

Глава II

ОСНОВНЫЕ ВИДЫ ФАКТУРЫ

§ 1. Музыкальные склады

При всем разнообразии фактуры можно выделить и систематизировать типичные формы изложения, основанные на том или ином определенном принципе. Такие формы называются музыкальными складами. Следует различать четыре их основных вида: монодический, полифонический, аккордовый, гомофонный. Тот или иной склад может выдерживаться во всем произведении или на протяжении большей его части, а может проводиться эпизодически, сменяясь другим складом. В инструментальной музыке часто происходит сочетание разных способов изложения, образующее смешанные склады (§ 6) или свободную фактуру (§ 7). Для того, чтобы разбираться в сложных случаях, необходимо прежде всего получить представление о складах в их наиболее простом и типичном виде.

§ 2. Монодический склад

Монодический склад представляет собой одnogолосное (уни-сонное или с октавным удвоением) мелодическое движение без сопровождения. Характерны в этом отношении одnogолосные народные песни. В профессионально-композиторской музыке этот склад применяется преимущественно в произведениях для смычковых инструментов solo (например, в сонатах Баха для скрипки или виолончели). В многоголосной (гомофонной, см. § 7) музыке встречаются отдельные фрагменты в монодическом складе — обычно в виде пассажей или переходов к новым разделам формы.

В фуге тема сперва излагается одnogолосно. Но и в крупных гомофонных формах, преимущественно в симфониях, тема иногда проводится сначала в монодическом складе (в октавном удвоении), что придает ей особую рельефность и значительность (1, 2).

1 Allegro moderato Бородин. Симфония № 2, ч. I

2 Andante maestoso Глазунов. Симфония № 2, ч. I

То же мы видим и в симфонии Чайковского № 4 (начальное «провозглашение» темы), в симфонии Глазунова № 6 (проведение темы *piu-ssimo*) и во многих других произведениях.

Реже встречается монодический тематизм в фортепианной музыке. В примере 3 фортепиано имитирует приглушенное звучание струнных инструментов в низком регистре.

3 Andante con moto Брамс. Интермеццо op. 117 № 3

Замечательная творческая находка Бетховена — выразительный одnogолосный речитатив в его сонате № 17 (4).

4 a) [Largo] Бетховен. Соната № 17, ч. I

2° pp f dim p



Бурное, мигающее речитативное одnogолосное движение встречается у Баха (например, в его «Хроматической фантазии и фуге»). Подобный прием (но с октавным движением) использовал Шопен в прелюдии № 18 и с еще большим размахом в медленной части концерта № 2, а также Лист в концерте № 1. Во всех этих случаях доминирующий монодический склад эпизодически подкрепляется аккордами, в целом подчиняясь, таким образом, гомофонному складу.

Исключительным случаем является выдержанный с начала до конца монодический склад в финале сонаты b-молл Шопена (5). Здесь быстрое мелодическое орнаментальное движение в первых четырех тактах обрисовывает подразумеваемую гармонию (6), ясные очертания которой в дальнейшем исчезают.

5 Presto Шопен. Соната b-молл, финал

8 Сцена

В профессионально-композиторской музыке монодический склад занял, естественно, подчиненное положение, включаясь в фактуру преимущественно эпизодически, в начальных или промежуточных фазах развития.

§ 3. Полифонический склад

Полифонический склад представляет собой многоголосие, в котором голоса имеют в общем равноправное выразительное значение. Каждый голос в той или иной мере индивидуализируется и образует самостоятельный мелодический рисунок. Эта самостоятельность не означает полной свободы, но косвенно подчиняется гармонической согласованности звучания.

Гармония, образуемая в сочетании полифонических голосов, не только координирует их по вертикали, но и воздействует на их направление своей ладовой функциональностью. Таким образом, в полифоническом складе гармония присутствует, но не в аккордовом виде, а в качестве созвучий, организующих сочетание и движение голосов. При этом надо различать: полифонический склад как таковой и полифонию в широком смысле — как стиль изложения, в котором вообще доминирует самостоятельность голосов, но могут подчинению включаться другие приемы письма, а также как проявление — не только полное, но и частичное — любой индивидуализации голосов в других складах.

Полифония как стиль служила самой распространенной формой изложения в музыке средних веков, достигла пышного расцвета в творчестве Баха и наиболее полное выражение получила в его фугах, но пронизывает другие формы и жанры. В частности, многие баховские прелюдии написаны в полифоническом складе (примеры 7, 8), а прелюдия A-dur из I тома «Х.Т.К.» представляет собой небольшую тройную фугу.

Бах. «Х.Т.К.», т. I, прелюдия № 9

7 Allegretto placevole

8 модуляция в H-dur

8 Allegro molto tranquillo

Бах. «Х.Т.К.», т. I, прелюдия № 7



Со второй половины XVIII века в «классическом стиле» завоевывает гегемонию гомофонная музыка со смешанной, свободной фактурой (см. § 6, 7). В связи с этим особые полифонические формы изложения потеряли свое прежнее ведущее значение, но встречаются в произведениях крупнейших мастеров (например, фуги в сочинениях Бетховена). В основном же полифонические приемы письма стали включаться в гомофонию, особенно со второй половины XIX века.

В русской музыке со времен Глинки полифония получила богатое и своеобразное развитие как в связи с гомофонией, так и в специфическом виде. В этом отношении особый интерес представляет творчество Чайковского, Танеева, Глазунова, Скрябина, Метнера. В частности, Чайковский иногда прибегал в своих симфонических произведениях к форме фуги. Своеобразие русской полифонии обусловлено интонационными особенностями народной одноголосной и многоголосной музыки. Это наиболее определенно сказалось в хорах, основанных на народных песнях или написанных в их духе (9).

В современной музыке полифония приобрела еще более важное значение (сочетаясь на творчество Шостаковича). Замечательно, что впервые после Баха появились такие циклы, как «Ludus tonalis» Хиндемита, 24 прелюдии и фуги Шостаковича, Шедрин.

Бородин. «Князь Игорь», д. IV, хор поселян



Помимо полифонии в ее характерном виде (с равноправным значением голосов) существует подголосочная, в которой главный голос сопровождается одним или несколькими подчиненными дополнительными голосами, так называемыми подголосками. Такую форму изложения можно отнести к полифонно-подголосочному складу, как разновидности полифонического. В профессионально-композиторской музыке использование принципа подголосочной полифонии (имеющего свои корни в народном творчестве) способствует, как увидим далее, усложнению гомофонного склада (см. 36, 37, 38).

Наиболее ранней и примитивной формой народного многоголосия, служащей переходной ступенью от одноголосия, является гетерофония, характеризующаяся тем, что голоса, одновременно исполняя разные варианты той же мелодии, то сливаются в унисонном движении, то как бы разветвляются, образуя при этом различные интервалы. В примерах 10 и 11 подголосочная полифония, с характерной для русского народного многоголосия «терпеновой второй», включает и гетерофонию.

«Лучинушка» (запись Линева)

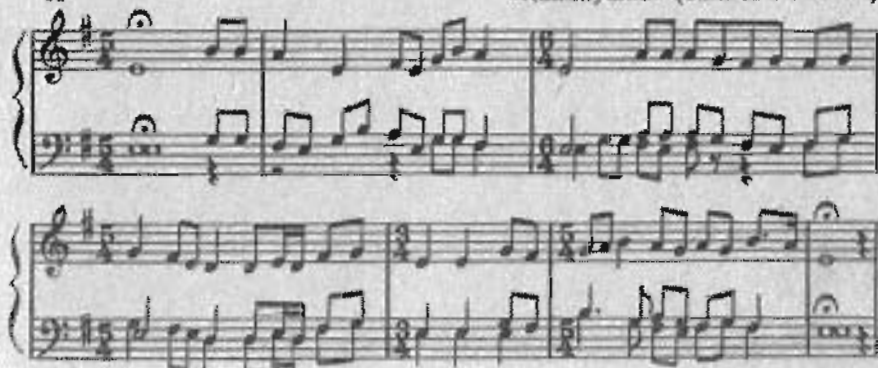
10

подголосок



«Калинушка» (запись Линева)

11



§ 4. Аккордовый склад

Аккордовый склад характеризуется таким гармоническим сочетанием звуков, которое образует аккорды как монолитное целое. Эту монолитность в основном создает ритмическая однородность всех голосов.

В своем первоначальном, наиболее примитивном виде аккордовый склад возник в виде так называемого Фобурдона, представляющего собой древнее церковное многоголосие XII—XIII веков, в котором еще нет никакой самостоятельности отдельных голосов (пример 12, приводится по музыкальному словарю Римана).

12

Фобурдон XIII века

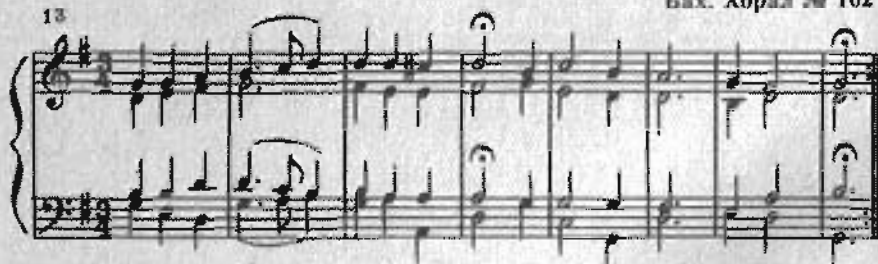


В основе обычного для последующих времен аккордового склада лежит четырехголосная двупланиная структура, в которой бас интервально может отделиться от группы верхних голосов.

