

Холопова В.
X73 Фактура: Очерк. — М.: Музыка, 1979. 87 с., нот. —
 (Вопросы истории, теории, методики)

Очерк доцента Московской консерватории В. Н. Холоповой содержит систематизацию основных понятий по теории музыкальной фактуры, рассматривает исторические типы музыкальной ткани, явления фактурного рисунка и фактурных функций голосов, дает теоретическую типологию фактурного развития в музыкальной форме.

Предназначается для педагогов, ведущих анализ музыкальных произведений, и для студентов музыкальных вузов.

X 90205—349
 026(01)—79 578—79 4905000000

78

© Издательство «Музыка», 1979 г.

Выразительность музыкальной фактуры чрезвычайно многообразна. Целостный комплекс фактуры максимально индивидуален, фактурные детали способны передавать тончайшие нюансы музыкальной экспрессии. Развитой фактуре подвластна передача не только полного свода наполняющих музыку напевно-речевых интонаций, — того, что содержится в мелодике, тематических голосах вообще, — но и проринтонированных звукоподражаний (шум леса, движение волн, колокольный звон и т. д. — чаще всего в фоновых, аккомпанирующих голосах).

Воздействие фактуры очень непосредственно, производится каждой «клеточкой» музыкальной ткани в каждый миг звучания, подобно тембру или гармоническому фонизму. Этим оно отличается от воздействия функциональной стороны гармонии, требующей времени для соотнесения созвучий друг с другом, от воздействия тем-мелодий с «целостным натяжением» их достаточно протяженных линий, от длительного развертывания формы-композиции. Вместе с тем фактурные средства участвуют в формообразовании, имея в нем большее или меньшее значение, чаще второстепенное, но иногда — главенствующее.

В исторически сложившихся типах фактур наглядно отражаются особенности тех или иных музыкальных стилей, индивидуальных авторских манер. На протяжении истории европейской музыки фактура претерпела метаморфозу, отразив в себе эволюцию музыкального мышления. Внешне это сказалось в поступательном, хотя и не прямолинейном, росте числа голосов, в увеличении звуковой массы. При этом качественно преобразовалась роль фактуры как выразительно-конструктивного элемента музыкального языка, изменилось ее соотношение с другими средствами выразительности музыки.

Показательно, например, развитие фактуры от гомофонного письма XVII века до полифонии пластов XX столетия. В простейшей гомофонии тематичен только мелодический голос, в комплексе средств выразительности господствует гармония, фактура же подчинена. В полифонии пластов XX века фактура

господствует над всеми другими средствами, она — интонационный «резервуар» музыки, носитель тематической функции, основа формообразования, а такие сильные выразительно-конструктивные факторы, как гармония, полифония, выступают лишь в качестве ее элементов.

Теория фактуры разрабатывается одновременно несколькими отделами музыкальной науки, ей уделено большее или меньшее внимание в музыкально-теоретических учебных курсах композиции, полифонии, инструментовки, формы и анализа музыкальных произведений. Фактура является предметом обязательного рассмотрения в теории исполнительства. В каждом отделе теории и в соответствующем учебном курсе в музыкальной фактуре подчеркиваются какие-либо отдельные стороны. Естественно, что возникает потребность и в едином обобщающем учении о музыкальной фактуре.

Данная работа, суммируя теоретические накопления по вопросам фактуры (главным образом, советского музыкознания), содержит попытку создать остов для обобщающего учения о музыкальной фактуре, включающий и историческую типологию и теоретическую систематику.

Определение фактуры

Фактура (factura — обработка от *facio* — делаю. — *лат.*) — строение музыкальной ткани, учитывающее характер и соотношение составляющих ее голосов. Наряду со словом «фактура» как синонимы применяются термины «письмо» (например, «Подвижной контрапункт строгого письма» С. Танеева), «склад» (полифонический, гомофонный, хоровой склад), «сложение», «изложение» (например, оркестровое изложение), упомянутая «музыкальная ткань». Разработка теории фактуры, как и устойчивое применение термина «фактура», является достижением русской и советской теории музыки¹.

Мы будем пользоваться преимущественно словом «фактура», иногда заменяя и варьируя его синонимами.

¹ Примечательно, что в такой фундаментальной энциклопедии, как *Riemann-Musiklexikon* (Mainz, 1959—1967), статья о фактуре отсутствует вовсе. Лишь краткое разъяснение содержит слово «фактура» в «Музыкальном словаре» Х. Зегера (*See ger H. Musiklexikon. Leipzig, 1966, S. 273*).

Виды фактур

Основные виды фактур европейской музыки, взятые приблизительно в хронологическом порядке, таковы: монодия, ранний органум (диафония), подголосочность, гетерофония, имитационная полифония, разнотемная и контрастная полифония, гомофония, аккордовый склад, гомофонно-полифонический склад, полифония пластов, пуантилизм, сверхмногоголосие. Названные виды неодинаковы по своей исторической роли, по длительности существования, по художественным достижениям, по значимости для современной музыкальной практики.

Многообразие фактур может быть классифицировано следующим образом. Прежде всего, фактуры различаются по количеству голосов: 1) одноголосие (монодия) и 2) многоголосие.

1. Монодия в строгом смысле — древнее одноголосие, еще не знающее многоголосия, — древнегреческая музыка, григорианское, знаменное пение. Одноголосная линия со скрытым многоголосием, как, например, в сюитах для виолончели соло И. С. Баха, настоящей монодией не является, хотя имеет «монолинейный» вид фактуры.

2. Многоголосие располагает развитой системой фактурных видов.

Органум — ранняя форма многоголосия с дублировкой ведущего голоса в кварту (и квинту).

Подголосочность и гетерофония, особенно характерные для народного многоголосия, сходны друг с другом как виды вариантного многоголосия и различны по степени самостоятельности-подчиненности. По определению Т. С. Бершадской, подголосок — это вариант основной мелодии, ей подчиненный². Гетерофонный голос — очень близкий вариант, равноправный с другим³. Гетерофония получила большое развитие в профессиональной музыке XX века, причем на первый план вышла не вариантность, а гармоническая диссонантность как результат наложений голосов «без особого приурочения их

² «В сочетании голосов образуется подразделение функций: один из них выполняет роль ведущего, другие образуются в качестве подголосков. Подголоски могут быть верхними, нижними, поддерживающими, колоризирующими или орнаментирующими, а иногда противопоставляемыми основному голосу. Они представляют собой более или менее индивидуализированные варианты основной мелодии» (Бершадская Т. Некоторые особенности русского народного многоголосия. — В кн.: *Очерки по теоретическому музыкознанию. Ч. 1959, с. 61*).

³ «Голоса объединяются без подразделения на ведущий и подчиненный. Мелодии их соотносятся как очень близкие варианты» (там же, с. 60—61).

друг к другу»⁴. Ал. Г. Шнитке, рассмотревший специфику современной гетерофонии на примере оркестровых произведений Д. Шостаковича и И. Стравинского, указал, кроме того, на множество исторически подводных к современности примеров в партитурах И. С. Баха, Л. Бетховена, Г. Малера⁵.

Полифония, сочетание индивидуальных мелодических голосов, равноправных или соподчиненных, содержит два важнейших вида — имитационную и неимитационную (разнотемную⁶, контрастную) полифонию. Разнотемная и контрастная полифония не отделены непроходимой гранью, различие между ними состоит в степени противопоставленности голосов. Например, в *Kyrie eleison* № 3 из Мессы си минор И. С. Баха тема и контрапункт баса выдержаны в одном плане, взаимодополняют друг друга — это разнотемная полифония; а в репризе музыкальной картины «В Средней Азии» А. Бородина сплетение русской и восточной тем, наделенных своеобразным национальным колоритом, достигает степени образного контраста — это контрастная полифония.

Гомофонию (или гомофонно-гармонический склад) как тип фактуры следует отличать от аккордового склада. В гомофонной фактуре господствует мелодия, и соотношение ее с аккомпанементом, как правило, полиритмично. Аккордовый склад (*accords plaqués* — «столбики». — фр.) моноритмично дублирует линию либо верхнего голоса, либо баса, и в последнем случае может быть лишен самостоятельной, развитой мелодии.

Разновидностью аккордового склада является аккордово-фигурационная фактура.

Гомофонно-полифонический склад, имеющий смешанное наименование, представляет собой самостоятельный вид фактуры с длительной историей существования — с XVII по XX век, с особо значимыми достижениями в XVIII—XIX веках. В этом виде фактуры гомофония развивается до полимелодичности, полифония регулируется функционально-гармонической организацией.

⁴ «Гетерофония — разноголосие, наложение рисунка на... фон без особого приурочения их друг к другу... которое имело место в многих древних музыкальных культурах (в частности, у греков) и которое являет собой промежуточную ступень между древнейшей „гомофонией“ и позднейшей полифонией» (Каратыгин В. 7-й концерт А. Зилоти. — Речь, 1916, № 17).

⁵ Ал. Шнитке пишет о гетерофонии в следующих статьях: Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Д. Д. Шостаковича (в кн.: Музыка и современность, вып. 4., 1966); Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского (в кн.: Музыка и современность, вып. 5. М., 1967); Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича (в кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967).

⁶ Термин «разнотемная полифония» введен в статье: Скребкова О. Разнотемное двух- и трехголосие строгого письма. — В кн.: Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин. М., 1967.

Полифония пластов — частный вид многоголосия, в котором контрапунктируют многозвучные фактурные слои. Впервые определение полифонии пластов дано Вл. В. Протопоповым⁷. Существуют два понимания этого вида фактуры. Первое — драматургическое, соотнесенное со спецификой оперы, указывающее на неслитность музыкальных партий, принадлежащих пространственно разделенным группам действующих лиц и звуковым фонам. Многозвучный фактурный пласт в партитуре может быть всего один. Этому рода полифония пластов рассматривается Протопоповым прежде всего на примерах сцен из опер М. Мусоргского, в частности следующих: сцена смерти Бориса — «речитативы Бориса и Федора, хор певчих, идущих к исполнению обряда схимы, погребальный звон», сцена встречи из первого действия «Хованщины» (цифра 32 и далее) — «хор женщин „Белому лебедю путь проторен“, возгласы мальчишек, скандированные реплики стрельцов, хор пришлых людей, трубные сигналы, самостоятельные фигуры в сопровождении»⁸. Исследователь указывает также на полифонию пластов в операх Дж. Мейербергера, Дж. Верди.

Другое понимание «полифонии пластов» — собственно фактурное, когда каждая контрапунктирующая партия мыслится именно как многозвучный комплекс. Сферой систематического применения полифонии пластов во втором, собственно фактурном смысле, стал особый род музыкальной ткани середины XX века, получивший название сверхмногоголосия, например, у В. Лютославского, К. Пендерецкого.

Пуантилизм и сверхмногоголосие — два противоположных и крайних вида фактуры, появившихся в XX веке. Оба имели своих предшественников в истории музыки. Пуантилизм, зародившийся в музыкальных микроформах начала XX столетия, нашел далекую историческую параллель в лице средневекового гокета (конец XII—XIV век)⁹. У сверхмногоголосия XX века есть аналогия в музыке западной католической мессы XVII века для гиперсоставов, в фактуре, определявшейся как *Massenstil* (Х. Лейхтентритт), *Kolossalstil* (А. Орель), а также в русских хоровых концертах XVIII века, где число голосов хора а *capella* достигало двадцати четырех, сорока восьми.

Пуантилизм представляет собой фактуру в основном полифоническую, как бы распыленную на звуко-точки (отсюда его

⁷ «Под „полифонией пластов“ разумеется такое одновременное сочетание, где место мелодий могут занять целые многоголосные, многозвучные комплексы, каждый из которых обладает характерностью» (Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М., 1962, с. 66).

⁸ Там же, с. 67.

⁹ О гокетной фактуре см. статью: Кудряшов Ю. Гокет в музыке средних веков. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3. М., 1975.

Параметры и элементы фактуры

название); он возникает благодаря употреблению микромотивов (нередко из одного звука, а также двух-трех с паузами), благодаря быстрой смене тембров (каждый инструмент играет минимум звуков), благодаря широкому мелодическому скачку (скачки расчлениают мелодию на отдельные точки). В вокальной музыке соответственно может расчленяться и текст: слова — на слоги, слоги — на звуки. Для пуантилистического письма характерно отсутствие фигураций, дублировок, фона, декоративных элементов.

Пуантилистическая фактура наиболее последовательно была выработана А. Веберном в связи со свойственной его музыке особой концентрацией выразительности и хрупкой утонченностью звучания. Параллельно в «Афоризмах» Д. Шостаковича и особенно в его знаменитом октете Дворников из оперы «Нос» пуантилизм послужил ярким заостряющим выразительным приемом. Воспринятая от Веберна, пуантилистичность составила одну из черт стиля европейского «авангардизма», получив структуралистское истолкование в сочинениях 50-х годов К. Штокхаузена и П. Булеза, новые и разноликие преломления в произведениях Л. Ноно, у позднего И. Стравинского, в творчестве Э. Денисова, Б. Тищенко, Л. Грабовского и других.

Сверхмногоголосие¹⁰ — фактура в основном полифоническая, включающая большее число голосов, чем может охватить наше восприятие, прослеживающее линию каждого голоса. Количество компонентов сверхмногоголосной ткани простирается приблизительно от 8—10 до 80 голосов. При звучании 20—80 голосов партии полностью утрачивают свою индивидуальность, многоголосие теряет полифонический эффект, превращается в монолитную темброво-фактурную краску сонорного типа.

Для «невидимой» полифонии сонорного пласта Д. Лигети предложил термин «микрполифония»¹¹. Сверхмногоголосие появилось в европейской музыке в начале 60-х годов одновременно у Лигети («Атмосферы») и Пендеревского («Три памяти жертв Хиросимы»), распространилось в польской школе (в частности, к нему прибегал Лютославский), в советской музыке 60—70-х годов. Микрполифония может быть дифференцирована на три вида, аналогично основным разделениям классической полифонии: имитационная (типична для Лигети), разнотемная (например, «Живопись» для оркестра Э. Денисова), гетерофонная (встречается у Р. Щедрина в «Поэтории», в оратории «Ленин в сердце народном»).

¹⁰ Существует также термин С. М. Слонимского «гипермногоголосие».

¹¹ См.: Salmehaara E. Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti. Regensburg, 1969, S. 135—137.

Фактура как реальная, осязаемая ткань музыки имеет определенные параметры, координаты своего строения и измерения. Она обладает также иерархической системой организующих и организуемых элементов, совокупностью различных качественных сторон.

В музыкальной фактуре можно насчитать следующие три параметра: высотно-регистровый, временной и глубинный.

