

## ГОЛОС И ТЕМА В КЛАВИРНОЙ ФУГЕ ВЫСОКОГО БАРОККО

**Цель** статьи – преодолеть терминологическое затруднение, которое возникает в теории полифонии в связи с неоднозначностью трактовки термина «голос».

Во вступлении к «Подвижному контрапункту строгого письма» С. И. Танеев характеризует имитацию как «повторение *голосом мелодии* (курсив мой. – И. П.), непосредственно перед тем исполненной другим голосом» [3, с. 8]. Здесь понятия «голос» и «мелодия» не совпадают: первое указывает на универсальную способность человека издавать звуки благодаря колебанию голосовых связок (Танеев пишет о вокальной полифонии), а второе – на линейно организованную последовательность музыкальных звуков. Голос в данном контексте можно представить себе как своего рода ёмкость, заполняемую мелодической субстанцией.

Мелодия, которая предназначена для исполнения тем или иным певческим голосом, не может выходить за пределы его диапазона. Даже если мы, анализируя мелодию, сосредотачиваемся только на звуковысотных и метроритмических отношениях, отвлекаясь от вносимой голосом тембровой окраски, диапазон всё равно остается важным фактором анализа. Тесная связь между голосом и мелодией иногда становится практически неразрывной: невозможно представить себе, например, арию Джильды из «Риголетто» Верди в исполнении баса или арию Базилио из «Севильского цирюльника» Россини в исполнении колоратурного сопрано.

Казалось бы, такая связь между мелодией и исполняющим ее голосом может быть нарушена уже в камерной вокальной музыке, когда произведение, написанное для одного типа голосов, исполняется голосами другого типа. Тем не менее, продолжая читать «Подвижной контрапункт», мы вскоре находим следующее утверждение: «Вообще в сложном контрапункте *под голосом подразумевается мелодия*, напев (курсив мой. - И. П.), и в этом смысле говорится о передвижении голосов» [3, с. 42]. Здесь устанавливается уже не связь между

голосом-вместилищем и мелодией-субстанцией, а тождественность соответствующих понятий, возможность использовать их в качестве синонимов, имеющих одинаковое терминологическое значение.

Хотя в первом случае Танеев говорит об имитации, а во втором – о подвижном контрапункте, между этими двумя техниками нет непроходимой границы. Но попробуем рассмотреть тождество голоса и мелодии буквально. Для этого представим себе двухголосное полифоническое соединение, в котором верхний голос – женский, а нижний – мужской. Если понятия «мелодия» и «голос» тождественны, то в результате противоположной вертикальной перестановки женщины – физические носительницы верхнего голоса – должны превратиться в мужчин и наоборот.

Отсюда следует, что рассматриваемое утверждение ошибочно даже независимо от того, согласуется ли оно со сказанным Танеевым выше. Во всяком случае, оно ошибочно применительно к вокально-хоровой полифонии. Если бы полифония относилась к естественным наукам, то здесь можно было бы поставить точку: ошибка в определении остается таковой независимо от того, допустил ли ее неопытный студент или почтенный профессор. Однако в области гуманитарного знания всё не так просто. Следует как минимум подумать о том, каковы причины, побудившие столь авторитетного специалиста сделать такое рискованное и легко опровергаемое утверждение.

Монография С. И. Танеева посвящена строгому письму – вокальной полифонии 2-й половины XV – XVI вв. Написана же она на рубеже XIX и XX вв., когда обучение полифонии базировалось на опыте инструментальной – преимущественно клавирной – полифонии Высокого барокко. Едва ли не первыми произведениями, с которых тогда – как, впрочем, и сейчас – начиналось обучение игре на фортепиано, были пьесы из «Нотной тетради Анны-Магдалены Бах» и «Маленькие прелюдии и фуги». Потом приходила очередь «Инвенций и симфоний» и, наконец, «Хорошо темперированного клавира». Формирование представлений о полифонии происходило в XIX и продолжает происходить в XXI веке с опорой на клавирную музыку, исполняемую на современном фортепиано. Возможности, которые последнее предоставляет исполнителю, несколько смягчают, но не устраняют глубокого различия между вокально-хоровой и клавир-

ной – не инструментальной вообще, а именно клавирной! – полифонией.