В простейшем натуральном виде такой склад наиболее свойствен хоральному письму и встречается, в частности, в хорах Баха (13).

13

Бах. Хорал № 102



В инструментальной музыке иногда применяется подражание такому хоральному пению (14, 15).

14 *Langsam*

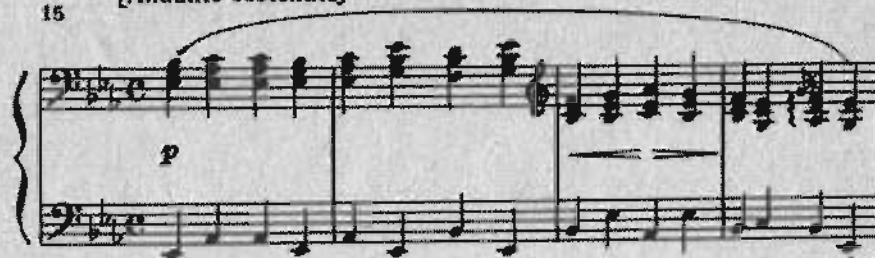
Шуман. «Альбом для юношества», Хорал



Шопен. Ноктюрн № 11

[Andante sostenuto]

15



В примере 16 арханга подобной хоральности преднамеренно подчеркнута плагальными и натурально-ладовыми оборотами, а также параллелизмами октав и квинт.

Чайковский. «Ромео и Джульетта»

16

Andante, non tanto, quasi moderato



Обычно в инструментальной музыке аккордовый склад усложняется мелодическим фигурированием голосов, дополняется колористическим наложением, а также орнаментируется гармонической фигурацией, что особенно характерно для фортепианной фактуры (см. гл. III). При всей монолитности аккордового склада крайние голоса приобретают значение мелодических контуров гармонического движения. Средние же голоса, как уже говорилось, играют двойственную подчиненную роль: они помогают мелодически связывать аккорды и, с другой стороны, заполнять их соответствующими тонами, прибегая для этого, в зависимости от движения верхнего голоса, к терцовым и более широким ходам. Иногда в связном последовании аккордов не сохраняется выдержанное голосоведение — происходит увеличение или уменьшение количества составляющих их звуков (см. 19, 20, 21).

Верхний голос в ритмически однородном аккордовом движении хотя и не отслаивается от общей гармонической структуры (как в гомофонном складе), но все же приобретает некоторую — а иногда значительную — мелодическую самостоятельность. Так, верхний голос фрагмента, приведенного в примере 16, в дальнейшем развитии произведения (в разработке) выступает в качестве самостоятельной темы. При

некотором ритмическом выделении мелодии аккордовый склад приближается к гомофонному (см. § 5).

Верхний голос бывает настолько простым в интонационном отношении, что без гармонии музыка теряет свой основной смысл. В таких случаях сам тематизм сосредоточен не в мелодии, а в полной слитности верхнего голоса с гармонией, с ее не только функциональной, но и темброво-красочной (фонической) стороной. Так, в примере 17 при простоте и слитности музыка, представляющая собой обычное кадансирование, весьма выразительна — здесь большую роль играет повторяющийся «похоронный» ритм аккордового движения на органичных пунктах.

17 *Andante con moto*

Шуберт. Квартет № 6, ч. II



Подобное мы видим и в примере 18, в котором особое выразительное значение имеет темброво-красочная сторона гармонии и акрапливаемые самостоятельные ходы баса.

18 *Andante con moto*

Бетховен. Соната № 23, ч. II



Характерно, что эти примеры представляют собой темы вариаций, в которых первоначальный простой аккордовый склад затем фактурно разрабатывается.

В примере 19 неравномерный ритм придает монолитному аккордовому последованию (без отсложения верхнего голоса) вполне определенный тематический характер.

Чайковский. Серенада для струнного оркестра, финал

19



В примере 20 мы видим несколько иное: в неравномерном ритмическом движении аккордов верхний голос более самостоятелен в своем выразительном значении, особенно при включении приемов мелодической фигурации (задержаний, проходящих, предъёмов).

20 *Andante maestoso*

Вагнер. «Тангейзер», увертюра



В рассматриваемом складе издавна проявляется тенденция расширять использование аккордов в их индивидуализированном выразительном значении (см., например, переход к финалу в сонате № 23 Бетховена, где самостоятельную роль в качестве драматического средства играет уменьшенный септаккорд; сошлемся также на «Двойник» Шуберта).

Пример 21 представляет особый интерес как уникальный образец такого использования в классическом стиле. Здесь в связном последовании аккордов основной музыкальный смысл заключен в весьма своеобразной гармонии, что не нарушается проведением канонической имитации в крайних голосах (в начале и середине построения).

Бетховен. 33 вариации на тему вальса А. Диабелли, вар. XX

21 Andante

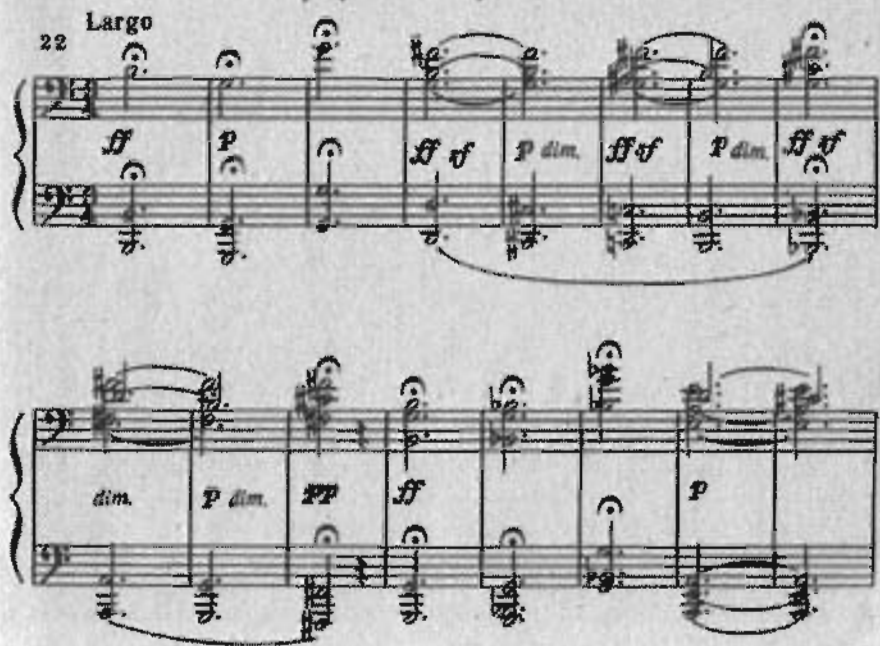


Совершенно новые, разнообразные средства для индивидуализации образной выразительности аккордов ввел Мусоргский, в чем ярко проявилось его новаторство. Эти средства использованы в его романах и особенно широко в опере «Борис Годунов» преимущественно для подчеркивания драматических ситуаций.

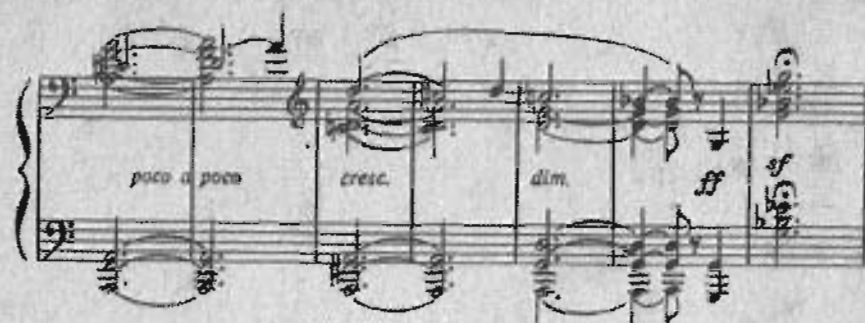
Пример 22 представляет собой замечательный, единственный в своем роде образец индивидуализированной образной трактовки аккордов в фортепианной музыке. Каждый из них приобретает здесь самостоятельное выразительное значение. Этому способствуют: необычное их последование, контрастное сопоставление без мелодической связи, внезапная смена динамических оттенков, застывшие ферматы, резкое диссонирование, особенно — совершенно необычное завершение уменьшенным побочным аккордом на доминантовом органном пункте. Лишь в тактах 18—22 мелодически выделился верхний голос, «сказав свое слово», но не нарушив общего аккордового склада.