В высотно-регистровом измерении пласты фактуры и голоса предстают как верхние, средние и нижние. Временной параметр показывает координацию фактурных элементов во времени и определяет их соотношения как вертикаль, горизонталь, диагональ. Глубинный параметр выявляет пространственные качества музыкальной ткани и имеет также многообразные градации, но не такие устойчивые и определенные, как в двух других параметрах. Диапазон глубинного измерения охватывает соотношения фактурных элементов от ассоциативных пространственных представлений до реальных стереоэффектов, создаваемых особым расположением источников звука.

Верхние, средние и нижние голоса музыкальной ткани легко дифференцируются в сознании на высотные регистры благодаря звуковысотному слуху, который присущ человеческому восприятию. История развития фактуры показывает, что ни одному из высотных регистров не отдается устойчивого предпочтения с точки зрения функционально-тематического главенства какого-либо голоса: главный, тематически ведущий голос закономерно может располагаться и в верхнем, и в среднем, и в нижнем пласте в связи с условиями того или иного исторически сложившегося фактурного типа. Например, в простейшей гомофонии мелодический голос занимает место, как правило, в верхнем регистре, в форме вариаций на basso ostinato основным регистром темы является нижний; в полифонических произведениях на *cantus firmus* одно из характернейших положений ведущего голоса — середина музыкальной ткани; в фуге тема проводится последовательно во всех высотных регистрах, а в некоторых эпизодах музыки XIX—XX веков встречаются многооктавные дублировки одноголосия, которые звучат во всех регистрах одновременно.

Понятия вертикали и горизонтали — давние и устоявшиеся в теории музыки. Лишь сравнительно недавно они дополнились понятием диагонали, и в музыкально-теоретический обиход вошли выражения «диагональная фактура», «диагональная гармония», «диагональный тематизм». Появление понятия фактурной диагонали было вызвано некоторыми новациями пись-

ма европейской музыки XX века, особенно начиная с 50-х годов.

Диагональная фактура была связана с целым комплексом выразительных средств одной из стилевых областей музыки XX века. Составные такого комплекса — это тотальная хроматика со сплошным заполнением полутоновых «полей», додекафонная серия, созвучия-кластеры, *crescendo* — *diminuendo* фактуры как способ оформления музыкальной ткани, придания ей упорядоченности и целостности.

Стилевым периодом, когда развился этот комплекс средств, было творчество европейских композиторов 50—60-х годов, в частности советских авторов. Яркие примеры в советской музыке находим в Концерте-буфф С. Слонимского (начало и конец I части), в «Поэтории» Р. Шедрина, в симфониях и «Коллаже на тему ВАСН» А. Пярта и мн. др. Произведением, целиком построенным на приеме *crescendo* — *diminuendo* фактуры, с непрерывным развитием в диагональном ракурсе, является «Музыка для клавесина и ударных из коллекции М. Пекарского» С. Губайдулиной.

Из находок более раннего этапа творчества XX века можно указать в качестве далекой предтечи фактуры диагонального ракурса в современной музыке фрагмент из Пяти оркестровых песен А. Берга на тексты П. Альтенберга. В репризе песни № 3 «Над границами всего» в оркестре из одной звуковой точки постепенно вырастает двенадцатизвучный гармонический комплекс, с последовательным включением звуков по диагонали, с образованием «диагональной темы», диагонального гармонического оборота, волны фактурного *crescendo*, символически передающих основную мысль словесного текста — о предельности границ.

Глубинный (пространственный) параметр фактуры как теоретическое понятие явился отражением одной из существенных особенностей выразительности и коммуникации музыки XX века и вместе с тем констатацией пространственных свойств фактуры, объективно присущих искусству звука и бытующих многие века. Явление глубины фактуры рассмотрено Е. В. Назайкинским в книге «О психологии музыкального восприятия» (М., 1972), где ему посвящен специальный раздел «Глубина звучания как одна из координат музыкальной фактуры» второго очерка «Пространственные компоненты в восприятии музыки».

Назайкинский характеризует глубинную многоплановость фактуры через эффекты приближения и удаления, создаваемые мансами громкости, через явление паузы, расслаивающее фактуру на рельеф и фон, через фонизм квинт, октав, септим, вызывающих ощущение пустого, незаполненного пространства, через различия динамического и тембрового порядка и возникаю-

щие в результате контрасты звуковой интенсивности; он отмечает как типично пространственные явления эффекты эха и перекличек оркестровых групп (см. с. 127—149 названной книги).

Глубинное измерение фактуры по-разному выявляется в музыке разных стилей, школ, эпох, оно имеет свою историю существования и связано с определенными эстетическими идеями и конкретным состоянием комплекса средств музыкального языка. Помимо того, что глубинная многоплановость вообще объективно присуща музыкальной фактуре, в тех или иных жанрах и композиторских школах вырабатывались специфические виды пространственных эффектов. Так, в инструментальном концерте барокко специальным приемом было пространственное сопоставление *tutti* и *solì*, выражавшее концертную идею состязания и бывшее моментом художественного освоения новых условий бытования музыки — обстановки концертного зала. В опере всякого рода пространственные контрасты служат драматургическим антитезам и созданию напряжения театрального действия.

Существенно новый этап в развитии пространственного ракурса фактуры составило музыкальное творчество XX века в самых несходных его направлениях.

В русле живописно-пленэрной тенденции, близкой импрессионизму, появилось намеренное звуковое контрастирование оркестровых групп в одновременности, выделение переднего и дальнего планов звучности, как во Вступлении ко II части «Весны священной» И. Стравинского. (Пространственный эффект этого момента подмечен Ал. Шнитке в его статье «Особенности оркестрового голоеоведения ранних произведений Стравинского», с. 256—258.)

В стиле Веберна как органическое фактурное свойство сложилось глубинное измерение, давшее новый аспект комплементарной полифонии — одни голоса как бы позади других — и снявшее (вместе с приемами обычной полифонии) диссонантное напряжение тотальной хроматики в звуковысотной области. Одним из примеров может послужить Симфония ор. 21 с ярким глубинным расслоением голосов в каноне первой части. (Глубинный ракурс фактуры Веберна рассматривается в работе В. Холоповой и Ю. Холопова «Веберн». — Рукопись, 1975.)

Во второй половине XX века широкое распространение получили стереоэффекты, достигаемые реальными пространственными дистанциями между источниками звука — живыми исполнителями и магнитофонами. Смысл такой стереофактуры состоит в возможности привнести черты театральной драматургии, в создании элементов «инструментального театра», в художественном освоении новых технических условий бытования музыки XX века — наличии механических способов музыкального про-

дублирования. Примеры в советской музыке — «Антифоны» для струнного квартета С. Слонимского, с рассадкой исполнителей в разных концах эстрады, вокальный цикл С. Губайдулиной «Розы» (на слова Г. Айги), где в одной из песен сочетается в контрапункте звучание живых исполнителей со звучанием тех же исполнителей в записи на магнитную пленку.

Одним из ярких ранних образцов музыки с реальным стереоэффектом в XX веке была пьеса Ч. Айвса «Вопрос, оставшийся без ответа», где диалог пространственно эмансипированного солиста (соло трубы) с группами струнных и флейт составил существо драматургического замысла.

Фактура обладает качественными сторонами, аналогичными двум известным сторонам гармонии — функциональности и фонизму. Но в фактуре у них есть своя специфика. Функциональная сторона фактуры — это фактурные функции голосов, их роль по отношению друг к другу. Фоническая, колористическая, декоративная сторона фактуры имеет по крайней мере два разных проявления: фактурный рисунок голосов и фонизм. Фактурный рисунок — это декоративный план фактуры, орнаментальная разрисовка голосов. Фонизм же фактуры — ее общий звуковой характер, определяемый плотностью, регистром, тембровым наполнением музыкальной ткани. (О фонических функциях фактуры пишет Е. В. Назайкинский в работе «Проявления экспозиционных функций в фактуре. К теории музыкальной фактуры». — Рукопись, 1970).

Из отдельных элементов музыкальной ткани существенно наименьшая единица фактуры, «фактурная ячейка», — это момент строения фактуры в вертикальном разрезе. (Понятие фактурной ячейки введено Е. В. Назайкинским в работе «О психологии музыкального восприятия», с. 128 и «Проявления экспозиционных функций в фактуре».)

Как и многие комплексные явления, музыкальная фактура обладает иерархической соподчиненностью элементов, отражает на меньших уровнях свойства высших уровней. В результате в одном голосе музыкальной ткани могут быть запечатлены черты полного многоголосия. Так происходит со скрытым многоголосием, заключенным в какой-либо одной фактурной линии, например в главном голосе. Скрытой фактуре, располагающейся на меньшем, чем все целое, структурном уровне, было дано название субфактуры. (Термин субфактура содержится в статьях М. С. Скребокковой-Филатовой «Об особенностях развития фактуры в камерных хорах П. Хиндемита», опубликованной в книге «Пауль Хиндемит. Статьи и материалы». — М., 1979, с. 207, и «О художественных возможностях скрытого многоголосия». — Рукопись, 1978.)

Из названных явлений музыкальной фактуры специальное внимание уделим фактурному рисунку и фактурным функциям голосов.

Фактурный рисунок голосов

Этимология слова «фактура» («обработка») в музыке, близкая значению этого слова в живописи и декоративно-прикладном искусстве, предполагает особого рода украшение голосов — орнаментирование, фигурную отделку, выделение изобразительных моментов.

Само слово «фактура» возникло в музыке в связи с богатым развитием украшающих, звукописных и изобразительных элементов музыкальной ткани в XIX веке. Музыкальный декор в произведениях XIX века (а также и до XIX и в XX веке¹²) создавался в основном двумя фактурными явлениями — фигурацией и дублировкой. Последние и образуют фактурный рисунок голосов (который следует отличать от фактурных функций, определяющих назначение того или иного голоса в музыкальной ткани). Фактурный рисунок является достойным главным образом инструментальной музыки и из нее переносится в вокальную сферу. Фигурация и дублировка получили интенсивное развитие в инструментализме барокко и классицизма, ярко обозначились в раннем клавирном стиле (например, у английских вёрджинелистов XVI века). Однако наибольший интерес представляют фигурация и дублировка в музыке XIX века, потому что здесь их развитие достигло такого уровня индивидуализации, что рисунок фактуры определял уникальность, неповторимость произведения, наиболее непосредственно воплощал программный замысел, и заимствование фактурного приема было бы плагиатом.

Родоначальником традиции индивидуально неповторимых по рисунку фактур стал Ф. Шопен. Предтечей шопеновской фактуры этого рода может считаться изобразительная фигуративность контрапунктов в хоральных обработках И. С. Баха. Велики достижения в изобретении музыкально-живописных фактур Вагнера, Мусоргского, Римского-Корсакова.

Традиция XIX века перешла и в XX век. На рубеже столетий она проявилась у Скрябина, Рахманинова, привела к новым, импрессионистическим завоеваниям Дебюсси. В XX веке фигурация и дублировка образовали звукописные слои в музыке Равеля, Стравинского, Прокофьева, Бартока.

Фактурный рисунок — не внешнее «лепное украшение» в музыке, нейтральное к другим сторонам музыкального языка. Фигурация, а особенно дублировка и фигурационно-дублировочные сочетания образуют в произведении «микромармонический» уровень, на котором иногда делаются чрезвычайно смелые

¹² Историю орнаментики см. в кн.: Бейцлаг А. Орнаментика в музыке. М., 1978.

творческие находки, сказывающиеся и на гармоническом целом произведении.

Соотношение фактурного рисунка с другой стороной фактуры — функциональностью голосов — подобно соотношению фонизма (термин Ю. Н. Тюлина) с функциональностью в гармонии. И параллель эта не только логическая, но и историческая. На протяжении XIX века до начала XX, от романтизма к импрессионизму шло интенсивное развитие как фактурного рисунка, так и гармонического фонизма. Аналогичный параллелизм между фактурой и гармонией виден и в функциональной строгости и постоянстве, и в функциональной переменности и свободе.

Фигурации

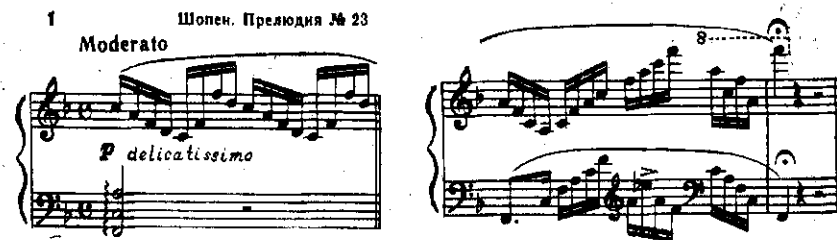
Фигурация (от *figurare* — придавать вид или форму, образовывать, делать. — лат.; термин получил распространение с конца XVIII века¹³) — фактурный рисунок голосов музыкальной ткани, имеющий три чистых вида: фигурация гармоническая, мелодическая, ритмическая, — и многочисленные смешанные комбинации. Гармоническая фигурация — движение голоса по звукам аккорда. Мелодическая фигурация — движение голоса по аккордовым и неаккордовым звукам различных видов (задержание, проходящий звук, вспомогательный звук, предъем, камбиата). Для мелодической фигурации существенна повторяемость звеньев фактурного рисунка, орнаментальный вид этого рисунка; повторяемость характерна и для гармонической фигурации. Ритмическая фигурация — повторение в каком-либо ритме (характерны однотипные, то есть равномерные и оstinатные ритмические рисунки) одного звука, гармонического интервала или аккорда.

Как известно, фигурирование составляет специфику вариационного метода развития и вариационных форм, один из видов которых носит название фигурационных вариаций. Особого внимания заслуживают фигурации у Шопена, в первую очередь в прелюдиях и этюдах, вписавших важнейшую страницу в историю европейского пианизма. Почти все прелюдии и все без исключения этюды фигурационны. При этом каждая прелюдия и каждый этюд Шопена наделены индивидуальной, не повторяемой в других пьесах фактурой. Эти миниатюры Шопена важны и своими историческими связями: с одной стороны, в них преломились традиции «Хорошо темперированного клавира»

¹³ Слово «figura» указывает на связь с приемами риторики (употреблять фигуры, украшать речь фигурами).

И. С. Баха¹⁴, с другой стороны — в течение многих десятилетий они оказывали влияние на развитие фортепианной музыки, включая Скрябина, Дебюсси, Равеля. Индивидуализирующую роль в прелюдиях и этюдах сыграл фигурационный рисунок фактуры.

