрапункт, появляющийся при повторном проведении темы, столь выразителен, что становится второй темой. Так, в финале Героической симфонии Бетховена основную тему этой части последовательно дополняет ряд контрапунктов. Один из них, более напевный, в дальнейшем становится уже второй самостоятельной темой, которая в свою очередь подвергается большому развитию. В приводимом примере основная тема проводится в басу, контрапункт — в верхнем голосе.

This section contains two systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system shows a melodic line in the bass clef and a more active, rhythmic line in the treble clef. The second system continues this texture, with the bass clef line becoming more prominent and melodic.

Контрастная полифония находит широкое применение в полифонических вариациях, основанных на проведении неизменной темы в сопровождении дополняющих ее контрапунктирующих голосов, за счет изменения которых и происходит развитие. Обычно тема в таких вариациях располагается в басу, а остальные голоса — в верхнем регистре, причем число их постепенно возрастает. Соотношение контрапунктирующих голосов между собой, а также контрапунктических голосов и баса основано на контрасте мелодических линий.

Помимо таких полифонических форм, как пассакалия и чакона, где подобный прием является основным средством развертывания музыкальной формы, полифоническое варьирование на неизменной теме в басу (так называемом *basso ostinato* — упорном басы) применяется и в других сочинениях.

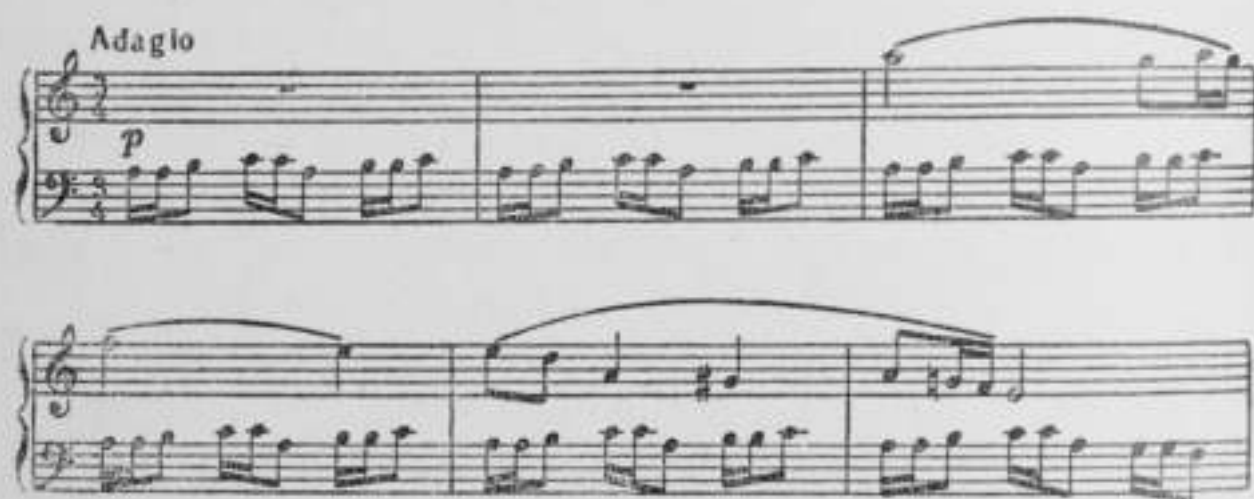
В форме полифонических вариаций написан финал Героической симфонии Бетховена, тема которого с одним из контрапунктов была приведена выше. Ниже приводится отрывок из финала Четвертой симфонии ми минор Брамса, который также развертывается на полифоническом варьировании лаконичной остинатной темы в басу; тему сопровождает выразительный контрапункт.



Тема полифонических вариаций иногда может перемещаться в средние голоса и даже оказаться в самом верхнем регистре. Последовательное проведение темы в верхних голосах лежит в основе так называемого гликинско-го типа вариаций. Примером таких вариаций может служить его «Камаринская». Две народ-

ные темы — протяжная и плясовая — расцвечиваются при своем повторении выразительными подголосками, раскрывающими в них все новые и новые грани

В инструментальной музыке можно встретить также прием неизменного (остинатного) проведения небольшого мотива в басу, на фоне которого свободно разворачивается мелодия. Резкий контраст между остинатной фигурой и разворачивающейся над ней мелодией, кроме интонационного различия, обусловлен и разными приемами развития: с одной стороны, неизменное повторение небольшого мотива, с другой — свободное мелодическое разворачивание. Таково начало «Сказочки» Прокофьева, где мерно звучащие интонации басового голоса служат фоном для обаятельной в своей простоте и безыскусственности мелодии.



Выразительные свойства контрастной полифонии особенно отчетливо проявляются при сочетании нескольких ярких тем, ранее звучавших порознь. При помощи этого приема композитор часто добивается реалистически убедительного воплощения музыкального замысла произведения.