Мусоргский. «Картины с выставки», «Катакомбы»

22 Largo



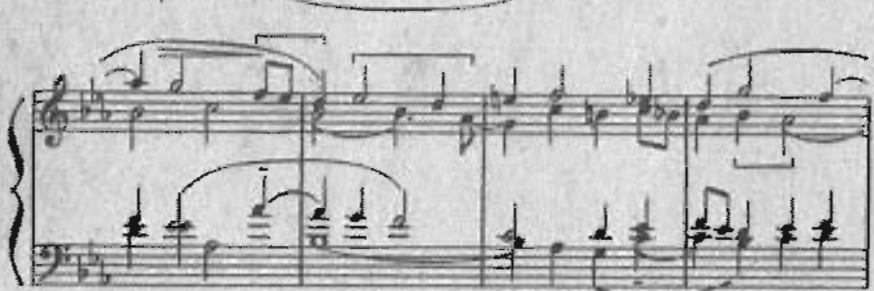
В
ритель
ном
звене,
играет
берта
П
такой
ваши
свое
имит



Ритмическое разнообразие голосов придает им некоторую самостоятельность и при нарушении монолитности аккордового склада вносит в него полифонизацию, что мы видим в примере 23.

Бах. «Х.Т.К.», т. I, прелюдия № 7

23 Un poco meno mosso



Все же аккордовый склад, как основной, здесь ясно обнаруживается (с такта 3) при слигивании синхронизированных и пролонгированных звуков и при снятии (в тактах 5, 6, 8) немногих самостоятельных фигуративных звуков (см. 24). Надо отметить, что текучая напевность гар-

монического движения создается здесь благодаря преимущественной мелодической, а не примолненной функциональной связи аккордов.

24 Схема



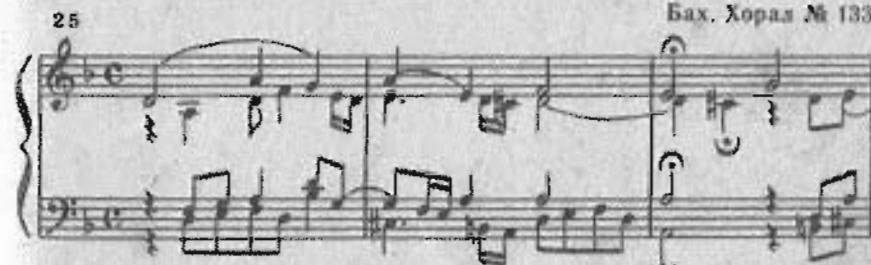
I - V₇As-VI₆-II₆-V₆ I₆ VI IV₆



V₆ I IV₇ II₆ V₇ I₆ V - V₇ V₂f-I₆ V₇c-I II₂ V₆-III₆ IV₆ VII

В примере 25 — более сложная полифонизация гармонического движения, образующаяся благодаря изобилию фигуративных приемов. При снятии их также обнаруживается лежащее в основе определенное последование в натуральном аккордовом складе (26).

Бах. Хорал № 133





В учебной работе по гармонии аккордовый склад имеет основополагающее значение как упрощенная форма изложения. Сначала он изучается в своем натуральном виде, а затем — с фактурным усложнением и обогащением посредством мелодической и гармонической фигурации. Таким путем этот склад теоретически и практически осваивается не только как таковой, но и как подразумеваемая гармоническая основа во всевозможных формах изложения, в частности в аккомпанементе. Изучение гармонии в аккордовом складе дает обобщенное представление о той роли, которую она играет как в малых, так и в крупных формах.

§ 5. Гомофонный склад

Гомофонный склад характеризуется сочетанием солирующего голоса с сопровождением. Таким образом, в отличие от других складов в основе его лежит двупланиная структура. Зародившись в народной музыке — в пении с инструментальным сопровождением, гомофонный склад перешел в светскую бытовую музыку средневековья в своем простом виде. В церковной музыке этого времени, культивировавшей хоровое полифоническое многоголосие, он, естественно, не нашел своего места.

С развитием светской инструментальной и вокальной музыки в начале XVII века гомофонный склад стал получать все более широкое распространение и поднялся на новый профессиональный уровень, особенно в связи с зародившимся оперным жанром. В творчестве Баха наряду с полифонией этот склад, усложненный полифоническими приемами письма, используется очень широко, в том числе и в его церковных произведениях (кантатах). В дальнейшем развитии музыкального искусства он занял доминирующее место среди других складов.

Под солирующим голосом гомофонного склада в широком смысле надо подразумевать не только лирически напевную, драматическую или танцевальную мелодию, но и любое мелодическое движение, имеющее главенствующее выразительное значение. Такой голос может быть пассивным, что очень часто встречается в фортепианной музыке (см. 96, 98, 102), а также представлять собой комплексное объединение звуков (см. 34, 37).

В сопровождении обычно происходит расслоение баса с группой средних голосов, в результате чего образуется нормативная «трехэтажность» общей структуры: бас + середина + солирующий голос. В фортепианной музыке нижние «этажи» часто объединяются общей фигу-

рированной фактурой, захватывающей середину и басовые тоны (см. 32, 37, 95, 96, 99, 100, 107). В общем, гомофонный склад при фактурном усложнении приобретает самые разнообразные формы изложения. Прежде всего надо обратить внимание на особенности этого склада в его простом, типичном виде, в котором сопровождение представляет собой ясно выраженную гармонию, обычно ритмически или орнаментально фигурированную. Такой склад носит и специальное название — гомофонно-гармонический. Для иллюстрации практически целесообразно сослаться преимущественно на фортепианную музыку.

Помимо нормативной трехэтажности, гомофонный склад применяется и в двухэтажной структуре. Это иногда приводит к интересным результатам. В примере 27 аккомпанемент начинается с секстаккорда, а в примере 28 даже с квартсекстаккорда. Шопен ввел здесь совершенно новый прием — во всей предшествующей музыке начальные аккорды неизменно опирались на свой основной тон.

27 Largo

Шопен. Прелюдия № 4



[Lento, ma non troppo]

Шопен. Мазурка № 13



Встречается и двузвучное сопровождение мелодии, но гораздо реже (29).

29 Andante assai

Прокофьев. Соната № 4, ч. II



Мелодия иногда проводится в басу, образуя также двухэтажную структуру (30).

30 *Lento assai* Шопен. Прелюдия № 6

Ансамблевой и оркестровой музыке свойственно проведение мелодии и в середине, в фортепианной же музыке это встречается сравнительно редко вследствие необходимости особых условий исполнения (31, 32; см. также этюд Шопена № 8, 23).

31 Рубинштейн. «Мелодия»

32 *Molto più lento* Шопен. Скерцо № 1

Иногда мелодия подготавливается аккомпанементом в его самостоятельном виде, что мы видели в примере 29. Более характерно это в примере 33: здесь проводится сперва длительное вступление в монолитном аккордовом складе, на фоне которого лишь в такте 8 появляется сольная мелодия.

При комплексном движении верхних голосов склад приближается по своей структуре к аккордовому, но при отсоединении и мелодической индивидуализации верхнего плана и явно выраженном сопровождении такое изложение характеризуется как гомофонный склад (34).

34 *Allegretto* Шопен. Этюд № 27

Каково бы ни было выразительное значение аккомпанемента, основным носителем музыкального образа в гомофонном складе является именно солирующий голос, как в медленном, так и быстром движении. Аккомпанемент же не определяет, а дополняет музыкальный образ, играя в этом отношении не первостепенную, но иногда весьма важную роль — это зависит от жанра, от стиля и прежде всего от самого художественного замысла.

§ 6. Смешение способов изложения и усложнение складов

Выше были рассмотрены музыкальные склады в их характерном виде. Но очень часто происходит сочетание и взаимопроникновение разных способов изложения, приводящее к усложненным и смешанным складам. Так, в примерах 23, 25 мы уже видели, что аккордовый склад в той или иной мере полифонизируется при ритмическом разнообразии, а тем более при мелодико-фигурном «оживлении» голосов. При большой сложности такой полифонизации склад превращается в смешанный аккордово-полифонный, с чем мы и будем иметь дело, изучая мелодическую фигурацию (см. книгу вторую).

Как уже говорилось, в аккордовом складе верхнему голосу всегда свойственна некоторая интонационная самостоятельность. На этом основано, например, простое (нефигурированное) хоральное письмо, представляющее собой гармонизацию церковных мелодий. При особой интонационно-выразительной роли верхнего голоса, чему способствует его ритмо-мелодическое выделение, вносится уже признак гомофонности (см. 110 а; еще более характерна в данном отношении тема вариаций из сонаты Бетховена № 31). В таких случаях можно говорить о смешанном гомофонно-аккордовом складе, в котором вообще часто излагаются темы вариаций, предназначенные для дальнейшей их фактурной разработки с сохранением в основном той же последовательности аккордов.

В приведенном фрагменте примера 110 б тема усложняется мелодическим фигурированием средних голосов, что вносит полифонизацию, придавая изложению смешанный характер — гомофонный, аккордовый и полифонный.

Ансамблевое солирование (дуэты, триеты и т. д.) образует сочетание гомофонного склада с полифоническим. Особый интерес представляет пример 35, в котором на одном фортепиано систематически проводится дуэт верхнего голоса со свободно мелодизированным басом.

35 Lento Шопен. Этюд № 19

Само сопровождение в гомофонном складе часто усложняется полифоническими приемами письма. В наиболее простом виде — посредством включения подголоска. Бах и его современникам это вовсе не свойственно — полифония применяется ими более самостоятельно. В классическом стиле подголосочность встречается редко и в зачаточном виде — как отдельные моменты без систематического проведения (36).