В общих чертах это различие состоит в следующем. Сложение полифонической ткани вокально-хорового сочинения строгого письма начинается – как в историческом, так и в конструктивно-логическом аспекте – с одного человеческого голоса. Тембр каждого голоса индивидуален и легко узнаваем. Поэтому объединение однотипных голосов в унисоне хоровой партии представляет собой первый этап обобщения и одновременно своеобразной деиндивидуализации тембра. Следующий этап, на котором возникает собственно полифония, представляет собой соединение уже деиндивидуализированных партий в слитном – во всяком случае, в идеале стремящемся к слитности – звучании многоголосного хора. Формирование звукового пространства хоровой полифонии осуществляется, таким образом, за счет обобщения, деиндивидуализации изначально индивидуальных тембров. И все-таки каждая хоровая партия имеет специфическую тембровую окраску, определенный диапазон и регистры внутри этого диапазона. Звуковое пространство хоровой полифонии возникает благодаря объединению того, что в основе своей дифференцировано.

Клавирная полифония, начало становления которой относится к XVI веку, исходит не только из традиций, сложившихся в хоровой музыке, но и из возможностей своего инструмента. Не вдаваясь в подробности совершенствования клавишно-щипковых инструментов, отметим лишь, что четырехоктавный диапазон обычного клавесина времен И. С. Баха и Г. Ф. Генделя превышает диапазон и каждой хоровой партии, и всего смешанного хора. Этот обширный диапазон характеризуется высокой тембровой однородностью, даже слитностью: четырехзвучный аккорд в тесном расположении звучит на клавесине прежде всего как единое тембровое целое, в котором слух затем различает отдельные составляющие, тогда как в хоре слитность звучания такого аккорда достигается совместными усилиями четырех голосов.

На клавире, в отличие от хора, однозначно дифференцируются два голоса: если исполнитель пользуется двумя мануалами, то слух легко различает тембровые регистры как фактически два разных инструмента, но даже если используется только один мануал, отчетливо различаются высотные регистры диапазона. В трёх- и тем более четы-

рёхголосной клавирной фуге слух, по-прежнему различая верх и низ, далеко не всегда в состоянии следить за изменениями пространственного положения всех мелодических линий в процессе их совместного развертывания. К тому же два голоса сплошь и рядом могут пребывать в одном и том же диапазоне и даже перекрещиваться, что превращает их дифференциацию в процедуру, требующую значительных и слуховых, и интеллектуальных усилий.

Имеется еще один фактор, связанный со спецификой инструмента, который затрудняет дифференциацию многоголосия в клавирной полифонии. Голос для музыканта – это прежде всего музыкальный инструмент, заключенный в его теле. При пении в верхнем и нижнем регистре от любого певческого голоса или хоровой партии требуются физические усилия голосового аппарата, значительно превышающие те, которых требует пение в среднем, «рабочем» регистре, определяющем узнаваемую тембровую краску голоса того или иного типа. Клавесин – инструмент, в известном смысле удаленный от исполнителя на максимальное расстояние: максимальным по сравнению со всеми другими инструментами, духовыми или струнно-смычковыми, не говоря уже о голосе, является расстояние между исполнителем и генератором звука. На тембр клавесина не влияют различия в физических усилиях, которые прикладывает исполнитель при игре в разных регистрах. Физические усилия клавесиниста никак не влияют на темброобразование, они не подвергают тембр характерным изменениям, свойственным звучанию не только певческих голосов, но и, например, гобоя или скрипки в верхнем или флейты в нижнем регистре. Тембровое пространство клавирной полифонии обладает свойствами, принципиально отличными от свойств, которыми наделено пространство вокально-хоровой или мультиинструментальной полифонии: клавир дает вначале тембровое единство, которое затем дифференцируется, тогда как в хоре, ансамбле, оркестре объединяется изначально дифференцированный звуковой материал.

