

СОДЕРЖАНИЕ

От редакционной коллегии.....	3
Л. Кальман. Тематический и функциональный планы в сонатной форме.....	6
Е. Вязкова. К вопросу о единстве цикла в Тринадцатом квартете Бетховена.....	22
Е. Овчинников. Мелодико-интонационные связи в фортепианных сонатах Бетховена	44
С. Понкратов. О мелодической основе фактуры фортепианных сочинений Скрябина.....	69
С. Понкратов. Принципы фактурной драматургии фортепианных сочинений Скрябина.....	91
Г. Завгородняя. Выразительность полисочетаний в оратории А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре».....	116
А. Ровенко. Ведущий голос в полифонии.....	136
А. Ровенко. Признаки ладогармонического единства в современной полифонической композиции.....	156
Е. Овчинников. Роль вариационности в ранних сонатах А. Н. Александрова.....	177
Е. Вязкова. О некоторых особенностях творческого процесса Бетховена.....	189
Приложение к статье Г. Завгородней «Выразительность полисочетаний в оратории А. Онеггера «Жанна д'Арк на костре» . . .	213

Составитель

АРЗАМАНОВ ФЕДОР ГЕОРГИЕВИЧ

Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. XX. М., 1976.

ВОПРОСЫ ПОЛИФОНИИ И АНАЛИЗА
МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Корректор Е. Федотова.

Технический редактор Р. Орлова

Л-72907. Подписано к печати 23/11-1976 г.

Формат бум. 60X90^{1/16}. Печ. л. 13,5 Тираж 1000 экз. Заказ 2102. Цена 1 р.

Полиграфическое объединение «Печатник» Управления издательств, полиграфии и книжной торговли Мосгорисполкома. Москва, Нижне-Краснохолмская ул., дом 5.

Ведущий голос в полифонии

Сохранились свидетельства, что Бах рекомендовал своим ученикам «смотреть на инструментальные голоса, как на личности, а на многоголосное инструментальное сочинение, как на беседу между этими личностями»¹. Конечно, приведенное высказывание не выходит, по сути, за рамки общеэстетической характеристики полифонического многоголосия и носит скорее афористический, нежели теоретический характер. Тем не менее, оно весьма удобно в качестве отправного момента наших рассуждений.

Каждый из собеседников может быть как яркой, так и посредственной личностью, как считаться с мнением других, так и игнорировать их «высказывания», но от этих

¹ Розенов Э. Бах и его род. М., 1912, с. 72.

136

качеств зависит общий характер беседы. Композиторы-полифонисты отчетливо сознавали, что не всякую «беседу» можно назвать музыкой. Как бы продолжая высказывание отца, Ф. Э. Бах подчеркивал, что «музыка не должна быть большим сборищем, где все говорят зараз так, что нет разговора, а есть крик, шум, безобразие»¹.

Конечно, говорить о звучащих в одновременности мелодических образованиях как о «личностях» можно только условно. Для музыкантов это не более, чем образные ассоциации, привнесенные из смежных видов искусств и, в частности, многофигурных картин живописцев. В этом отношении показательно определение последних Д. Дидро: «... это общество остроумных людей, которые говорят все одновременно, не слушал друг друга... вы хотите установить причину беспокойства, порождаемого картиной. Оно проистекает от одинакового притязания всех фигур на мое внимание»².

Нетрудно провести аналогию с идеей одновременного сочетания равноправных мелодических голосов, в той или иной формулировке, входящей в большинство определений специфики полифонического вида многоголосия. Положение о равноправии голосов в том объеме, в каком оно представлено в существующих определениях полифонии, является, в принципе, не столько теоретическим, сколько эстетическим, так как сущность этого равноправия остается невыясненной. В «Учебнике полифонии» С. Григорьева и Т. Мюллера констатируется, что в полифонической практике «во многих случаях одна из мелодий преобладает над другими, звучащими вместе с ней, является более яркой и значительной»³, то есть тем самым указывается на относительный характер равноправия голосов в полифонии. Однако такой конкретизации

распространенного положения явно недостаточно. Без более глубокого проникновения в существо вопроса теряется понимание специфики полифонического мышления.

Идеальное или абсолютное равноправие мелодических голосов в полифонии практически недостижимо. Поэтому многие исследователи говорят о «более» или «менее» равноправных голосах, что, впрочем, также достаточно неопределенно. Идея равноправия голосов как идеал, предел, к которому стремится полифоническая фактура, является верной, но в практике явление полифонии основывается на фактическом неравноправии голосов. Раскрыть эту идею и выделить проблему ведущего голоса в полифонии – основная цель данной работы.

¹ В кн. Материалы и документы по истории музыки. М., 1934, с. 472.

² Дидро Д. Об искусстве, т. I, М., 1936, с. 177.

³ Григорьев С. Мюллер Т. Учебник полифонии. М., 1969, с. 15.

137

Постановка вопроса о ведущем голосе в полифонии осуществлялась только применительно к подголосочному складу русской народной песни. Поэтому прежде чем приступить непосредственно к рассмотрению вопроса о роли ведущего голоса в классической полифонии, правомерно остановиться на некоторых особенностях подголосочного склада¹. «Основной принцип этого склада заключается в том, что мелодии одновременно звучащих в нем голосов выполняют различные функции; одна из них является главной, другие – сопровождающими, дополняющими»².