В симфоническом антракте «Сеча при Керженце» из оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» изображается схватка между русским войском и полчищами татарской орды. В музыке антракта, после первоначального изложения и развития двух тем (темы русского воинства и музыкальной характеристики татар — «Песни про татарский полон»), появляется соединение этих тем (фоном для них служат короткие мотивы «скачки»). Одновременное звучание обеих тем в кульминации словно символизирует наиболее острый момент схватки двух лагерей.

Allegro

Убедительно раскрывает большую патриотическую идею, связанную с воссоединением всех украинских земель в одну социалистическую республику, Б. Лятошинский в своей «Поэме воссоединения». Словно олицетворением вековой мечты звучит кода поэмы, где близкая украинским народным песням тема соединяется с западноукраинской коломыйкой, построенной на коротких танцевальных попевках.

cantabile



В многочастных циклических сочинениях (сонатах, квартетах, симфониях и т. д.) контрастное многоголосие в виде сочетания ранее звучавших тем чаще всего встречается в кодах отдельных частей либо в финалах всего произведения. В последнем случае темы финала могут соединяться с темами предыдущих частей. Этим синтезом как бы подводится итог всему музыкальному развитию, утверждается идея всего произведения.

В подобном аспекте часто использовал полифоническое сочетание тем в своих симфониях Глазунов. Приведем отрывок из финала его Четвертой симфонии, в котором встречается соединение двух тем из первой части: задумчивой, напевной побочной и главной, основанной на коротких попевках, близких инструментальным наигрышам.





Сочетание двух тем может появляться в сочинении несколько раз. Наряду с буквальным повторением той же комбинации, эти темы, оставаясь неизменными, иногда меняют свое расположение по отношению друг к другу.

Соединение тем, появляющееся впервые, носит в полифонии название первоначального соединения, а последующие соединения — производных. Полифонический прием, при помощи которого можно получить различные производные соединения тех же мелодий, носит название техники сложного контрапункта.

Из различных видов сложного контрапункта в музыкальной литературе чаще всего встречается вертикально-подвижной контрапункт. При вертикально-подвижном контрапункте в производном соединении темы изменяют свое положение по высоте. Так, одна из мелодий, располагающаяся вначале под второй, может в производном соединении очутиться над ней. При этом соотношения между начальными звуками тем по времени (то есть последовательность и время вступления тем) сохраняются.

Подобный прием не только позволяет внести в музыкальное развитие новое качество, но и дает возможность попеременно акцентировать внимание слушателя на разных сочетающихся между собой темах. Так, в «Камаринской» Глинки вслед за первоначальным со-

единением оживленной плясовой песни и дополняющего ее выразительного контрапункта с прихотливым, узорчатым рисунком следует их производное соединение, в котором на первый план выходит уже не тема, а контрапункт.



С аналогичным примером вертикальной перестановки можно встретиться и в репризе увертюры к опере «Князь Игорь» Бородина при сочетании двух основных тем: яркой темы восточного характера, связанной с образом Кончаковны, и широкой песенной русской темой, характеризующей верную подругу Игоря — Ярославну

А. Первоначальное соединение



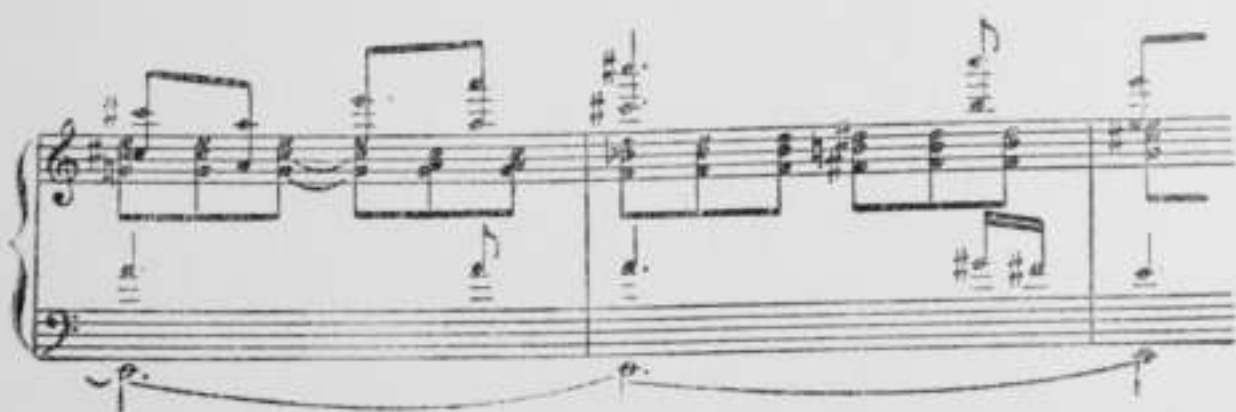


В Производное соединенне



В кульминации одночастной Двадцать первой симфонии Мясковского также встречается вертикальная перестановка двух тем — лирической побочной партии и новой темы, интонационно вырастающей из темы пролога и сообщающей музыке светлое праздничное звучание. Ниже приводятся начальные такты первоначального и производного соединений.