Наиболее типичное положение гармонической фигурации в фактуре — обыгрывание гармонических голосов и баса (Шопен, Прелюдии № 1, до мажор; № 8, фа-диез минор; Рахманинов, Прелюдии op. 32 № 5, соль мажор; № 12, соль-диез минор). Шопен открыл при этом новый колорит звучания фортепиано, как в Этюде op. 25 № 1, ля-бемоль мажор с его многооктавным арпеджио на педали. В возможностях инструментальной музыки оказалось также построение мелодий на гармонической фигурации. Пример: Прелюдия № 23, фа мажор Шопена. В мягких переливах фигурационной мелодии проступает необычная, новаторская гармония, малый септаккорд как «мансипированная», не требующая разрешения структура: в начальном мотиве это VI₇, в заключительной каденции — остающийся без разрешения T_{7H}.



Если вид фактуры не гомофонный, а аккордовый, Шопен иногда гармонически фигурирует целиком всю фактуру, придает ей аккордово-фигурационный вид. Таков Этюд op. 25 № 12, до минор. А в Прелюдии № 14, ми-бемоль минор аккордово-фигурационная фактура трансформирована в новую своеобразную разновидность — одноголосие (октавно дублированное) со скрытым трехголосием. В результате возникает аскетичная октавная фактура с угловатыми интонационными ходами, таящими гармоническое напряжение «ультраминорной» ладотональности.

¹⁴ Фактурные параллели между прелюдиями «Хорошо темперированного клавира» Баха и прелюдиями Шопена прослежены в дипломной работе «О фактуре прелюдий Шопена» Л. Штурман (рукопись, библиотека Московской консерватории, 1965).

Гармоническая фигурация широко применяется в бытовой и изобразительной музыке¹⁵.

В русской музыке специфической сферой применения гармонической фигурации стали излюбленные колокольные звоны, в переборах «разложенных» аккордов вызывающие красочные гармонии: великий колокольный звон в коронации Бориса, тема малинового звона в «Китеже», звон в миниатюре в теме города Леденца.


Как и гармоническая, мелодическая фигурация повышает выразительность аккомпанирующих голосов (Мендельсон, «Прялка»; Шопен, Этюд оп. 10 № 6, ми-бемоль минор; Мусоргский, ариозо Марфы «Если бы ты когда понять могла» из «Хованщины»; Чайковский, «Ромео и Джульетта», побочная партия в репризе — «вздохи» валторн; Прокофьев, Пятая соната, тема побочной партии первой части). Но с большей естественностью, чем гармоническая, она входит в главный мелодический голос. У Шопена мелодическая фигурация главного голоса составила необходимую принадлежность его этюдов (оп. 10 № 2, 4; оп. 25 № 2, 6, 10) и этюдообразных прелюдий (№ 10, 12, 16, а также № 18). Великолепными по характеристичности явились фигурационные мелодии русских композиторов в сценической и программной музыке: Римский-Корсаков, «Полет шмеля», тема рассказа Шехеразады; Мусоргский, «Лиможский рынок» из «Картинок с выставки»; Прокофьев, «Фей зимы» из «Золушки».

Уточним, в чем состоит различие между фигурированной и нефигурированной мелодией. Фигурированная мелодия — это украшенный, орнаментированный, узорчатый голос. Поэтому в ней должна быть «избыточность» неаккордовых звуков. Кроме того, орнаментированная фигура должна повторяться. Сравним две мелодии Римского-Корсакова: упомянутую тему рассказа Шехеразады и внешне несколько сходную с ней по мелодическому контуру тему дуэта Любаши и Грязного из «Цар-

¹⁵ Существуют немецкие термины для обозначения в бытовой музыке гармонических фигураций в виде разложенных двузвучий: пренебрежительное *Murkus*, *Murkybässe* — для дилетантского аккомпанемента типа



и хроническое *Brillenbässe* для примитивной аббревиатуры типа

 (см. *Riemann-Musiklexikon*, S. 122, 594).

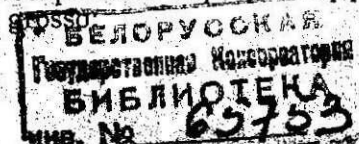
ской невесты» (линейное подобие не сближает их, однако, по смыслу):



В приведенном примере хорошо видно, что в первой, фигурированной мелодии ячейка с орнаментом (вспомогательным звуком) проходит трижды, а во второй, простой песенной мелодии украшения отсутствуют, повторяющихся фигур нет, мелодия плавно движется по ступеням тональности.

Как и другие виды, ритмическая фигурация больше всего используется для придания своеобразного рисунка аккомпанирующим голосам. Равномерная ритмическая фигурация аккорда — одна из типичнейших фактурных формул аккомпанемента вокальной музыки и ее претворений в инструментальной сфере («Я не сержусь» Шумана, «Мелодия» Рахманинова — первая редакция, «Весной» Грига). Наряду с этим жанровотипизированным применением ритмических фигураций встречаются ярко индивидуальные, характерные, изобразительные — благодаря конкретной выразительности, которой может достичь ритм. Характерность возникает даже при опоре на равномерные ритмические движения.

Вот несколько случаев. В дуэте Тристана и Изольды второго действия эпизод ля-бемоль мажор отмечен равномерными синкопами в оркестровой партии, и обычный вокальный аккомпанемент в данной сценической ситуации начинает дышать трепетной страстью. В «Китеже» Римского-Корсакова момент появления призрака княжича Всеволода рисуется триольными репетициями, и этим простейшим приемом композитор создает ощущение зыбкой нереальности. В Прелюдиях № 6 си минор и № 15 ре-бемоль мажор Шопена монотонные «капли» однотипных репетиций насыщают томительной неразрешенностью обе пьесы. Монотонию подавленности при помощи тех же репетиций воплотил Равель в пьесе «Виселица». Пярт в «Коллаже на тему В—А—С—Н» путем террасообразных наслоений репетиций звуков трезвучия си-бемоль мажор воспроизвел барочный эффект инструментального стиля *concerto grosso*.



Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Смешанные фигурации принадлежат к более индивидуальным и по теоретической типологии, и по художественному осуществлению (хотя самые индивидуальные рисунки — фигурационно-дублировочные). Здесь замечательные находки — снова у Шопена.

Уникальна мелодико-гармоническая фигурация в Прелюдии № 2 ля минор. Переплетение мелодической и гармонической фигураций наглядно в тактах 1—2 в авторской рукописи. Там становится заметным сходство мелодической фигуры с секвенцией Dies irae (см. пример 4а). По мере развития фигурационного пласта звуки гармонической фигурации, в свою очередь,

также усложняются задержаниями, то есть мелодической фигурацией (в примере 4б задержания и разрешения помечены звездочками). При столкновении по вертикали задержаний и вспомогательных звуков в двух частях многоголосного пласта возникают острейшие диссонансы, каких нет ни в каком другом произведении Шопена.

4 а) Lento Шопен. Прелюдия № 2

Образный контраст мрачного по колориту, интервально обостренного фактурного пласта и вокализированной декламации верхнего голоса составляет основу своего рода драматургии Прелюдии № 2 — романтической пьесы-миниаютуры.

Смешанная мелодико-гармоническая фигурация применяется вообще Шопеном в пьесах с развитой техникой левой руки (примеры: Прелюдия № 3 соль мажор; Этюд до минор, ор. 10 № 12).

Немного забегаая вперед, укажем на смешанный фигурационно-дублировочный рисунок, наиболее индивидуальный.

Фактурой индивидуального рисунка открывается цикл шопеновских прелюдий. В Прелюдии № 1, сохраняющей некоторые черты баховского прелюдирования в виде однотипных гармонических фигураций, в то же время найдено оригинальное сочетание мелодии с сопровождением, говорящее о новом фортепианном стиле. Рассмотрим начальный мотив. Главный мелодический голос дублирован в октаву, но дублировка в среднем голосе вступает чуть раньше верхнего. Временной промежуток между фактурно-расщепленной октавой заполняется гармонической фигурацией. Таким образом, главный голос представляет собой многоголосный фактурный пласт с октавной дублировкой и ее гармоническим заполнением:

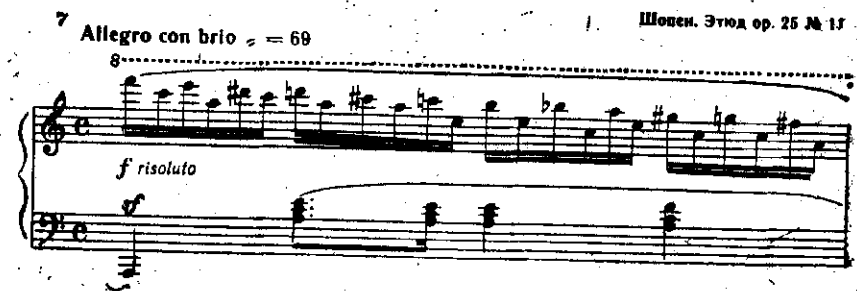


Одна из оригинальнейших, тонко детализированных фактур — в Прелюдии № 8 фа-диез минор:



Главный голос здесь также является не линией, а пластом с октавным ведением мелодии (разновременным) и заполнением октавного диапазона мелодической фигурацией, певучей, несмотря на пассажную скорость движения.

Еще пример ярко индивидуальной фигурации, хотя и на основе простейшей хроматической гаммы — начало темы Этюда оп. 25 № 11, ля минор:



Хроматическая гамма (мелодическая фигурация) дублирована вразброс восемью интервалами (или семью, если учесть энгармоническое равенство): ув. 2, б. 3, ч. 4, ч. 5, ув. 5 = м. 6, б. 6, м. 7. Интервалы взяты не одновременно, а как бы в гармонической фигурации. Сложное дублировочно-фигурационное сплетение запечатлевает смятенный поток звуков этого «гневно» этюда.

Дублировки

Дублировкой называется удвоение мелодии каким-либо созвучием — интервалом или аккордом. Хотя в буквальном смысле слово «дублировка» (удвоение) должно означать «утолщение» мелодии только в какой-либо интервал, целесообразно распространить этот термин и на аккордовый параллелизм, выполняющий сходную роль в фактуре. Дублировка применяется прежде всего в главном голосе, но может возникать в мелодически развитых голосах других функций. Для баса и гармонических звуков может быть признан только один вид дублировки — октавное удвоение, не добавляющее новых звуков к гармонии.

Существует целый ряд терминов-синонимов к слову «дублировка». Так, название «втора» относится к одной из распространеннейших дублировок: в терцию или сексту — в народной музыке разных национальностей, в фактуре европейских трио-сонат XVII—XVIII веков, в трио классических менуэтов и скерцо.

Кроме того, бытуют термины «параллелизм», «фактурное наслоение»¹⁶, «колористическое наслоение»¹⁷, «удвоение мелодии»¹⁸, «ленточное движение»¹⁹, «комплексная лента»²⁰, «многоголосная мелодия-комплекс», «этажные повторения»²¹.

Дублировки различаются по двум критериям: 1) интервальное или аккордовое удвоение мелодии; 2) постоянство или переменность дублировки.

Первый критерий в комментариях не нуждается, объясним, что подразумевается под вторым.

Дублировка может вестись либо в какой-то один, постоянный интервал или аккорд, например параллельными терциями, параллельными сектаккордами, либо с переменной интервала

¹⁶ Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М.—Л., 1939, с. 160—179.

¹⁷ Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии. Л., 1956, с. 214, 240, 243.

¹⁸ Мутли А. Мелодические функции голосов многоголосной музыки. Рукопись, Научная музыкальная библиотека им. С. И. Танеева при Московской консерватории, 1944.

¹⁹ Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии, с. 231.

²⁰ «...Комплексная лента, состоящая из трех и более звуков» (Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. М., 1976, с. 55).

²¹ Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова. М., 1961, с. 152—153, 156, 157.

или аккорда, например с чередованием терций и секст или сменной секстаккордов-квартсекстаккордов.

По аналогии с тональным и реальным ответом в фуге удвоение с постоянной тоновой и ступеневой величиной интервалов получило название реальной дублировки, а удвоение с постоянной ступеневой величиной, но с поправкой на тональность в тоновой величине, — тональной дублировкой²².

Рассмотрим примеры дублировок различных видов. В применении дублировок, в выборе консонансов или диссонансов видна определенная историческая эволюция, отражающая ход развития гармонии.

Среди интервальных дублировок особое место занимает октавная. Удвоения постоянны в классической оркестровке, в фортепианной фактуре, где они придают регистровую полноту звучания. Дублировка может быть также и многооктавной. С такой мощной многооктавности начинается, например, увертюра к «Ивану Сусанину» Глинки.

В фортепианной музыке октавные дублировки украшаются фигурациями, приобретая фактурную изысканность и неповторимую индивидуальность. Примеры: «Признательность» из «Карнавала» Р. Шумана, вариация темы побочной партии из «Мефисто-вальса» Ф. Листа (обе темы — с ритмической фигурацией в дублирующих голосах).

Квинтовые и квартовые дублировки, составляющие сущность раннего многоголосия (органума), а затем вытесненные в многовековую эру запрета параллельных квинт, лишь к началу XX века стали вновь нормативными вместе с введением параллельных созвучий у Дебюсси и Равеля.

Пример длительной переменной кварто-квинтовой дублировки-пентатонной мелодии — начало оперы «Дитя и волшебство» Равеля. Вместе с ненапряженной пентатоникой «пустые» кварты и квинты как нельзя более выразительно передают состояние дремотной лени: «ребенок ленится, кусает перо, почесывает голову» (ремарки Равеля):



Параллелизмы терций и секст, как мы говорили, наиболее распространены как виды дублировок.

Терцовая (тональная) дублировка является технической задачей Этюда № 18, соль-диез минор Шопена; она послужила программным заглавием для прелюдии «Чередующиеся терции»

²² См. об этом: Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова, с. 160.

Дебюсси. Примеры реальных дублировок (в большую терцию) — лейтмотив Кашеевны из «Кашея Бессмертного» Римского-Корсакова, тема из первой части Второй симфонии Прокофьева²³. Заметим, что тональные дублировки естественны для эпохи классической тональности, реальные (без поправки на тональность) появились в европейской музыке вместе с новыми гармоническими закономерностями конца XIX—XX веков. Многочисленны примеры у Прокофьева, Шостаковича.

Дублировки в диссонансирующий интервал стали нормой XX века вместе с утверждением диссонантного стиля в гармонии. Один из ранних образцов — три этюда op. 65 Скрябина, где наряду с параллельными квинтами сделаны дублировки в большую нону и большую септиму.

Колоритны, сочны дублировки в тритон мелодии «Ах вы сени, мои сени» из «Петрушки» Стравинского, с типичным для этого автора сочетанием диатоники по горизонтали и хроматики по вертикали.