Наконец, крайне важно следующее: в исполнении вокально-хорового или мультиинструментального произведения теоретически может участвовать сколь угодно большое количество вокальных или инструментальных партий, объединяющих любое число исполнителей, тогда как у одного исполнителя на клавесине или клавикорде

всегда – даже теоретически – не более чем две руки. Десять пальцев могут со скоростью, недоступной певцу, пробежать через весь звуковысотный диапазон клавира, превышающий диапазон любого певческого голоса, но могут контролировать одновременное звучание не более чем четырех-пяти голосов<sup>1</sup>.

Вокально-хоровая и клавирная полифония, как видим, исходят из противоположных предпосылок структурирования звукового пространства. В звуковом пространстве хоровой полифонии XVI века, преимущественно имитационной, каждая партия хора, занимая определенную часть диапазона, образует своего рода этаж. В отличие от этажей дома, построенного в реальном пространстве, этажи полифонической фактуры не отделены друг от друга перекрытиями: голоса могут перекрещиваться, образуя сложную и тщательно продуманную конструкцию, пространственная схема которой – своего рода чертеж – зафиксирована в хоровой партитуре<sup>2</sup>.

Излагая мелодический материал, композитор размещает его в определенном порядке на им же заранее определенных этажах многоголосной фактуры, по очереди «представляет» этот материал каждому из голосов, участвующих в сложении полифонической ткани, а слушателя знакомит с планом пространственной организации произведения. Так, в виде теоретически бесконечной цепочки экспозиций<sup>3</sup>, вводящих разнообразные *soggetti*<sup>4</sup>, разворачивается мотетная форма вокальной полифонии XVI века. Имитационная полифония в инструментальной музыке того времени подражает образцам, которые предлагают вокально-хоровые жанры и выглядит как бессловесная вокальная музыка.

Барочная fuga, вокальная и инструментальная, является наслед-

---

<sup>1</sup> Шестиголосие в ричеркаре из «Музыкального приношения» И. С. Баха достигает предела исполнительских возможностей музыканта.

<sup>2</sup> Как показал Э. Ловински [4], партитуры начали использовать приблизительно на рубеже XV–XVI вв. композиторы, принадлежавшие к поколению Жоскена.

<sup>3</sup> Количество звеньев в цепочке экспозиций зависит от числа строк словесного текста, то есть от внесмузыкального фактора.

<sup>4</sup> Особый термин здесь необходим, поскольку *soggetto* в полифонии строгого письма заметно отличается от темы в полифонии свободного письма – и своим интонационным обликом (хотя композиторы XVIII века могли использовать в качестве темы фуги строгостильный материал), и формообразующими функциями.

ницей мотетной формы. Точнее, прямой наследницей имитационных форм строгого письма можно считать только фугированную экспозицию, а в фуге появляется свободная часть, основанная на воспроизведении уже звучавшей в экспозиции темы. Тема барочной фуги – мелодический материал, значительно более индивидуализированный, чем строгостильный *soggetto*. Отличие между этими двумя типами тематизма в плане экспрессивности, характерности и запоминаемости подчеркивались в литературе неоднократно. Необходимо поэтому обратить внимание на ограничение, которое эстетика барокко накладывает на индивидуализацию тематического материала: прежде всего он должен быть типизированным, воплощать не конкретную эмоцию, а обобщенный аффект, не конкретный танец или напев, а обобщенно-жанровую танцевальность или песенность. Мелодический материал, из которого складывается тема барочной фуги, легко узнаваем благодаря тому, что он складывается из наиболее употребительных идиом интонационного словаря эпохи. В данном отношении Марпург даже сформулировал вполне определенные требования к теме фуги [5, р. 162]. Но из тех же самых идиом в фуге состоит и оттеняющий мелодический материал, поэтому для дифференциации темы и *не*-темы в фуге по-прежнему, как и в строгом письме, чрезвычайно важна очередность вступления мелодических построений: темой становится тот, который вступает первым.