В условиях импровизационно-интуитивного устного музыкального творчества достичь стройного ансамбля, слаженности звучания можно было лишь при подчинении голоса каждого участника – одному ведущему. Конечно, следует говорить не об абсолютном подчинении, приводящем к унисонно-октавному звучанию, а об относительном. В данном случае при сохранении в целом мелодических контуров ведущего голоса (в чем проявляется подчиненность мелодий ведущей) делаются от него различные отклонения (в чем проявляется определенная независимость подголосков).

Без постоянной линейной сопряженности с ведущим голосом, слитное полифоническое многоголосие недостижимо в условиях импровизационно-интуитивного устного творчества.

Применительно к подголосочному складу русской народной песни не приходится говорить о равноправии голосов. С другой стороны, правомерно говорить и о слишком строгом и четком разграничении мелодических функций голосов на ведущий и аккомпанирующие. Так, среди общих особенностей народно-полифонического изложения С. Евсеев выделяет «... Возможность получения одним из голосов более ведущего значения (хотя бы временно и в своеобразной форме). Вследствие этого

существование. В ней преобладает яркость деталей. Образцами этого могут служить многие полифонические произведения на образно-рельефную, характерную тему, полностью подчинившую себе другие, контрапунктирующие ей (как, например, в фуге ре мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха).

Но есть и другая манера, когда гармония целого превышает всего, когда отдельные части «тонут» в целом, детали ступшеваются. Образцами такого «письма» могут служить многие полифонические произведения на нейтральную тему (как, например, фуга ми мажор из второго тома «Хорошо темперированного клавира»). На практике приходится довольно часто встречаться со случаями, где тема не определяет характера произведения в целом, хотя в литературе они освещены недостаточно.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
УПРАВЛЕНИЕ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
ИНСТИТУТ имени ГНЕСИНЫХ

ВОПРОСЫ ПОЛИФОНИИ и АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

ТРУДЫ
Выпуск XX
МОСКВА– 1976

Редактор-составитель
Ф. Г. АРЗАМАНОВ
Редакционная коллегия:
С. Я. МАТВЕЕВА, С. П. ПОНКРАТОВ, Л. В. ПОПЕЛЯШ

сти темы фуги, к устранению из нее ярко индивидуализированных характерных элементов. Мало того, в последнем периоде творчества данная тенденция начинает преобладать. Не связано ли это с тем, что во всё более прогрессирующем процессе индивидуализации тематизма Бах почувствовал «признак битвы прежде всего против собственного времени»¹. Ведь тот же процесс в конечном итоге способствовал, наряду с другими факторами, утверждению нового, гомофонно-гармонического мышления. Правда, манера полифонического письма, преобладающая в последний период творчества Баха и напоминающая «звуковой поток, на котором была основана вокальная полифония нидерландского периода», не исчезает полностью, а уступает место новым стилистическим принципам формования. В музыкальной практике XX в. имеются признаки определенного повышения интереса композиторов к рассматриваемому типу полифонической фактуры, на что обратил внимание Б. Асафьев: «Всё более и более начинает довлеть мысль о том, что тематизм в музыке в смысле проявления индивидуалистических тенденций и романтическая симфония, как поле выявления контрастов чувствований личности, личной психики, должны уступить место формованию иного порядка»².

Возвращаясь к требованиям, предъявляемым к полифонической теме, необходимо отметить, что следует исходить из того, какой тип полифонической фактуры планирует применить композитор и насколько те или иные качества и художественные достоинства темы определяют художественное совершенство фуги в целом. Если в гомофонно-гармонической фактуре качество музыкального произведения во многом определяется достоинствами его темы (ее образностью, впечатляющей силой, интонационным и ритмическим своеобразием и т. п.) то, как показывает практика, в полифонии встречаются произведения на нейтральную тему, не претендующую на роль носителя основного выразительного компо-

¹ Бесселер Г. Бах как новатор. – В кн.: Избранные статьи музыковедов ГДР, с. 94.

² Асафьев Б. Предисловие редактора. – В кн.: Э. Курт. Основы линейного контрапункта, с. 22.

154

нента. Отсутствие в теме ярко индивидуализированных элементов не обедняет произведение благодаря тому, что компенсируется привнесением таких элементов в противосложения, которые часто оказываются основными носителями интонационного развития.

Таким образом, полифонические произведения как на образно-рельефную тему, так и на нейтральную, могут быть совершенны в одинаковой степени, но каждое в своем роде, каждое по-своему.

Есть такая манера полифонического письма, в которой отдельные части, хотя и обуславливаются целым, но сохраняют самостоятельное

такой голос приобретает наибольшую мелодическую выразительность и подвижность (поручается обыкновенно самому талантливому и опытному «умельцу»)³. Ведущую роль того или иного голоса С. Евсеев связывает, прежде всего, с наибольшей мелодической выразительностью и подвижностью, то есть с повышенной интонационной интенсивностью.

Дух соперничества – неизменный спутник всякого совместного исполнения того или другого народного напева, и, ес-

¹ Нет необходимости детально рассматривать подголосочный склад, так как роль ведущего голоса в нем в принципе выяснена.

² Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни. Л., 1967, с. 37.

³ Евсеев С. Русская народная полифония. М., 1960, с. 107.

138

тественно, каждый участник хора может одержать верх в борьбе за главенствующее положение. Кроме этого, известен своеобразный прием мелодического перехвата, когда главный напев начинает звучать в одном голосе, затем передается в другой, третий, (не имитируется, а продолжает излагаться) и так далее, пока части его не прозвучат во всех голосах. Другими словами, каждому голосу представляется возможность временно стать ведущим; «... Главная мелодия песни всё время сохраняет ведущее значение, независимо от того проходит ли она всё время в одном и том же голосе или переходит из голоса в голос»¹,

Таким образом, уже в подголосочно-полифоническом складе прослеживается диалектически взаимосвязанное сосуществование противоположных тенденций – необходимость подчинения голосов одному ведущему во имя достижения единства звучания целого – со стремлением, в то же время, каждого не уступать в выразительной силе ни одному голосу, в том числе и ведущему. Исходя из этого, сформулируем в качестве рабочей гипотезы и исходного положения понятие основного признака полифоничности, который определим как сочетание в одно-временности принципа равноценности выразительной силы интонационного материала по в е р т и к а л и² с требованием единства звучания многоголосного целого. Представим себе идеальные случаи:

1. Абсолютная равноценность интонационного материала по вертикали: в каждый момент во всех голосах ни одна интонация не уступает в этом отношении любой другой, звучащей вместе с ней.

2. Абсолютное единство звучания многоголосного целого: каждый голос максимально приспособлен ко всем остальным.

Если первый случай еще никак не свидетельствует о качестве самих голосов, степени их развитости, индивидуализации, относительной самостоятельности, то приближение ко второму возможно при нивелировке интонационной характерности, нейтрализации тематизма, определяемой диалектическим законом: чем более характерным, неповтори-

мым является мелодический оборот, чем меньше допускает вариантов, не нарушающих его характера – тем более жестко ведет он себя с остальными голосами.

С позиций требования единства звучания многоголосного целого, возможности сочетания в одновременности одинаково ярких мелодических линий ограничены, хотя таковые име-

¹ Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни. Л., 1967, с. 38.

² Вертикаль в данном и в последующем изложении мыслится не связанной с одномоментным ощущением.

139

ются (например, совместная реприза двойных и тройных фуг с раздельной экспозицией; существует, также практика соединения тем, возникших независимо друг от друга). Но, даже если несколько индивидуализированных тем удовлетворительно сочетается в одновременности, всё же особенности каждой из них столь привлекают, что подобное соединение не всегда воспринимается как органичное целое. Не случайно контрапунктирование предельно контрастных мелодий – явление довольно редкое в полифонии. В этом случае одна из мелодий либо полностью подчиняет себе другую, либо противоречит ей. Чем более индивидуализированы темы, тем труднее достичь при их соединении нового качества, целостности более высокого порядка.

Применительно к идеальным случаям «абсолютной» равноценности и «абсолютного» единства, основной признак полифоничности, как сочетание того и другого в одновременности, может проявиться только по отношению к интонационно нейтральному материалу (тип многоголосия, напоминающий по фактуре аккордовое изложение).

Помимо такого абсолютного типа сочетания равноценности интонационного материала по вертикали и единства звучания многоголосного целого существует другой тип, который можно определить как относительный. Он характеризуется тем, что в каждой отдельной фазе развития полифонической фактуры равноправие голосов отсутствует, то есть, они четко подразделяются на ведущий и дополнительные контрапункты. Равноправие голосов произведения в целом сказывается в том, что каждому периодически поручается как ведущая линия, так и дополнительные контрапункты.

Итак, основной признак полифоничности характеризуется диалектически противоречивым взаимодействием двух полярных моментов, двух противоположностей.

1. Органичность индивидуального развития каждой мелодической линии (высокая степень мелодического единства отдельных горизонталей).

влияния куртовского подхода к творчеству Баха. Его сущность содержится в тезисе, наиболее часто подвергавшемся нападкам: «старое искусство полифонии должно было ощущать всякое проявление субъективного выражения как профанацию»². Разрешение противоречивости этих суждений следует искать в самом творчестве Баха, в том «пути, который вел от типизированной тематики 1700-х годов через различные промежуточные этапы к индивидуализированной теме 1770-х годов. Если в пределах этого развития рассматривать всё в целом – Бах обозначает решающий поворотный пункт»³. Именно И.-С. Бах явился одним из первых композиторов, создавших новый тип индивидуализированного тематизма, правда, не в такой степени и не на той основе, как это произошло у более поздних авторов. Однако и у него довольно часто встречаются темы, близкие строгому письму. Тематизм последнего практически не носил характера индивидуального авторства. Не случайно композиторы, творившие в традициях строгого письма, избегали длительно звучащего одноголосия, ибо один голос не воспринимался как органичное целое. Баховское творчество в такой же степени смотрело в будущее, в какой основывалось на старой традиции. Поэтому оно дает основание для обеих отмеченных позиций, каждая из которых является отчасти верной и, в то же время, односторонней.

