

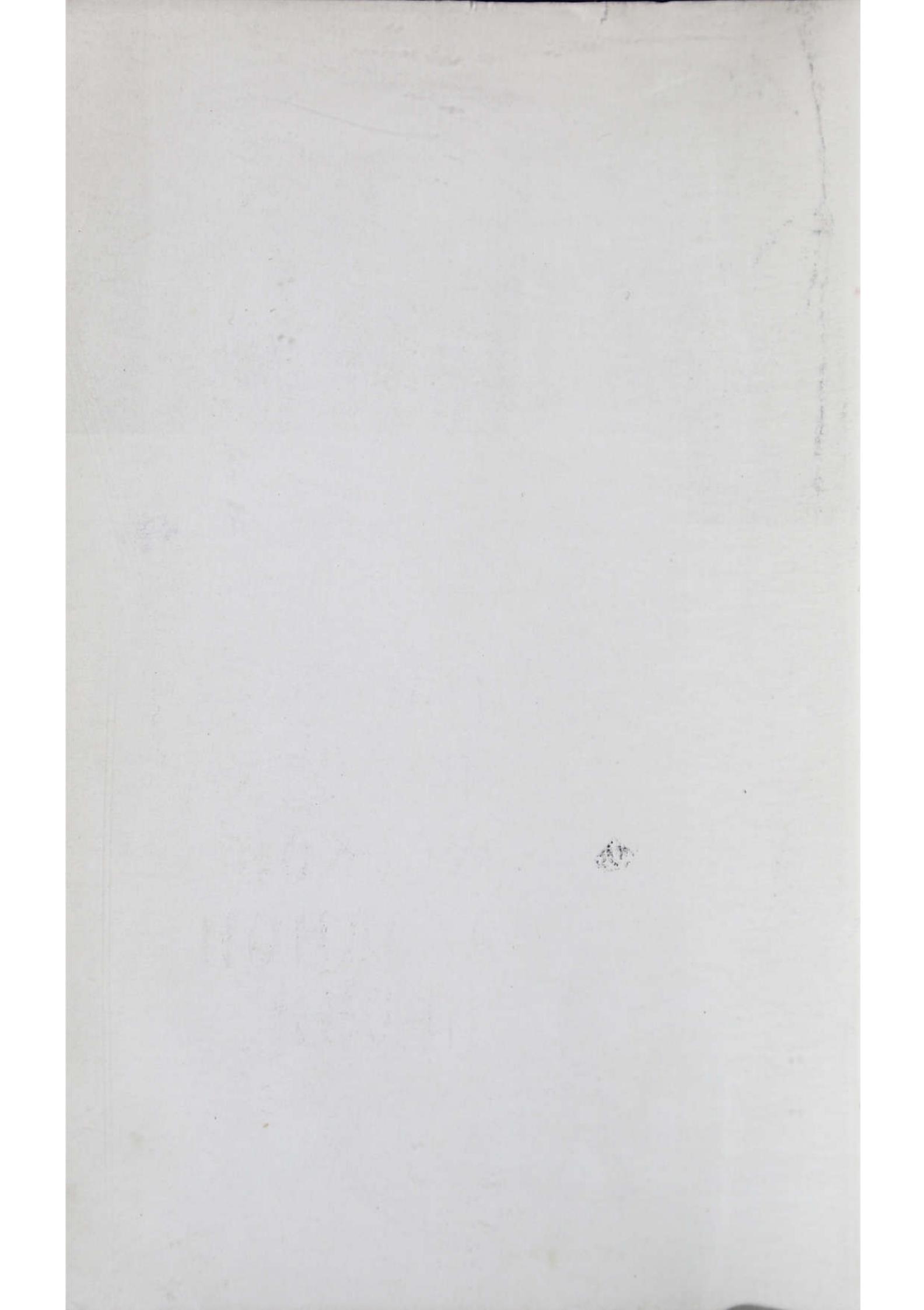


324

И. И. Дубовский

**ИМИТАЦИОННАЯ
ОБРАБОТКА
РУССКОЙ
НАРОДНОЙ
ПЕСНИ**

МУЗГИЗ 1963



АЛМА-АТИНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
им. КУРМАНГАЗЫ

КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

И. И. ДУБОВСКИЙ

ИМИТАЦИОННАЯ
ОБРАБОТКА
РУССКОЙ
НАРОДНОЙ
ПЕСНИ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1963

музобнзтв ссср

324 №

— № 324

БИБЛІОГРАФІЯ
УКАЗАНИЙ
ДЛЯ ЗАБЕЗПІЧЕННЯ
ВІДНОСИНА
ІНДІЯН

БІБЛІОГРАФІЯ
УКАЗАНИЙ
ДЛЯ ЗАБЕЗПІЧЕННЯ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая работа задумана в качестве дополнения к основному курсу полифонии. Не касаясь простейших, самых распространенных закономерностей русского народнопесенного подголосочного склада, автор рассматривает некоторые практические целесообразные приемы имитационной обработки народнопесенных мелодий.

Музикальным материалом в данной работе служит русское народнопесенное творчество; однако, с учетом специфики той или иной национальной музыкальной культуры, сами приемы могут оказаться применимыми к мелосу многих других народов.

Брошюра состоит из двух частей. В первой из них идет речь о скрытых возможностях имитационного развития, таящихся в народнопесенном мелосе, и об использовании выявленных возможностей для сочинения одночастной и вариантно-куплетной обработки.

Вторая часть посвящена двух- и трехголосному имитационному сопровождению мелодии. Сюда включены имитации во все интервалы (в том числе и в октаву), «перекрестные» имитации, горизонтально-подвижной контрапункт, имитации в увеличении (частично затрагиваемые и в первой части). Как и предыдущая, эта часть предусматривает одночастную и вариантно-куплетную обработку.

Настоящая работа адресуется прежде всего педагогам и студентам композиторского факультета. Именно последним следует рекомендовать стремиться максимально выявлять все имитационные возможности в каждом отдельном случае, а при работе над вариантно-куплетной формой — использовать самые разнообразные исполнительские составы. Это помогает им более всесторонне овладеть полифонической техникой.

Студенты же музыковедческого профиля могут до некоторой степени ограничить себя количественно в выполнении письменных работ. Однако — и это необходимо подчеркнуть

с полной категоричностью — в обоих случаях техника ни в коей мере не должна превратиться в самоцель: основной целью в полифоническом (как и во всяком другом) произведении остается достижение выразительности, эмоционального воздействия на слушателя. Студенты должны не просто овладеть совокупностью каких-то полифонических приемов, но и преодолеть все трудности для приобретения свободы в передаче своего основного композиторского замысла.

Часть I

ВОЗМОЖНОСТИ ИМИТАЦИОННОЙ ОБРАБОТКИ В СТРОЕНИИ МЕЛОДИИ

I. Признаки наличия в мелодии имитационных возможностей

Возможности имитационного развития кроются в любой мелодии, хотя и не в одинаковой степени: иногда они находятся, условно говоря, на самой поверхности и как бы напрашиваются на использование; в иных случаях они более скрыты, обнаруживаются подчас не без труда и не в такой полной мере.

Иногда мелодия народного происхождения уже благодаря своей специфической интоационной структуре может быть изложена в канонической форме. Например:

«Со вьюном я хожу»
Н. Римский-Корсаков. 100 русских народных песен, № 56

The musical score for 'Со вьюном я хожу' is presented in two staves. The top staff is in treble clef, G major (two sharps), 3/4 time, dynamic 'Moderato'. The bottom staff is in bass clef, G major (two sharps), 3/4 time. Both staves begin with a rest. The melody is simple, consisting of eighth and sixteenth notes.



Нетрудно заметить, что оба предложения роднит одинаковая ладовая подоснова: на всех сильных и относительно сильных долях — звуки тонического трезвучия:

Подобное ладофункциональное совпадение метрически опорных моментов звучания представляет самый простой признак наличия в мелодии имитационных возможностей.

Иногда возможности имитационного изложения выявляются благодаря равномерному чередованию одинаковых ладовых моментов, создающих соответствующую ладофункциональную «пульсацию», «функциональный ритм» всей мелодии:

Примечание. В таких имитационных сплетениях в каком-либо месте могут образоваться параллельные октавы или квинты. Параллелизмы эти носят явно случайный характер, они одинаково далеки как от колористических, так и фактурных эффектов. Отношение к ним может быть различным. При желании избежать их можно применить незначительное изменение мелодии:

4

вместо можно

This musical example shows two measures of music. The first measure is labeled 'вместо' (instead) and features a dotted eighth note followed by a sixteenth note and a quarter note. The second measure is labeled 'можно' (can) and shows a sixteenth note followed by a quarter note and another sixteenth note.

См. предыдущий пример, такт 8.

В подобных случаях такое изменение следует признать достаточно уместным: в народном песнетворчестве привнесение незначительной вариантиности в повторяемую фразу — явление более чем обычное.

Это, однако, не лишает композитора права считать однократно встречающиеся параллелизмы несущественными и не удалять их:

«Не шум шумит»
П. Чайковский. 50 русских народных песен, № 21

5

Andante mosso

This musical example shows a single measure of music in 3/4 time. It consists of a treble clef staff with a basso continuo staff below it. The melody starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The basso continuo part provides harmonic support with sustained notes and chords.