Так же по-прежнему в хоровой фуге, равно как и в мультиинструментальной, построенной аналогичным образом, тема вступает в определенных голосах, и это накладывает отпечаток на ее интонационный облик и, что особенно важно, на диапазон. Мелодические линии в такой фуге разворачиваются в таком же звуковом пространстве, дифференцированном тембрами и диапазонами певческих голосов или инструментов. И по-прежнему пространственная схема такой фуги представлена многоголосной партитурой.

В клавирной фуге может сохраняться ориентация на хоровую – партитурную – модель пространственной организации. Однако роль темы при этом существенно меняется: она уже не располагается в заранее заданном голосе, а с помощью своего диапазона формирует представление о некотором этаже будущего звукового пространства. Это проще всего сделать, если тема относится к кантиленному или де-

кламационному жанровому типу, то есть воспроизводит особенности различных типов вокальной мелодики. Но и здесь возникают некоторые трудности: ведь при вступлении вокальных голосов, даже если их диапазоны пересекаются, слушатель, как правило, ясно отличает более легкое и прозрачное звучание сопрано от более плотного и насыщенного звучания альты, тогда как в клавирной музыке эти тембровые характеристики голосов нивелируются. В экспозиции клавирной фуги мы можем определить, был ли первый вступивший голос верхним или средним только после того, как вступит следующий – выше или ниже первого<sup>5</sup>.

Если тема имеет ярко выраженный инструментальный – например, токкатно-моторный – характер и ее диапазон, как обычно бывает в таких темах, существенно превышает октаву<sup>6</sup>, то высотные позиции вступления темы приобретают решающее значение для структурирования звуковысотного пространства фуги. Пространственная модель, сформировавшаяся к концу экспозиции, лишь отдаленно напоминает традиционную модель хоровой фуги. Это становится особенно хорошо видно при анализе трехголосных клавирных фуг: если в четырехголосной фуге мы имеем возможность именовать голоса сопрано, альтом, тенором и басом, то в инструментальном трехголосии средний голос невозможно однозначно определить ни как альт, ни как тенор, то есть нельзя сказать ничего определенного о его тембровых характеристиках – он именно средний по отношению к верхнему и нижнему. На данном примере особенно хорошо видно, что происходит с голосом в клавирной фуге: он практически полностью лишается своей исходной тембровой функции и начинает выполнять в первую очередь конструктивно-логическую функцию, служит средством полифонической организации темброво однородной звуковой массы.

Конструктивно-логическая функция голоса ярче всего реализуется в экспозиции клавирной фуги. Вместе с тем, экспозиция – наиболее

---

<sup>5</sup> Сказанное не относится к тем случаям, когда первый голос вступает в нижнем регистре.

<sup>6</sup> Самый яркий пример такого рода находим в «Кошачьей фуге» Д. Скарлатти, где тема за четыре такта охватывает полторы октавы. Эту тему трудно записать так, чтобы она уместилась на одной строке многоголосной партитуры: нужно либо пользоваться большим количеством добавочных линеек, либо менять ключ.

консервативная часть всякой фуги, теснее всего связанная с традициями строгостильной полифонии и наиболее жестко регламентированная. Практически любую экспозицию клавирной фуги Высокого барокко<sup>7</sup> можно представить и записать в виде партитуры.