Позиция Г. Бесселера в этом вопросе более объективна. Лишиться «односторонностей» он сумел благодаря конкретной аналитической работе по эволюции тематизма И.-С. Баха, выполненной им с большой научной основательностью. Конечной целью работы Г. Бесселера являлось доказательство влияния творчества И.-С. Баха на музыку второй половины XVIII века. Поэтому его интересовало прежде всего появление новых черт в тематизме И.-С. Баха, «тяготение к характерности» и «решающие шаги Баха к созданию нового индивидуализированного языка». Подчиняясь требова-

¹ Асафьев Б. Предисловие редактора. – В кн.: Э. Курт. Основы линейного контрапункта. М., 1931, с. 16.

² Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931, с. 144.

³ Бесселер Г. Бах как новатор. – В кн.: Избранные статьи музыковедов ГДР. М., 1960, с. 97.

153

нию научной достоверности, Г. Бесселер оговаривает: «хотя это тяготение к характерности и не является количественно преобладающим типом» и «прорыв индивидуальности» достигает кульминации в сравнительно короткий срок деятельности Баха в качестве кеттенского придворного капельмейстера в 1717–1723 годах (период создания первого тома «Хорошо темперированного клавира»).

Однако решающий вклад Баха в процесс индивидуализации тематизма не исключал параллельной тенденции ко всё большей обобщенно-

ний»¹, чем также отрицаются художественные достоинства цикла. В этом отношении показательна характеристика последнего В. Золотаревым: «Выразителем и конечным отражением таких ученых изысканий, положивших предел техническому «искусству для искусства» служит «Kunst der Fuge» Баха, которое представляет собой интересный цикл из 14 разнообразных фуг, построенных на тему, допускающую целый ряд всяческих метаморфоз»². Даже такой энтузиаст-исследователь творчества Баха, как А. Швейцер о теме «Искусства фуги» пишет, что ее «нельзя назвать интересной...», что «она не рождена гениальной интуицией...», а «... скорее изобретена ради всесторонней ее обработки и обращения»³.

В данном случае А. Швейцер и его единомышленники правы лишь наполовину: отметив технологический аспект, они упускают из вида художественную прозорливость Баха, подтвердившуюся в процессе реализации его замечательных, поистине дерзновенных замыслов. Тема «Искусства фуги» безусловно рождена гениальной интуицией не просто мелодиста, а полифониста, слышавшего ее не саму в себе, а во всем многообразии выразительных форм, возможных на ее основе. Только из отождествления конструктивно ведущего голоса с интонационно ведущим вытекает для некоторых исследователей «неинтересность» темы «Искусства фуги» и «изошренность контрапунктического мастерства»⁴ «Музыкального приношения».

Итак, требования, предъявляющиеся и предъявляемые к теме фуги, в ряде случаев вступают в противоречие с полифонической практикой, что приводит либо к ошибочным оценкам явлений контрапунктического искусства, либо к противоречиям в системе теоретических взглядов того или иного исследователя. Сопоставим теперь приводившееся высказывание Б. Асафьева с его же трактовкой шестью годами позже «тайного тайных» эпохи Баха: «особенность искусства Баха, как искусства не индивидуалистического... обнаруживается в преобладании и комбинировании общих, типичных, наиболее распространенных и откристаллизовавшихся руководящих мотивов над звукообразованиями субъективного личного порядка..., не на индивидуализацию

¹ Хубов Г. Себастьян Бах, с. 284. ² Золотарев В. Фуга. М., 1963, с. 250. ³ Швейцер А. Бах. М., 1964, с. 316. ⁴ Хубов Г. Себастьян Бах, с. 281.

152

тем – носителей воли личности, а на превосходство своего мастерства через наилучшее, выразительнейшее раскрытие идеи посредством преобразования «типичного» направлено внимание Баха»¹.

Несоответствие данных высказываний очевидно. Если первая позиция автора сформировалась под непосредственным влиянием концепции интонационно-динамического становления формы, то вторая – не без

2. Органичность сочетания в одновременности всех мелодических линий (высокая степень единства совокупного целого).

Следовательно, полифоническая фактура может приблизиться либо к одному полюсу (достичь совершенной органичности каждого голоса, но ценой отказа от органичности сочетания их в одновременности), либо к другому полюсу (достичь совершенной органичности сочетания в одновременности всех голосов, но ценой отказа от органичности их индивидуального развития), либо может быть основана на сбалансированном взаимодействии этих полюсов.

140

Обратимся еще раз к подголосочному складу русской народной песни в связи с намеченными позициями. Для него характерен уклон в сторону преобладания связей всех голосов, проявляющийся в смягченности контрастов между ними, в большой слитности и согласованности. Элементы сбалансированного взаимодействия в этих условиях проявляются в приеме передачи ведущей мелодии из голоса в голос. Добиться более радикального сбалансированного взаимодействия обоих полюсов полифонической фактуры практически можно лишь с участием интеллектуальных факторов формирования, которые опираются на нотную запись.

Проблема ведущего голоса в полифонической письменной культуре стоит иначе, чем в подголосочном многоголосии устной традиции. Слуховое воображение в контрапунктическом изобретательстве ограничено и у композиторов, но использование нотной записи значительно облегчает координацию голосов, позволяет расширить многоголосную опору полифонической фактуры¹.