Контрастное многоголосие в инструментальной музыке практически чаще всего сводится к сочетанию двух разнохарактерных мелодий. Сочетание трех и более мелодий не дает большого художественного эффекта, ибо слуховое восприятие не может охватить большое количество разных тем в одновременном звучании.

Все же в музыкальной литературе можно встретиться и с сочетанием большего количества тем. В приводимом ниже отрывке из репризы увертюры к опере Вагнера «Мейстерзингеры» соединяются три темы: в верхнем голосе — мотив песни любви, в среднем — марш мастеров пения и в нижнем голосе — тема народного шествия. Сочетание этих тем в увертюре раскрывает основную идею оперы — слияние любви, искусства и народного признания.



Еще более сложный пример — в финале одного из совершеннейших творений Моцарта, его симфонии «Юпитер», где одновременно проходят пять различных тем, дополняющих друг друга.



ИМИТАЦИОННАЯ ПОЛИФОНИЯ

В отличие от контрастной полифонии, основанной на сочетании и развитии нескольких разных мелодий, равноправие голосов может быть достигнуто путем повторения в разных голосах одного и того же мотива, одной и той же темы.

Многоголосие, основанное на повторении в разных голосах одной и той же темы, носит название имита-

ционной полифонии или имитационного многоголосия¹.

Имитационная техника, издавна занимающая значительное место в палитре средств музыкальной выразительности, и до сего времени не потеряла своего значения.

Достаточно вспомнить поэтичную картину в многоголосном хоре композитора XVI столетия Орландо Ласко, где при помощи имитации автор скупыми, но выразительными средствами воссоздает переключку голосов природы.

Эхо! Кого-е эхо! Но где оно?
Эхо! Кого-е эхо! Но где оно?

При имитации тема обычно сохраняет неизменным свой мелодический рисунок. Такое «дословное» повторение носит название строгой или точной имитации.

В других случаях, в зависимости от конкретного музыкального контекста и замысла, композитор может вносить при имитации в тему изменения, обычно не влияющие существенно на ее мелодические контуры. Эти изменения при свободной имитации настолько разнообразны, что не поддаются строгому учету. Иногда в теме изменяется один или несколько интервалов, в других случаях оказывается измененной только качественная окраска интервалов (так, большие могут стать малыми, а малые — большими), тема может при этом

¹ От латинского *imitatio* — подражание.

переходить в другое ладовое наклонение (из мажора в минор, или наоборот).

Интересным примером свободной имитации может служить отрывок из «Итальянского каприччио» Чайковского, где при имитации начало темы приобретает минорную окраску.



При свободной имитации может быть частично изменен и ритмический рисунок, хотя в большинстве случаев он сохраняется неизменным. Более существенные изменения при свободной имитации заключаются в новом повороте интонационного развития к концу темы.

В приводимом ниже отрывке из увертюры к опере Глинки «Руслан и Людмила» при имитации вносятся свободные изменения в звуко-высотный рисунок; контуры темы, однако, остаются прежними, особенно в начале.



Кроме этих разновидностей имитации, встречаются и такие варианты, когда при сохранении звуко-высотного рисунка длительность каждого звука увеличивается или уменьшается вдвое (в более редких случаях — в четыре раза). Такие имитации называются имитациями в увеличении или в уменьшении.

Наконец, возможны имитации в обращении, где тема в имитирующем голосе проводится в своем зеркальном отражении: при неизменности ритмического рисунка каждому интервалу в начальном голосе соответствует такой же интервал в имитирующем голосе, но в противоположном направлении (например, восходящей кварте

соответствует нисходящая кварта, нисходящей септима — восходящая септима и т. д.). При ракоходной имитации тема повторяется от конца к началу. Последние две разновидности имитации, в обращении и ракоходная уже вносят существенные изменения в мелодический рисунок и трудно различимы на слух (особенно ракоходная). Иногда при имитации могут совмещаться различные признаки (так, возможны имитации в увеличении и обращении, уменьшении и обращении и т. д.).

Ниже приводится пример из Фуги до минор И. С. Баха, где тема проходит в трех голосах: в верхнем голосе — ее первоначальный вид, в среднем — тема в увеличении, в нижнем — в обращении.



Во всех вариантах имитации (точная и свободная, в увеличении и уменьшении и т. д.) тема в имитирующем голосе может вступить в любой интервал вверх или вниз от начального голоса. Так различают имитации в приму, верхнюю или нижнюю секунду, терцию и т. д. Чаще всего применяются имитации в октаву и квинту.

В творческой практике имитация как один из полифонических приемов развития встречается в виде повторения отдельных мотивов и фраз либо всей темы целиком.

Имитация отдельных мотивов и фраз, обычно наиболее ярких, большей частью углубляет, подчеркивает важные моменты в развитии мелодии. Тонкие по своему рисунку имитации щедро рассыпаны во многих сочинениях Чайковского. Один из многочисленных примеров — ариозо Лизы из оперы «Пиковая дама», где повторение второй фразы в оркестре как бы дорисовывает невысказанные вслух чувства героини.