С другой стороны, весьма уместными оказываются иногда нарочитые квинтовые параллелизмы:

«Уж ты, поле мое»
П. Чайковский. 50 русских народных песен, № 43

6

Медленно

This musical example shows a single measure of music in 3/4 time. It features a treble clef staff with a basso continuo staff below it. The melody consists of eighth-note pairs, while the basso continuo part provides harmonic support with sustained notes and chords.

И то и другое рассматривается, конечно, не как обычная учебная норма, а только как редкое исключение, хотя, в силу специфики музыкального языка некоторых национальных музыкальных культур (например, грузинской и в какой-то мере русской), подобные параллелизмы составляют одну из характерных особенностей народного творчества.

В таких примерах, как имитационное изложение мелодии песни «Пойду, млада, погуляю» (см. нотный пример № 3), гораздо ценнее обратить внимание на выявившиеся здесь возможности использования двойного контрапункта децимы:

7

a)

This musical example shows a single measure of music in 3/4 time. It features a treble clef staff with a basso continuo staff below it. The melody consists of eighth notes, and the basso continuo part provides harmonic support with sustained notes and chords. A small 'a)' is written above the staff, and the text 'и т.д.' is written at the end of the measure.



Простейшим признаком возможностей имитационного развития в мелодии служит гаммообразное движение. Например:

«На улице дождь, дождь»
А. Лядов. Сборник русских народных песен, оп. 43, № 22

8 a) Allegretto

9 a) „В поле береза стояла“

6 и т.д.

Кроме того, имитационное изложение может основываться на секвентном строении мелодии (или ее отдельных частей):

«У ворот, ворот широких»
А. Лядов. 50 песен русского народа, № 26

10 a) Allegro moderato

Во второй половине этой обработки А. Лядова изложение усложнено путем применения проходящих и вспомогательных задержаний (в примере № 10-б они отмечены звездочками):

Указанные здесь признаки являются лишь простейшими; они, конечно, ни в коей мере не исчерпывают всех возможных вариантов. В частности, кроме имитации октавной, применяются и всякие другие, и в первую очередь — квинтовая:

«Что вились»

«Ой, з-за гори кам'яної»

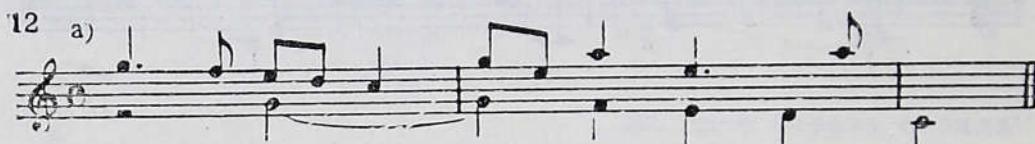
«Винный наш колодезь»
П. Чайковский. 50 русских народных песен, № 29

«Как по морю, как по синему»
П. Чайковский. 50 русских народных песен, № 27



В процессе выявления возможностей имитационного изложения мелодии не следует упускать из виду простейшего из всех видов усложненной имитации — увеличения:

«На улице дождь, дождь»
А. Лядов. Сборник русских народных песен, № 22



«Отдавали молоду на чужую сторону»
А. Лядов. 50 песен русского народа, № 36



2. Предварительный свод («партитура») имитаций

Поиски имитационных возможностей, скрывающихся в данной мелодии, целесообразно для наглядности фиксировать в виде свода — некоей условной партитуры. В процессе записи необходимо тут же отмечать неприемлемые для контрапункта моменты: параллельные октавы, квинты, неправильное (неестественное) разрешение диссонансов или его отсутствие. Это облегчит и отбор материала для последующих обработок, и внесение необходимых поправок (см. вклейку к стр. 17).

В этом далеко еще не полном своде имеются следующие варианты:

- 1) Незаконченная имитация в октаву (примененная А. Лядовым в его обработке);

- 2) Имитация в унисон, которую приходится прервать после ее третьего такта ввиду ряда контрапунктических несоответствий;
- 3) Незаконченная по тем же причинам имитация в нижнюю октаву;
- 4) Имитация в нижнюю октаву, которую при сокращении на одну четверть (см. знак NB) можно превратить в бесконечный канон;
- 5) Имитация в унисон, в увеличении;
- 6) Имитация в нижнюю октаву, в увеличении (в скобках показано частичное изменение, устраниющее созвучие септимы);
- 7) Имитация в унисон, в увеличении (после перерыва в один такт может быть продолжена);
- 8) Более позднее вступление имитирующего в нижнюю октаву голоса (мелкими нотами показано другое возможное продолжение);
- 9) Имитация в унисон; в связи со вступлением основного напева на одну счетную долю раньше, он сам становится голосом, проводящим имитацию в уменьшении;
- 10) Имитация в унисон; со второй фразы — в увеличении, затем в двойном увеличении; после этого — в возвращении к первому способу изложения;
- 11) Начало имитаций в виде тонального ответа.

Примечание. В 4-м варианте на грани тактов 3—4 образуются параллельные квинты. В двухголосном изложении их можно частично «затушевать» продлением предыдущего звука *ми* (из третьего такта) на одну шестнадцатую; в трехголосии же, при наличии свободного голоса, такое дополнительное *ми* может способствовать восприятию звука *ре* в качестве задержания.

Дополнительно даются два варианта имитации в обращении; они не включены в основной свод, так как их связь с имитируемой мелодией более трудно улавливается на слух:

14



Составление подобных сводов является предварительным этапом, первым подготовительным упражнением в области обработок, основанных на имитационном изложении народно-песенных мелодий. Само собой разумеется, что чем большее количество мелодий будет проведено через проверку на их «имитационность», тем выше окажется приобретенная полифоническая (в частности — имитационная) техника письма.

Материалом для этого упражнения могут служить мелодии из классических сборников — Н. Римского-Корсакова, М. Балакирева, А. Лядова, С. Ляпунова и многих других.

В частности, обработка П. Чайковского, приводимая ниже под № 26, сделана композитором на основе мелодии, заимствованной, наряду с некоторыми другими, из сборника М. Балакирева.

Любой из вариантов такой «партитуры», проверенный с точки зрения контрапунктической совместимости (то есть частично, в меру необходимости, выправленный), может быть использован в качестве второго голоса к основному напеву.

Кроме того, анализ вариантов в их совокупности показывает, что некоторые из них являются совместимыми: они контрапунктируют не только с основным напевом, но и друг с другом; тем самым они предоставляют возможность более чем двухголосного изложения собранного в своде материала.

Трехголосное имитационное изложение мелодии песни «Отдавали молоду» (в имитации варианты 4-й и 8-й):

15

The image shows four staves of musical notation. The top two staves are identical, featuring a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time. They consist of four measures of music. The bottom two staves are also identical, featuring a bass clef, a key signature of one sharp, and common time. They also consist of four measures of music. The notation includes various note heads, stems, and bar lines.

Примечание. Строение основного напева приводит в трехголосии к образованию вспомогательных задержаний (такты 5, 7 и 8 в исправленном варианте).

В зависимости от того, какой из двух имитирующих голосов пятого такта нужно выделить, в исполнении более целесообразным окажется небольшое отступление от основной мелодии в среднем голосе или в нижнем.

Изменение, предлагаемое в восьмом такте, способствует более естественному разрешению диссонанса.

В отношении изустного народного творчества, характеризуемого вариантиностью, эти незначительные изменения имитирующих голосов в известной мере оправданы и вполне допустимы. Однако при большом количестве несоответствий, требующих таких отступлений, приходится признать контрапунктическую несовместимость голосов. Например, отрывок из свода (№ 13):

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'a)' and the bottom staff is labeled 'b)'. Both staves are in common time and feature a treble clef. The notation consists of several measures of music, with some notes having stems pointing up and others pointing down. The bottom staff includes a bracketed note group with the text '(возможное устранение параллельных октав)' written below it.