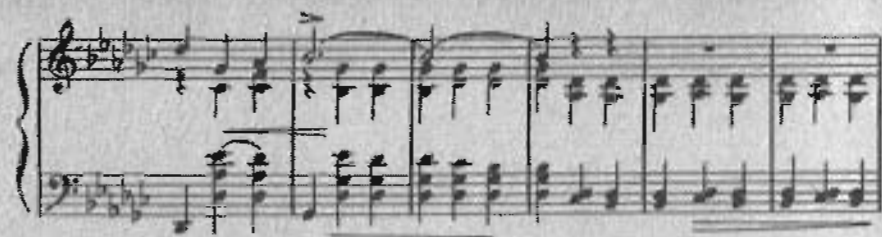
Бетховен. Соната № 31, ч. III

36 [Adagio, ma non troppo]

В музыке романтиков (главным образом у Шопена) и русских композиторов подголосочность получила широкое распространение. Она приняла разнообразные интонационные формы, но особенно характерна в виде повторяющихся «вздохов» посредством вспомогательных звуков на сильных долях¹ (37, 38).

37 Più lento Шопен. Соната b-moll, ч. II dolce

¹ Такие вспомогательные традиционная теория музыки ошибочно относит к задержкам (см. об этом: гл. IV, § 3; гл. X, § 1).



38 [Allegro giusto] Чайковский. «Ромео и Джульетта»



Включение в сопровождение более сложной полифонизации (что весьма характерно для арий из кантат Баха) приводит к смешанному гомофонно-полифоническому складу.

В примере 39 — своеобразное полифоническое усложнение гомофонного склада в русской вокальной музыке второй половины XIX века. Здесь верхний голос аккомпанемента сперва дублирует вокальную партию, но уже в конце первого такта «расщепляется» и превращается в самостоятельный, дуэтный; с самого начала включается подголосок; все это проводится на фоне органичного пункта и орнаментального фигурирования, поддерживающего «серединовую» гармонию.

39 Чайковский. «Колыбельная песня»



Пример 40 представляет особый интерес как редкий случай двухголосного имитационно-фугированного изложения аккомпанемента во вступлении (40 а), который в дальнейшем полифонически поддерживает вокальную партию (40 б). Здесь гомофонно-полифонический склад выступает в своем характерном виде.

40 а) Andante con moto Шапорин. «Воспоминание»





В фортепианной музыке со второй половины XIX века (в творчестве романтиков и русских композиторов) сопровождение солирующего голоса стало усложняться самыми разнообразными приемами письма. В примере 41 оно гибко орнаментируется фигурашей в среднем «этаже» отдельно от баса.

41 [Allegro moderato]

Глазунов. Соната № 1, ч. I



В примере 42 выразительный орнаментальный рисунок аккомпанемента захватывает и басовые тоны, что еще более характерно для фортепианной фактуры. Здесь образуется полифонический диалог сопровождения с верхним этажом, излагаемым сперва в комплексно-аккордовом виде с последующим выделением солирующего голоса.

42 Andante cantabile

Скрябин. Прелюдия op. 11 № 5



Весьма своеобразен полифонический диалог в примере 43. Вначале проводится мелодическое движение в виде двухголосной свободной ленты (см. гл. III, § 5), имеющей самостоятельное выразительное значение. Но это оказывается лишь вступлением: в такте 9 появляется контрастирующая основная тема, которая подчиняет себе ленту, превращающуюся в сопровождение.

43 Lento

Скрябин. Прелюдия op. 11 № 15



Во всех приведенных примерах (35—43) мы видим пронизывание и усложнение гомофонного склада разнообразными полифоническими приемами письма.

§ 7. Гомофония и свободная фактура

Определение тех или иных складов в их простом, усложненном и смешанном виде целесообразно в тех случаях, когда достаточно ясно выступают лежащие в их основе принципы изложения. Но в инструментальной фактуре разные приемы письма нередко настолько тесно переплетаются, что не поддаются дифференциации, точной расшифровке и подведению к какому-либо определенному складу. Для общей характеристики фактуры, в которой ведущему мелодико-тематическому началу подчиняются любые формы изложения (в том числе и собственные разного рода гомофонным складам), установилось суммарное понятие гомофонии (в отличие от полифонии), о чем упоминалось раньше. В таком широком смысле слова гомофония, как уже говорилось, захватила с XVIII века гегемонию в светской инструментальной музыке, привела к расцвету новых крупных жанров и форм, приобрела значение эпохального стиля. Все дальнейшее развитие музыкального искусства вплоть до начала XX века шло тем же путем под эгидой главным образом гомофонии, породившей неисчерпаемо разнообразные приемы письма.

Однако этим не ограничиваются выразительные средства музыки. Художественное содержание иногда воплощается в самом музыкальном движении без явно выраженного структурно оформленного мелодико-тематического начала как признака гомофонности. В таких случаях правильнее говорить о свободной фактуре.

Свободная фактура часто находит свое место в стиле, называемом в целом гомофонным. Характерным в этом отношении является пример 44.

44 Шопен. Соната b-moll, ч. II

Понятие свободной фактуры имеет и другой смысл: как быстрая смена способов изложения (в том числе и в виде определенных складов). Баху и его современникам такая смена не свойственна. Для их творчества характерна выдержанная фактура в данном произведении или в его основных разделах. В оркестровой музыке классического стиля разительно новым явилась контрастная смена отдельных фрагментов, образующая своеобразный диалог инструментов разного темб-

ра. В примере 45 происходит «переключка» струнных (в монодиическом складе) с деревянными духовыми (в простом гомофонно-гармоническом).

45 Allegro vivace Моцарт. Симфония «Юпитер», ч. I

Подобный оркестровый прием контрастной смены отразился в фортепианной музыке классического стиля, что особенно характерно для Бетховена и часто встречается в его сонатах (см. № 4, 5, 6, 7, 9, 16, 17, 23, 29). В примере 46 — такое же чередование складов как в предыдущем, имитирующее в данном случае тембры струнных и деревянных духовых.

46 Allegro assai Бетховен. Соната № 23, ч. I

Для последующих стилей характерна более выдержанная фактура в экспонировании тематизма, диалогическая контрастная смена встречается редко (преимущественно у Шопена, см. пример 44, а также скерцо № 2, 4 и «Фантазию» ор. 49).

ГЛАВА III

УСЛОЖНЕННЫЕ СПОСОБЫ ФАКТУРНОГО ИЗЛОЖЕНИЯ

§ 1. Общие сведения

Гармония первоначально изучается в простейшем виде: в натуральном аккордовом складе, в основной четырехголосной структуре аккордов, в ритмически однородном (монокотном) их движении, с гармоническим голосоведением, непосредственно связывающим аккордовые тоны и соответствующим общим нормативам. Все это служит своего рода стереотипом, который дает возможность сосредоточить внимание на закономерностях самой гармонии — без усложнения ее другими приемами письма — и таким путем практически осваивать неисчерпаемо разнообразные и богатые гармонические средства.

В музыкальных произведениях (особенно инструментальных) аккордовый склад в таком «оголенном» простейшем виде применяется, однако, редко (см. примеры 13, 14, 15). Гармония обычно излагается с отступлением от стереотипа, подвергается всевозможному фактурному усложнению и преобразованию. Количество звуков в аккордах изменяется, голосоведение освобождается от элементарных связей аккордовых тонов, в гармоническое движение активно вмешивается мелодическое начало, аккорды излагаются в орнаментальном виде, сами голоса «оживляются» фигурированием. Способы такого преобразованного изложения гармонии сводятся к следующим: колористическое наложение (§ 2); свободное голосоведение (§ 3); скрытое и подразумеваемое голосоведение (§ 4); ленточное движение (§ 5); гармоническая фигурация (§ 6); ритмическая фигурация (§ 7); мелодическая фигурация. Последняя по своему богатству возможностей и по трудности технического освоения занимает особое место в процессе изучения гармонии и поэтому специальному ее рассмотрению посвящены глава IV и вся вторая книга.

§ 2. Колористическое наложение

Колористическим наложением мы называем такое октавное дублирование тонов аккорда, которое является лишь надстройкой над его основной структурой, его дополнительной «инструментальной». Такое дублирование не добавляет нового самостоятельного голоса (а потому не образует запрещенного октавного параллелизма). При наличии в данном гармоническом сочетании пяти и более звуков, аккорд в своей основе может оставаться четырехголосным, что и обнаруживается при снятии надстроечных дублирований, извлечении гармонической схемы (см. 47). Не изменяя ладофункционального значения аккордов, колористическое наложение вносит лишь новую окраску их звучания, образует ту или иную их тембровую нагрузку.

Основные приемы сводятся к следующим:

- 1) дублирование баса (самый старинный и употребительный прием);
- 2) дублирование верхнего голоса, подчеркивающее его особое мелодическое значение;
- 3) дублирование одного или нескольких голосов верхнего комплекса как наверху, так и в нижнем регистре (последнее особенно характерно для фортепианного изложения);
- 4) комплексное дублирование, наложение «этажами». Образующиеся при этом параллелизмы не только октавы, но и квинты утрачивают свою специфику звучания и поэтому широко применяются.

Такое наложение само возникает при регистровке на органе. В оркестровой музыке этот прием вошел в употребление в классическом стиле; у композиторов XIX века наложение распространяется до четырех этажей.