Технология полифонического письменного творчества существенно отличается от импровизации многоголосия, опирающейся на интуицию и опыт исполнителей. Для композиторов, наряду с пониманием ведущего голоса как голоса с наиболее интенсивным ритмическим и звуковысотным движением, с использованием нотной записи появляется ведущий голос в ином смысле – неизменяемый конструктивный элемент, к которому приспособляются в одновременном звучании другие, изменяемые (например, в этой роли могут выступать кантус фирмус, тема фуги и т. п.). Это не означает, что при восприятии целого неизменяемый конструктивный элемент всегда будет преобладать, в наибольшей степени привлекая к себе внимание. Он может как иметь, так и не иметь этих качеств. Обозначим первое из двух понятий ведущего голоса – интонационно ведущим, второе – конструктивно ведущим голосом. Голос, выполняющий функции конструктивно ведущего, не лишен возможности выступать в то же время в роли интонационно ведущего.

Разграничение функций ведущего голоса на интонационно и конструктивно ведущий позволяет прояснить некоторые аспекты определения сущности полифонического мышления. По

¹ «Если рост музыки требовал всё более и более удобной и легко охватываемой нотации, то и обратно, усовершенствование нотации помогало и творчеству и восприятию музыки, облегчая памяти процессы запоминания и увязки летучих звукоотношений». Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963, с. 30.

141

мысли Б. Асафьева, одна из ее сторон заключается «в ощущении постоянной смены процессов интеграции (воссоединение линий в дружный взаимодейственный комплекс) и дифференциации – своего рода «разложения» или расслоения действующих сил (интонируемых линий) на составляющие их элементы и затем перехода к новообразованиям (реинтеграции)»¹. Каким же образом в процессе координации голосов можно добиться не просто механического наложения мелодических линий, а «воссоединения их в дружный взаимодейственный, комплекс»?

Отвечая на этот вопрос, воспользуемся понятием интонационной интенсивности. В связи с народно-полифоническим многоголосием, в частности, указывалось, что ведущая роль того или иного голоса обуславливается повышенной интонационной интенсивностью.

Повышенная интенсивность – это лишь один из крайних полюсов, противоположным которому является пониженная интенсивность. Между ними находится область средней интонационной интенсивности². В конкретном музыкальном построении та или иная интонационная интенсивность определяется, в первую очередь, длительностями, которыми осуществляется ритмическое движение и интервалами, которыми осуществляется звуковысотное движение. Установить точные границы окончания средней интонационной интенсивности и начала повышенной или пониженной – часто бывает невозможно, ибо, во-первых, не всегда практически удается учесть все факторы оказывающие на нее то или иное влияние, во-вторых, переход от одной интенсивности к другой во многих случаях совершается постепенно, незаметно. Тем не менее, для каждого полифонического стиля имеются свои объективные показатели интонационной интенсивности. Так, например, в баховском стиле средней интенсивностью ритмического движения обладают длительности, совпадающие или приближающиеся к ритмическому значению единицы измерения времени. Оно, как правило, отражено в знаменателе

¹ Глебов И. Полифония и орган в современности. Л., 1928, с. 7.

² Данную триаду следует представлять как одно из частных проявлений общего закона природы и человеческого восприятия. Закон отражает возможность всех явлений и процессов находиться только в двух состояниях: нейтральном – состоянии равновесия (нулевое состояние) и направленном – состоянии отклонения от равновесия, возможное в две прямо противоположные стороны (положительно и отрицательно направленные состояния). Можно привести и другие примеры проявления

пределения значимых моментов по всем голосам полифонической фактуры требует, чтобы ведущая роль непрерывно переходила от одного движущегося голоса к другому и не поручалась исключительно конструктивно ведущему. Насыщение темы фуги исключительно наиболее интенсивными мелодическими ходами не является обязательным. Следовательно, тема, полностью состоящая из общих форм движения и не имеющая сколько-нибудь значительных, выделяющихся мелодических и ритмических моментов, может быть темой фуги и даже, с точки зрения специфики и сущности исследуемой формы полифонического звучания, подобный ведущий голос является желательным, так как представляет свободу в изобретении и насыщении музыкальной ткани в целом выразительными и рельефными мелодическими моментами. Но не противоречит ли такой взгляд как музыкальной теории, так и практике?

Отвечая на этот вопрос, целесообразно первоначально обратиться к требованиям, предъявлявшимся и предъявляемым к теме фуги. В большинстве учебных пособий приемлемой темой для фуги признается только тема, обладающая мелодической рельефностью, достаточной индивидуальностью, узнаваемостью и т. п. (т. е. рекомендуется обязательное насыщение темы фуги наиболее интенсивными мелодическими ходами). Подобный взгляд встречается не только в учебных пособиях. Работая над книгой «Музыкальная форма как процесс», Б. Асафьев еще в 1925 г. высказал мысль, что «... темы фуги должны быть максимально рельефными, упругими и потенциально действенными»¹. Если с такими требованиями подойти к полифонической практике, то с неизбежностью следует признать явно неудавшимися, например, некоторые фуги Баха из «Музыкального приношения» и «Искусства фуги», ибо ряд тем, положенных в их основу, по степени индивидуализации значительно уступает высшим достижениям этой области предыдущих лет. Не случайно поэтому существование этих произведений часто хотят «оправдать» стремлением Баха создать практическое пособие по фуге.