Andante

Чайковский, „Пиковая дама“

От-ку-да я-ти слы-ши, за-
 -чем о-ни? Да-же-же
 вы не-ма-те? Да-же-же

Повторение как основа этого полифонического приема делает его особенно уместным в вокальных ансамблях «согласия», где нужно выразить общность чувств и переживаний. В дуэте Владимира и Кончаковны из оперы Бородина «Князь Игорь» при помощи имитации небольшой вопросительной интонации композитор убедительно передает общность чувства, охватившего молодых влюбленных.

Бородин, «Князь Игорь»

Лю-лю ли ет Лю-лю ли го.
 Лю-биль ли? Лю-биль ли-ет?

Музыкальный фрагмент с вокальной партией и фортепиано. Вокальные партии содержат текст: «Лю-лю ли я те - ба!» и «Лю-лю ли я те - ба!». Музыкальная запись включает ноты для голоса и фортепиано.

Иногда в инструментальной музыке свободная имитация отдельных мотивов оказывается вкрапленной в контрапункт, появляющийся в процессе развития мелодии. Как и контрастный голос, такой контрапункт, основанный на свободной имитации, служит одним из приемов развития. Подобный пример есть в медленной части Пятой симфонии Чайковского.

Музыкальный фрагмент из медленной части Пятой симфонии Чайковского. Музыкальная запись включает ноты для фортепиано и динамические обозначения: *p*, *mf*, *m. d.*, *p*, *rit.* и *sostenuto*.

Имитацию часто используют при переключке труб или фанфар в картинах боя, охоты; ее применяют и в пасторальных сценах, как бы воссоздающих эхо.

Ниже приводится отрывок из вступления к арии Руслана «О поле, поле» из оперы Глинки «Руслан и Людмила». Имитация краткого мотива, вырастающего из глухого, сумрачного нижнего регистра и постепенно исчезающего вверху, образно передает картину заброшенного, поросшего травой поля битвы.



В сравнении с гомофонным складом имитация, быть может, в большей степени, чем другие полифонические приемы, способствует оживлению музыкального развития и поэтому чаще всего употребляется в срединных, разработочных разделах и частях музыкальной формы.

В трехчастной по своей структуре лирической побочной партии из первой части Шестой симфонии Чайковского гомофонному складу крайних частей контрастирует более оживленная и динамичная середина, значительное место в которой занимает имитация упругих, устремленных вверх мотивов.





При повторении всей темы в разных голосах, в зависимости от момента ее вступления, в имитирующем голосе различают две разновидности имитации — простую и каноническую.

При простой имитации тема в имитирующем голосе появляется после того, как она полностью прозвучала в начальном голосе. При этом начальный голос не умолкает, а переходит в свое продолжение, контрастирующее теме.

Таково начало хора Шостаковича «Казненным» из его «Десяти хоровых поэм»: первая фраза — «В этой келье, тоскливой и душной...» — после ее проведения басами имитируется тенорами, а в партии басов в это время свободно развивается контрапунктирующая мелодия.

Adagio
Тенора

Esuy

В э . той ке . лье, тоск . ли . вое и душ . ной до . ми .

pp

.. ба . мы по . сле . ми . в дни . ато бод . ца .

В э . той

ке . лье тоск . ли . вое и душ . ной до . ми .

ба . мы по . той ке . лье душ . ной



Простая имитация занимает большое место в полифонических формах, особенно в фуге, а также является основой одного из распространенных полифонических приемов — фугато.

Фугато представляет собой имитацию темы в разных голосах (трех или четырех). Обычно тема в этих голосах проводится в тональностях тоники или доминанты. Два проведения темы из хора Шостаковича «Казненным» (см. выше) в дальнейшем сменяются имитацией темы у альтов и сопрано, образуя в целом четырехголосное фугато. Так, словно из уст в уста, передается навязчивая, гнетущая мысль о казненных в царских застенках борцах-революционерах.

Используя прием фугато в хоре «Улица волнуется», Давиденко убедительно воссоздает динамичную картину волнующейся толпы, как бы постепенно заполняющей улицы революционного Петрограда.

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальные ноты имеют следующие подпевы: «улица волнуется, шут, гулит о нем и дет по». Фортепиано играет ритмическую фигуру, состоящую из восьмых и шестнадцатых нот.



Своеобразно применил фугато Глинка в сцене выюги из IV действия оперы «Иван Сусанин», где вступление отдельных голосов с одной и той же «запораживающей» темой воссоздает картину постепенно разыгрывающейся снежной метели.



Являясь одним из действенных средств музыкального развития, фугато часто встречается в разработочных разделах музыкальной формы. Подобный прием использован, например, Чайковским в начале разработки из первой части его Шестой симфонии.

В отличие от простой имитации при канониче-

ской имитации тема в имитирующем голосе вступает до окончания темы в начальном голосе. В результате происходит как бы «сцепление» тем, их «наслаивание» друг на друга.

Ниже приводится побочная партия из первой части Четвертой симфонии Бетховена, которая излагается в виде канона между гобоем и кларнетом (при простой имитации имитирующий голос должен был вступить в момент окончания темы, т. е. в девятом такте, здесь же при канонической имитации, он вступает задолго до окончания темы, уже со второго такта).