В двухручной фортепианной музыке возможен широкий захват регистров посредством гармонической фигурации (см. 87). При одновременном звучании аккордов легко доступно двухэтажное наложение, особым приемом является неполное трехэтажное с отдельным басом (47, см. также 78).

47 а) [Lento] Рахманинов. Прелюдия cis-moll

б) Схема

В музыке второй половины XIX века встречаются исключительные случаи комплексного наложения с октавным параллелизмом в крайних голосах, образующимся при ленточном движении аккордов (см. 75, 77).

Колористическое наложение может создавать весьма разнообразную тембровую нагрузку аккордов, зависящую от расположения их звуков, как дополнительных, так и основных. Эта нагрузка может быть со сгущением и разрежением в разных регистрах, с уравновешенным и акустическим отношением или неуравновешенным звучанием. Та или иная

нагрузка диктуется в первую очередь природой и особенностями самого инструментария (оркестра, ансамблей, фортепиано, органа). Отражаются в ней и творческие стили данной эпохи или индивидуальные.

Фортепианной музыке Бетховена свойственна сгущенная нагрузка в регистрах, расположенных на большом расстоянии, чего композиторы-романтики стали избегать, приближая звучание к акустически естественному, уравновешенному, с заполненной серединой. В современной музыке (у Хиндемита, Шостаковича и других композиторов) «бетховенский» прием вновь завоевал право на существование.

Извлечение гармонической схемы из колористического наложения, открывающее фактурное преобразование гармонии, имеет важное значение как для анализа музыкальных произведений, так и для освоения композиторской техники (особенно оркестровой).

§ 3. Свободное голосоведение

В курсе гармонии изучается и практически осваивается прежде всего нормативное голосоведение, основанное на непосредственных ладовых (мелодических и гармонических) связях тонов в последовании аккордов. Особенно проявляются эти связи в разрешении вводного тона, альтерированных звуков и септимы соответственно их тяготению. Плавное секундовое голосоведение в верхних голосах в наибольшей мере укрепляет мелодические связи аккордов — здесь проявляется мелодическая природа секунды, о чем говорилось выше. На таком голосоведении, в частности, основана логика мелодического фигурирования и естественность мелодико-гармонической модуляции, которая осуществляется без напоя и даже без всякой функциональной связи аккордов.

Однако музыкальная фактура, особенно инструментальная, отнюдь не ограничивается нормативным, а тем более плавным голосоведением в соединениях аккордов. В ней используется всякого рода свободное голосоведение, отступающее от элементарных ладовых связей тонов, — прежде всего скачки, и не только в сопрановом голосе в качестве выразительных интонационных оборотов, но и в средних голосах, занимающих подчиненное положение в гармоническом движении. Достаточно явное освобождение от этих связей, нарушающее основные нормы голосоведения, мы и называем раскрепощением.

Бах постоянно прибегает в кадансах к раскрепощению вводного тона в средних голосах, ведя его, вопреки ладовому разрешению, на терцию вниз в квинту тонического трезвучия (48). Встречается и движение в терцию трезвучия на кварту вверх и даже (в исключительных случаях) на квинту вниз (49). Во всех этих случаях средний голос вместо укрепления мелодической связи аккордов выполняет роль фонического заполнения трезвучия.

48 а) Бах. Хорал № 42

б) Бах. Хорал № 215

а) Бах. Хорал № 259

49 а) Бах. Хорал № 102

Бах. Хорал № 93

б) Бах. Хорал № 288

г) Бах. Хорал № 103

II₇ VII₆

В верхнем голосе раскрепощение вводного тона приобретает уже индивидуализированное значение своеобразного интонационного оборота. В хоралах Баха такой оборот (с движением на терцию вниз) иногда используется при кадансовых отклонениях в субдоминанту (50, 51).

50 Бах. Хорал № 1



Изредка встречается в баховских хоралах раскрепощение септимы плавным ее движением вверх (52, 53). В последнем примере примечательно также проходящее движение пусто звучащей кварты и мелодико-гармоническая модуляция из G-dur в d-moll (без посредствующего общего аккорда).

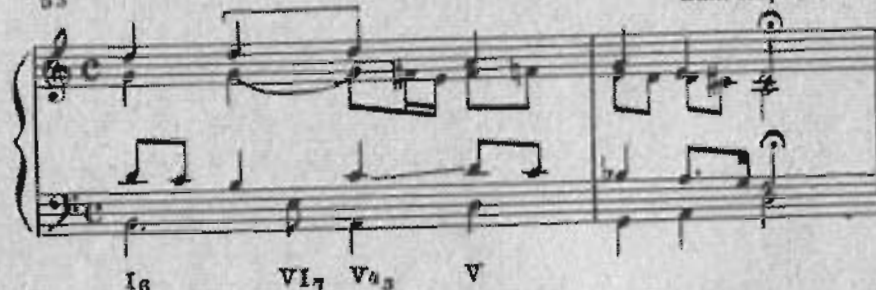
52

Бах. Хорал № 194

 $\text{IV}_7 = \text{II}_7 \text{ D} - \text{V}_6$

53

Бах. Хорал № 70

 $\text{I}_6 \quad \text{VI}_7 \quad \text{V}_{a_3} \quad \text{V}$

В примере 54 — септима (субдоминантовая) еще более свободно идет скачком вниз.

54

Бах. Хорал № 270

 $\text{II}_{a_3} = \text{V}_{6_5} \quad \text{II}_6 = \text{IV}_{6_5}$

Исключительный в хоралах Баха случай представлен в примере 55: скачковое, плавальное движение доминантовой септимы в басу — наиболее свободное ее раскрепощение.

Бах. Хорал № 209

55

 V_2

Совершенно необычайное по смелости раскрепощение, в корне противоречащее основным нормам голосоведения, постоянно встречается в сопровождении речитативов «Johannes-Passion» Баха.

В нижеследующих примерах мы видим полную свободу движения септимы: скачком вниз и вверх на том же доминантсептаккорде и даже на другие аккорды (56, 57); плавное движение ее вверх к тоническому квартсептаккорду, где она выступает в роли субдоминанты (58); плавальное разрешение ее, не только нисходящее, но и восходящее, в тоническое трезвучие (59); еще более свободное ее движение в терцию субдоминанты (60).

Бах. «Johannes—Passion» (сопровождение речитативов)

56 а)

№ 2

 $\text{V}_2 \quad \text{V}_{6_5}$

б)

№ 2

 $\text{V}_2 \quad \text{V}_{6_5}$

в)

 V_2

№ 66

 V_2

57 a) № 26 № 35

$V_2 - VII_7$ V_2

№ 57

V_2

58 a) № 35 № 35

V_2 I_6 V_2

№ 49

V_2

59 a) № 2 № 18

V_2 I V_2

№ 55

V_2

№ 64

V_2

№ 18

V_2

60 № 22

$V_2 - IV_6$

К весьма свободному раскрепощению относится и пересекающееся переченье, противоречащее ладовой структуре и категорически запрещаемое теорией. В «Johannes-Passion» Баха оно встречается неоднократно (61, см. также 56 a).

61 a) № 28 № 33 № 39

V_2 V_2 V_2

Сама многочисленность приведенных случаев в данном произведении свидетельствует о преднамеренности. В других произведениях Баха подобное раскрепощение не встречается, здесь же он прибегает к драматически индивидуализированной выразительности самих аккордов, которая в новом виде стала столь характерной для творчества Мусоргского, о чем говорилось выше (гл. II, § 4).

Особое значение имеет раскрепощение альтерированных звуков, как движение, противоречащее их мелодически обостренной ладовой направленности. Так, повышенная VI ступень минора, вошедшая в него на основе своей мелодической связи с вводным тоном (потому и называемая мелодической), приобретает некоторую самостоятельность в качестве аккордового тона уменьшенного септаккорда — побочной доминанты или альтерированной субдоминанты (IV_7^{+2}). Благодаря

этому она в среднем голосе или в басу часто разрешается нисходящим секундовым движением в квинту лада. Раскрепощение альтерированной VI ступени более определенно проявляется при ее скачке (62).

62 Бах. Хорал № 47

V_2

Свободное, самостоятельное движение VI ступени в верхнем голосе образует уже особо выразительный интонационный оборот, усиливающий драматический характер уменьшенного септаккорда (63).

Моцарт. Соната № 14, финал



В примере 64 акцентированная повышенная VI ступень с разрешением ее в квинту (вместо мелодической связи с вводным тоном) особенно подчеркивает драматическую кульминацию.

Бетховен. Соната № 5, ч. I



В примере 65 раскрепощение повышенной IV ступени резко противоречит ее обостренному тяготению в V ступень. Этот своеобразный прием, впервые примененный Чайковским, был перенят Калининским (66).

Чайковский. Симфония № 1, финал



Калининский. Симфония № 1, ч. I



Комплексное раскрепощение, представляющее собой скачкообразное движение самих аккордов, а не только отдельных голосов, часто употребляется в классическом наследии в однотональной диатонике. Как красочно-перечащее сопоставление тонок одноименных ладов (мажора и минора, что характерно для Баха) или разнотональных аккордов, оно преимущественно применяется при переходах от одного раздела формы к другому (см., например, переход от экспозиции к разработке в первой части сонаты Бетховена № 4), внутри же построения встречается редко. Последнее получило полную свободу в современной музыке и стало характерным уже для раннего Прокофьева.