3. Более свободная имитация

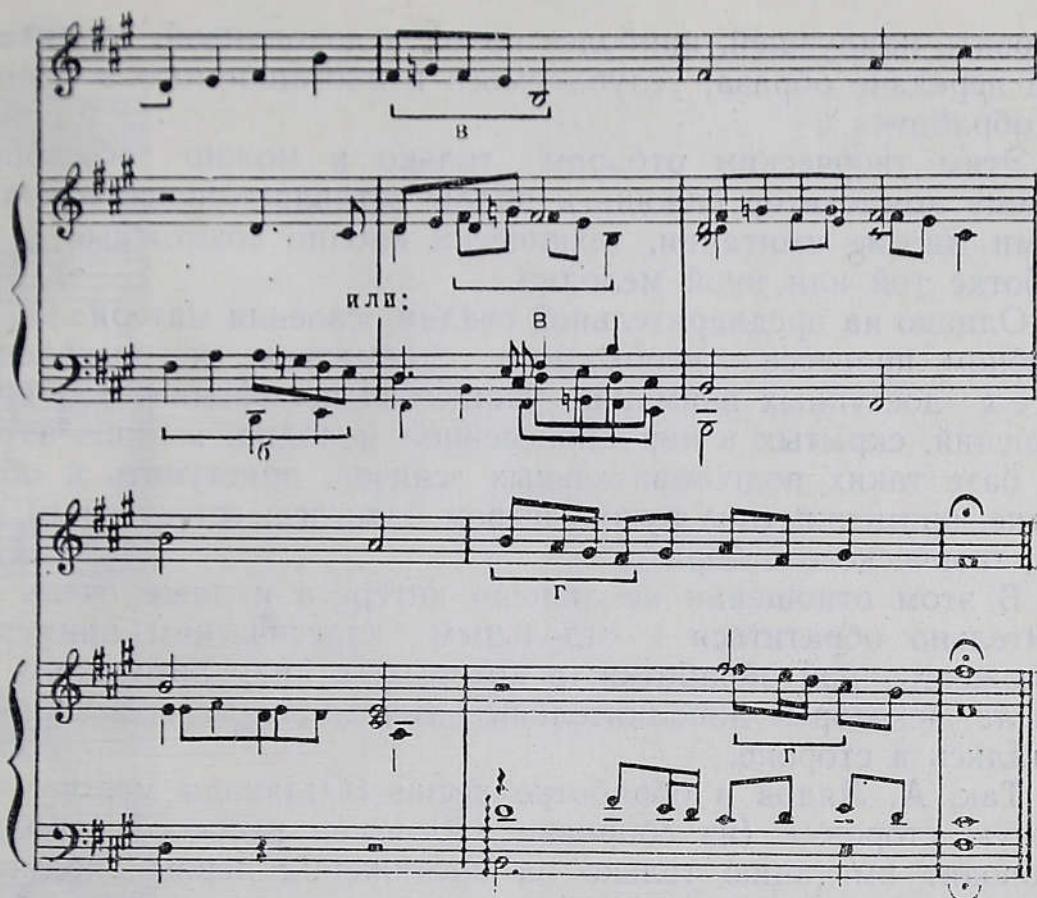
Существует немалое количество народнопесенных мелодий, которые, не поддаваясь сплошному каноническому изложению, допускают все же более свободные имитации. Свобода эта проявляется в переменности (непостоянстве) временного и высотного интервалов имитации и в нарушении непрерывности. Например:

«Как с-под зорьки, с-под зари»
Н. Римский-Корсаков. 100 русских народных песен, № 20

17 Allegretto

«Что вились, вились мои кудерцы»
С. Ляпунов, оп. 10, № 20

18 Adagio non troppo



В первом из этих примеров временной интервал имитации сохраняется на всем протяжении: затачное (ямбическое) строение всех мотивов песни отражается и в имитирующих голосах; однако высотный интервал в каждой имитации иной: нижняя децима, унисон, нижняя квинта.

Во втором примере все имитации октавные, за исключением последнего мотива (г), имитируемого в верхнюю квинту. Свобода здесь проявляется в пропусках: имитируется не весь мелодический материал песни (хотя в некоторых местах, как показано мелкими нотками, пропуски можно было бы значительно сократить). Кроме того, в одном месте изменяется временной интервал: имитация (в) проводится стретто.

Ясно, что как в предыдущем разделе, так и здесь рекомендуется составлять своды вариантов свободных имитаций к возможно большему количеству народнопесенных мелодий, помня, что чем настойчивее поиски вариантов, тем плодотворнее результаты в отношении выявления лучших из них.

4. Многообразие возможностей имитационного развития и творческий отбор лучших вариантов

Приступая к обработке народной песни, художник ставит себе целью выявить и отобрать те из таящихся в данной мелодии полифонических соотношений, которые могут способ-

ствовать наилучшей, наиболее яркой и доходчивой, убедительной передаче образа, углубляемого и обогащаемого в процессе обработки.

Этим творческим отбором только и можно объяснить, почему композитор сплошь и рядом оставляет неиспользованными многие имитации, технически вполне возможные в обработке той или иной мелодии.

Однако на предварительной стадии освоения материала — в учебном процессе — необходимо стремиться к выявлению всех доступных вниманию учащегося полифонических соотношений, скрытых в народнопесенной мелодии, и лишь затем, на базе таких подготовительных эскизов, приступить к обработке, применив (под руководством педагога, естественно) метод творческого отбора.

В этом отношении не лишено интереса и даже очень поучительно обратиться к отдельным классическим примерам художественной обработки, в которых, в силу авторского замысла, некоторые дополнительные имитационные возможности остались в стороне.

Так, А. Лядов в обработке песни «Отдавали молоду на чужую сторону» (из сборника «50 песен русского народа») проводит имитацию только на протяжении первых полутора фраз:

«Отдавали молоду на чужую сторону»
А. Лядов. 50 песен русского народа, № 36

19 **Moderato**

The musical score consists of two staves. The top staff is in common time (2/4), treble clef, and has six measures. The bottom staff is in common time (2/4), bass clef, and has six measures. Measures 1-3 show a simple harmonic progression. Measures 4-6 show a more complex harmonic progression with multiple chords per measure.

13

13

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

x y x x x x x x x x x

и т.д.

x x NB

x x

и т.д.

(возможен бесконечный канон)

и т.д.

(то же)

a) b) c)

С1

Н(

С6

П(

Н)

Р(

У'

В

Н(

Н)

Б(

Т(

У'

Х

М

О

Ч

П

Ф

Хотя эта мелодия допускает очень многие имитационные варианты, они, как видно из данной обработки, не входили в творческий замысел композитора.

В другой своей обработке из того же сборника — «У ворот, ворот» — композитор проводит имитацию только во второй половине мелодии, оставляя первую часть почти без всякого сопровождения, как бы в виде запева:

«У ворот, ворот широких»
А. Лядов. 50 песен русского народа, № 26

20 Allegro moderato

Это могло бы показаться тем более странным, что оба предложения имеют почти одинаковую мелодическую структуру, так что здесь оказывается вполне возможным каноническое изложение и в первой половине мелодии (см. в примере № 20 мелкие ноты в партии правой руки).

Понятно, однако, что композитор применил тут прием постепенного вступления голосов — «экспозиционность», в профессиональной имитационной полифонии характерную для фуги, а в русском народнопесенном творчестве — для процесса становления песни с ее одноголосным запевом, к которому затем присоединяются, сразу или постепенно, все остальные голоса. В частности, в сборниках А. Лядова, М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, С. Ляпунова и других можно найти внушительное количество примеров подобного экспозиционного подхода к обработке народных песен.

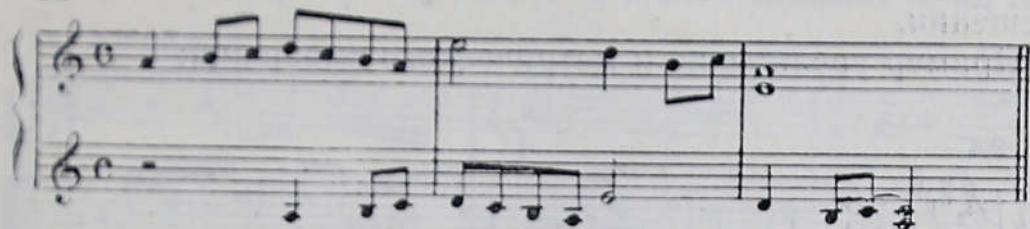
На неиспользованную композитором возможность проведения имитации можно указать еще в одном примере:

«Ах, кто бы мне, ах, мому горюшку помог»

21 *Andante sostenuto*

A musical score for three voices. The top voice (soprano) starts with a melodic line in G major. The middle voice (alto) begins with a harmonic line in C major. The bottom voice (bass) starts with a harmonic line in E major. The score consists of two systems of music. The first system ends with a double bar line and repeat dots, indicating a return to the beginning of the melody. The second system continues the harmonic progression, showing how the voices interact over time.

Здесь мелодия восьмого такта (включая первый звук девятого) почти точно повторяет начальный мотив и поэтому допускает, конечно, и повторение стреттной имитации:



5. Тематически-производный контрапунктирующий голос

Для выработки техники обработки народной песни необходимо включение в учебную практику еще одного вида упражнений — сочинения тематически-производного контрапунктирующего голоса (в сокращении — контрголоса — по аналогии с термином «контртема» в фуге).

В простейших случаях задача сводится к максимальному использованию в сочиняемом голосе мелодико-интонационных элементов данного основного напева. Например:

«Ой, Иван-то, ты, Иван»

Н. Римский-Корсаков. 100 русских народных песен, № 32

Здесь нет имитации в общепринятом смысле слова, поскольку элементы данной мелодии используются в контрголосе свободно в смысле порядка их следования; однако сочиненный по этому принципу голос максимально близок по своему мелодико-интонационному строению к основному напеву.

Понятно, что данное решение — не единственно возможное; тематический материал поддается использованию и по-иному: в перемещении на другую высоту, в обращении,

противодвижении, уменьшении, увеличении, метрическом смещении.

Пример увеличения и метрического смещения:



Зачастую сама мелодия представляет собою образец такого тематического развития. Так, например, в следующем напеве:

«Эко сердце, эко бедное мое»
П. Чайковский. 50 русских народных песен, № 35

A musical score example labeled '25 Andante'. It shows a single staff of music in 3/4 time with a treble clef. The staff is divided into 16 numbered measures, from 1 to 16. Measure 1 starts with a eighth note followed by a sixteenth note. Measures 2 through 4 show a pattern of eighth and sixteenth notes. Measures 5 through 10 continue this pattern. Measures 11 through 16 show a continuation of the melodic line with some variations in rhythm and pitch. The notes are primarily eighth and sixteenth notes.