Так, под непосредственным влиянием того факта, что в основу «Музыкального приношения» положена «бледная, вымученная тема» прусского короля Фридриха II, «в которой трудно было обнаружить хотя бы малейшее движение творческой мысли»², Г. Хубов отказывает данному сочинению

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963, с. 47. Известно, что первое издание этой книги было осуществлено в 1930 г., а написана она была в основном в течение 1925 г.

² Хубов Г. Себастьян Бах. М., 1963, с. 281.

151

в подлинной художественной ценности. Ему же принадлежит общая оценка «Искусства фуги», как «философского итога холодных наблюде-

терна относительная однородность соотношений голосов; расчлененность фактуры достигалась исключительно средствами регистра, тембра, ритма, агогики и артикуляции. В этих условиях композиторы названной эпохи в процессе оформления звукового потока, говоря современным языком, как бы запрограммировали выделяющиеся сами собой мелодические построения (благодаря более интенсивному звуковысотному и ритмическому движению в сравнении с окружающим контекстом), равномерно рассредоточив их по всем голосам. Поэтому при исполнении музыки такого рода особых усилий в этом от исполнителей не требуется. Зато для восприятия единого целого требуется «гибкость, подвижность и распределяемость внимания, без чего неосуществимо почти непрерывное перемещение его фокуса с одного движущегося голоса на другой»¹.

Несмотря на это в бытовом, повседневном музыкальном сознании педагога часто преобладает идея, что основная цель работы с начинающими исполнителями над полифоническим произведением – научить их выделять каждое новое проведение темы. Не будем углубляться в этот вопрос и приведем только несколько высказываний выдающихся музыкантов.

Интересно замечание С. Савшинского: «Как ни велико значение темы, fuga в целом не является ее многократным эхом, повторяемым всеми голосами»².

«Прослушиванию противосложений фуги пианист должен уделять столь же пристальное внимание, как и самой теме, которую не следует выделять (выталкивать). Исполнительское владение полифонией является истинно высоким тогда, когда ясно слышна вся ткань произведения»³.

Эти примеры еще раз подтверждают, что широко распространенным является положение, согласно которому ведущая роль того или другого голоса непосредственно связывается с проведением в нем полифонической темы. Выясним в связи с этим отношения между понятиями «ведущий голос» и «тема фуги».

С точки зрения технологии сочинения фуги, ее тема – относительно неизменяемый конструктивный элемент, к которому приспособляются в одновременном звучании другие, изменяемые. В силу этого голос, в котором она звучит, всегда оказывается конструктивно ведущим. Равномерность рас-

¹ Савшинский С. Пианист и его работа. Л., 1961, с. 96. ² Там же, с. 95.

³ Николаева Т. Прелюдии и фуги Д. Шостаковича в учебной репертуаре училища. – В кн.: «Методические записки по вопросам музыкального образования». М., 1966, с. 282.

этого закона в музыке. Так, Э. Курт пользовался понятием «плотность сплавленности интервалов, выделяя «среднюю» (несовершенные консонансы), «жесткую» (диссонансы) и «жидкую» (совершенные консонансы) плотности. См.: Курт. Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931, с. 262).

142

размера¹. Отклонение от этого значения в сторону уменьшения или увеличения до полной остановки обычно свидетельствует о повышении или понижении интенсивности ритмического движения.

Средней интенсивностью звуковысотного движения обладают интервалы, наследования которых совпадают или приближаются к так называемым общим формам движения. Отклонение от этих интервалов в сторону их характеристики или наоборот сжатия, сворачивание общих форм движения вплоть до простой репетиции одного звука обычно свидетельствует о повышении или понижении интенсивности звуковысотного движения. Однако необходимо учитывать то, что одни и те же показатели способны в различных ситуациях свидетельствовать о различной интенсивности.

Для каждой мелодической линии естественно сгущение и разрежение интонационной интенсивности: более значимый материал оттеняется менее значимым. Без этого невозможна никакая выразительность в мелодии. С такой точки зрения, монотонная мелодия есть не что иное, как линия с постоянной интонационной интенсивностью². Любая горизонталь, не страдающая монотонней, содержит участки различной интонационной интенсивности. Так как участки повышенной интенсивности являются решающим фактором в насыщении полифонической фактуры интонационно ведущими голосами, выделим каждый из них как:

а) ритмически-значимый момент – участок мелодической линии, в котором ритмическое движение в той или иной метрической системе осуществляется более мелкими длительностями по сравнению с окружающим контекстом;

б) мелодически-значимый момент – участок мелодической линии, в котором звуковысотное движение в том или ином ладу осуществляется более характерными интервалами по сравнению с окружающим контекстом.