§ 4. Скрытое и подразумеваемое голосоведение

Мелодическая связь звуков в последовании аккордов может фактически отсутствовать, но все же таиться в нем опосредствованно, как логически мыслимая. Такую связь мы называем скрытым голосоведением в отличие от реального.

При сопоставлении аккордов в разных регистрах (или инструментах) можно вызвать скрытое голосоведение и превратить его в реальное — перенесением этих аккордов в один ряд и снятием дублированных тонов. В примере 67 мы видим такое превращение «переключки» аккордов в разных инструментальных группах оркестра.

67a) Allegro con anima

Чайковский. Симфония № 5, ч. I



В приводимом в примере 68a фортепианном фрагменте обнаружить скрытое голосоведение значительно труднее. Однако оно выдерживается вполне систематично (с задержаниями в верхнем голосе), что становится ясным при извлечении гармонической схемы в четырехголосном широком расположении аккордов (68 б).

68 а)

Глазунов. Соната № 2, финал





Скрытое голосоведение действует и на известном расстоянии между аккордами (в том же регистре, но при фактическом их разобщении) — через воображаемую «арку». Такая арка может длительно протягиваться не только с полным перерывом (паузированием) в аккордовом последовании, но и с заполнением «посторонним» движением, пассажем или каким-либо другим. В таких случаях скрытая связь тонов устанавливается и выдерживается благодаря тому, что от предыдущего аккорда остается длительный звуковой след в музыкальном восприятии. В примере 69 последование к квартсекстаккорду образует и раскрепощение.

Чайковский. «Евгений Онегин», д. II, карт. I

69 [Tempo I]



Скрытое голосоведение постоянно присутствует даже в простом связном гармоническом движении и сказывается в том, что в верхнем голосе и в басу отдельные тоны, особенно при скачках, мысленно мелодически координируются на известном, иногда большом, расстоянии. От этого в значительной мере зависит естественность и выразительность движения крайних голосов (здесь также важную роль играет звуковой след). Скрытое голосоведение, как мы увидим далее (см.

пример 70), действует и в мелодической фигурации при сложном соединении ее приемов.

Нереализованные мелодические связи тонов могут таиться в аккордовом движении и в другом виде — под покровом гармонической фигурации (см. § 5). В отличие от предыдущего, мы называем это подразумеваемым голосоведением. Оно может легко обнаружиться и превратиться в реальное посредством простого снятия орнаментального пласта (см. 83, 87, 105), но в других случаях требуется тщательное вскрытие основной аккордовой структуры, которая в усложненном принаряде обрисовывается лишь косвенно (см. 85).

Во всех указанных случаях вступает в силу скрытая и подразумеваемая логика голосоведения, которая часто приобретает очень важное значение в сложной музыкальной фактуре, освобожденной от реальной мелодической связи аккордов.

§ 5. Ленточное движение

В гармоническом движении, как было сказано выше, важную роль играет не только функциональное соотношение аккордов, но и их мелодическая связь. В некоторых случаях эта связь приобретает главенствующее значение, отстраняя функциональность на задний план и даже полностью ее заменяя. На этом основана, в частности, мелодико-гармоническая модуляция, о которой уже упоминалось.

В своем специфическом виде мелодическая связь проявляется при параллельном движении созвучий, одинаковых по интервалу или с незначительными ее изменениями. Такая цепь гармонических звеньев образует как бы единую утолщенную линию, своего рода ленту, поэтому мы называем это ленточным движением.

Мелодическая лента может состоять из двузвучий — как правило, она бывает терцовая или (реже) секстовая вследствие консонантной фонической насыщенности этих интервалов. Но в более специфическом виде выступает комплексная лента, состоящая из трех и более звуков. Обычно применяется движение секстаккордами, значительно реже квартаккордами. В музыке XIX—XX веков встречаются, как увидим далее, и особые и более сложные ленты (см. 75—76, 170).

Наиболее характерно достаточно длительное ленточное движение, но оно может быть и коротким, эпизодическим, даже в виде одного лишь сдвига целых гармонических комплексов (см. 75, 77). Ленточное движение бывает не только плавно-секундовое (прямолинейное — 72, 83, или чаще с изгибами — 70, 71, 74, 75), но и с ходами на другие интервалы (71, 76—79, 81).

Как утолщенная мелодическая линия, лента сама по себе является усложненной монодией и в качестве таковой может излагаться самостоятельно или включаться в свободную фактуру, в любой склад, в том числе и в аккордовый. При относительно быстром движении промолоточные звенья утрачивают гармоническую самостоятельность и превращаются в сплошную красочную линию. При более медленном движении прослушивается звучание каждого звена, поэтому выступает его фонизм, а также и ладовая функциональность, если попутно образуются определенный аккорд. В таких случаях надо оценивать гармонию и в горизонтальном и в вертикальном аспектах.

В примере 70 комплексная лента проводится в верхнем «этаже» натурального аккордового склада. Вместе с басом образуются консонан-

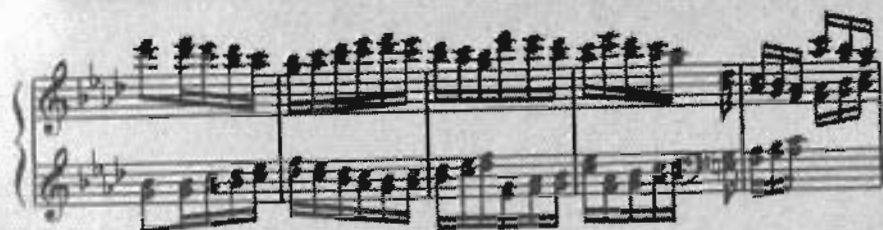
рующие аккорды в своеобразном последовании, придающем гармонии натурально-ладовый оттенок.



Ленточное движение свойственно самым разным стилям и находит весьма широкое и разнообразное применение. В русской народной музыке часто встречается двухголосная терцовая лента (так называемая «вторя»). Для грузинской народной музыки весьма характерно длительное звучание мажорных трезвучий с их параллельными комплексно-ленточными сдвигами. В примере 12 старинный фобурдон представляет собой трехголосную ленту, в которой голоса лишены мелодической самостоятельности, ставшей характерной для полифонического стиля последующих веков. И в этом стиле ленточное движение, преимущественно двухголосное (терцовое), изредка трехголосное, находит частичное применение.

В гомофонном складе солирующий голос иногда представляет собой двузвучную (обычно терцовую) ленту, что придает ему особую красочность. Это эпизодически встречается уже в доклассической и классической музыке, но более широкое применение, как длительно выдержанный, преднамеренный прием, получило у Шуберта и особенно у Шопена (например, в его мазурках № 6, 20, 21, 42, 47, 48, в вальсе № 11). В этюдах Шопена № 18 и Скрябина ор. 8 № 10 терцовая лента проводится на всем протяжении как технически-пассажный прием. В этюде Шопена № 20 использована секстовая пассажная лента.

В примере 71 — своеобразный прием: длительные терцовые ленты без сопровождения образуют полифонический «дуэт» утолщенных мелодических линий.



Чрезвычайный интерес представляет пример 72: встречные комплексные ленты (три альты и три скрипки с аккомпанирующим басом) образуют попутные резкие диссонантные сочетания, которые совершенно нейтрализуются быстрым мелодическим движением.



В примере 73 комплексная сектаккордовая лента служит главной темой этого финала.



Пассажная хроматическая гамма впервые встречается в классическом стиле. Шопен же ввел совершенно новый прием: сектаккордовую ленту, представляющую собой красочное утолщение хроматической гаммы (74).



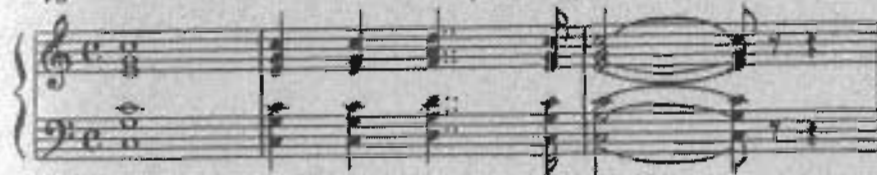
Такая же хроматическая лента в более позднем его произведении, полонезе As-dur, повторяется четыре раза в более коротком виде на разных высотных уровнях. Подобные хроматические ленты в разных вариантах нашли дальнейшее применение в музыке XIX века.

Важно отметить, что в эти хроматические ленты постоянно вкраиваются чисто мелодические алтерации, то есть обусловленные непосредственными мелодическими связями созвучий, а не обострением ладовых тяготений или модуляционными оборотами. Это относится в основном к средним голосам, хроматика которых не самостоятельна и находится в полной зависимости от выдержанного интервального соотношения с ведущим верхним голосом. Хроматическая гамма в этом голосе поэтому не всегда пишется по ладовому правописанию, пишут условно — по соображениям большей простоты и удобства прочтения, а иногда и случайно.