поступенность в пределах нисходящего гексахорда (VI—I) находит свое отражение во всем развитии мелодии в различных вариантах, объединенных одним общим признаком—метрическим смещением: в конце такта 3 звук *фа* попадает на более сильное время по отношению ко второму звуку (*ми*), чем в начальном мотиве (такт 1); еще ярче метрическое смещение в такте 13. В ряде других мест к смещению присоединяется вариантность мелодико-интонационного характера, например пропуск одного из звуков, то есть нарушение поступенности (такты 5, 7—8, 9—10). Начальные аккордовые очертания (*ля—до—фа*) также участвуют, хотя и в меньшей степени, в тематическом развитии (такты 2, 4—5, 6—7, 8—9).

Вполне естественно, что чуткий слух композитора легко улавливает подобные внутренние связи и затем свободно использует их в своих обработках:

«Эко сердце, эко бедное мое»
П. Чайковский. 50 русских народных песен, № 35

26 Andante

1 2 3

4 5 6 7

8 9 10 11

12 13 14 15 16

Уже первый голос, вступающий после основного напева, воспринимается как свободная (неточная) имитация.

С конца такта 3 басовая партия после поступенного «разгона» проводит в метрическом смешении вторую половину

первого мотива песни (нисходящий гексахорд *фа—ми—ре—до—си—ля*).

Тут же (такт 4) над этой поступенностью один из голосов излагает ее в обращении (*ля—си—до—ре—ми*), в сопровождении кратенькой имитации среднего из этих трех голосов (*ля—си—до*).

В тактах 7—8 нисходящая поступенность, изложенная ранее (такты 3—4) в основном напеве одноголосно, дается здесь в виде имитации в нижнюю кварту (реализация имитационных отношений, скрытых в поступенности).

Одновременно в такте 7 появляется новый мотив, выросший из мелодико-интонационного материала первого такта в качестве его обращения:

«Со вьюном я хожу»
Н. Римский-Корсаков. 100 русских народных песен, № 56



Новый мотив

Этот мотив тут же проводится басовой партией в неточной имитации.

Такты 9—10 дают повторение предыдущего материала без каких-либо существенных изменений, а заключительный шеститакт (11—16) излагается композитором в гомофонном складе.

На начальной стадии накопления, необходимой для обработок композиторской техники, достаточно ограничиться присоединением одного контрольного голоса, но обязательно в различнейших вариантах, помещаемых в записи как ниже, так и выше основного напева.

Тематически-производные контрольные голоса к мелодии песни «Лучинушка»:

a) Основной напев в верхнем голосе

2

3

4

5

6

7

8

б) Основной напев в нижнем голосе

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 4 begins with a dotted half note followed by eighth-note pairs. Measure 5 continues with eighth-note pairs. Measure 6 starts with a dotted half note, followed by eighth-note pairs. Measure 7 starts with a dotted half note, followed by eighth-note pairs. The score is labeled with measure numbers 4, 6, 7, and 1, 2 below the staves.

A musical score for piano in G major, 2/4 time. The left hand plays a sustained bass note, while the right hand plays a melodic line. Measure 1 consists of eighth-note pairs. Measures 2 and 3 show eighth-note patterns with some sixteenth-note grace notes. Measures 4 and 5 continue the melodic line with eighth-note pairs and sixteenth-note grace notes. Measure 5 concludes with a half note followed by a repeat sign.



Музыкально-технический интерес представляет при этом и двойной контрапункт децимы, позволяющий затем в обработках варианто-куплетного типа вводить общее уплотнение звучания простейшими средствами — дублированием голосов в терцию (дециму), сексту (см. пример № 7):

Начало мелодии «Эко сердце...»

29

Но и независимо от этого частного случая выявление всевозможных вариантов тематически-производного контрголоса приобретает существенное значение для последующей многоголосной обработки.

В таких вариантах, проверяемых, как уже указывалось, также и в отношении их совместного звучания, окажется, что некоторые из контрголосов контрапунктически совместимы; тем самым они дают возможность более чем одноголосного сопровождения данной мелодии.

Различные варианты тематически-производного контрголоса к мелодии песни «Эко сердце, эко бедное мое»:

30



Составленные здесь четыре варианта во многом контрапунктически совпадают друг с другом, хотя есть и немало взаимоисключающих моментов: в такте 1 — параллельные октавы (варианты 2—4), в такте 3 — параллельные секунды (варианты 1—4), в такте 4 — опять параллельные диссонансы (варианты 1—4) и др.

Однако все это (как и перекрещивание голосов) не снижает значения работы над выявлением всевозможнейших вариантов тематически-производного контрголоса: ведь перед началом обработки производится под руководством педагога отбор самого удачного материала, включая отдельные моменты, требующие тех или иных изменений, исправлений.

Материалом для данного упражнения могут служить любые народнопесенные мелодии: трудно вообразить себе, что какая-либо из них не предоставит никаких возможностей для составления тематически-производного контрголоса.

6. Дополнительные (свободные) голоса

В имитационном изложении весьма обычно наличие дополнительных голосов, называемых свободными. По своей роли в общей ткани и по своей структуре свободный голос выполняет в основном одну из двух функций: гармоническую или мелодическую (полифонную).

Гармоническая функция дополнительного голоса проявляется в заполнении пусто звучащих консонансов (в первую очередь и главным образом — чистой квинты), резко звучащих диссонансов, в смягчении звучности чистой кварты (что связано нередко с нежелательным, неуместным эффектом ка-

дансового квартсекстаккорда) или последований чистых кварт (когда специфика такого звучания в авторский замысел не входит) и т. п. Например:

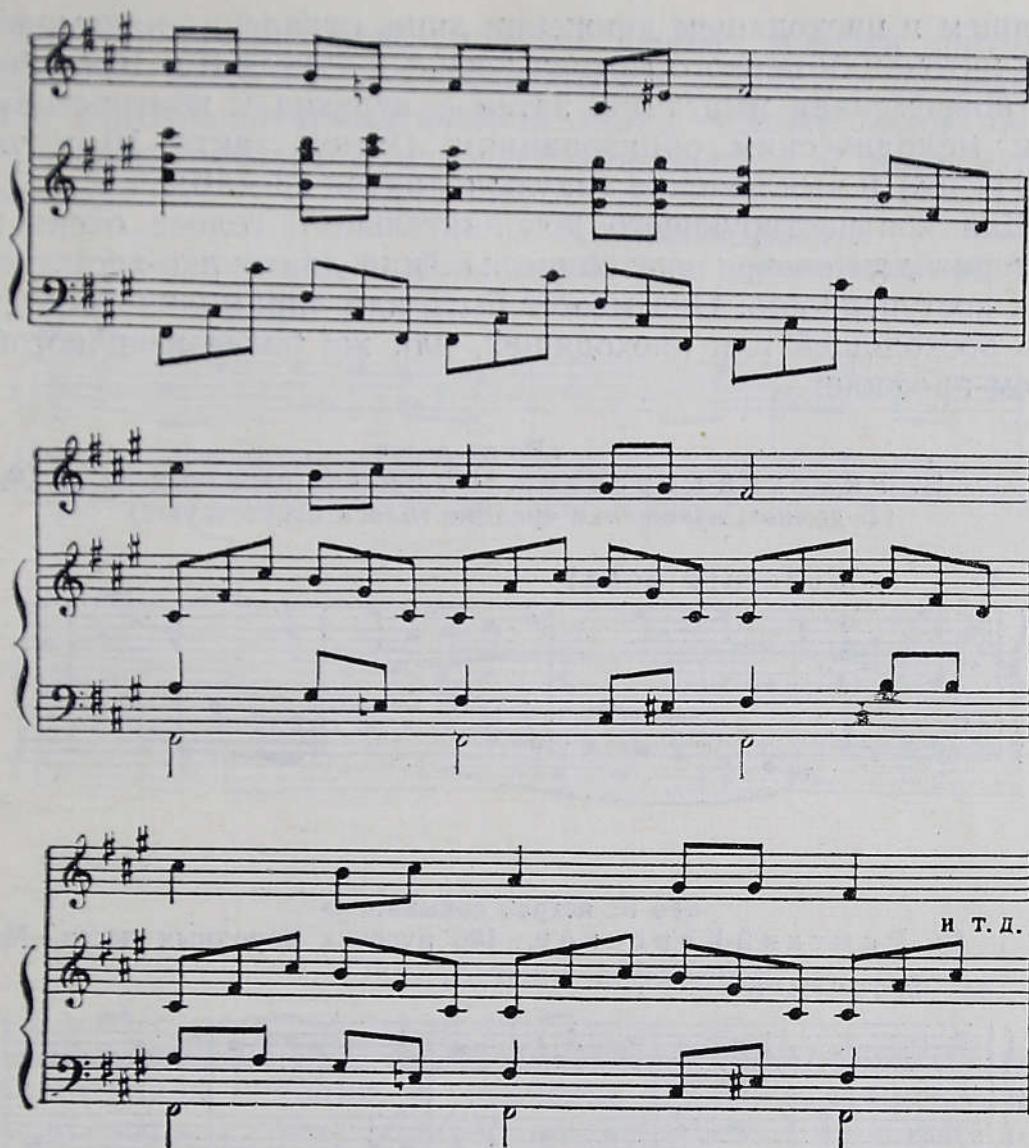


В обработках смешанного типа (гомофонно-полифонного) свободные голоса приобретают подчас форму постоянного аккомпанемента; имитация и ее сопровождение образуют в сумме так называемую гомофонно-сопровождающую полифонию.