Пикантной остротой отличаются дублировки в большую септиму и уменьшенную октаву у Равеля в «Альбораде» для фортепиано, в одной из вариаций центрального эпизода Концерта для левой руки:



²³ Примеры приведены в кн.: Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. Л., 1962, с. 114—115.

Allegro $\text{♩} = 138$ Равель. Концерт для левой руки

Среди многоголосных мелодий с переменным интервалом — и консонантные последования, и смешанные консонантно-диссонантные, и только диссонантные.

Пример почти всеинтервальной дублировки — вторая тема главной партии из Фантазии фа минор Шопена. Участвующие интервалы — б. 2, ув. 2, м. 3, б. 3, ч. 4, ч. 5, м. 6, б. 6, м. 7, б. 7, ч. 8, отсутствующий интервал — м. 2²⁴.

²⁴ Эта интервальная особенность темы отмечена в кн.: Мазель Л. Фантазия f-moll Шопена. М., 1937, с. 65.

10 Agitato Шопен. Фантазия f-moll

Классическим образом диссонантной дублировки может послужить лейтмотив Петрушки из одноименного балета Стравинского, знаменитая тритоновая «политональность» до мажор — фа-диез мажор у кларнетов:

11 $\text{♩} = 50$ Стравинский. Петрушка

Сказанное о стиливых особенностях интервальных дублировок можно отнести и к аккордовым наслоениям. Назовем отдельные примеры. Пример тональной дублировки с постоянным консонирующим аккордом — Дебюсси, прелюдия «Вереск», начало (минорные и мажорные трезвучия); реальной дублировки с постоянным консонирующим аккордом — Шостакович, Седьмая симфония, одна из вариаций «эпизода нашествия» (мажорные трезвучия); дублировка неполными большими и малыми септаккордами — побочная партия первой части Третьего концерта Прокофьева.

Своеобразное преломление импрессионистических традиций — в медленных частях многих циклов Бартока. Например, фактура второй части Второго фортепианного концерта пред-

ставляет собой основное двухголосие с живописным наложением двух квинт в каждом голосе, причем начальный аккорд объединяет пять квинт:

12 Adagio $\text{♩} = 66$ Барток. Концерт № 2, ч. 2^а

Примеры дублировки с переменным аккордом, а также сменной количества голосов (аккорд — интервал — аккорд) — основной, фанфарный лейтмотив Китежа, фанфарный мотив в начале перехода ко второй картине четвертого действия «Сказания о невидимом граде Китеже».

Фактурные дублировки и собственно гармония — разные аспекты музыкального языка. Оформление гармонии в виде многозвучных дублировок, не свойственное классическому гармоническому стилю, стало достоянием европейской гармонии начиная от рубежа XIX—XX веков и во многих стилях XX века (Дж. Пуччини, К. Дебюсси, М. Равель, С. Прокофьев, И. Стравинский, Б. Барток, О. Мессиа́н и многие другие).

В целом же фигурации и дублировки, столь пышно расцветшие в инструментальной музыке XIX века, не играют той же роли в XX веке.

Прежде всего, индивидуализировавшаяся неклассическая гармония стала стирать грани между аккордовыми и неаккордовыми звуками — основу мелодического фигурирования. Одновременно переведение музыки в основном на «полифонические рельсы» уменьшило возможности фактурного рисунка, поскольку он сложился в системе гомофонных принципов. В частности, умаление значимости аккорда сильно ограничило применение гармонической, в большой мере — и ритмической фигурации. Появление двух фактурных крайностей (пуантилизма и сверхмногоголосия) свело фактурный рисунок на нет, в первом случае из-за его изъятия из музыкальной ткани, во втором — благодаря полному растворению в огромной массе голосов.

Фактурные функции голосов

Функции голосов в музыкальной ткани — важнейшее понятие теории фактуры, столь же важное, как функциональность в гармонии, форме²⁵. Они различны в разных типах фактур, и функциональные свойства голосов служат существенными стилевыми показателями в музыке.

²⁵ Специальная работа о функциональности голосов — диссертация «Мелодические функции голосов многоголосной музыки» А. Мутли. Систематика фактурных функций голосов дана в «Анализе музыкальных произведений» Н. А. Мазеля и В. А. Цуккермана, М., 1967, с. 332 (указывается семь функций гомофонного или смешанного склада, с некоторыми подразделениями). Детальная систематика тембро-фактурных функций по отношению к стилю Римского-Корсакова сделана в кн.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. Вып. 2. М., 1975, с. 358—359 (таблица элементов оркестровой фактуры Римского-Корсакова, включающая двадцать пунктов).

Определим функции голосов в перечисленных вначале видах фактур, с большей степенью подробности рассмотрим фактуры XVIII—XX веков.

Вопрос о функциональном строении монодии специфичен и относится целиком к теории мелодии.

Ранний, параллельный органум (диафония) представляет собой дублировку мелодии (григорианской монодии) в квинту или в кварту. У голосов органума есть специальные жанровые названия, говорящие об их функциях: *vox principalis* (главный голос) и *vox organalis* (органый голос). *Vox organalis* представлялся аналогией органному сопровождению, откуда возникло название этого голоса и самого жанра органума. Примеры — из *Scholia enchiriadis* (около 850 года):

5a) *Vox principalis* *Scholia enchiriadis*

Vox organalis

6) *Vox principalis*

Vox organalis

В подголосочной полифонии функционально различаются главный голос, или основной вариант мелодии, и подголосок. Приведем пример из *Andante cantabile* Первого квартета Чайковского, где композитор чутко воспроизвел манеру отклонения вариантов от основного напева, свойственную русскому народному пению (подголоски отмечены скобками):

14 *Andante cantabile* Чайковский. Квартет № 1, ч. 2
con sordino

p
con sordino
p
con sordino
p
con sordino
p

pp
pp
pp
pp

Наряду с этой распространенной точкой зрения на подголосочность, идущей от Ю. Н. Мельгунова, существует иной взгляд, более строго определяющий функцию подголоска в народном многоголосии только как верхнего вспомогательного голоса. Этот взгляд выражен А. М. Листопадовым: «... и казаки на Дону, и русские певцы в разных... областях (Пензенской, Орловской, Саратовской, Московской и др.) — понимают термин „подголосок“ как самый верхний голос, витающий над остальными, голос, который, по выражению казачьих певцов, „дишкáнит“, выполняя самую верхнюю (однако не самую „главную“) и нередко самую прихотливо-сложную, обычно доминирующую по высоте линию»²⁶.

²⁶ Листопадов А. Песни донских казаков. Т. 1, ч. 1. М., 1949, с. 15—16.

В гетерофонии голоса функционально равноправны, представляют собой варианты друг друга. Вот пример народной гетерофонии в песне «Что на службу идти», где октава-унисон в распевах расслаивается на два голоса ²⁷:

15 Народная песня «Что на службу идти»

В профессиональной музыке, где важен не факт равноправия гетерофонных вариантов, а эффект гармонического «трения» между голосами гетерофонии, могут быть и иерархические соотношения (соединение темы с органичным пунктом, наложенные фигурации на мелодическую тему, объединение разных функций, от темы до фона ²⁸), но может быть и соотношение более или менее равноправных партий. Например, в следующем моменте из первой части Десятой симфонии Шостаковича контрапунктирующий пласт составлен из взаимоподобных линий, ритмически и гармонически не вполне «приуроченных друг к другу» (см. пример 16).

Функции голосов имитационной полифонии определяются названиями *proposta* и *risposta*, а по отношению к фуге — также *dux* и *comes* («вождь», «спутник»), тема и ответ. Несмотря на тематическую тождественность, функции имитируемого и имитирующего голоса неравноправны: первый — ведущий, второй — подчиненный, что лучше всего выражено в терминах «вождь» — «спутник». Имитационное соподчинение голосов истолковывалось даже в образно-символическом смысле, наподобие музыкально-риторических фигур. Так, И. С. Бах в арии № 12 «Ich folge» («Я следую») из «Страстей по Иоанну» в соответствии со словами придал имитациям символическое значение: «следовать», «идти».

В разнотемной и контрастной полифонии голоса-контрапункты либо соподчинены, либо равноправны. Эти разновидности немитационной полифонии распространены в музыке

²⁷ Листопадов А. Песни донских казаков. Т. 2. М., 1950.

Пример приведен в статье: Бершадская Т. Некоторые особенности русского народного многоголосия, с. 64.

²⁸ Примеры и разъяснения см. в статье: Шнитке Ал. Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского, с. 214—227.

1-100

разных исторических эпох и разных национальных культур. Функции голосов определялись специальными терминами.

Так, в группе жанров школы Notre Dame (XII—XIII века) и Ars nova (XIII—XIV века): многоголосном органуме, кондукте, мотете, балладе, гокетте и других — существовали наименования: *tenor* — главный, нижний голос, *contratenor* — контрапункт к тенору, лежащий ниже или выше его по регистру или переплетающийся с ним, *duplum* (в мотете — *motetus*) — второй голос, *triplum* — третий голос, *quaduplum* — четвертый, самый верхний голос. Кроме того, существовала функция свободного верхнего голоса, присочинявшегося к тенору и контратенору, которой давалось название *discantus* или *superius* (*supranus*). Функция тенора (от *tenere* — держать. — лат.) состояла в том, что в этом голосе излагался стержневой, главный тематический голос — мелодия хорала или какого-либо известного светского напева, тема, сочиненная композитором. На протяжении многих веков в теноре излагался *cantus firmus*, главный, тематический голос полифонического строения, и понятия *tenor* и *cantus firmus* отождествлялись. *Contratenor* — контрапункт, близкий по характеру к тенору, приблизительно равноправный с ним. *Motetus* — самостоятельный, индивидуальный голос, имеющий самостоятельный словесный текст. *Triplum*, *quaduplum*, *discantus* — свободные голоса, часто «цветистого» ритмического строения. В следующих двух отрывках второй (из баллады Гильома де Машо «*Biaute qui toutes autres...*» — «Та красота, что все другое...») — пример разнотемной, но не контрастной полифонии, первый (из мотета Пьера де ла Круа «*Aucun ont trouvé chant...*», «*Lonctans me suis tenu de chanter...*», «*Annunciantes*» — «Издавна в пении радость нахожу...», «Никто тот напев не придумал...») — образец не только разнотемной, но и ярко контрастной полифонии, с контрапунктом и самих мелодий, их контрастных ритмов, и сопровождающих текстов, на французском и латинском языках:

37

Triplum

Пьер де ла Круа. Издавна в пении радость нахожу

Au_cun ont trouvé chant par u - sa - ge, Mais a moi en doune o.choi.

Motetus

Lonc - tans me suis

Tenor

Annunciantes

son A-mours qui res-baudist mon coura-ge, si que mes-

te - nu de chan - ter

-tuet fai - re chan - son Car a - mer me

fait de - me be - le esa - ge. Et de bon re - non,

de joi - e me - ner

Superius

Гильом де Машо. Та красота, что все другое...

Bi - aute qui tou - tes au - tres

Tenor

Contratenor

pe - re en - vers moy di - ver - se et e -

stran -

В раннем русском многоголосии, в строчном пении (вторая половина XVI—XVII век) существовали следующие специальные названия голосов: 1) путь — главный голос в середине фактуры; 2) верх — мелодия выше пути; 3) низ — мелодия ниже пути. В особой стилистической разновидности строчного пения, деместьево-многоголосии, одна из партий обозначалась как «демество»: в трехголосии она занимала место одного из голосов, в четырехголосии добавлялась к трем основным. Путь — главный голос, который мог представлять собой мелодию знаменного распева. Верх и низ — побочные голоса, по мелодическому содержанию варианты или варианты-противосложения по отношению к пути, часто более оживленные ритмически. Демество — развитой «цветистый» голос с тем характерным

пунктирным ритмом, которым отличается стиль торжественного деместьево-пения.

Из музыки более позднего времени сошлемся на типы письма в кантате «Иоанн Дамаскин» Танеева. В экспозиции фуги третьей части тема и три противосложения образуют разнотемное, но не контрастное многоголосие с соподчинением голосов: тема — главный голос, противосложения — побочные голоса. В репризном разделе той же фуги присоединение к прежнему тематическому материалу мелодии песнопения «Со святыми упокой» крупными длительностями (в ритмическом увеличении) создает ярко выраженную контрастную полифонию, где приблизительно на равных правах выступают тема фуги — как главная тема финала кантаты, и тема «Со святыми упокой», обрамляющая весь трехчастный цикл.

В гомофонии, или гомофонно-гармоническом складе, функции голосов выявляются в связи с задачей гармонизации. Их три: 1) мелодия (главный голос); 2) бас; 3) гармонические голоса (побочные).

В гомофонно-гармоническом четырехголосии, в первую очередь вокальном, утвердилось более разветвленная функциональная группа, распространяемая и на инструментальную сферу: 1) сопрано (дискант); 2) альт; 3) тенор; 4) бас.

В аккордовом складе, в отличие от гомофонного, функций голосов только две: 1) бас; 2) гармонические голоса. Они закрепились в музыке благодаря учению о генералбасе, направленному на практику аккомпанемента. Таким образом, приобрел права автономии тип фактуры без обязательной функции мелодии. Примеры — Прелюдия до мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (с гармонической фигурацией), главная тема первой части Двадцать первой сонаты Бетховена (с ритмической в основном фигурацией).

Гомофонно-полифонический склад обладает столь разветвленным функциональным составом, что на нем следует остановиться сравнительно подробно, тем более что этот склад вмещает в себя функции голосов других типов фактуры.

Подобно чистой гомофонии, гомофонно-полифоническая фактура опирается на функциональную триаду: главный голос, побочные голоса, бас. Особенностью является богатое развитие побочных голосов, где насчитывается до восьми разновидностей. Общая система функций голосов гомофонно-полифонического склада такова:

- I. Главный голос;
- II. Побочные голоса:
 1. контрапункт мелодизированный;
 2. контрапункт фигурационный;
 3. имитирующий голос;

4. подголосок;
 5. гармонический звук или голос;
 6. органнй пункт (педадь);
 7. дублировка;
 8. характеристический голос или пласт;
- III. Бас.

Обратим внимание на экономичность основного функционального членения: число фактурных функций три, аналогично трем основным функциям гармонии (тоника, доминанта, субдоминанта), трем основным функциям формы (экспозиция, середина, заключение).

Понятия «верхний», «средний», «нижний» голос нефункциональны в фактуре разбираемого типа. Например, главный голос может занять место и в верхнем, и в среднем, и в нижнем пласте фактуры. «Верхний», «средний», «нижний» голос — только указания регистровой позиции фактурных компонентов.