Почетительно сравнить в примере 74 нотирование одинаковых ленточных пассажей в первом и втором их проведении. В тональности D-dur Шопен в трех местах верхнего голоса нарушает правило правописания, нотировав жи-бемоль (вместо ре-дизис), фи (вместо ми-дизис) и ля-бемоль (вместо соль-дизис). При соблюдении же правила правописания пришлось бы ввести здесь в середине голоса интервально зависящие, чисто мелодические алтерации: фи-дубль-дизис — ля-дизис, соль-дубль-дизис — си-дизис, си-дизис — ре-дизис (соответствующие моменты обозначены звездочками). Перенесение того же пассажа в Es-dur уже не нуждается в таком нарушении, и поэтому замена в верхнем голосе ре-бемоль до-дизисом является случайной и неоправданной, так как не упрощает, а усложняет нотирование остальных голосов: ми-дизис (вместо фи) и соль-дизис (вместо ля-бемоль; обозначено звездочками).

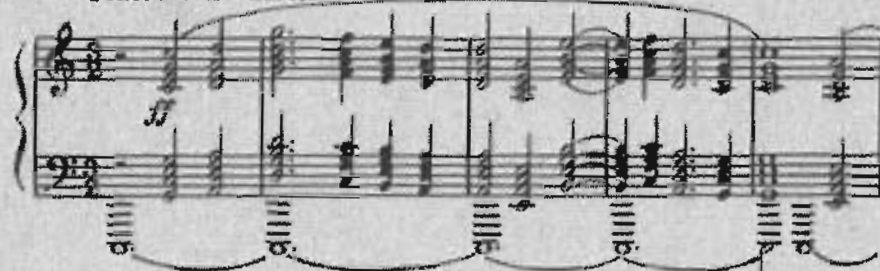
Данный пример показывает, что и при соблюдении в верхнем голосе нормального ладового нотирования хроматической гаммы, в остальных голосах возникают алтерации, совершенно чуждые данной ладотональности. Это надо иметь в виду для понимания разной природы алтераций: не только ладовой и модуляционной, но и чисто мелодической, более свободной, не относящейся к ладовой структуре и к модуляционным связям.

Как исключительные случаи, мы находим в музыке XIX века совершенно особый, новый фактурный прием: полное аккордово-ленточное движение с октавными параллелизмами в крайних голосах, категорически запрещенными теорией музыки (75, 76, 77).

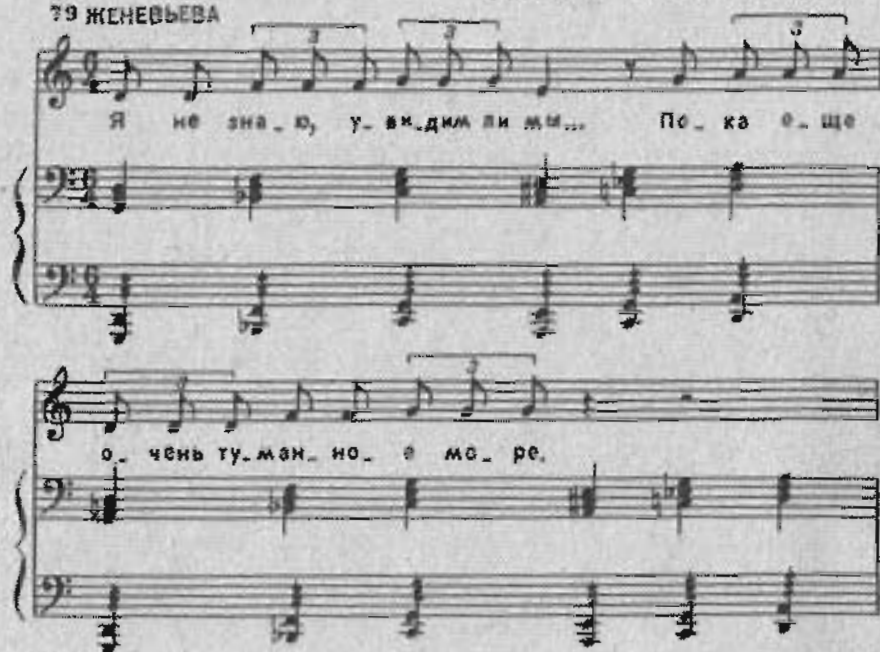


Для Дебюсси стало характерным всякого рода красочное ленточное движение, в том числе с квинтовыми параллелизмами в крайних голосах (78, 79).

Дебюсси. Прелюдии № 10 «Затонувший собор»
78 *Sonore sans dureté*



Дебюсси. «Пелеев и Мелисанда»
79 ЖЕНЕВЬЕВА



У него мы находим и более сложные комплексные ленты с диссонантно вкрадывающимися побочными тонами, придающими гармонии особую красочность (см. пример 170).

С начала XX века и в современной музыке, в связи с культивированием красочности и мелодических связей в гармонии, при свободном обращении с диссонансами, ленточное движение стало вообще широко применяться в самых разнообразных особых видах. Так, у Скрябина мы находим предвременно выдержанные во всем произведении пассажиры двухзвучные ленты — ноновую, септовую и квинтовую (см. оп. 65, № 1, 2, 3); у Равеля встречаются секундовые ленты. Ограничимся двумя образцами со своеобразными лентами в медленном движении, в котором прослушиваются попутно образующиеся созвучия.

80 [Andante] Прокофьев. Соната № 2, ч. III



81 *Lentamente* Прокофьев. «Мимолетности», № 1



В примере 80 тритоновая хроматическая лента проводится как нижний полифонический голос, резко диссонирующий с подголоском (вместе с темой в верхнем голосе, по существу, образуется трехголосная полифония в своеобразном гомофонно-полифоническом складе). В примере 81 септовая лента в сопровождении гармонически координируется с мелодией в отдельных моментах.

Ко всему предыдущему надо добавить понятие ленточного движения в более широком смысле: как выдержанного фактурного пласта с изменяющимися внутренними интервалами. В такой неточной, свободной ленте сохраняется тот же принцип: слияние голосов в утолщенную мелодическую линию в ритмически однородном движении. Такого рода трехголосную ленту можно усмотреть в примере 34, характерным образом двухголосной пассажной свободной ленты служит пример 82.

82 *Vivace* Шопен. Этюд № 7



Ленточное движение весьма многообразно, занимает большое место в музыкальной литературе (особенно в последнее время) и может служить предметом специального исследования.

§ 6. Гармоническая фигурация

Гармонической фигурацией называется орнаментальное изложение аккордов в виде последовательного движения входящих в них звуков. В восприятии сохраняется при этом вертикальная координация тонов (звуковой след), их гармоническая сочетаемость, которая на фортепиано обычно поддерживается педалью. В оркестре же роль педали выполняет протяжное звучание аккордов на других инструментах (обычно на духовых, чаще всего на валторнах). В обоих случаях происходит напластовывание орнаментальной фактуры на гармоническую основу.

При относительно медленном движении в одном регистре, гармоническая фигурация сохраняет характер мелодически колеблющегося фона, при быстром же движении носит красочный или динамический характер. И в том и в другом виде (чаще в медленном движении) она преимущественно служит аккомпанементом в томофонном складе, но часто используется и как самостоятельное выразительное средство.

В гармонической фигурации сказываются индивидуальные свойства интервалов. В наибольшей мере сохраняет аккордовую основу терция — специфически гармонический интервал (как и секста). Кварта и квинта при своей пустоте звучания оставляют ощущение незаполненности аккорда. Тритоновый интервал, напротив, обладает «сочностью» звучания и в этом отношении близок к терциям, но также требует заполнения. Октавное колебание, из-за повторения того же звука в другом регистре, приобретает значение ритмической, а не гармонической фигурации (см. § 6). Секунда, в силу своего особого мелодического свойства, в самостоятельном виде не порождает гармонического ощущения, а следовательно, и фигурации. Быстрое ее колебание превращается в трель. В своем аккордовом сочетании все интервалы, в том числе октава и секунда, полноценно входят в гармоническую фигурацию.

В процессе освоения техники гармонического фигурирования большое значение имеет снятие орнаментального пласта для вскрытия тающейся под его покровом аккордовой основы. При таком извлечении гармонической схемы, каркаса (для краткости мы будем это называть скелетированием) подразумеваемое в фигурации голосоведение, как было сказано, превращается в реальное (§ 4).

Наиболее подходящим для этого материалом служат фортепианные произведения с соответствующей орнаментальной фактурой. Показательна в этом отношении первая часть сонаты № 14 Бетховена, где гармоническая фигурация (с отдельно лежащими басами) выдержана с начала до конца. Вместе с последующими репликами солирующего голоса, в своем медленном движении она служит здесь основным средством в создании музыкального образа (83).

83 а) Adagio sostenuto

Бетховен. Соната № 14, ч. 1



б) Схема



У Баха встречается подобное спокойно колеблющееся фигурирование, но в другом виде: в прелюдии C-dur из I тома «Х.Т.К.» оно захватывает всю пятиголосную гармонию с басом (в аккордовом складе без солирующего голоса), приобретая иное образное значение. Примечательно, что сам Бах набросал предварительный эскиз ее в натуральном аккордовом складе (84).