По окончании экспозиции требования регламента фуги<sup>8</sup> ослабевают и сводятся к тому, чтобы поддерживалось полифоническое изложение, а тема фуги была воспроизведена в полном объеме хотя бы один раз. И. С. Бах и Г. Ф. Гендель в своих клавирных фугах выполняют эти требования двумя разными способами. Бах, более консервативный, в свободной части неукоснительно придерживается схемы распределения мелодического материала между голосами, установленной в экспозиции<sup>9</sup>. Подавляющее большинство баховских клавирных фуг может быть от начала до конца записано в виде партитуры со стабильным количеством голосов, а в «Искусстве фуги» именно такая запись и используется. Графическое представление результатов анализа «нормативной» клавирной фуги Баха осуществляется с помощью схемы, имеющей столько линий, сколько голосов в фуге. Тот или иной голос может брать паузу, иногда довольно протяженную, но не может исчезнуть. Изменения плотности фактуры – количества голосов и расстояний между ними – происходят в рамках стабильной партитурной схемы.

Совершенно иначе поступает Гендель в свободных частях фуг из «Восьми больших сюит» и в «Шести фугах или волонтариях (voluntarys)». Именно здесь постоянно происходят те события, которые имел в виду Танеев, когда писал о тождестве гóлоса и мелодии: не гóлосá вступают и прекращают звучать, а каждое вступление темы формирует фактически новый голос как новый конструктивно-логический эле-

---

<sup>7</sup> За очень редкими исключениями, к которым относится упомянутая выше «Кощачья фуга».

<sup>8</sup> Данное понятие, введенное А. П. Милкой [2], представляется чрезвычайно эффективным инструментом анализа фуги.

<sup>9</sup> Весьма немногочисленные исключения встречаются в ранних фугах и в фугах, написанных для лютни или клавира. Бах может вводить в свободной части дополнительные – факультативные – голоса, но крайне редко передает мелодическую линию от одного голоса другому. При этом, как известно каждому, кто играл клавирные фуги Баха, передача одного из средних голосов из руки в другую постоянно используется в его произведениях.



мент полифонической ткани. Тема вступает не на заранее отведенном экспозицией фактурном этаже, а в свободном пространстве между звучащими голосами, прокладывая себе путь между ними, накладываясь на звучащие голоса сверху или подпирает их снизу. По завершении мелодического построения голос исчезает, что оставляет у исполняющего или анализирующего фугу кратковременное ощущение пустого пространства в многоголосии. Для слушателя такие пустоты практически незаметны, поскольку их компенсируют новые вступления темы-голоса, опережающие окончание предыдущего.

Звуковое пространство генделевской клавирной фуги, хотя и нарушает установленный в экспозиции порядок отношений между голосами, формируется отнюдь не стихийно. Однако для выявления закономерностей пространственной логики в клавирной фуге Генделя партитурная аналитическая схема уже непригодна. Нужна иная аналитическая схема: два нотных стана, объединенных акколадой. Отмечая на них звуковысотные позиции вступлений темы и удержанных противосложений, нетрудно увидеть общее направление движения, последовательно выдерживаемое на протяжении каждого структурного раздела. Отображая мелодические построения в виде отрезков, можно обнаружить, как вполне закономерным образом меняется плотность полифонической фактуры. Гендель сознательно и четко планирует оформление всей звуковой массы, в котором участки четырехголосия образуют опорные пункты движения от начала к концу клавирной фуги.

Оба описанных способа организации звукового пространства служат у мастеров Высокого барокко одной цели: их усилиями фуга обретает целенаправленность, устремленность от начала к концу, то есть динамичность, максимально возможную в условиях формы однотемной<sup>10</sup> и аметаболической (допускающей преобразования, но не предполагающей трансформаций тематизма). Традиционный способ опирается на реализацию тембровой функции голоса в вокально-хоровой полифонии строгого письма и предполагает, что отношения

---

<sup>10</sup> В сущности, и формально многотемная фуга – двойная, тройная или четверная – пишется на одну тему, но многоголосную, на что указал А. Н. Должанский [1, с. 155]. В многотемных фугах с раздельными экспозициями «сборка» такой многоголосной темы является конечной целью.