Образец гомофонно-сопровождаемой имитационной полифонии:

«Со вьюном я хожу»
Н. Римский-Корсаков. 100 русских народных песен, № 56

32 **Moderato**



Кроме того, как видно, в частности, из обработки П. Чайковского песни «Эко сердце...» (см. пример № 26), смешанный тип изложения создается в смене полифонных приемов гомофонными.

Полифонная функция дополнительного голоса (как в контрастном изложении, так и в имитационном) — это прежде всего его мелодическая активность, содержательность. Будучи свободным, не связанным никакими предварительными условиями в смысле соотношений с остальными голосами, такой свободный голос может и контрастировать, может и приобщиться в любой момент к имитации и прекратить ее.

В обработке П. Чайковского, процитированной под № 26, эта смешанная функция дополнительного голоса выражена наиболее просто во второй сверху партии: вначале (такты 2—7) это контрастирующий голос, в своем поступенном вос-

ходящем и нисходящем движении лишь отдаленно напоминающий интонации первого мотива песни; в тактах 8 и 10 — очень кратковременная имитация; затем — переход к контрастирующим мелодическим образованиям (конец такта 10 и такты 11—13) и выключение (паузы в тактах 13—16).

Для контрастирующего дополнительного голоса очень характерна длительная диатоническая или диатонико-хроматическая поступенность. Она может быть или «прямолинейной», то есть восходящей или нисходящей, или же более извилистой в своем профиле:

«Из-за лесу»
Н. Римский-Корсаков. 100 русских народных песен, № 81
(В данном изложении средние голоса отсутствуют)

33 **Moderato assai**

«То не ястреб совыкался»
Н. Римский-Корсаков. 100 русских народных песен, № 18

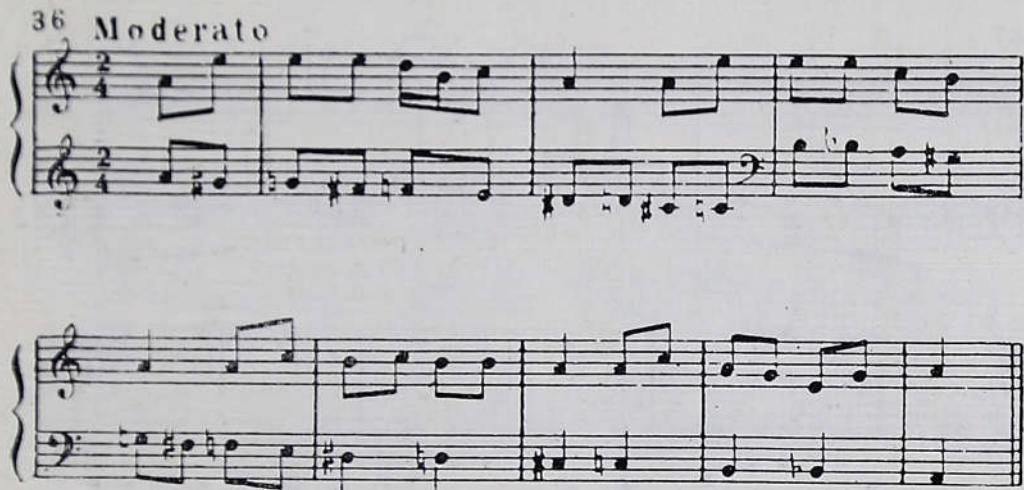
34. **Moderato**

«За дижою сижу»
А. Лядов. 50 песен русского народа, № 42

35 **Moderato**

С точки зрения предельной для данных условий контрастности, известный интерес представляют и опыты в проведении более длительной хроматической линии — даже если она в дальнейших работах и не будет применяться в столь «упорном» виде:

«Отдавали молоду»
А. Лядов. 50 песен русского народа, № 36



7. Одночастная обработка

Выявление различных имитационных возможностей, скрытых в данной мелодии, и сочинение тематически-производных контрголосов служат основой для обработки народной песни в одночастной форме.

Независимо от наличия или отсутствия дополнительных (свободных) голосов, обработка может быть построена как одночастная или как вариантно-куплетная.

В своем простейшем виде одночастная обработка может быть изложена следующим образом:

а) Двухголосно: основной напев сопровождается контрапунктирующим голосом; в зависимости от структуры основного напева, это будет или сплошная имитация (канон), или более свободная, или, наконец, тематически-производная мелодическая линия. Во всяком случае, из всего накопленного в предварительных упражнениях материала выбирается самый удачный, самый яркий вариант. Весьма полезно сделать несколько самостоятельных вариантов на данную тему в виде небольшого цикла вариаций на неизменную мелодию, помещающуюся поочередно то в верхний голос, то в нижний.

б) Двухголосно, но в сопровождении одного-двух дополнительных голосов гармонической и контрапунктической функции.

В обоих случаях обработка может быть снабжена вступлением и заключением, выполняемыми дополнительными голосами и состоящими из тех или иных элементов основного напева.

Примеры обработок мелодии русской народной песни «Отдавали молоду» в одночастной форме:

Двухголосное изложение. а) В нижнем голосе — основной напев, в верхнем — имитация в увеличении:

37

The musical score for example 37 consists of three staves of music. The top staff is in treble clef, has a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The middle staff is in bass clef, has a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef, has a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The music is composed of eighth and sixteenth note patterns.

б) Обратное соотношение голосов:

38

The musical score for example 38 consists of three staves of music. The top staff is in treble clef, has a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The middle staff is in bass clef, has a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef, has a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The music is composed of eighth and sixteenth note patterns.

в) Струнный квартет: вторая скрипка и альт повторяют материал предыдущей обработки (имитация в увеличении), у виолончели остинатная фигура, у первой скрипки хроматический контрголос.

Во второй половине периода скрипки обмениваются своими функциями; обрамление (вступление и заключение) основано на интонации первого такта мелодии:

The musical score consists of three staves for a string quartet. The top staff (V.I) has a treble clef and a key signature of one sharp. The middle staff (V.II) has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff (V.III) has a bass clef and a key signature of one sharp. Measure 39 starts with a sixteenth-note pattern in V.II. Measures 40 and 41 show various patterns: eighth-note pairs in V.I, sixteenth-note pairs in V.II, and eighth-note pairs in V.III. Measure 41 concludes with a sustained note in V.III. The notation includes dynamic markings like 'pizz.' and 'arco'.

г) Квартет деревянных духовых; флейта и кларнет выполняют все ту же имитацию в увеличении, фагот — остинационную фигуру из предыдущего варианта; гобой излагает контрастную мелодию:

The image shows three staves of musical notation for a woodwind quartet. The top staff is for Flute (Fl.), the middle for Bassoon (Bb), and the bottom for Clarinet (Cl. Ia B). The music is in common time (indicated by '2' over a vertical line). The first two measures show the Flute and Bassoon playing eighth-note patterns, while the Clarinet rests. The third measure begins with a bassoon ostinato pattern of eighth notes. The fourth measure shows the Flute and Bassoon continuing their eighth-note patterns. The fifth measure begins with a bassoon eighth-note pattern, followed by a clarinet melodic line. The sixth measure shows the Flute and Bassoon continuing their eighth-note patterns. The seventh measure begins with a bassoon eighth-note pattern, followed by a clarinet melodic line. The eighth measure shows the Flute and Bassoon continuing their eighth-note patterns. The ninth measure begins with a bassoon eighth-note pattern, followed by a clarinet melodic line. The tenth measure shows the Flute and Bassoon continuing their eighth-note patterns. The eleventh measure begins with a bassoon eighth-note pattern, followed by a clarinet melodic line. The twelfth measure shows the Flute and Bassoon continuing their eighth-note patterns. The thirteenth measure begins with a bassoon eighth-note pattern, followed by a clarinet melodic line. The fourteenth measure shows the Flute and Bassoon continuing their eighth-note patterns. The fifteenth measure begins with a bassoon eighth-note pattern, followed by a clarinet melodic line. The sixteenth measure shows the Flute and Bassoon continuing their eighth-note patterns. The十七th measure begins with a bassoon eighth-note pattern, followed by a clarinet melodic line. The eighteen measure shows the Flute and Bassoon continuing their eighth-note patterns. The nineteen measure begins with a bassoon eighth-note pattern, followed by a clarinet melodic line. The twenty measure shows the Flute and Bassoon continuing their eighth-note patterns.

д) Струнный квартет (вариант предыдущего):

Musical score for strings (V. I, V. II, V. Ia, V. c.) in 2/4 time. The score shows measures 1 through 4. Measure 1: V. I plays eighth-note pairs. Measure 2: V. II and V. Ia play eighth-note pairs. Measure 3: V. I and V. II play eighth-note pairs. Measure 4: V. I and V. II play eighth-note pairs. The instruction "п. т. д." (pizz.) is placed under the bassoon's notes in measure 2.

е) Фортепьянное трио (еще один вариант того же квартета):

Вся эта группа вариантов могла бы быть объединена в вариационный цикл для одного какого-либо инструментального состава — однородного квартета струнных, духовых, деревянных, смешанного квартета (например, флейта, гобой, валторна, фагот), фортепьянного ансамбля (например, фортепиано, скрипка, виолончель), для одного инструмента с фортепиано, наконец для фортепиано соло.