Бах. Эскиз прелюдии C-dur («Х.Т.К.», т. I, № 1)



В этом наброске лишь приблизительно намечен общий план гармонического развития, аккорды и их тактовые соотношения не уточнены, характер гармонической фигурации показан лишь в конце, тематически-интонационные обороты верхнего голоса еще отсутствуют. Два раза даже встречаются совершенно «недопустимые» параллельные октавы с басом. В окончательной авторской редакции прелюдия предстала совсем в другом виде, в полном художественном совершенстве, и это весьма поучительно для творческой работы над произведением с такого рода фактурой.

Представляет интерес — какова гармоническая основа этой прелюдии в ее окончательном виде? При скелетировании обнаруживаются некоторые детали и особенности, которые необходимо принять во внимание.

В тактах 27—28 гармоническая фигурация захватывает задержание, образующееся в самой аккордовой структуре. В последних трех тактах (34—36) происходят некоторые изменения в изложении: фигурация с другим рисунком включает новый звук *re*, переходит в верхний регистр, заключительная тоника оказывается в ином расположении, чем это диктуется предшествующим гармоническим развитием (85 а). При скелетировании здесь уже надо отбросить все «лишнее» и выявить такую аккордовую структуру, которая подсказывается самой логикой голосопедения в последовании подразумеваемых аккордов (85 б).

а) Бах. «Х.Т.К.», т. I, прелюдия № 1

85 [Andante con moto]

б) Схема

Протяженность аккордов по целым тактам, как было указано (гл. I, § 5), вообще приводит к ритмическому их объединению со смежной тяжелой и легкой и с тенденцией к квадратности. Скелетирование всей этой прелюдии с ритмическим сжатием четырех тактов в один (целые ноты превращаются в четвертные, 36 тактов ужимаются в 9) обнаруживает в ней квадратность и в таком конспективном виде позволяет сделать некоторые наблюдения (86).

Бах. «Х.Т.К.», т. I, прелюдия № 1 (схема)

Гармоническая схема

Такт 6 в этой схеме оказывается трехдольным (в соответствии с подлинником Баха), квадратность же объединения сохраняется тактом, вставляемым обычно в надписи редакторами.

Особого внимания заслуживает обнаруживаемое интонационно-тематическое значение верхнего голоса: начальный мотив с секундовыми ходами (а) перекликается со своими вариантами (a_1 , a_2 , a_3 , a_4) в тактах 3, 5—8 и точно повторяется в последнем такте (в замаскированном виде при введении подразумеваемых связей аккордов); другой же, явно отличающийся от него мотив с секвенцированными скачками (б) проводится в тактах 2 и 4.

Большое значение имеет и общая функциональная динамика гармонического развития всей прелюдии: начальный C-dur экспонируется не вполне устойчиво, со «скользящей» тоникой на слабой доле такта 1 схемы (то есть в такте 4 подлинника) и быстро уступает главенство доминантовой тональности, распространяющейся в большом масштабе (почти на два такта в схеме, на семь тактов в подлиннике), с опорой ее тоника уже на сильные доли (в такте 2 и особенно 3); затем следует (через короткое отклонение в d-moll) поиск главной тональности, которая репризно крепко утверждается с помощью отклонения в субдоминанту и на органичных пунктах доминанты и тоника.

Все это соответствует принципу сонатности модуляционного развития, которая характеризуется тем, что основная тональность в экспози-

ини уступает главенство другой тональности, более устойчивой и протяженной (эту роль выполняет побочная партия в сонатной форме как таковой), вследствие чего возникает противоречие, которое требует в дальнейшем развитии (в репризе) динамического восстановления нарушенного равновесия.

Важно отметить, что подобное сонатное модуляционное развитие служит основой и в других произведениях Баха; яркий пример этого — прелюдия № 6 (d-moll) из I тома «Х.Т.К.»

Гармоническая фигурация часто захватывает колористические плоскости, не только частичные, но и комплексные. Весьма показательна в этом отношении этюд Шопена № 1, где она широко распространяется на четыре регистра (87 а, б). При снятии фигурации с верхних этажей обнаруживается пятиголосный аккордовый склад со связным реальным голосоведением, образованным из подразумеваемого в фигурировании. Четырехкратное ритмическое сжатие выявляет выдержанное во всем произведении квадратное объединение тактов с разнообразной ритмикой и последовании аккордов и в голосоведении. Первые четыре такта с таким сжатием показывает гармоническая схема в примере 87 а.

а) 87 Allegro *legato* 8 Шопен. Этюд № 1

б) Схема в)

Извлечение гармонической схемы из простой и сложной гармонической фигурации имеет весьма важное значение для анализа и практического освоения композиторской техники.

§ 7. Ритмическая фигурация

Ритмической фигурацией называется повторение данного отдельного тона или комплекса тонов (дробление), которое представляет собой фактурное усложнение реального голосоведения и может быть снято при скелетировании¹.

¹ Понятие ритмической фигурации введено Л. Рудольфом в его учебнике «Гармония» (Бaku, 1939).

Этот прием, в вокальной музыке зависящий от произнесения текста и весьма употребительный в инструментальной музыке, часто встречался в предыдущих примерах (27, 28, 29, 30, 34, 35, 39, 40, 41, 44). Сама по себе ритмическая фигурация очень проста, не требует особых навыков для технического освоения, поэтому не находит самостоятельного места в изучении гармонии. Однако в художественной практике она приобретает очень важное и весьма многообразное выразительное значение, особенно в сочетании с другими приемами фактуры — гармонической и мелодической фигурацией.

Выразительный характер ритмической фигурации в значительной мере зависит от скорости движения, от способа звуковлечения, а следовательно, от самого инструментария. Ударные выполняют в этом отношении особую роль. Медленное, спокойное ритмическое фигурирование органичного пункта применялось в инструментальной музыке с давних пор, часто встречается у Баха и его современников. Быстрое фигурирование создает динамику, особенно в нижнем регистре. Такое, как в примере 88, впервые введено Бетховеном.

Бетховен. Соната № 23, ч. I

88 [Allegro assai] *pp*

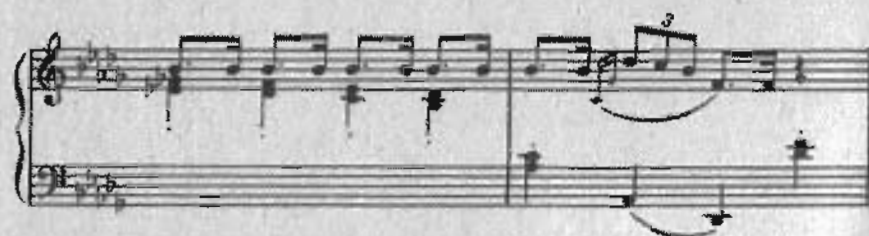
В среднем и верхнем регистрах на фортепиано (а также на деревянных духовых инструментах) быстрое точковое ритмическое фигурирование приобретает особое красочно-выразительное значение. Таковую роль выполняет в примере 82 нижний голос свободной ленты. Весьма характерен в этом отношении пример 89.

Аnimato Шуман. «Карнавал», «Узнавание»

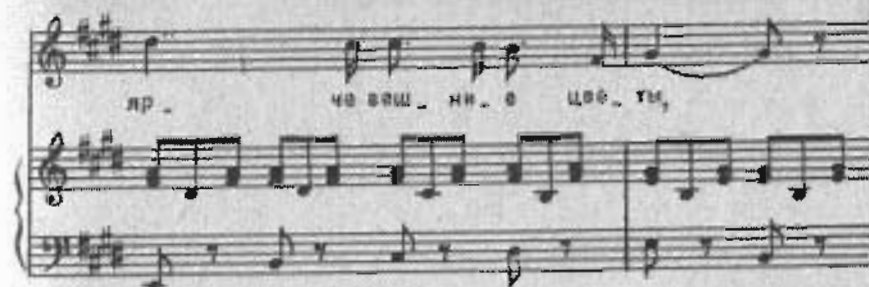
89 *pp*



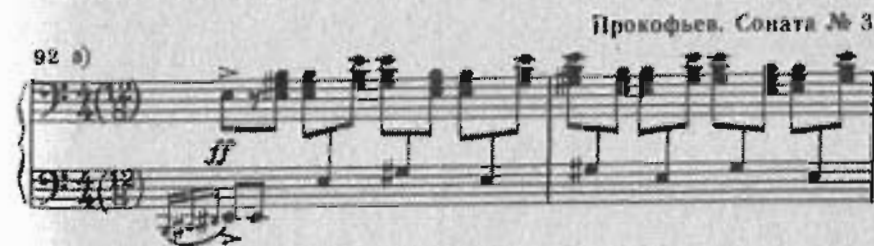
К ритмической фигурации относится так называемый пунктирный ритм, как короткое энергичное повторение звука (90) или целого аккорда.



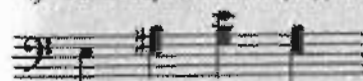
В примере 91 ритмическая фигурация сочетается с гармонической в быстром темпе и получает преобладающее значение, придавая музыке, в соответствии с содержанием текста, красочность и энергию.



Такое же сочетание, еще более энергичное, показывает пример 92.



б) Схема гармонической фигурации



В примере 93 ритмическое повторение звука, входящего в гармоническую фигурацию (в более умеренном темпе), проводится систематически с начала до конца в каждой фигуре, как бы подталкивая ее, что имеет в данном случае важное выразительное значение.