между голосами, заданные в экспозиции, остаются неизменными на протяжении всей фуги. Здесь конструктивно-логическая функция голоса выступает как эквивалент или заместитель его тембровой функции в вокально-хоровом или мультиинструментальном многоголосии, а сам голос как компонент линейной организации полифонической ткани представляет собой заранее подготовленное вместилище для мелодического материала. Дифференциация звукового пространства при этом стабильна, ее способ не изменяется от начала до конца произведения.

Другой способ, который обнаруживается в клавирных фугах Генделя, опирается на конструктивно-логическую функцию темы (или другого повторяемого и узнаваемого – тематизированного – мелодического материала), ее способность независимо от заданной в экспозиции модели – так сказать, в явочном порядке – формировать собственный звуковой коридор. Совокупность таких линейных построений образует мобильное звуковое пространство, где и реализуются описанные Танеевым отношения неразрывного единства между голосом и мелодией.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Должанский А. Н. Относительно фуги // Должанский А. Избранные статьи. – Л., 1973. – С. 151–161.
2. Милка А. П. Малые имитационные формы (К вопросу о генезисе и природе фуги) / А. П. Милка // А. Н. Должанский (1908–1966) : сб. ст. к 100-летию со дня рождения. – СПб, 2008. – С. 197–225.
3. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма / С. И. Танеев [под ред. С. С. Богатырева]. – М. : ГМИ, 1959. – 383 с.
4. Lowinsky, Edward E. On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musician / Edward E. Lowinsky // JAMS. – 1948. – Vol. 1, № 1 (Spring). – P. 17–23.
5. Mann, A. The Study of Fugue / Alfred Mann. — NY : Dover Publication, 1987. – 339 p.

#### **Приходько И. М. Голос и тема в клавирной фуге высокого барокко.**

Анализ противоречия, которое обнаруживается при сравнении двух фрагментов из «Подвижного контрапункта строгого письма» С. И. Танеева, приводит к необходимости дифференцировать две функции голоса в полифонической фактуре – тембровую и конструктивно-логическую.

**Ключевые слова:** голос, диапазон, звуковое пространство, мелодия, тема, тембр, fuga, функция.

**Приходько І. М. Голос і тема в клавірній фузі високого бароко.** Аналіз протиріччя, яке виявляється при порівнянні двох фрагментів з «Рухомого контрапункту строгого письма» С. І. Танєєва, призводить до необхідності диференціювати дві функції голосу в поліфонічній фактурі – темброву і конструктивно-логічну.

**Ключові слова:** голос, діапазон, звуковий простір, мелодія, тема, тембр, fuga, функція.

**Prykhod'ko I. M. Voice and theme in clavier fugue of high baroque.** Analysis of the controversy detected by comparing the two fragments of S. I. Taneyev's "Invertible counterpoint in the strict style" leads to the necessity of differentiation between timbre and constructive functions of voices in polyphonic texture.

**Key words:** fugue, function, melody, range, sound space, theme, timbre, voice.

УДК 78.071.1:786.2 Равель

*Анна Леонова*

## **«БЛАГОРОДНЫЕ И СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЕ ВАЛЬСЫ»**

### **М. РАВЕЛЯ: ЛАДОГАРМОНИЧЕСКИЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ**

**Актуальность** темы обусловлена значительностью и популярностью «Благородных и сентиментальных вальсов» Мориса Равеля, занявших прочное место в репертуаре многих музыкантов XX в. Вместе с тем, и по сегодняшний день музыкально-теоретический анализ произведения носит обзорный характер. Этим и обуславливается выбор данного сочинения в качестве объекта исследования.

**Цель** – выявить ладогармонические и композиционные принципы в фортепианном произведении М. Равеля «Благородные и сентиментальные вальсы» в аспекте постижения композиторского мышления.

Искусство М. Равеля – ярчайший пример обновления классической музыкальной традиции новыми звуковыми средствами. Классические формы он сумел органично соединить со звуковой «техникой», свой-