Предельно сжатый, совсем миниатюрный, но очень содержательный образец подобных вариаций для голоса с фортепьяно (выдержаных, правда, не в имитационном, а скорее в гомофонном складе) имеется у А. Лядова:

«Коляда-маледа»
А. Лядов. 50 песен русского народа, № 9

43 Allegretto

Голос

Ф.-п.

p

I II III

IV V

VI

По фактурно-композиционным признакам все произведение членится на три части, по два миниатюрных куплета в каждой, с постепенным сгущением (уплотнением) общего звучания. Первая часть изложена почти одноголосно: основной напев дублируется в унисон, а длительно звучащая доминанта мелодически самостоятельного голоса не образует, представляя скорее некий колористический нюанс. Во второй части появляется интоационно активная басовая партия, мелодически достаточно содержательная в качестве контрапунктирующего голоса; фортепьянная партия становится уже трехголосной. В третьей части наступает кульминация: основной напев дублируется уже не в унисон, как вначале, а в верхнюю ок-

таву, фортепьянная партия становится еще гуще (четыре голоса), и в ней появляются элементы хроматизма, усложняющего общее звучание.

8. Обработка в варианто-куплетной форме

По существу предложенное ранее объединение нескольких вариантов в самостоятельный цикл, а также рассмотренный лядовский образец — это уже примеры варианто-куплетной обработки.

Вокально-инструментальная обработка в варианто-куплетной форме (предопределенной структурой словесного текста песни) может быть сделана для самых разнообразных исполнительских составов, как-то: голос с фортепьяно, одна партия которого (или обе попеременно, как у Н. Римского-Корсакова в обработке песни «Со вьюном я хожу», — см. пример № 32) принимает участие в имитации; голос со скрипкой (или виолончелью, или каким-либо другим инструментом) и фортепьяно; два голоса с фортепьяно или каким-либо инструментальным ансамблем. В этом отношении кое-что можно позаимствовать у Л. Бетховена в его обработках шотландских народных песен. Много обработок русских народных песен для голоса с фортепианным трио мы находим в творчестве одного из старейших советских композиторов А. Гедике. Кроме того, значительный интерес представляют обработки и для однородного или смешанного вокального состава (трио, квартет, хор).

Учитывая традиции русской музыкальной классики, вполне уместно будет часть обработок начинать экспозиционно, с постепенным нарастанием количества голосов и общим усложнением.

Прием этот используется классиками как в имитационных обработках, так и в гомофонном и смешанном изложении. Например:

«А мы землю наняли»

М. Балакирев. 40 русских народных песен, № 8

44 Moderato



«За двором, двором за батюшкиным»
М. Балакирев. 40 русских народных песен, № 4

45

и т. д.

«Как под лесом, под лесочком»
М. Балакирев. 40 русских народных песен, № 27

46 Andante

и т. д.

Возможная схема
вокально-инструментальной
вариантно-куплетной обработки:

- а) тематическое вступление в одном голосе (инструменте) или в двух;
- б) I куплет — основной напев в сопровождении одного инструмента;
- в) тематическая интермедия (или повторение инструментального вступления — точное или вариантное, с некоторым усложнением);
- г) II куплет — основной напев в сопровождении тематически-производного контрголоса и 1—2 свободных голосов преимущественно полифонического строения;
- д) вторая интермедия;
- е) III куплет — основной напев в сопровождении тематически-контрастного голоса, с возможным использованием этого материала в очередной интермедии в двойном контрапункте октавы или (лучше) децимы;
- ж) третья интермедия;
- з) IV куплет — основной напев в сопровождении более сложного имитационного или тематически-производного голоса и нескольких свободных голосов;
- и) тематическое заключение.

Количество куплетов, их содержание (композиционное оформление) и распорядок — все это следует рассматривать лишь как предложение, но никоим образом не в качестве обязательного и единственного возможного плана обработки. Можно лишь высказать уверенность, что любые варианты (как самой схемы-формы, так и исполнительского состава) подобных обработок несомненно принесут занимающимся этим делом большую пользу.

Ч а с т ь II

ДВУХГОЛОСНАЯ И ТРЕХГОЛОСНАЯ ИМИТАЦИИ К ДАННОЙ МЕЛОДИИ

А. ДВУХГОЛОСНАЯ ИМИТАЦИЯ

9. Простейшие виды имитации

Наряду с полифоническим изложением, которое сопровождается дополнительными голосами различной функции и фактуры, в музыкальной литературе существует так называемая сопровождающая полифония. Например:

Н. Римский-Корсаков. Фугато из I действия оперы
«Царская невеста»

47 *Allegro non troppo*

На - гря - ну - ли



В вышеприведенном фугато явно ощущаются моменты изобразительности.

Сопровождающая полифония имеет значение и в обработках народных песен.

В своей обработке русской народной песни «Березничек» А. Лядов два раза подряд дает один и тот же контрголос, поскольку и в основном напеве происходит повторение трехтактной фразы:

«Березничек»

А. Лядов. Сборник русских народных песен, № 8

48 Allegro moderato

Подобное изложение можно очень легко превратить в имитационное, перенеся повторное появление тематического материала в другую октаву, передав его другому голосу (что, впрочем, в данном случае подсказывает сам композитор).

Имитационное изложение повторяющегося материала:

49

Но и в партии правой руки имеется голос, который можно было бы изложить имитационно.

Использование обоих имитационных моментов:



В другой своей обработке (см. пример № 51) композитор двукратно дает небольшую имитацию в нижнюю квинту, использует эту нисходящую поступенность в противодвижении в первом такте, продолжает ее варианто во втором, но не находит нужным использовать более полно все предоставляемые напевом имитационные возможности:

«А кто у нас моден»
А. Лядов. 50 песен русского народа, № 10

51 Allegretto

Однако при желании автора возможности эти могли бы быть выявлены и использованы.

«А мы просо сеяли»

Н. Римский-Корсаков. 100 русских народных песен, № 48

52 *Moderato ed energico*

В народном песнетворчестве (как, конечно, и в профессиональной музыке) существует немало мелодий, тематическое строение которых основано на повторности типа *a a b b*.

Вполне понятно, что противосложение (контрголос), сочиненное для первой фразы такого периода, может быть имитационно изложено другим голосом при повторном появлении этой фразы. Аналогичное соответствие будет иметь место и в отношении второй половины такой мелодии.

Имитационное сопровождение мелодии русской народной песни «Пойду я, выйду ль я»:

53 *Allegro*



Вариантность должна и здесь найти себе самое широкое применение: нельзя предполагать, что первое же придуманное решение является и единственным возможным и самым наилучшим; следует находить и другие решения — и чем больше, тем лучше для приобретаемой техники письма.

Вот пример другого варианта имитации той же мелодии:

54

Нельзя также забывать о применении двойного контрапункта децимы, который можно затем использовать для проведения имитации в дециму или также для сгущения общей звучности.

Двоякое использование двойного контрапункта децимы:

10. «Перекрестные» имитации

Наличие двух противосложений, взаимно контрапунктически совместимых (не исключающих друг друга в звучании), позволяет использовать их затем для «перекрестного» проведения имитации в двойном контрапункте октавы.

Опираясь на приемы, применяемые классиками — Н. Римским-Корсаковым, А. Лядовым (см., например, обработки, помещенные под №№ 32, 34 и 43), вполне уместно время от времени придавать контрголосам хроматическое строение.

«Перекрестные» имитации той же мелодии:

56

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in G major (indicated by a sharp sign) and 2/4 time. The music is divided into four sections, each consisting of two measures. The first section (a) has a simple melodic line. The second section (б) contains a melodic fragment with eighth and sixteenth-note patterns. The third section (б) continues the melodic line. The fourth section (а) concludes the phrase. Brackets under the bass staff group the measures into these sections, with 'б' appearing twice.

Технически подобные «перекрестные» имитации не представляют никаких дополнительных трудностей: поскольку обе темы для последующей имитации сочиняются заранее в качестве двух противосложений к первой фразе основного напева, то повторение материала в перемещении (в двойном контрапункте октавы) ничего нового не создает.

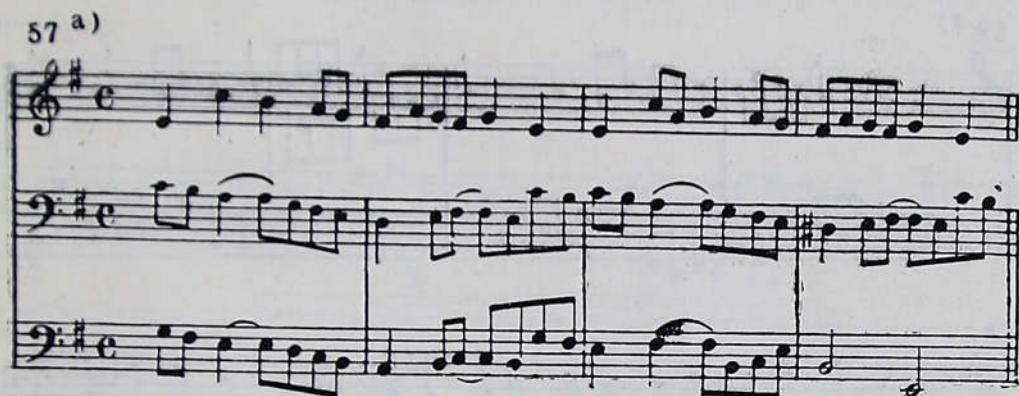
11. Имитация в другие интервалы

С помощью вертикально-подвижного контрапункта возможно проведение имитаций к мелодиям со структурой типа *a a б б* в любой интервал. Если, например, намечено провести имитацию в верхнюю кварту, то есть при повторении первой фразы (*a*) дать начальное противосложение (тему для имитации) квартой выше, то оно должно быть сочинено заранее, с учетом на такое перемещение. Тут одинаково возможны два приема:

1) К начальной фразе присоединяется противосложение одновременно с его перемещением на кварту вверх — на дополнительной, контрольной строке; тогда контрапунктическая совместимость каждого из высотных вариантов такого противосложения с мелодией первой фразы (*a*) обеспечивает ими-

тационное использование второго варианта при повторении этой фразы.