I. ГЛАВНЫЙ ГОЛОС

Главный голос — наиболее индивидуализированный голос фактуры, главный носитель тематического содержания, может излагаться как одnogолосная мелодия, а также как «двухголосная (или многоголосная) мелодия», как фигурированная мелодия, как фигурационно-дублировочный пласт.

II. ПОБОЧНЫЕ ГОЛОСА

1. Мелодизированный контрапункт — мелодия, по индивидуальности почти равная главному голосу, но подчиненная ему функционально. Пример — контрапункт виолончелей к теме побочной партии (у деревянных) в первой части Четвертой симфонии Чайковского. По мелодической яркости это великолепное противосложение успешно конкурирует с главным голосом и уступает ему «пальму первенства» только в общем контексте симфонии:

18 Moderato assai, quasi andante Чайковский. Симфония № 4, ч. I

2. Фигурационный контрапункт²⁹ — сравнительно мало индивидуализированный, фоновый голос, благодаря фигурированию приближенный к «общим формам движения»; для него весьма характерна ритмическая выравненность, линия часто гаммообразна. Пример — одна из вариаций «Рассвета на Москве-реке» Мусоргского (фигурационный контрапункт в верхнем голосе):

19 Andante tranquillo ♩ = 72 Мусоргский. Хоранщина. Вступление

²⁹ И. В. Спосбин называл такой голос «гармоническим контрапунктом» (Спосбин И. Музыкальная форма, М.—Л., 1947, с. 282).

Фигуративный контрапункт составляет принадлежность вариационных форм (Гендель, Пассакалия из Седьмой клавирной сюиты; Бетховен, финал Третьей симфонии), он стал одной из типичных черт фактуры русской музыки XIX века — излюбленным приемом Мусоргского и Чайковского («Борис Годунов», вступление, лейтмотив Самозванца; Второй квартет Чайковского, вторая часть, цифра 16, третья часть, цифры 22, 27), перешел затем к Прокофьеву, Мясковскому (Прокофьев, Вторая соната для фортепиано, третья часть, вторая тема; Мясковский, Шестая симфония, первая часть, побочная партия, вторая тема).

3. Имитирующий голос, повторяющий тему главного, оказывается неравноправным с ним из-за своего положения «спутника», что может быть подчеркнuto метрическими условиями респосты, сдвинутой относительно тактовой черты, заполняющей ритмические «просветы» в пропосте. Пример — канон в «Ноктюрне» Второго квартета Бородина.

4. Подголосок, подчиненный вариант основной мелодии, характерен для музыки, напоминающей народное многоголосие; он носит напевный характер.

Образцовым примером подголосочной полифонии с целой системой вариантов главного голоса могут считаться вариации на свадебную песню из «Камаринской» Глинки. Основоположник русской музыкальной классики претворил приемы народного хорового пения, открыв новые перспективы для русской профессиональной музыки. Такова, в частности, вторая вариация на тему «Из-за гор»: подголоски вступают на краткие моменты, сменяясь и наслаиваясь друг на друга, но в итоге непрерывно сопровождают главный голос³⁰ (см. пример 20).

Подголосочность, подголосочная фактура в русской профессиональной музыке, как в данном эпизоде глинкинской «Камаринской», имеет особенности, отличающие ее от подголосочности русской народной песни. Они выражены и в ладогармонической, и в фактурной организации. Профессиональное подголосочное изложение примечательно присутствием в нем элементов классической полифонии — имитаций, контрапунктов (см. в том же примере имитации в тт. 1—2 и 4—5).

³⁰ Анализ подголосочной фактуры первой вариации см. в кн.: Нуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957, с. 268—270. Примеры подголосочной полифонии в русской классической музыке приводит Вл. В. Протопопов в «Истории полифонии в ее важнейших явлениях» (М., 1962): первая тема интродукции первого действия «Ивана Сусанина» (с. 22, 23), хоры из «Бориса Годунова» Мусоргского (с. 71; 72), классический пример подголосочности — «Хор поселян» из «Князя Игоря» Бородина (с. 73, 74), первая песня Леля из «Снегурочки» Римского-Корсакова (с. 84, 85), а также тема Джульетты из «Ромео и Джульетты» Прокофьева (с. 216, 217) и мн. др.

Глинка. Камаринская

30 *Moderate*

p

Образец подголосочной фактуры из *Andante cantabile* Первого квартета Чайковского был приведен в примере 14.

5. Гармонический звук или голос является обязательным компонентом гомофонии, удерживается в гомофонио-полифонической фактуре (см. в примере 14 звуки второй скрипки и альты, помимо подголосков, в примере 19 — звуки аккордов, исключая бас).

6. Органный пункт (педаля) наиболее часто применяется в басу. Наряду с басом в фактурах разных типов существуют педали в верхнем и среднем голосах, а также параллельно в нескольких регистрах.

Пять разных по высоте оркестровых педалей применил Глинка для гармонического варьирования тонально неизменной темы «Камаринской». Количество и выбор ступеней тональности (ре мажор) весьма необычен для педалей — V, I, III, VI, VIIн. Их расположение в последнем, репризно-кодовом разделе «Камаринской» таково:

- | | |
|----------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| цифра 11, такты 1—6 | — педаль <i>ля</i> в басу; |
| цифра 11, такты 7—13 | — педаль <i>ля</i> в верхнем голосе, с краткой дублировкой в среднем; |
| цифра 11, такты 13—18 | — педаль <i>ля</i> в басу; |
| цифра 11, такт 19, цифра 12 | — педаль <i>ре</i> в среднем голосе; |
| цифра 12, такты 1—13 | — педаль <i>фа-диез</i> в среднем и нижнем голосах; |
| цифра 12, такт 13 — цифра 13 | — педаль <i>си</i> в среднем голосе; |
| цифра 13, такты 1—7 | — педаль <i>си</i> в среднем и нижнем голосах; |
| цифра 13, такты 10—13 | — педаль <i>до-бикар</i> в октаву в нижнем голосе; |
| цифра 14, такт 7 — цифра 15 | — педаль <i>ля</i> в октаву в среднем голосе; |
| цифра 15 — цифра 16 и последний аккорд | — педали <i>ля — ре</i> в нижнем, среднем и верхнем голосах. |

Для органичных пунктов, педалей, особенно оркестровых, характерны дублировки — в октаву, в квинту и другие интервалы. Выдержанную квинту называют двойным органичным пунктом. Может быть и многоголосная, аккордовая педаль. В произведениях XX века аккордовая педаль может уплотняться до кластера — таков словно светящийся, «вибрирующий» кластер, слагающийся из трелей по полутонам в объеме квинты в третьей части «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока (3, 4 V-ni):

27 Più andante $\text{♩} = 60$

Баррет. Музыка для струнных, ч. 2

Musical score for strings and celesta, measures 27-30. The score is in 3/4 time, marked "Più andante" with a tempo of 60 beats per minute. The instruments are Celesta, Piano, 1st Violin (1 V-ni), 2nd Violin (2 V-ni), 3rd Violin (3 V-ni), and 4th Violin (4 V-ni). The Celesta part is marked *pp*. The Piano part is marked *p*. The 1st Violin part is marked *p esp.*. The 2nd Violin part is marked *con sord.* and *pp*. The 3rd Violin part is marked *con sord.*, *pp*, and *div.*. The 4th Violin part is marked *con sord.* and *pp*.

Musical score for celesta and strings, measures 31-34. The instruments are Celesta, Piano, 1st Violin (1 V-ni), 2nd Violin (2 V-ni), 1st Viola (1 V-le), 1st Violoncello (1 V-c.), 3rd Violin (3 V-ni), and 4th Violin (4 V-ni). The Celesta part is marked *pp*. The Piano part is marked *pp*. The 1st Violin part is marked *pp*. The 1st Viola part is marked *pp*. The 1st Violoncello part is marked *pp*. The 3rd Violin part is marked *pp*. The 4th Violin part is marked *pp*.


Органный пункт может быть фигурированным, иногда до образования подобия мотива, повторяемого остинатно. Пример — одна из вариаций первой части Седьмой симфонии Шостаковича, верхние голоса:



7. Дублировка — не только одна из форм фактурного рисунка, но и функционально определенный, побочный голос. Она может колористически и гармонически «подцветить» как другие, более значимые побочные голоса, так и главный голос. В последнем случае дублировка сливается с главным голосом в один фактурный пласт и принимает его функцию (см. примеры 7, 10).

8. Характеристический голос или пласт — побочный голос или пласт, ярко индивидуальный по фактурному рисунку, часто с чертами программной изобразительности, составляющий «образный контрапункт» к главному голосу. С характеристическими голосами связан тот расцвет звукописного многообразия и индивидуальной конкретности, каким отличается фактура от Шопена до Прокофьева и Бартока.

Первые характеристические слои появились у Шопена, пришедшего в фортепианную музыку новые, романтические образные аспекты. Простейший пример — Прелюдия № 6 си минор, где «капельная» монотонность звука *si* означает нечто большее, чем простую фактурную педаль в верхнем голосе. Артикулированные подобно интонациям вдоха на одной

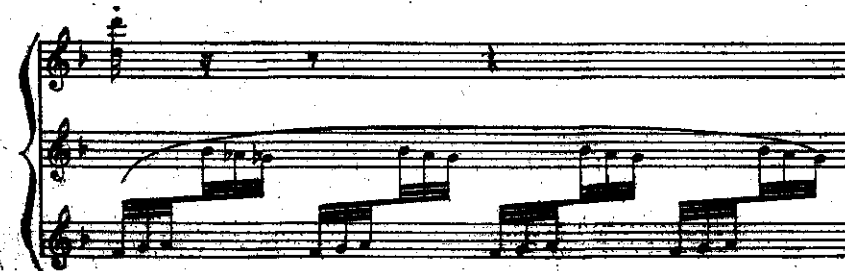
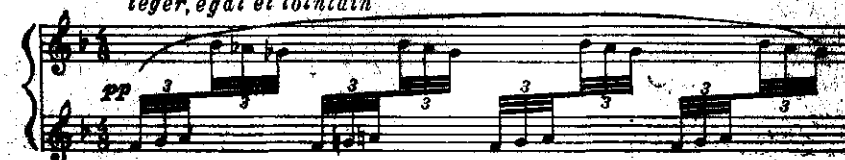
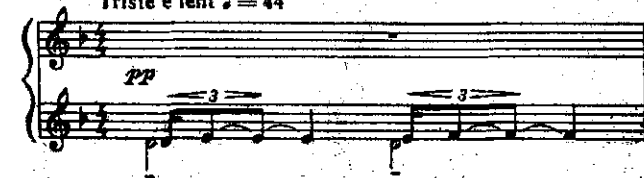
ноте (), монотонные «капли» подобны *idée*

fixe, противопоставленной виолончельному напеву главного голоса. Один из ярчайших примеров шопеновского характеристического пласта — Прелюдия № 2 ля минор (см. пример 4). Разбравшийся нами фигурационный пласт в низком регистре — главный носитель индивидуальности произведения, замена которого другим пластом (например, «темой моря» из «Шехеразеды» Римского-Корсакова) привела бы к полной замене образного смысла произведения.

Характеристические пласты стали ярким приемом оперной изобразительности: «Шелест леса» из оперы «Зигфрид» Вагнера, «Похвала пустыне», фактура скачки в «Сече при Кер-

женце» Римского-Корсакова, «движение пера» в монологе Пимена Мусоргского.

Многообразна изобразительность характеристических голосов и пластов, открытая импрессионистами, особенно Дебюсси. Ярчайшие образцы — трагическое остинато «Шагов на снегу», блестящие звуковые каскады «Фейерверка»:



First system of musical notation on page 48, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice.

Second system of musical notation on page 48, continuing the piece with similar melodic and accompanimental lines.

Third system of musical notation on page 48, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation on page 48, including the instruction *rescendo* in the upper voice.

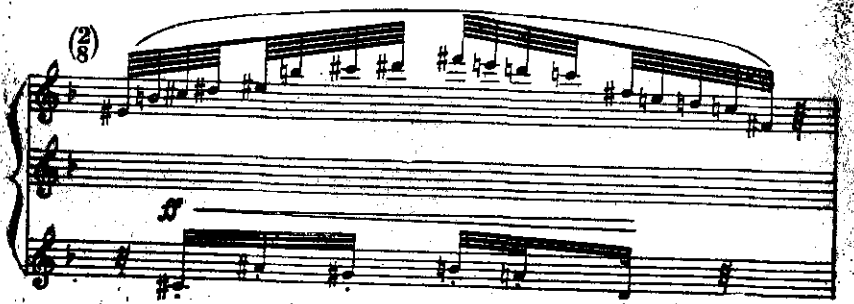
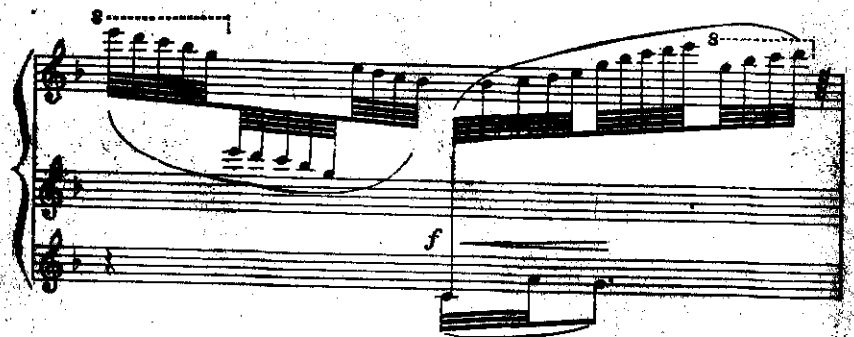
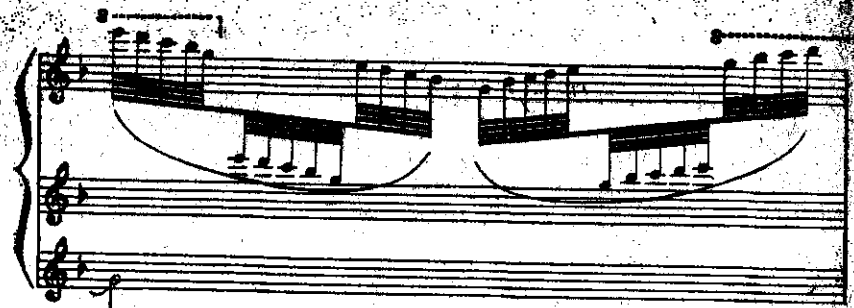
Дюбюсси. Фейерверк

First system of musical notation on page 49, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice.

Second system of musical notation on page 49, continuing the piece with similar melodic and accompanimental lines.