Как и простая имитация, каноническая встречается в вокальных ансамблях «согласия». Один из классических образцов такого использования канонической имитации — квартет из первого акта оперы Глинки «Руслан и Людмила» «Какое чудное мгновенье», следующий за сценой оцепенения, во время которой похищается Людмила.

Дуэт «Враги» в сцене дуэли из оперы Чайковского «Евгений Онегин» тоже построен канонически — на одной теме, как бы подчеркивающей общность чувств, вспыхнувших при воспоминании о прошлой дружбе.

Ленский
Онегин

Бра . ги!

Дав . но ли друг от

Вра . ги!

Два .

дру . го

нас жаж . да кро .

от . ве . ла!

но ли друг от дру . го

нас жаж . да кро .

зи от . ве . ла!

Каноническая имитация встречается в нескольких разновидностях. Если тема в каждом из голосов не возвращается к своему началу, а переходит в свободное, неимитационное продолжение, — говорят о конечном каноне. Так, в первой части Пятой симфонии Шостаковича одна из основных тем — энергичная, волеутверждающая — изложена в виде конечного канона.

В других случаях после однократного изложения в начальном и имитирующем голосах тема вновь проводится полностью в каждом голосе. Если при этом она повторяется от того же звука, что и в первый раз, возникает новая разновидность имитации — бесконечный канон. Вот отрывок из арии Людмилы (III действие оперы Глинки «Руслан и Людмила»), представляющий собой образец бесконечного канона (у голоса и скрипки); при повторении в каждом голосе, как и при первом проведении, тема начинается от звука ля.

ра . но мо мо е сол . нышко

за не ность кой ту му ю

В отличие от бесконечного канона, в канонической секвенции тема при повторении в том же голосе вступает уже от другого звука. Так, в следующем отрывке из третьей части Сонаты для скрипки и фортепьяно Грига экспрессивная напевная тема вступает при повторении уже не от звука ми, как при ее первом проведении, а от звука до.

Описанные выше отличия сказываются и на различных аспектах применения конечного канона, бесконечного канона и канонической секвенции.

Конечный канон чаще всего употребляется при повторном изложении тем. Проведение одной и той же темы в разных голосах служит ее утверждению и наиболее уместно в тех разделах музыкальной формы, где подводится итог развития. Отсюда становится понятным более частое применение конечного канона в репризах.

Прекрасным образцом подобного использования конечного канона может служить реприза Ноктюрна из Второго струнного квартета Бородина. Тонкая вязь скрипки поэтично обволакивает напевную лирическую мелодию, которая проводится в высоком регистре виолончели.



Нередко такое каноническое проведение совпадает с кульминационным моментом музыкального развития, подобно началу репризы первой части Двадцать седьмой симфонии Мясковского, в котором канонически проводится тема главной партии.



Иногда канон может появляться и не в репризе, а при повторном проведении темы, следующим непосредственно за ее первоначальным изложением, как это происходит в начале третьей части Девятой симфонии Шостаковича.



Если сравнить однополое изложение темы с каноном из ту же тему, то нетрудно ощутить большую напряженность и динамику, свойственную каноническому проведению. Оно не только вносит новые краски в звучание темы, но и в значительной степени динамизирует музыкальное развитие. Это можно проиллюстрировать началом разработки из первой части Богатырской симфонии Бородина, в котором после проведения тяжеловесной, суровой главной партии на пунктирном ритме скачки появляется канон на ту же тему.





На динамичность двухголосного канона оказывает влияние и расстояние между начальными звуками темы в обоих голосах: чем меньше расстояние между вступлением голосов, тем динамичнее канон. Нарастание динамичности с уменьшением расстояния часто используется в том случае, когда в сочинении встречается несколько канонов на одну и ту же тему. Подобный прием использован в эпизоде нашествия из первой части Седьмой симфонии Шостаковича. После многократного проведения зловещей темы нашествия на нее наслаивается каноническое проведение той же темы со сдвигом на два такта (это проведение воспринимается как «канон-эхо»). Впоследствии вновь появляется канон, но уже со сдвигом в один такт. Так при помощи различных выразительных средств, в том числе полифонических, автор создает почти зримую картину нарастающей тупой силы.





Влияет на динамичность канона и число голосов. Естественно, что трехголосный канон как более сложная форма обычно появляется после двухголосного.

Бесконечный канон в силу повторения темы в каждом голосе от одного и того же звука (как бы «хождение по кругу») является более статичной формой. Отсюда наиболее естественное его применение в заключительных разделах формы в качестве закрепления, утверждения основной темы.

Ниже приводится бесконечный канон из коды увертюры к опере Глинки «Руслан и Людмила». Неоднократное повторение в двух голосах лаконичной темы, вырастающей из ликующей главной партии, утверждает основное настроение увертюры — торжество жизни и света.