Имитация в верхнюю кварту начального предложения песни «То не ветер ветку клонит»:



2) Вторая (повторная) фраза заранее помещается на контрольной строке в перемещении на кварту вниз, под первой; к ним присоединяется общее противосложение, контрапунктически совместимое с обоими звуковысотными вариантами начальной фразы. Ясно, что противосложение, перемещенное одновременно со второй фразой (из контрольной строки) на кварту вверх, будет ей полностью соответствовать.

Вариант того же эскиза:



Аналогично выполняются имитации в другие интервалы — как верхние, так и нижние.

Необходимость в контрольной строке отпадает лишь в одном случае: когда тема для имитации строится по отношению к данной мелодии в двойном контрапункте децимы, то тем самым предрешается не только возможность переноса противосложения на терцию (дециму), но и уплотнение звучания с помощью дублирования обоих голосов в терцию или сексту.

Имитация в двойном контрапункте децимы начального предложения песни «Что не ястреб совыкался» (из сборника: Н. Римский-Корсаков. 100 русских народных песен, № 18):

58 а)

б)

в)

г)

д.) и т. д.

В литературе встречаются и более сложные виды удвоений, например:

стреттное изложение темы:

А. Глазунов, оп. 101, № 4. Пятиголосная фуга

59 Andante con moto

Тот же прием двойного контрапункта децимы применим и к «перекрестным» имитациям, при которых только одно из противосложений составляется с данным показателем (Iv_9) по отношению к основному напеву.

«Перекрестные» имитации к мелодии песни «Как по морю синему»:

The musical score consists of two staves. The top staff is in 6/4 time and the bottom staff is in 2/4 time. The score is divided into measures labeled 'б', 'а', 'б', 'г', 'в', and 'б'. The notation uses small notes to indicate doubling of a vocal line.

Примечание. Мелкими нотами здесь обозначено дублирование голоса, перемещаемого на дециму. При этом, из соображений ладово-функционального порядка (ладовой естественности звучания), дублирование дается то в нижнюю терцию, то в верхнюю.

12. Инstrumentальная обработка народной песни в одночастной форме

При обработке мелодии в одночастной форме имитационное сопровождение строится или из тематически контрастного ей материала, или же на основе элементов самой мелодии, сопровождаемой такими имитациями.

Тематически контрастная имитация начальной фразы песни «То не ветер ветку клонит»:



Тематически родственные имитации к той же мелодии:



Поскольку имитации строятся здесь чисто эмпирически, без подвижного контрапункта с его контрольной строкой, то момент вступления и интервал имитации, а также ее протяженность и степень точности имитирования подсказываются в каждом конкретном случае мелодико-интонационным строением основного напева.

Сама же обработка, выполняемая для фортепьяно или инструментального трио, может быть построена следующим примерно образом:

- тематическое имитационное вступление в двух сопровождающих голосах, дающее определенную «тематическую настройку» и непосредственно вводящее в начало изложения основного напева третьим голосом (инструментом);
- изложение основного напева третьим вступившим голосом в сопровождении имитаций в двух остальных голосах;
- заключение (тематический «отголосок» песни) может быть проведено на фоне выдержанного звука в основной партии; это способствует plagальному характеру всего заключения, поскольку выдерживаемая в конце тоника естественно исключает вводный звук, характеризующий доминантность звучания.

Одночастная имитационная обработка мелодии русской народной песни «То не ветер ветку клонит» для фортепьяно, без дополнительных голосов:

83 Спокойно, напевно

The musical score for piano and voice, page 83, features six staves of music. The top staff shows a melodic line with eighth-note patterns. The second staff provides harmonic support with bass notes and chords. Subsequent staves introduce melodic fragments labeled 'a', 'a1', 'b1', 'b2', 'b3', 'B1', 'B2', 'B3', 'B4', 'B5', '2', 'r', and 'd'. These fragments are connected by vertical lines, suggesting a continuous flow of melodic ideas. The music is in common time, with a key signature of one flat.

13. Сдвоенные «перекрестные» имитации

Период со структурой типа *a a b b* позволяет очень легко построить сдвоенные «перекрестные» имитации: одна пара образуется от перемещения в двойном контрапункте октавы обоих имитирующих голосов (как в примере № 56), а вторая — от аналогичного изложения основного напева с противосложением.

Условная схема

1-я фраза	1-е противосл.	3-я фраза	4-е противосл.
1-е противосл.	2-я фраза	4-е противосл.	4-я фраза
2-е противосл.	3-е противосл.	5-е противосл.	6-е противосл.
3-е противосл.	2-е противосл.	6-е противосл.	5-е противосл.

Каждая пара голосов изложена в двойном контрапункте октавы; для получения же четверного контрапункта следовало бы взаимно переместить обе пары.

Изложение мелодии песни «Там, за речкой» в сдвоенных «перекрестных» имитациях:

из основного напева



То же (первое предложение) в четверном контрапункте:

65

Иногда строение основного напева позволяет заменить октавные имитации квинтовыми.

Сопровождение той же мелодии квинтовыми имитациями:

В данном случае периодичная смена тональностей (*фа—до—фа—до*) могла бы быть заменена симметрией (*фа—до—до—фа*).

14. Имитационная обработка для голоса с двумя инструментами в вариантно-куплетной форме

Вариантно-куплетная обработка песни, то есть мелодии с текстом, должна, естественно, отличаться от одночастной обработки мелодии.

Предлагаемое строение куплетной обработки:

- а) тематическое вступление в двух сопровождающих голосах, построенное на имитации;
- б) первый куплет песни в сопровождении имитаций;
- в) тематическая интермедия, вносящая, по возможности, некоторый ладотональный контраст и построенная также имитационно;
- г) второй куплет песни, сопровождаемый другими имитациями (в чем и проявляется вариантность всей обработки);
- д) вторая имитационная интермедия;

е) третий куплет песни, сопровождаемый новыми имитациями (если возможно — в обращении, или в увеличении, или в уменьшении);

ж) тематическое инструментальное заключение, также имитационное («отголосок» песни).

Примечание. Для начала выбрана песня с тематической структурой мелодии типа $a\ a\ b\ b$. Что же касается структуры данного периода, то его неквадратность (2 2 3 3), не внося никаких затруднений, способствует одновременно некоторому разнообразию в строении имитирующего сопровождения, некоторой его «полифонизации», которой значительно труднее добиться в мелодиях квадратной структуры.

Обработка песни «Научить ли тя, Ванюша» в вариантно-куплетной форме:

67. **Весело, не очень скоро**

Инструментальная тематическая интродукция: имитация, продолжающаяся затем еще 4 такта

I куплет

начало второй имитации

хо - дить, как ко мне
 че - ром, хо - ди ве
 хо - дить,
 че - ром.
 а -
 а - б -
 а - б - в -

первая интермедия: каноническая имитация

б -
 г -
 г -

II куплет

1. Ты не у - ли . цей хо - ди, да
 2. Ты не го - ло - сом кри - чи, да
 а -
 б -
 а -

имитация

ты не у - ли - цей хо - ди, да пе - ре - у -
 ты не го - ло - сом кри - чи, да со - ло - вием
 ло - ч - ком, пе - ре - у - ло - ч - ком.
 сви - щи, со - ло - вием сви - щи.
 г - а -
 б - г - а -

вторая интермедия: имитация в обращении

б
 в
 а₁
 б₁
 в₁
 г₁
 д

III куплет

1. Что бы я, крас - на де - ви - да, что бы я, крас .
 2. со бе - се - душ - ки до мой, да со - бе - се - душ .

а
 б
 в

имитация в обращении

инструментальное заключение: имитация

15. Применение горизонтально-подвижного контрапункта

Далеко не всякая мелодия имеет строение типа *a a b b*, позволяющее без затруднений заменить простое повторение противосложения (и фразы) имитацией. Кроме того, композитор может и не пожелать использовать этот простейший случай; так, например, не всегда тема имитации должна совпадать по своей протяженности с повторяющимся построением основного напева.

Поэтому, независимо от тематического строения данной мелодии, прибегают к помощи горизонтально-подвижного контрапункта: составляется противосложение, общее для обеих частей мелодии.

Для однократной имитации мелодию делят на две половины:

«Земляниченька спела, зрела»

68^{а)}

Andantino

The musical score consists of two systems of music. The first system (measures 68a) has three staves. The top staff is in common time (indicated by '2/4') and has a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is also in common time (2/4) and has a key signature of one flat. The bottom staff is in common time (2/4) and has a key signature of one flat. The second system (measure 69) has two staves. The top staff is in common time (2/4) and has a key signature of one flat. The bottom staff is in common time (2/4) and has a key signature of one flat. The music includes various note heads, stems, and rests.