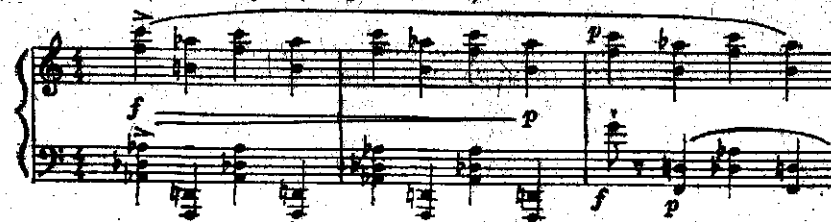
Third system of musical notation on page 49, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation on page 49, including the instruction *f* and *très en dehors* in the lower voice.



В «Фейерверке» сменяющиеся характеристические пласты занимают гораздо больше пространства, чем главный, тематический голос, лишь отдельными мазками набрасываемый на фон, — в этой пьесе особенно очевиден импрессионистический метод композиции.

Одна из выразительных областей характеристических пластов — преломление колокольности. Таков, например, перезвон регистров фортепиано в первой части Шестой сонаты Прокофьева:



Утонченно-хрупкое отражение колокольности находим в Пьесе для струнного квартета op. 5 № 5 Веберна.

О многообразии конкретной выразительности и образительности характеристических голосов и пластов говорит их применение также во второй части Второго концерта Рахманинова, в «Виселице» и «Ундине» Равеля, «Звуках ночи» из цикла «На вольном воздухе» Бартока, «Сказочке» из «Детской музыки» Прокофьева. В примере из Второго концерта Рахманинова (начальные фигурации фортепиано во второй части) — случай характеристического пласта яркой индивидуальности,

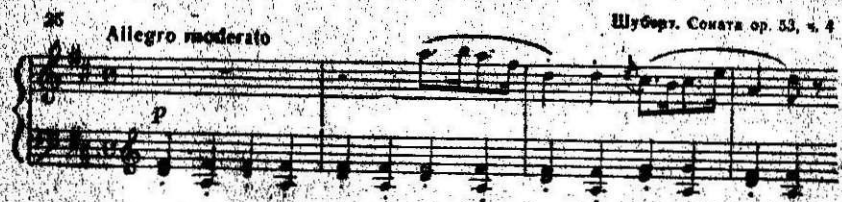
более яркой, чем мелодическая тема, но без каких-либо изобразительных ассоциаций.

Среди побочных голосов наблюдаются всевозможные промежуточные случаи, возникающие между всеми выделенными здесь разновидностями, особенно мелодически развитыми. Так, например, фигурационному контрапункту может быть придан оттенок подголоска — если фактурное целое носит характер полимелодического русского многоголосия, как в трио си мажор из скерцо Первой симфонии Бородина (контрапункт-подголосок в партии кларнета). Он может приобрести черты характеристического голоса, локально иллюстрируя слова текста, как у Мусоргского: «истоптала младшенька» (контрапункт с акцентами), «уж как подкралась» (контрапункт со стаккато) в песне Марфы из «Хованщины», «а и с порохом бочка закружилась» (контрапункт из ровных триолей) в песне Варлаама из «Бориса».

III. БАС

Бас в функциональной триаде гомофонной и гомофонно-полифонической фактуры — второй после мелодии по значимости голос. Даже в XX веке, в теории П. Хиндемита, отстаивалось «основное двухголосие» как остов фактуры⁸¹.

Бас по регистровой позиции в фактуре — это нижний голос. Но в некоторых типах фактур наблюдается расхождение между басом в его фактурном значении (нижний «край» музыкальной ткани) и в его гармоническом смысле (фундамент гармонии). Фактуры эти принадлежат к числу простейших, свойственных маршам, вальсам, менуэтам, другим танцам, их различным профессиональным интерпретациям. Пример — тема финала Сонаты ре мажор Шуберта: средний голос гармонии (звук ля) опускается ниже гармонического фундамента (звук ре):

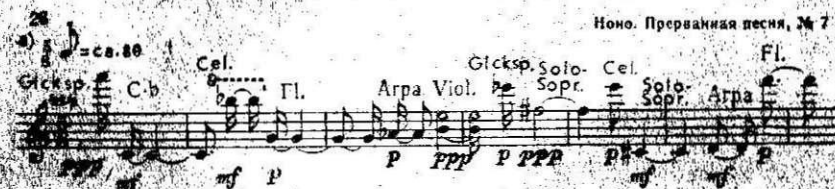


В пуантилизме функциональность голосов зависит от конкретного типа фактуры. При появлении пуантилистической тенденции начиная с раннего Веберна наряду с обыч-

⁸¹ Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. Mainz, 1937, S. 131—133.

ными мотивами-мелодиями возникли «одномоментные» мотивы-точки, оформленные как один звук, один аккорд, один интервал (часто с паузой). При контрапунктировании друг с другом мотивов-точек возрождалось буквальное значение понятия «контрапункт» как *punctus contra punctum* — «нота против ноты», «точка против точки». Один из примеров этой тенденции — Пьеса для струнного квартета op. 5 № 4 Веберна, с равноправием контрапунктов-аккордов и контрапунктов-точек. Поздний инструментализм Веберна пришел к последовательному контрапунктированию «одномоментных» мотивов, мотивов, рассеченных паузами и мелодическими скачками, лишенных фигурационной «цветистости», только уплотненных интервальной или аккордовой дублировкой (Симфония op. 21, Квартет с саксофоном op. 22, Вариации для фортепиано op. 27).

Иной склад имеет пуантилизм Ноно. Возникший под влиянием Веберна, он оказался, возможно, наиболее чистой разновидностью этого типа письма. Пуантилистическая ткань возникает в результате расщепления мелодии или многоголосного контрапункта на отдельные звуки-точки и нового сложения их в фактуре. Расщепление происходит благодаря сменам тембра, динамики, регистра, длительностей. Пример пуантилизма этого типа — седьмая часть кантаты «Прерванная песня» (композитор взял слова Любы Шевцовой: «Прощай, мама, твоя дочь уходит в сырую землю»). Трагическая тема трактована композитором в этой части в характере хрупкой остротенности. Одноголосные линии, двух- и трехголосные контрапункты «разрезаны» на составляющие звуки, и последние расплывлены во всех регистрах, образуя новое, пуантилистическое многоголосие с неопределенно многим числом начал без продолжений. Функция каждого звука ткани — двоякая: 1) момент мелодической линии, индивидуализированный при помощи характерного тембра, регистра, громкостной нюансировки, длительности, артикуляции; 2) однозвучный контрапункт, равноправный с другими однозвучными контрапунктами. В следующих отрывках первая функция показана в примерах 26а, в (теснейшее изложение), вторая — в 26б, г (партитура в оригинале):



Fl. 1 $\text{♩} = \text{ca. } 80$

Glocksp. *ppp*

Cel. *mf*

Arpa *p*

Solo-Sopr.

2 Viol. I $\text{♩} = \text{ca. } 80$

2 Cb. *mf* *ppp*

Fl. *p*

Glocksp. *p*

Cel. *p*

Arpa *mf*

Solo-Sopr. *ppp* *Bocca quasi chiusa*

2 Viol. I

2 Cb.

ca. 120

Fl. *mf* *Solo-Sopr. Bocca chiusa* *Bocca quasi chiusa* *Vibr.* *Glocksp. normale* *Solo-Sopr. normale*

2 Vcl. *mf* *ppp* *p* *p* *mf* *p* *Ad.*

C.-alto (Coro) *ppp* *p* *mf* *p* *mf* *mf* *ppp*

Arpa C.-alto *p* *mf* *p* *mf* *mf* *ppp*

4 Vle

Glocksp. *mf* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *p*

Sopr. (Corò) *Bocca chiusa*

Vibr. *mf* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *p*

C.-alto *pizz.* *Bocca quasi chiusa* *Bocca chiusa* *Marimba* *Fl.* *Vibr.*

2 Vcl. *mf*

Solo-Sopr. *p* *ppp* *ppp* *p* *p* *p* *ppp*

mam - *Marimba - ma,*

Sopr. (Corò) *Bocca quasi chiusa*

Arpa *ppp* *mf* *ppp* *ppp* *p*

Fl. 1 *Flatterz.* *ca. 120*

Glocksp.

Vibr.

Cel.

Arpa

Solo-Sopr. *Bocca chiusa* *Bocca quasi chiusa* *normale*

Sopr.

Coro *Bocca quasi chiusa* *normale*

C.alto

4 Vle. *ca. 120 con sord. arco*

2 Vcl. *ppp*

4 Vcl.

430 *Flatterz.* *rall.*

Fl. 1

Glocksp. *ppp ppp*

Vibr. *mf mf*

Marimba *p*

Solo-Sopr. *mf ppp* *p ppp ppp*

Sopr. *ppp* *p* *mf*

Coro *Bocca quasi chiusa* *Bocca chiusa*

C.alto

4 Vle. *pizz.* *rall.*

4 Vcl. *mf*

- di - o *dieu -* *Bocca chiusa* *Ma -*

435 (rall.)

Fl. I

Clcksp.

Xil.

Marimba

Cel.

Arpa

Solo-Sopr.

Sopr.

Coro

C:alto

2 Viol. 1

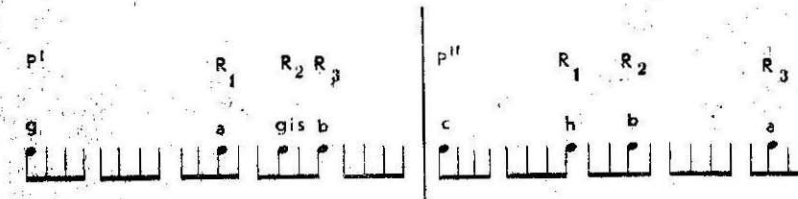
4 Viol. 2

Vla

Vcl.

Cb.

Оригинальнейшую форму пуантилизма, как мы говорили, нашел Шостакович в уникальном октете Дворников из оперы «Нос» (пятая картина «В газетной экспедиции»). Восемь Дворников дают разные объявления, не слушая друг друга, расчлняя с бессмысленным автоматизмом тексты на слоги. Углубляясь в гоголевский психологизм, Шостакович трансформировал буффонный шарж в остранный фантазмагорию. Уникальный эффект звучания создан на основе классического приема полифонии — канона в обращении. Фактурную канву составляет двойной восьмиголосный канон, где первая пропоста с тремя респостами — тема в основном виде, вторая пропоста и ее три респосты — тема в обращении. Секрет пуантилистического имитирования кроется в ритме: звукоточки каждого простого четырехголосного канона приходятся на новые, незанятые времена в такте. На следующей схеме показаны моменты вступления каждого из восьми голосов двойного канона (первый канон — $P^I R_1 R_2 R_3$, второй канон — $P^{II} R_1 R_2 R_3$), с обозначением начального звука каждого голоса (*g, a, gis* и т. д.) и его метрического положения в группе из четырех восьмых (первая, третья, вторая восьмая и т. д.):



Пуантилизм в октете Дворников Шостаковича совершенно иной по сравнению с пуантилизмом Веберна или Нюна. Он далек от микротематизма, функциональной переменности голосов фактуры и сводится к гокетному рассеянию строго функционального классического восьмиголосия канона.

В сверхмногоголосии функция отдельной партии — микрополифонический голос. В зависимости от вида сверхмногоголосной техники — имитационной, разнотемной, гетерофонной — этот голос является имитационным (пропостой или респостой), контрапунктирующим или вариантным. Поскольку составные компоненты не выделяются из фактурной массы, микрополифонические голоса функционально равноправны. В примере 27 из «Атмосфер» Д. Лигети целостный пласт складывается как 48-голосный канон 12-звуковой высотной серии, со свободносочиненным комплементарным ритмом.

Handwritten musical score on page 60, featuring multiple staves of music. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The score is densely packed with musical symbols.

Handwritten musical score on page 60, featuring multiple staves of music. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The score is densely packed with musical symbols.

Handwritten musical score on page 61, featuring multiple staves of music. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The score is densely packed with musical symbols.

Handwritten musical score on page 61, featuring multiple staves of music. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The score is densely packed with musical symbols.

В полифонии пластов, нашедшей в сверхмногоголосии свое наиболее законченное выражение, появляется функциональная иерархия уровней фактуры. На низшем уровне голоса сохраняют функцию микрополифонического контрапункта, имитационного голоса, гетерофонного варианта. На высшем уровне появляется функция контрапунктирующего пласта. Соотношение пластов может быть соподчиненным (или равноправным). При соподчинении компонентов вырисовываются функции главного и побочного фактурных пластов.

В сверхмногоголосии полифония пластов часто предстает как полифония тембровых пластов: каждый пласт темброво однороден, сочетание пластов образует тембровый контрапункт. Пример: отрывок из второй части (Direct — «Прямой») Второй симфонии В. Лютославского, где фактура дифференцирована по тембрам: гетерофония деревянных (флейты, кларнета), гетерофония, но другая — медных (трубы, валторны), кластеры ударных (ксилофон, челеста, арфа), имитации кластеров с глиссандо у струнных (см. пример 28).

Примеры полифонии пластов в сверхмногоголосии из советской музыки: Р. Шедрин, «Поэтория», первая часть (цифры 20, 35), третья часть (цифры 52, 60, 66), «Ленин в сердце народном», вторая часть — «Рассказ красногвардейца Бельмаса» (такты 112—115).

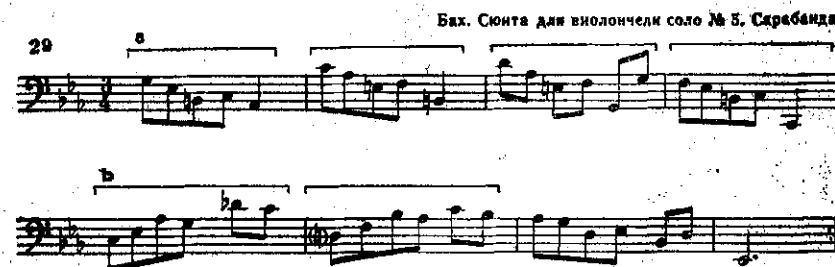
Полифункциональность голосов фактуры

Явление полифункциональности, свойственное гармонии, форме, присуще также и фактуре. Здесь оно означает выполнение одним реальным голосом двух или нескольких фактурных функций. Полифункциональность голосов особенно существенна для видов фактуры с большой функциональной индивидуализацией: для гомофонной, гомофонно-полифонической, разнотемной полифонической фактур...

Примечательно, что полифункциональное значение весьма часто придается басу. Бас соединяется с мелодией, главным голосом фактуры: Шопен, Прелюдия № 6 си минор; Шостакович, Десятая симфония, первая часть, вступление (начало). Он берет дополнительную функцию фигурационного контрапункта: Мусоргский, вступление к «Борису Годунову»; Римский-Корсаков, Интермеццо из «Царской невесты». Бас объединяется с органным пунктом: И. С. Бах, вступление к «Страстям по Матфею»; Чайковский, Шестая симфония, трио второй части.