Возможности человеческого восприятия обусловили следующую диалектику в соотношениях категорий а) и б): по-

¹ По справедливому замечанию О. Агаркова «встречаются случаи, когда обозначения размера не соответствуют реально воспринимаемому метру. Так, при размере 4/4 единицей отсчета, соответствующей характеру движения, может быть не четверть, а восьмая или половинная нота. Этот размер в достаточно быстром темпе, при котором как основной пульс воспринимается чередование полутактовых длительностей, следовало бы заменить размером 2/2, а в медленном темпе, где единица пульса – восьмая, обозначается как 8/8».

См. Агарков О. Об адекватности восприятия музыкального метра. – В кн.: «Музыкальное искусство и наука», вып. 1. М., 1970, с. 96.

² Монотония всегда остается монотонней, независимо от того, будет ли выдерживаться постоянство повышенной, пониженной или средней интонационной интенсивности.

143

вышение интенсивности ритмического движения приводит как правило, к понижению интенсивности звуковысотного движения. С другой стороны, повышение интенсивности звуковысотного движения приводит, как правило, к понижению интенсивности ритмического движения. Ограничимся несколькими примерами из творческой практики И. С. Баха.

ладово-значимый момент темпово-значимый момент

темпово-значимый момент ладово-значимый момент

Обе полифонические темы распадаются сравнительно четко на два момента, один из которых является мелодически, а другой – ритмически-значимым. Последовательность этих моментов в темах различна. Показателем интенсивности звуковысотного движения в первой теме является последование *es-g-fis*, обладающее повышенной «интенсивной сопряженностью»¹ в системе гармонического соль минора. Ритмически-значимый момент данного примера приближается к общим формам движения.

Показателем интенсивности ритмического движения второй темы являются триоли шестнадцатыми в системе отсчета 4/4. С появлением мелодически-значимого момента (хроматизмы после общих форм движения) интенсивность ритмического движения понижается.

Обратимся к еще одной полифонической теме.

ладово-значимый момент темпово-значимый момент

Как в примере 7, так и в примере 8 интенсивность ритмического движения темы (половинными) значительно ниже интенсивности ритмического движения, возникающего от совокупности и взаимодействия дополняющих голосов (в основном, восьмыми). На фоне одного звука темы может произойти трехкратная смена звуков в остальных голосах, и за время звучания этого тона может возникнуть многократная его перегармонизация, что, собственно, и происходит со звуком «фа» в первой половине четвертого такта примера 8.

Интенсивность звуковысотного движения контрапунктирующих голосов в примере 8 значительно выше, чем в примере 7. Это приводит к тому, что и динамическая трактовка темы в процессе исполнения должна быть различной.

Если звуки темы выделены динамически, то этим подчеркивается глубоко вспомогательная роль остальных голосов, выполняющих роль орнамента. В этом случае они и образуемая ими гармония оплетают, обвиняют звуки темы как плющ колонну. Такая исполнительская трактовка контрапунктирующих голосов уместна, если они не индивидуализированы, интонационно нейтральны и представляют собой сплошь общие формы движения, как в примере 7.

Если контрапунктирующие голоса интонационно более насыщены, чем сама тема, как в примере 8, то динамическое выделение ее нежелательно. В данном случае уместно подчеркнуть педализирующую роль звуков темы по отношению к фактуре сочетаемых противосложений.

149

Для звукового потока как вокальной добаховской полифонической культуры, так и инструментальной музыки свободного письма харак-

Верное в общем разделение составляющих на основные и производные является всё же не полным, ибо, без дальнейшей дифференциации составляющих, уже внутри основных, громкость и тембр уравниваются в правах со звуковысотностью и метроритмом, с чем никак нельзя согласиться. Метроритм и звуковысотность – средства, выполняющие особую роль. Именно они являются основными носителями информации в музыке, в то время как остальные средства – вспомогательные, способные усиливать или ослаблять действие метроритма и звуковысотности. Наиболее действенным является тембровое и особенно громкостное выделение голоса.

Любой голос или тема в процессе исполнения могут быть выделены для слухового восприятия посредством динамики. В этом случае приходится говорить не только об интенсивности звуковысотного и ритмического движения, но и об интенсивности динамического звучания в процессе исполнения. Однако установить целесообразность динамического выделения голоса в каждом конкретном случае задача не легкая. То или иное ее решение зависит, в первую очередь, от направленности слуха исполнителя. Чем более преобладает инерция слышания гомофонно-гармонического письма, тем более он склонен к выделению одного из голосов посредством более акцентного, динамического исполнения². С другой стороны, применяя определенные исполнительские средства, мы подчеркиваем какие-то моменты музыкальной структуры, то есть, при динамическом выделении голоса, не содержащего ритмически- и мелодически-значимых моментов, ведущая роль оставляется за ним, и сво-



дится на нет роль интонационно ведущего голоса.

¹ Милка А. Функциональность музыкальной структуры и динамика структурного развития в сюитах И.-С. Баха. Автореферат кандидатской диссертации. Л., 1970, с. 8–9.

² «Энергия слышания контрапунктического письма совершенно иная, чем гармонического». Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931, с. 95.

¹ Термин Б Асафьева, примененный им к анализу темы до-диез-минорной фуги из 1 т. ХТК. См. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963, с. 48.