Più mosso

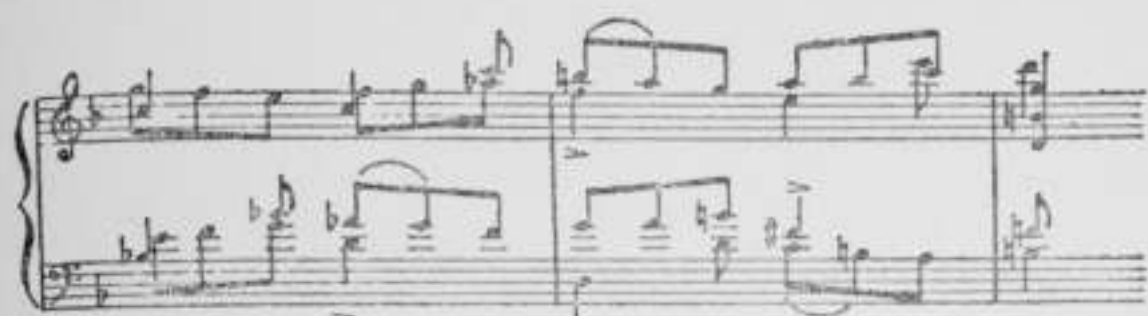


Вместе с тем иногда такой канон может становиться и своеобразной точкой «отталкивания» для последующего большого развития. Подобным образом используется бесконечный канон в начале разработки первой части Неоконченной симфонии Шуберта. В его основе — интонация сумрачной темы вступления.



В отличие от бесконечного канона каноническая секвенция в силу постоянного перемещения темы на новые ступени является, как правило, более активной и динамичной формой. Отсюда — частое использование канонической секвенции в срединных, неустойчивых построениях, в разработках сонатной формы.

Часто в таком плане каноническая секвенция используется Глазуновым. Вот, например, отрывок из первой части его Седьмой симфонии.



Встречаются в музыкальной литературе также двойные каноны и канонические секвенции, то есть такие каноны и секвенции, в которых вначале излагаются одновременно две темы, которые затем совместно имитируются другими голосами.

Яркие образцы двойного канона принадлежат перу Д. Шостаковича (как, например, в кульминации первой части Пятой симфонии). Ниже приводится отрывок из его фортепьянного квинтета (вторая часть, fuga), представляющий собой двойной канон, который построен на сочетании задумчивой темы русского склада (появляется впервые у второй скрипки, имитируется альтом) и очень выразительного напевного контрапункта (он проводится первой скрипкой и тут же последовательно имитируется виолончелью).





ПОДГОЛОСОЧНОЕ МНОГОГОЛОСИЕ

Кроме контрастной и имитационной полифонии в русской классической и советской музыке представлен и другой тип многоголосия — подголосочный, связанный с традициями народного исполнительства.

Подголосочный склад характерен для русской, украинской и белорусской народной песни, особенно протяжной, которая обильно расцвечивается народными певцами при коллективном исполнении. «Артельное пение» с его глубоким раскрытием поэтического содержания отличается свободным развитием основного напева, при котором мелодия как бы расщепляется на отдельные ее варианты — подголоски.

Подголосок представляет собой мелодическое ответвление основного напева, которое углубляет выразительность песни. В одних случаях подголосок на большом протяжении дублирует основной напев и лишь местами расходится с ним, в других — подголосок в значительной степени отличается от ведущего голоса. Однако общие контуры мелодии при этом сохраняются, ибо в подголоске свободно развиваются наиболее характерные обороты песни.

Подголосок обычно располагается под основным напевом, однако для ряда местностей характерно использование верхнего подголоска (на Украине, в Белоруссии такой подголосок называется «подводка» или «горяк»).

В качестве образца подголосочного склада приведем хоровой припев одной из песен Подмосковья «Черёмушка», в котором нетрудно обнаружить свободную вариантность подголосков.



Подголосочный склад отличается от контрастной полифонии тем, что подголосок в большинстве случаев не дорастает до значения второй темы (контртемат) — он представляет собой лишь вариант основного напева, родственник ему по своему интонационному строю. С другой стороны, подголосочный склад отличается и от имитационной полифонии, для которой характерно одновременное вступление голосов с одной и той же темой.

Это своеобразие подголосочного склада и позволяет выделить особо принципы многоголосного пения, обладающие большими выразительными возможностями и нашедшие разнообразное применение как в народной песне, так и в профессиональных произведениях, органически развивающих многовековые традиции коллективного исполнительства.

Если сравнить подголосок с основным напевом, то не трудно заметить, что в начале и конце фраз подголосок обычно сливается с ним в унисон либо октаву и лишь в середине фраз, часто в момент мелодического подъема, расходится с ним.

Таким образом, получаются своеобразные мелодические узлы, от которых расходятся голоса и в которые они вновь сливаются. Слияние голосов в унисон либо октаву способствует более выразительному звучанию отдельных ярких мелодических оборотов.