Среди разновидностей фактуры есть одна, строение которой принципиально полифункционально, — таково одноголо-

сие со скрытым двух- или многоголосием. Скрытое многоголосие распространено в музыке для различных инструментов. В частности, оно сплавивает фигурационно расцвеченную мелодику фортепианной музыки, пронизывая ее изгибы певучими линиями скрытых голосов (у Шопена, Скрябина, Рахманинова, Прокофьева). Но особенно характерно оно для струнных и духовых инструментов соло. Яркие примеры находим в сонатах и партиях для скрипки соло, сюитах для виолончели соло И. С. Баха. Вот одна из таких фактур — скрытое четырехголосие в реальном одноголосии сарабанды из Виолончельной сюиты № 5 до минор Баха. На протяжении небольшой пьесы, выдающейся по интонационно-гармоническому языку, развиваются два драматургически контрастных мотива: нисходящий (а) и восходящий (b):



Первый мотив выделен последовательно выдержанной мелодической фигурацией в «теноре» (задержания *си — до, ми — фа*), второй — двумя фигурациями, в «альте» и «сопрано» (звуки *ля-бемоль — соль, ре-бемоль — до* и *си-бемоль — ля-бемоль, до — си-бемоль* в тактах 5—6).

Одноголосие со скрытым многоголосием — самостоятельная фактурная разновидность, не сводимая к многоголосию. Необычность интонационно-мелодических ходов — приведенная сарабанда тому замечательный пример — является результатом охвата одноголосной линией всех ярусов фактуры, с извлечением своеобразных интервальных оборотов, не характерных для многоголосия.

Функциональное развитие голосов фактуры в музыкальной форме

Функциональное движение характеризует естественное состояние многоголосия разных стилей. О том, насколько оно необходимо, говорит, например, следующее высказывание П. Чайковского, одного из самых строгих

функционалистов в организации фактуры, данное им в письме к А. Алфераки в ответ на присланные сочинения: «Гармония Ваша, если можно так выразиться, очень безжизненна, лишена всякого движения. Вы умеете изображать прелестные гармонические подробности, но Вы совершенно не знаете голосоведения; оно у Вас угловато и, главное, мертво и до крайности однообразно. Кроме того, гармоническое сопровождение Ваше слишком назойливо и постоянно. Почти ни одного такта нет без совершенно полных аккордов. Контрапунктических украшений нет и следа — постоянно аккорды, аккорды и аккорды, и притом, по большей части, так называемые *accords plaqués*. Нет ни унисона, ни изредка какого-нибудь 2-голосного контрапункта»³².

Функциональное развитие фактуры выявляется при помощи следующих двух пар явлений: устойчивость и неустойчивость состава голосов, постоянство и переменность функций голосов³³.

Как устойчивость — неустойчивость, так и постоянство — переменность понимаются в соотнесении с музыкальной формой. Устойчивость состава голосов и постоянство функций являются таковыми в пределах какого-либо раздела формы, малой или крупной, в частности на протяжении периода, иногда предложения и подобных им отрезков формы. На гранях формы может произойти и смена состава голосов, и перемена их функций. Смена состава встречается реже, она связана с определенными типами фактуры и отвечает особенностям определенных стилей. Переменность же функций голосов на границах формы распространена чрезвычайно широко и может считаться общей закономерностью взаимодействия фактуры и формы. Более того, переменность функций голосов нормативна в кадансах и цезурах между фразами, и это минимальное фактурное ретуширование формы еще не колеблет функционального постоянства целого. Итак, поскольку смена состава голосов и перемена функций на гранях формы при переходе от раздела к разделу — общая тенденция формообразования, неустойчивым составом голосов и переменными функциями будут считаться лишь соответствующие фактурные смены внутри непрерывно развивающегося раздела формы.

³² Письмо П. И. Чайковского к А. Н. Алфераки от 20 июля 1888 г. — Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 14. М., 1974, с. 489.

³³ Идея переменности функций голосов фактуры развита в статьях А. Шнитке: Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Д. Д. Шостаковича (в кн.: Музыка и современность, вып. 4); Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича (в кн.: Дмитрий Шостакович); Особенности оркестрового голосоведения С. Прокофьева (в кн.: Музыка и современность, вып. 8. М., 1974).

Исходя из названных двух пар понятий, укажем четыре рода фактуры, воплощающих важнейшие виды функционального развития голосов фактуры в музыкальной форме: 1) постоянство функций при устойчивом составе голосов; 2) переменность функций при устойчивом составе голосов; 3) постоянство функций при неустойчивом составе голосов; 4) переменность функций при неустойчивом составе голосов. Функциональное развитие фактуры рассматривается на примерах гомофонного, полифонического и гомофонно-полифонического видов фактуры.

1. Постоянство функций при устойчивом составе голосов представим в виде следующей схемы:

Функции голосов	Партии инструментов	Развитие
Главный голос	Скрипка	=====
Побочный голос	Альт	=====
Бас	Виолончель	=====

Развитие голосов фактуры, показанное в схеме, происходит в условиях строгого сохранения, постоянства функции у каждого голоса, у каждого инструмента на протяжении раздела формы, до каданса: функция главного голоса выдерживается скрипкой от начала до конца и не передается ни альту, ни виолончели, функция побочного голоса выдерживается только у альты, функция баса — только у виолончели. Устойчивость состава голосов выражается в непрерывности развития всех трех партий голосов с их функциями, без исключений каких-либо из них.

Постоянство функций при устойчивом, стабильном составе голосов связано с разными стилевыми тенденциями. В раннем, доклассическом оркестре, каким является оркестр И. С. Баха, функциональное постоянство фактуры (за исключением имитационного, фугированного склада) связано с барочной манерой террасообразного распределения звучности и, кроме того, с гомофонной тенденцией к протяженной теме (см. оркестровые сюиты И. С. Баха). В стилях XIX века оно обуславливается пониманием темы как длительной и закругленной мелодии, а не как мотивной цели, культивировавшейся в XVIII веке. В оркестровой практике строгая функциональная выдержанность фактуры присуща Чайковскому, Бизе, в фортепианной музыке — Шопену, Листу, позднее — Рахманинову.

Пример оркестровой фактуры разбираемого типа — «Итальянское каприччио» Чайковского. Отметим характерные черты во вступлении и в главной теме. Медленное вступление построено трехчленно, с предваряющими фанфарами: фанф. — ab — фанф. — a¹. Раздел «a» выдержан в едином

инструментальном составе, без каких-либо перемен: главный голос — у струнных в октаву, гармонические голоса с басом — у медных с фаготами. В развивающейся середине «b» фактура обогащается введением имитирующего голоса: главный голос у гобоя, имитирующий — у флейт с добавлением кларнета, гармонические голоса и бас — у струнных. В репризе «a¹» восстанавливается род фактуры раздела «a», но с тембровым «обращением»: главный голос — в октаву у английского рожка с фаготом, гармонические голоса и бас — у струнных; состав голосов устойчив, функции постоянны.

Главная, гармонически устойчивая тема строится как куплетно-вариационная форма a a¹ a². Каждый куплет оркестрован с устойчивым составом голосов и функций, но усложнен отступлениями в деталях, реагирующими на развитие формы. Приведем первый куплет:

30 *Pochissimo più mosso* $J = 144$

Чайковский. Итальянское каприччио

Fl. I II

Ob. *P molto dolce espressivo*

V-c. *sempre p*

C-b. *sempre p*

Fl. I II

Ob.

V-c.

C-b.

Fl. I II

Ob.

V-c.

C-b.

più f

p

p

Ob.

Cl.

Ob.

Cl. *dim.*

Fag. *p*

pp

pp

pp

Fl. III

cl. *pp*

C. Ingl. *pp*

Fag. *pp*

Cor. I. II *ten. ten. simile*

Pist. *p*

p molto dolce espressivo

pizz. pp

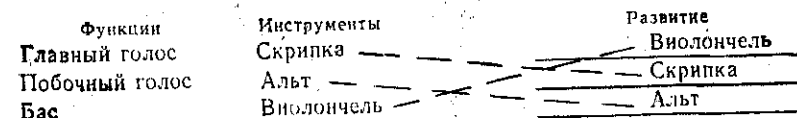
pizz. pp

Главный голос поручен гобоям с терцовой дублировкой (иногда квинтовой или сводимой к прима), имеющей функцию гармонического голоса; фактурный бас — у виолончелей и контрабасов. Отступления в деталях возникают в цезурах между фразами и в конце куплета: между фразами даются эхообразные вставки у флейт, конец отмечен имитационными подхватами у кларнетов и фаготов.

Укажем на аналогичный пример стабильного развития с микродвижением функций для подчеркивания динамического рельефа форм в увертюре к «Кармен». В начальном периоде голоса с их функциями полностью устойчивы вплоть до каданса; в предкаденционных тактах при отклонении из ля мажора главный голос получает подкрепление в блестящей звучности «золотого хода» у двух труб, до того игравших гармо-

нические голоса (трубы, кроме того, поддержаны кларнетами и альтами).

2. Переменность функций голосов при устойчивом составе функций выразим в следующей схеме:



Фактура этого рода распространена в разные исторические периоды. У Бетховена она связана с опорой тематизма на мотив и высокой развитостью мотивной техники (как в первой части Третьей симфонии), у Вагнера — также с использованием кратких лейтмотивов, а кроме того, с плавностью «бесконечного» развертывания оркестровой ткани, у Бартока, Шостаковича — с полифонической динамикой фактурного развития. Рассмотрим отрывок из «Смерти Изольды» Вагнера (см. пример 31)³⁴.

Музыкальная ткань имеет гомофонно-полифонический склад, твердо выдерживается функциональный состав: 1) главный голос; 2) побочные голоса — а) мелодизированный контрапункт, б) гармонические голоса (с фигурацией и без нее); 3) бас. Инструменты же (число партий растет от шести до двенадцати) разнообразно заполняют функциональные «дороги», переходя с одной на другую:

Такты	1	2	3	4	5	6
Главный голос	Hrn.	Kl. Br.	Hb., Kl. Br.	Kl. Br. (VI. I)	Kl. Br. (VI. I)	Hb. I, Br. (VI. II)
Контрапункт		Hrn. III	Fg. I	Fg. I	Fg. I, Hb.	Fg. I
Гармонические голоса	Fg.	Fg., Hrn. IV	Hrn.	Hb., Hrn.	Hb., Hrn. III	Hb. II, Kl., Fg. II, Hrn. III
(фигурация)	Br.	VI. II	VI. II	VI. I, II	VI. I, II	VI. I, II
Бас	Vlc., Kb.	Vlc., Kb.	Vlc., Kb.	Vlc., Kb. Fg. II, III	Vlc., Kb. Fg. II, III	Vlc., Kb. Fg. III

Примером, когда музыкальная ткань активизируется благодаря переменности функции, является отрывок из вступления первой части Десятой симфонии Шостаковича (см. пример 32).

³⁴ Пример подобного же рода из вступления к «Тристану» приводит Ал. Шнитке в статье «Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Д. Д. Шостаковича», с. 151—152.

31 Etwas bewegter. Poco più animato

Fl. *pp*

Hb. *pp*

Kl. *pp*

Bkl. *p*

Fg. *p*

F. Hrn. *p dolce*

E. *p dolce*

Pk. *più p*

Hrf. *p*

1.Vl. *p*

2.Vl. *p*

Br. *pp dolce*

I. *pp dolce*

Vlc. *pp*

Kb. *pp*

Seht ihr's nicht?

Hb. *p dolce*

Kl. *p dolce*

Fg. *p dolce*

Hrn. E. *p dolce*

2.Vl. *p dolce*

Br. *p dolce*

I. *p dolce*

Vlc. *p dolce*

Kb. *p dolce*

Wie das Herz ihm

mu- tig schwid

Hb. *p*

Kl. *p*

Fg. *p*
1.
2.3.

Hrn. E

1.VI. o. Dpf. *p*
dolce

2.VI. *p*

Br. *p*

I. voll und

Vlc. Kb. *p*

p

p

3.

3

3

3

hehr im

32 Moderato $\text{♩} = 96$ Шостакович. Симфония № 10, ч. 7

Это случай функциональной микропеременности, когда в крупном плане, казалось бы, голоса постоянны. Но и микроотрывка интенсивностью противопоставлений, взаимодополнений, передач интонационного материала. Тип письма гомофонно-полифонический, состав голосов следующий: 1) главный голос с терцовой дублировкой (верхний пласт у скрипок); 2) контрапунктический голос (альты); 3) бас (у виолончелей и контрабасов). Микропеременность заключается в том, что в моменты остановок, торможений в главном голосе оживает и мелодизируется контрапункт, который на это время из побочного переходит на роль главного голоса — см. такты 2, 5, 7³⁵.

3. Постоянство функций при неустойчивом составе голосов схематически представим так:

Функции	Инструменты	Развитие
Главный голос	Скрипка	=====
Побочный голос	Альт	=====
Бас	Виолончель	=====

³⁵ Яркий пример полифонического двухголосия с сохранением состава голосов, но с переменной функцией инструментов приводит Ал. Шнитке из финала Четвертой симфонии Шостаковича: Шнитке Ал. Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Д. Д. Шостаковича, с. 146.

При неустойчивом составе происходят отключения различных функций, возникает неполный и колеблющийся ансамбль голосов. Неустойчивость состава глубинно связана с гармонией, ее функциональностью и строением вертикалей. Неполный, колеблющийся состав функций соответствует гармонии неклассического типа, с преобладанием фонизма над функциональностью, с индивидуальной структурой вертикалей. Постоянство же функций говорит об определяющем или достаточно выявленном гомофонном принципе. Фактура названного рода сложилась в конце XIX — начале XX века и особенно ярко и последовательно выразилась в стиле Дебюсси. В музыкальном языке Дебюсси она органически сочеталась с тематизмом кратких попевок, с гармоническим заполнением «воздуха» между мелодиями-попевками. Для фактуры Дебюсси стали характерными парадоксальные с точки зрения классических норм элизии: пропуск то главного голоса, то баса. Мелодический контур, тонущий в фактурной краске, «оркестр без основания» (слова Дебюсси), благодаря которому вся ткань приобретает воздушную легкость, — таковы стилистические черты фактуры Дебюсси-импрессиониста.