144

В ней показателем интенсивности звуковысотного движения является не «интенсивно сопряженное» последование интервалов (как в примере № 1) и не хроматизмы (как в примере № 2), а довольно обычные, на первый взгляд, квартовые фанфары с нисходящими терциями. Связано это с тем, что ритмически-значимый момент этого примера обладает особо-пониженной нулевой интенсивностью звуковысотного движения, показателем которой является многократная репетиция одного и того же звука. В данном контексте фанфары несомненно свидетельствуют о повышенной интенсивности.

Естественно, приведенные примеры не исчерпывают всех случаев соотношений ритмически- и мелодически-значимых моментов в полифонической теме. Возможны темы однородного строения, приобретающие ту или иную значимость лишь в сопоставлении с последующим изложением. В этом случае сгущение и разрежение интонационной интенсивности осуществляется за пределами темы.



Воспользовавшись этими наблюдениями, попытаемся ответить на поставленный вопрос о процессе координации голосов. «Воссоединение их в дружный взаимодейственный комплекс» произойдет в том случае, если при слуховом восприятии образовавшегося многоголосного целого 1) ощущение ритмического движения и развития будет исходить не от одного голоса, а от совокупности всех голосов, 2) ощущение звуковысотного движения будет исходить не от одного голоса, а от совокупности всех голосов. Другими словами, в первом случае необходимо почти непрерывное перемещение темпово-значимых моментов из одного движущегося голоса в другой. Простейшее решение этой задачи возможно с помощью комплементарной ритмики и имитации.

Во втором – необходимо почти непрерывное перемещение ладово-значимых моментов из одного движущегося голоса в другой. Решение этой задачи также осуществимо с помощью имитации. В результате, интенсификация звуковысотного и ритмического движения в одних голосах сопровождается уменьшением таковой в других, что значительно

облегчает координацию голосов как в слуховом воображении, так и при восприятии.

145

Вскрывая сущность процесса координации голосов, нельзя не продемонстрировать его на отдельных примерах из практики Баха.



Приведенный фрагмент – звено канонической секвенции, где две формы интонационного движения (секундовая восьмыми и терцовая четвертями) объединяют голоса парами. Внутри каждой из них, при остановке в одном из голосов прозвучавшая интонация тотчас имитируется в другом. В данном случае важнее обратить внимание не на имитационность, а на ритмические остановки, во время которых она осуществляется. Взаимодополняемость ритмического и звуковысотного движения обеспечивает слуховому восприятию ощущение интонационного развития, исходящего не от одного голоса, а от совокупности обоих голосов каждой из пар. Фиксация пути слухового восприятия, непрерывно перемещающегося с одного движущегося голоса на другой, позволяет извлечь из четырехголосия, по существу, двухголосную контрапунктическую схему, лежащую в его основе:



контрапунктическая схема

Наблюдаемое явление, как универсальное, проявляется также и в более сложных построениях, но в скрытом виде, скажем, с применением вертикальных перестановок. Поэтому для анализа в некоторых случаях целесообразно извлекать контрапунктическую схему, как показано в примере 6.

146

Постоянное следование слухового восприятия за интонационно значимыми моментами приводит к эффекту «мнимого» многоголосия. Его действие противоположно действию известного эффекта скрытого многоголосия. Если в последнем «звуковое воздействие одноголосной линии сгущается вплоть до впечатления полифонной ткани»¹, то в первом – звуковое воздействие полифонной ткани разрезается вплоть до одноголосной линии. В случаях, где все голоса достигают равноправия с интонационно ведущим, возникает полифоническая перенасыщенность, что приводит к уничтожению возможности дифференцированного восприятия рельефов мелодических линий в многоголосом целом. В этом есть некоторая аналогия упоминавшейся монотонии, с той только разницей, что постоянство интонационной интенсивности! выдерживается не в развертывающейся мелодической линии, а в сочетающихся в одновременности мелодических образованиях.

Итак, конструктивно ведущий голос находится в обратно пропорциональной зависимости к дополняющим его голосам по насыщенности моментами наибольшей интонационной интенсивности. Это значит, что насыщение конструктивно ведущего голоса только темпово- и ладово-значимыми моментами естественно ограничивает возможности насыщения ими дополняющих голосов и полностью подчиняет их ему². В результате, слушатель будет воспринимать не слияние голосов (единое звучание), а ведущий голос и «аккомпанемент» к нему из дополняющих голосов.

До сих пор, в качестве решающих факторов в насыщении полифонической фактуры ведущими голосами рассматривались только метроритм и звуковысотность, но любая музыкальная структура помимо этих компонентов включает в себя и другие, например, громкость, тембр, фактуру, артикуляцию и т. п. А. Милка в своей диссертационной работе следующим образом трактует эти компоненты: «В создании различных уровней музыкальной структуры звук действует не только как целостное явление, но и в отдельных своих качествах (длительность, высота, тембр, громкость)... определяющихся как с о с т а в л я ю щ и е музыкальной структуры... Четыре составляющие (временная, высотная, тембровая, громкостная) – основные. Другие (например, фактурная,

¹ Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931, с. 183.

² Это во всех искусствах: чем ярче архитектурный или живописный мотив, тем больше он связывает художника, так как предъявляет свои требования к окружающему контексту

147

артикуляционная и др.) являются результатом развития основных, производными от них»¹.