Медленно

Хор

Ук, вы го - ры, го - ры

Го - ры Во - ро -

- бьяе - ски - е, Во - ро - бьяе - ски - е

В момент расщепления основного напева в простейших случаях наблюдается движение голосов параллельными терциями, которое может сменяться параллельным движением октавами либо унисонами; переход к ним осуществляется сходящимся либо расходящимся движением. Так происходит, например, в песне о Сталинградской битве «Ой, ты, Волга, Волга-матушка», отличающейся необыкновенной задушевностью. Ее выразительность углубляется развитым подголосочным складом.

Ой, ты Вол - га, Вол га ма туш_ка

Ши ро ко ты Вол га, ой! ш.ва па ся

Параллельное движение терциями, встречающееся не только в двухголосии, но и в трехголосии и четырехголосии, своеобразно претворяется и в песнях революционного подполья, гражданской войны, в советской массовой песне. Подобное голосоведение характерно и

для суровой, мужественной песни «Смело, товарищи, в ногу», где почти на всем протяжении мелодии преобладает движение терциями.

В темпе марша

Сме ло го да би ши в но гу,
 ду ком одрен нем в борь ба в цар ство сво бо ды да
 ро гу гу дно про ло жим се бе

В более развитых формах подголосочной полифонии параллельное движение занимает меньшее место, чем другие виды движения — косвенное и прямое. Прямое движение голосов наиболее ярко проявляется в моменты слияния голосов в унисон в начале и конце фраз. Следует отметить, что прямое движение более всего способствует вариантному раскрытию основного напева, поскольку общие контуры основного напева и подголосков остаются сходными.

Ритмика в подголосочном складе у разных голосов обычно бывает тождественной, что позволяет произносить текст одновременно и способствует наиболее яркой его подаче. При этом в одном из голосов может наблюдаться ритмическое дробление, связанное с мелодическим распевом отдельных слогов поэтического текста (мелодические разводы). Так, в следующем отрывке из донской казачьей песни «Орел и стадо лебединое» более оживленным ритмом отличается альтовая партия:

ед,
 по мо, роще ку си не му,

Иногда в одном из подголосков может встретиться выдержанный звук, выполняющий функцию своеобразной педали. Такие выдержанные звуки обычно поются без слов на отдельную гласную в подвижных (хороводных и плясовых) песнях. Вот отрывок из «Величальной», где используются выдержанные звуки в отдельных голосах хора.

а Эх,
Хо - дят добы - рай мо - ло - дец, мо - ло - дчик мо - ло - денькой

Одна из особенностей подголосочного склада — свободное включение и выключение голосов, которые могут вступать на отдельных словах и даже на полуслове. Обычно запев песни исполняется одnogолосно, а припев — многоголосно, причем число реально звучащих голосов может все время варьироваться (от двух до четырех и пяти). В следующей протяжной песне «Да ты, утушка, выплывай» число голосов свободно изменяется:

Протяжно
Да ты, у - туш - ка, ох, да ты, се - ра - вы - плы - вай, вы - плы - вай

Подголосочный склад широко используется различными композиторами в обработках народных песен.

Ниже приводится русская народная песня «Что вились-то мои русы кудри» в обработке Римского-Корсакова, в припеве которой использованы приемы подголосочного многоголосия (параллельное движение терциями, выдержанные звуки и т. д.).

Умеренно

Музыкальный фрагмент в басовом ключе. Пять тактов с нотами и лирическими пометками: *Что - вы - лись - то - мо -*

Музыкальный фрагмент в басовом ключе. Четыре такта с нотами и лирическими пометками: *- и ру - сы гуд - ри*

Музыкальный фрагмент в двух ключах (басовом и тенорном). Четыре такта с нотами и лирическими пометками: *ли - ли - ся, за - ви -*

Музыкальный фрагмент в двух ключах (басовом и тенорном). Четыре такта с нотами и лирическими пометками: *- за - лись*

В обработке народной песни «Горы» А. Александрова последовательное включение голосов хора также подчиняется типичным нормам подголосочного склада.

Музыкальный фрагмент в двух ключах (басовом и тенорном). Три такта с нотами и лирическими пометками: *Горы вы мои, ни - что - вы, ни - что -*

го, ды
- го, ми, че, го не по, ро, ан, да

В следующих же куплетах этой песни автор излагает отдельные фразы мелодии имитационно, вводит более контрастные голоса, обогащая и развивая приемы подголосочного склада.

Основные принципы подголосочного склада органически использованы русскими и советскими композиторами не только в хоровых обработках, но и в оригинальных сочинениях, в частности в хоровых сценах опер, где рисуется образ народа.

В начале хора из интродукции оперы Глинки «Иван Сусанин» проявляется ряд типичных для подголосочной полифонии средств — противопоставление одноголосного запева припеву, смена числа голосов (двух-, трех- и четырехголосие), слияние голосов в унисон в конце фразы и т. д.

Тенора
Баса
ро да не мо, е

Хор
рус сел, в зем, ле

бу, в, в, в, в, в, в, в, в

Тонким проникновением в подголосочный склад русской протяжной песни отличается скорбный хор поселян из оперы «Князь Игорь» Бородина. В этой музыке передается горе русских людей, разоренных половецкими набегами. Постепенное расслоение голосов в начале хора и последующее сведение хоровой партитуры к унисону (октаве) как бы рисует приближение группы крестьян, поющих печальную песню. Крестьяне проходят, и песня затихает вдали.