В качестве примера постоянства функций при неустойчивом составе голосов возьмем фортепианную прелюдию «Менестрели». Первая часть прелюдии имеет структуру a b b; рассмотрим материал a b, достаточно полно представляющий специфику фактуры этого композитора:

33 *Modéré (Nerveux et avec humor)* Дебюсси. Менестрели

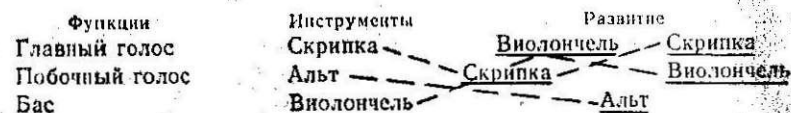
Cédez - - // Mouvt (Un peu plus allant)

В тактах 1—8 (раздела «a») действуют только две важнейшие функции — главный голос и бас, отсутствуют гармонические голоса. В тактах 9—10 (начало раздела «b») наступает полная функциональная замена: обыгрываются одни лишь гармонические голоса, главный голос и бас в фактуре отсутствуют. Фраза закругляется нисходящим фигурационным контрапунктом (такты 11—12), начавшимся от вступления баса с гармоническими голосами на границе тактов 10—11. В тактах 13—14 фактура полная: главный голос с терцовой дублировкой, гармонические голоса и бас. В такте 15 снова фактурный эллипсис — нет главного голоса, звучат лишь басы и гармонические голоса. Такты 16—17 примечательны пропуском баса — его регистр пустует, отчетлив главный голос, сопровождаемый типичными средними гармоническими голосами. В каденции такта 18 после допевания мелодии главного голоса следует отыгрыш в виде аккордов баса и гармонических голосов. Функциональное постоянство в условиях фортепианной тембровой однородности выражается в строгом выдерживании регистров, когда каждая фактурная функция действует в своем собственном регистровом «ярусе».

Свойственные импрессионизму Дебюсси эскизность тематизма и возросшая роль красочных фонов, характеристических пластов в экстравагантной, заостренной до гротеска пьесе «Менестрели» приближается к «кубистской» манере расчленения целостной фигуры на части, свойственной французской живописи начала XX века.

Другими примерами фактуры Дебюсси с постоянством функций, но колеблющимся составом голосов могут послужить прелюдии «Шаги на снегу», «Девушка с волосами цвета льна», «Вереск», пьесы оркестровых циклов «Море», «Образы».

4. Переменность функций при неустойчивом составе голосов схематически изобразим так:



Помимо отключения функций (в частности, баса) в этой фактуре происходит быстрая смена инструментов, принимающих разные функции и тем самым темброво «раскрашивающих» и переосмысляющих голоса одних и тех же функций.

Фактура этого рода сложилась в начале XX века и связана с тенденцией к микротематизму и к полифонизации гомофонных компонентов ткани. Она составила одну из особенностей стиля позднего Скрябина, но ярче всего выразилась в стиле Веберна и позднее использовалась как преломление веберновской традиции во второй половине XX века (например, в Шести пьесах для струнного квартета и арфы Р. Леденева).

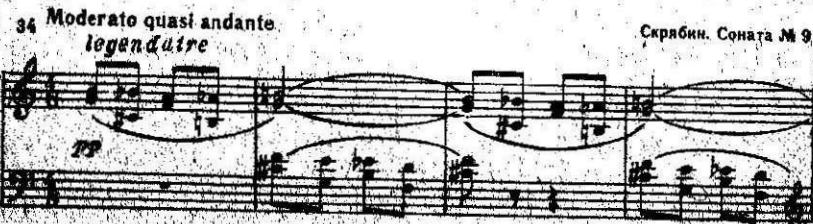
Из позднего Скрябина рассмотрим фактуру Девятой сонаты. Полифоническая тенденция здесь довольно сильна, но гомофонность функций и фигуративного рисунка в значительной мере сохранена. В главной партии (первое предложение периода) происходят следующие смены состава голосов и функций:



В тактах 1—4 — только двухголосная пропоста и респоста, без типичного гомофонного баса, в тактах 5—7 — состав функций гомофонно-полифонический: главный голос, контрапункт, гармонические голоса и бас; в тактах 7—10 — переменная функция главного голоса: прекратившийся в верхнем пласте, он возникает в среднем вместе с имитационной передачей своего мотива. Сложная фактурная среда, в которой развиваются символические микротемы позднего Скрябина, составляет важную новаторскую черту его стиля как композитора, вступившего в XX век.

У Веберна полифоничность мышления привела к тому, что все компоненты фактуры переосмыслились как контрапункты, сохранившие лишь типичный фактурный рисунок и регистр гомофонных слоев, в частности гармонических голосов и баса. Самостоятельность голосов создала конкуренцию на роль главного голоса: на нее стали претендовать несколько равноправных контрапунктов, поочередно выходящих на первый план. Чрезвычайная мотивная насыщенность фактуры при огромной интенсивности функционального развития привела к той концентрации музыкальной мысли, которой отличаются произведения Веберна. Разберем как пример пьесу № 1 из Шести пьес для квартета ор. 9³⁶ (см. пример 35).

³⁶ Известное название «Багатели», данное ор. 9 при жизни Веберна, не является авторским и ныне заменяется на факсимильное — «Шесть пьес» для струнного квартета.



35 *Mäßig* $\text{♩} = \text{ca } 60$ Веберн. 6 пьес (барателей) оп. 9, № 7

I. Geige *mit Dämpfer* 2 3

II. Geige *mit Dämpfer* 3

Bratsche *mit Dämpfer* 3

Violoncell *mit Dämpfer* 3

4 *rit.* 5 *a tempo* 6 *accel.* 7 *heftig* ($\text{♩} = \text{ca } 96$) *rit.*

8 *wieder mäßig* ($\text{♩} = \text{ca } 60$) 9 *rit.* 10 $\text{♩} = \text{ca } 44$

Обратим внимание на полифоническое выполнение функции главного голоса. Уже по первым тактам (такты 1—3) видно, как один за другим вступают шесть мотивов (исключая трелеобразный контрапункт у альты в такте 2), каждый из которых принимает функцию главного голоса и тут же уступает ее следующему мотиву.

Полифонически трактуются гармонические голоса, органичные пункты и бас. Из-за того, что в число ведущих мотивов входят пуантилистические мотивы («точки» с паузами), точечные, «одномоментные» голоса других функций также дорастают до мотивов-контрапунктов — см. партии первых и вторых скрипок в такте 4, виолончели в тактах 5—6, 7—8, 9. Выпишем функциональные значения голосов в пьесе № 1, приняв к сведению достаточную условность соотношений контрапунктирующих голосов веберновского квартета с гомофонными функциями (бас, гармонические голоса, также органнй пункт). Переменность фактурных функций инструментов, тембровая «многокрасочность» главного голоса и контрапунктов, нестабильность состава функций от такта к такту будет очевидной:

Такты	1	2	3	4
Главный голос	Vlc., Br., VI. I	VI. II, VI. I —	VI. I, Vlc. —	Vlc., Br.
Побочные	Контрапункт	Br.		VI. II, VI. I
	Гармонические			VI. II
Бас				Vlc.

Такты	5	6	7
Главный голос	VI. I	Br., VI. I —	VI. I, Vlc., Br., VI. II
Побочные	Контрапункт	Vlc.	Vlc.
	Гармонические		
Бас	Vlc.	Vlc.	Vlc.

Такты	8	9	10
Главный голос	VI. I, VI. II, VI. I —	VI. I, VI. II	Br., Br.
Побочные	Контрапункт	Vlc.	Vlc.
	Гармонические	VI. I, Br. — VI. I, Br.	VI. I
Бас		Br. — Br.	Vlc.

Выделенные четыре рода фактуры, которые зависят от постоянства — переменности функций голосов и устойчивости — неустойчивости функционального состава, допускают промежуточные случаи. Так, одним из своеобразных промежуточных случаев является фактура позднего Малера, в которой увеличивается число главных голосов до двух-трех, причем их состав не остается устойчивым. Остальные функциональные слои — побочные голоса, бас — выдерживаются, они устойчи-

вы. Функции инструментов оркестра многообразно переменны. Таким образом, это случай промежуточный между переменностью при устойчивом составе (все функции гомофонно-полифонического склада налицо: главный голос, группа побочных, бас) и переменностью при неустойчивом составе (нестабильно число главных голосов).

Главные голоса в малеровской музыке непрерывно противостоят, каждый новый прокладывает себе дорогу к звучащему предыдущему голосу, создавая экспрессионистическую перенапряженность целого. Контрапунктическое противоборство ведущих голосов у Малера было определено С. М. Слонимским как «вторгающийся контрапункт» и рассмотрено преимущественно на примере «Песни о земле»³⁷. Смысл термина «вторгающийся контрапункт» в том, что вновь вступивший голос, казалось бы контрапунктирующий к звучащему главному, немедленно принимает функцию главного, а главному предоставляет либо идти параллельно, либо, что встречается чаще, перейти на роль сопровождающего контрапункта. В этих условиях мелодизированные контрапункты и имитирующие голоса меняют свою функцию от побочной к главной и обратно.

Выразительный пример фактурного развития со вторгающимися контрапунктами — первая часть «Песни о земле». Рассмотрим начало главной партии (см. пример 36).

Первая часть, «Застольная песнь о горестях земли», начинается темой валторны, идущей с большим эмоциональным напором. В такте 3 к ней добавляется контрапункт (у части деревянных, струнных и трубы), функционально почти равноправный. В такте 5 оба тематических голоса перекрываются новым, вздымающимся в партиях скрипок и альтов, и функция главного голоса сразу же переходит к нему. Таким образом, начало первого предложения главной партии характеризуется неустойчивым составом главных голосов (два контрапунктирующих голоса — один ведущий) и переменностью функций инструментов, многотембровостью главного тематического пласта (валторны, унисон деревянных и струнных, верхние струнные).

Другие моменты вторгающихся контрапунктов в первой части «Песни о земле»: цифра 2 (вступление тенора); цифра 2, такт 6 (скрипки); цифра 3, такт 4 (тенор); цифра 7, такт 4 (тенор); цифра 14, такт 8 (тенор); цифра 20, такт 4 (тенор); цифра 23, такт 5 (тенор); цифра 24 (скрипки); цифра 31, такт 5 (скрипки); цифра 33 (английский рожок).

³⁷ Слонимский С. «Песнь о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии. — В кн.: Вопросы современной музыки. Л., 1963.

Малер, Песнь о земле, ч. 1. Застольная песнь о горестях земли

36 Allegro pesante (Ganze Takte, nicht schnell)

Kleine Flöte
 3 Flöten
 3 Oboen
 Kleine Klarinette (Es)
 3 Klarinetten (B)
 Bassklarinette (B)
 3 Fagotte
 4 Hörner (F)
 I
 II
 III
 3 Trompeten (F)
 3 Posaunen
 Becken
 Glockenspiel
 Harfen, II
 Tenor-Stimme
 Violinen I
 Violinen II
 Bratschen
 Violoncelli
 Kontrabässe

Flatterzunge
 zu 3
 zu 3
 zu 4
 mit Dämpfer
 Zungenstoß
 mit Dämpfer
 Zungenstoß
 pizz.
 zu 2
 zu 2
 pizz.
 spring. Bogen
 arco

Allegro pesante (Ganze Takte, nicht schnell)

*Klingt, wie angegeben!
 Должно звучать, как указано!

zu 3
 Fl. I. II.
 Ob. III.
 Kl. Kl. (F#) I. II.
 Kl. (B) zu 2
 Bkl. (B)
 Fg. I. II. III. zu 3
 Hrn. zu 4
 Tr. (F) dim. p
 Pos. dim. p
 Hrn. I. II. ff
 VI. I. II. arco
 Br. ff
 Vc. ff
 Kb. ff

Фактура и музыкальная форма в целом

По поводу соотношения фактуры с музыкальной формой в целом трудно говорить о каких-либо твердых всеобщих нормах. Помимо отмеченной выше общей закономерности смены видов фактуры на границах формы можно указать лишь на простейшую тенденцию к активизации фактуры (увеличение числа голосов, усиление переменности функций, колебания функционального состава) на развивающихся этапах музыкальной формы. Однако отступления и от этих весьма элементарных «правил» достаточно закономерны — фактура в целом не обладает большой самостоятельной формообразующей силой. Использование ее средств для построения формы обуславливается прежде всего спецификой стиля (отдельного композитора, школы, эпохи), свойствами жанра, индивидуальным замыслом, драматургией. Поэтому фактурное оформление целого и частей оказывается в разных стилях не только неодинаковым, но порой и прямо противоположным.

Вернемся еще раз к вопросу о принципе фактурных смен на гранях формы. Вопреки общей тенденции в таких стилях, как стили Корелли, И. С. Баха, Генделя, нормативно отсутствие каких-либо функциональных смен на гранях формы (например, в танцевальных частях оркестровых сюит Баха, в частях концертов Корелли, Генделя). В противоположность мастерам эпохи барокко фактурные стили Малера, Веберна отличаются такой частой переменностью — и на гранях и внутри построений, — что границы формы оказываются нередко затуманенными, и общая закономерность проступает неявно.

Если взять другую общую тенденцию — к активизации фактуры в развивающихся участках формы, — то и от нее есть устоявшиеся отступления. Одно из них находим в органной практике, когда в середине органного произведения «отдыхает» бас и ткань делается более легкой (И. С. Бах, Пассакалия до минор, завершающая фуга).

Достигают противоположности фактурные решения таких важных участков формы, как кульминации, заключительные разделы. Кульминация может отмечаться и наиболее плотной фактурой (симфонические tutti) и сравнительно разреженной (некоторые «тихие» кульминации в романсах Рахманинова), не только многоголосной тканью, но и одnogлосием, унисоном (речитативные «провозглашения» симфоний Шостаковича, мощные унисоны «Богатырской симфонии» Бородина). В завершениях музыкальных форм одинаково логичны и имитационные

«прошальные перекидки» (выражение В. А. Цуккермана) и компактные моноритмичные аккорды. Фактура гибко реагирует на самые различные запросы индивидуального авторского замысла.

Фактура, достигшая наибольшей развитости и значимости в музыке XX века, по своим объективным свойствам — как реальная ткань музыкального произведения — и в других стилистических условиях, при меньшей развитости и меньшем «удельном весе» в общем комплексе музыкальных средств, всегда остается самым конкретным выразительным элементом, допускающим огромное индивидуальное разнообразие.

СОДЕРЖАНИЕ

Определение фактуры	4
Виды фактур	5
Параметры и элементы фактуры	9
Фактурный рисунок голосов	13
Фигурации	14
Дублировки	23
Фактурные функции голосов	29
Полифункциональность голосов фактуры	52
Функциональное развитие голосов фактуры в музыкальной форме	63
Фактура и музыкальная форма в целом	85