Moderato

Оз, не буй-ный во-тер за-вы-вал,
 го ре на се-вал, на во-вал,
 вал, кон-вал, вал нас
 по-во-е-вал, по-во-е-вал, по-во-е-вал

Стремясь воплотить в одной из своих «Десяти хоро-вых поэм» образ народа, обращающегося с последней просьбой к «надежде-царю», Д. Шостакович прибе-

гает к подголосочному складу, способствующему тонкой обрисовке драматической ситуации.

Шостакович „Девятое январь“

Гой, ты, царь, наш багш-ка! Ог-ле-мсь во-круг,
 нет мо-тъа, нет мо-чень-ли нам от цар-ские слуг,

Хор крестьян «Ой, земля-земелюшка» из оратории М. Ковалея «Емельян Пугачев» также написан в традициях русских протяжных хоров.

Larghetto
 Мы ли да не па-за-ли, мы ли да не тод-

А-ли по-сы-мь бр-ре-ли да
 па-ли
 (Закр. гром)
 (Закр. гром)

С-ли не гу-ля-ли все-мом да-ла

Нормы подголосочного склада отнюдь не ограничиваются вокальной (в том числе хоровой) музыкой, но находят своеобразное претворение и в инструментальной музыке. Органически использовал и развил характерные для русской народной песни нормы голосоведения Глинка. В его «Камаринской» протяжная свадебная песня обволакивается выразительными подголосками, которые расцветивают мелодию песни затейливыми узорами.



Подголосочная полифония отличается большим разнообразием как в произведениях народного творчества, так и в сочинениях композиторов-профессионалов. Ее различные виды — от простейшего движения терциями до более развитых форм с применением имитации и даже подключением контрастного голоса — таят в себе огромные, безграничные выразительные возможности.



Полифония как один из ведущих принципов творческого мышления находит наибольшее применение в полифонических произведениях, где она служит основной формой изложения музыкальных мыслей.

Так, простая имитация лежит в основе фуги, которая построена на проведении одной и той же темы в

нескольких голосах, вступающих разновременно. В фугах часто можно встретить и каноническое проведение тем, обычно в средней или заключительной частях. Контрастная полифония широко представлена в музыкальных формах, основанных на полифоническом варьировании (например, в пассакалиях и чаконах); на тему в них постепенно наслаиваются все новые и новые голоса, контрастирующие как друг другу, так и основной теме.

Часто отдельные приемы полифонического изложения сменяют друг друга либо сочетаются. В фуге, например, наряду с имитационным принципом музыкального развития, который в ней главенствует, используется и контрастная полифония при сочетании темы с сопровождающими ее голосами; отдельные имитационные проведения темы разграничиваются связками, где иногда может быть очень ярко выражен контраст мелодических линий. С другой стороны, при полифоническом варьировании в контрапунктирующих к основной теме голосах могут имитироваться отдельные мотивы либо фразы.

Широко и разносторонне используются полифонические приемы и в других музыкальных произведениях — романсах, камерных ансамблях, симфониях, операх, ораториях и т. д. Появляясь в качестве отдельных, порой небольших фрагментов, они становятся одним из важнейших средств формообразования, обуславливая большую связность и логичность музыкального развития.

И здесь часто можно встретиться с сочетанием различных приемов изложения либо их сменой. Так, в отрывке из вступительного раздела Двадцать первой симфонии Мясковского на проникновенную тему песенного склада наслаивается контрастирующая ей мелодия призывного характера, которая проводится в виде канона.





В произведениях крупной формы полифоническое двух- либо трехголосие зачастую сочетается с гомофонным аккомпанементом, который дополняет его, нередко становясь своеобразной гармонической основой для развития отдельных мелодических линий (ряд подобных примеров приводился выше.).

Описанные выше полифонические приемы отнюдь не исчерпывают всего разнообразия средств, которыми располагает современное многоголосие. Еще в большей мере это относится к их выразительным свойствам. Даже один и тот же прием в разные эпохи, в творчестве разных композиторов, в произведениях, различных по жанру и содержанию, открывает все новые и новые аспекты своей выразительности, которые столь же безграничны, как безгранична музыка в художественном отображении всего многообразия окружающего нас мира.

КОПЫТМАН МАРК РУВИМОВИЧ
О ПОЛИФОНИИ

Редактор А. Красинская Художник В. Рыклин
Технический редактор Р. Орлова
Корректор Л. Колычева

Сдано в производство 26/V-61 г.

Подп. к печ. 20/X-61 г. А 08279

Форм. бумаги 84×108/32

Печ. л. («физич.») 2,125 Печ. л. (условные) 3,49

Уч.-изд. л. 3,16 Тираж 9440

Изд. № 2588

Цена 16 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
Москва, В-35, Софийская набережная, 30.
Заказ типографии 1487

Московская типография издательства «Советский
композитор», Москва, Ж-88, 1-й Южнопортовый пр., 17.