Разделение периода на четыре части (фразы) дает имитацию или двукратную, или непрерывную (канон).

В первом случае противосложение, сопутствующее имитации, не удерживается, то есть не имитируется вторым голосом.

Двукратная имитация той же мелодии:

The musical score consists of four staves of music. The top two staves are identical, both in common time (2/4) with one flat. The bottom two staves are also identical, both in common time (2/4) with one flat. The music shows a clear imitation of the melody from the previous section, with the second voice (bassoon) imitating the first voice (clarinet) at different points. Measures 6 and 12 are bracketed under the bassoon staves, indicating the start of the imitation.

Во втором случае (канон) вспомогательная строка образует с основным голосом некое условное двухголосие (некий «мнимый» бесконечный канон с пропостой в контрольной строке), а оба имитирующих голоса — реальный канон:

мнимый канон	имитирующий основной напев мнимая пропоста	<i>a b v g</i> <i>b v g a</i>
реальный канон		<i>A B V G</i> <i>A B V G</i>

Как видно из схемы, тема для имитации (*A*) составляется как общий контрапункт к двум первым фразам основного напева (*a* и *b*); противосложение к *A* (*B*) должно контрапунктировать ко второй и третьей фразам (*b* и *v*), а включая *A*, оно должно быть общим для трех голосов (*A*, *v* и *b*); аналогично и противосложение к *B* (*V*) должно контрапунктировать к трем голосам (*B*, *g* и *v*).

Канон на материале той же мелодии

70 α)

6)

Протяженность начальной темы может быть и вдвое короче, например не два такта, а один.

Другой канон к той же мелодии:

71

Та же пропорция (как и любая другая) может быть использована для построения многократных имитаций с неудержанными противосложениями.

Многократная имитация к той же мелодии:



Кроме того, уменьшение временного интервала между «мнимой пропостой» (дополнительной строкой) и основной мелодией позволяет провести имитацию стреттную.

Стреттная имитация начальной фразы мелодии «То не ветер ветку клонит»:

73а)

начало мелодии

ее продолжение с третьего звука

общее противосложение

б)

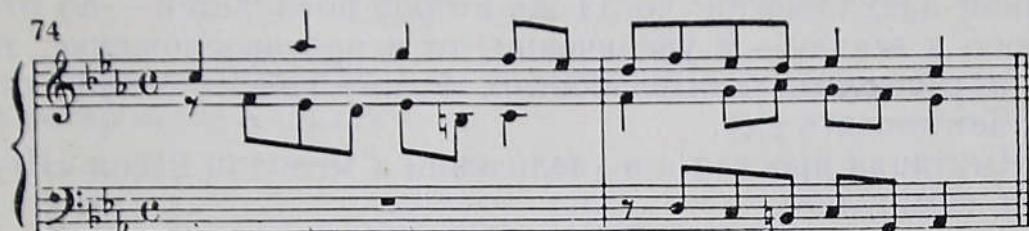
16. Имитация в другие интервалы

Как в мелодиях повторно-тождественных тематических соотношений (типа *a a b b*), здесь также возможно проведение имитаций не только в октаву (унисон), но и в дру-

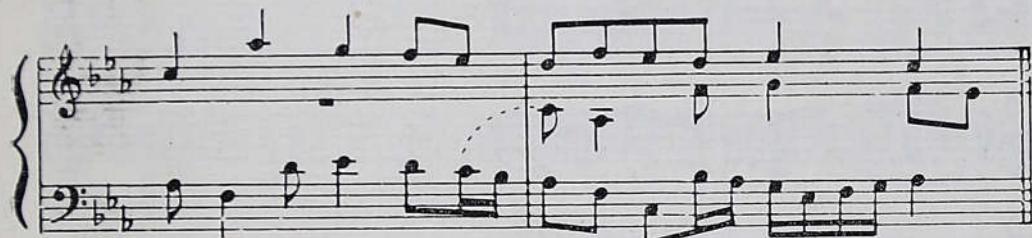
гие интервалы, с использованием дополнительной (контрольной) строки, как уже упоминалось ранее, в параграфе 11.

Имитация в различные интервалы той же фразы:

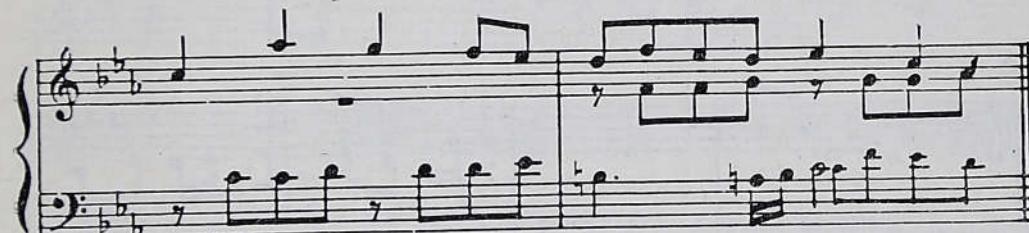
а) в нижнюю дециму



б) в верхнюю терцию



в) в верхнюю кварту



г) в нижнюю кварту



17. Имитация в увеличении

К более сложным видам относится и имитация в увеличении. Для такой обработки проще всего подходят мелодии, в которых две первые фразы тождественны по тематическому материалу, а второе предложение контрастно по отношению к первому (условная схема $\begin{smallmatrix} 2 & 2 & 4 \\ a & a & b \end{smallmatrix}$)

Для получения намеченной имитации в предварительном эскизе под первой фразой излагают на вспомогательной строке второе предложение в уменьшении и сочиняют общий для обоих построений контрапункт (противосложение). В своем основном виде противосложение это применяется в первом предложении; когда же второе появляется — по отношению к эскизу — в увеличении, то и противосложение, также в сдвоенных длительностях, будет, конечно, полностью соответствовать ему.

Имитация простая и в увеличении к мелодии песни «Шумнули, шумнули»:

75^{a)} Andante

Нечто аналогичное можно выполнить и в отношении мелодии с тематической структурой типа *a a b b*, если, например, вторая часть вдвое протяженнее первой (2 2 4 4). При этом (как во всех подобных случаях) предварительный эскиз можно составить по-иному, так сказать, с противоположного конца: второе построение (повторный четырехтакт) записывается в своих реальных длительностях, а первое (двутакт) — в сдвоенных; тогда общий для обоих построений контрапункт,

изложенный совместно с первой фразой в уменьшении, окажется с ней в полном соответствии.

Примечание. Задача может быть усложнена, если поставить себе целью применение «перекрестных» имитаций, с использованием в первой или второй части обработки двойного контрапункта децимы.

Имитация простая и в увеличении к мелодии песни «То не ветер ветку клонит»:

76 а)

6)



18. Предварительные эскизы к обработке в вариантно-куплетной форме

Применение горизонтально-подвижного контрапункта позволяет строить имитации к мелодиям любого тематического строения.

Что касается формы этой обработки, то она может быть такой же, как та, которая применялась в аналогичной предыдущей работе (см. пример № 67). Отличие проявляется в степени сложности полифонических приемов: тут уместны имитации в разные интервалы (в квинту, кварту, терцию), в увеличении, быть может и в уменьшении, применение вертикально-подвижного контрапункта; возможно, конечно, и включение дополнительных голосов.

Начинать работу следует и здесь с предварительных эскизов — с поиском скрытых в каждой данной мелодии полифонических возможностей — как контрастного характера, так и имитационных соотношений.

Целесообразно прежде всего выявить свободно, чисто эмпирически возможности многократной имитации в ее различнейших вариантах.

Различные варианты имитаций к мелодии:

«Поле чистое»

А. Лядов. 50 русских народных песен, № 44

77 a) Andante

В процессе проведения того или иного контрапунктического сплетения голосов иногда возникают некоторые несоответствия (упоминавшиеся ранее взаимоисключающие моменты — нежелательные параллелизмы, «пустые» созвучия, резкости и т. п.). Это вполне естественное явление, сопровождающее подобным поискам. Стоит лишь условиться, что «неуместность» указывает на неправильное (нежелательное по созвучанию) место того или иного звука в каком-либо голосе — по его метрическому или звуковысотному положе-

нию,— и тогда нетрудно будет внести все необходимые исправления.

Так, например, если где-либо образуются параллельные диссонансы и тут же рядом— параллельные октавы, то проще всего изменить высотные отношения между голосами так, чтобы параллельные септимы и октавы превратились в параллельные сексты.

Пример исправления нежелательных параллелизмов:

78. а)

б)

Если же такие параллелизмы или диссонансы образуются от имитирующего голоса (см. пример № 79), то приходится или изменить время вступления имитации, что, как видно из примера № 80, не всегда приводит сразу же к желаемым результатам, или же изменить интервал имитации (см. пример № 81).

Образование параллельных квинт при вступлении имитирующего голоса:

79.

Попытки устранения параллельных квинт:

80.

То же (смена интервала имитации):

81.



Стоит также проверить, не поддается ли данная мелодия имитационному сопровождению, построенному из ее собственных элементов (аналогично тематически-производному подголоску — см. параграф 5).

Тематически-производные имитации к напеву «Поле чистое»:

82 а)



В процессе выявления полифонических возможностей не следует упускать из виду и образование длительно-поступенной или чуть волнообразной диатонической или хроматической контрапункции восходящего или нисходящего направления, например:

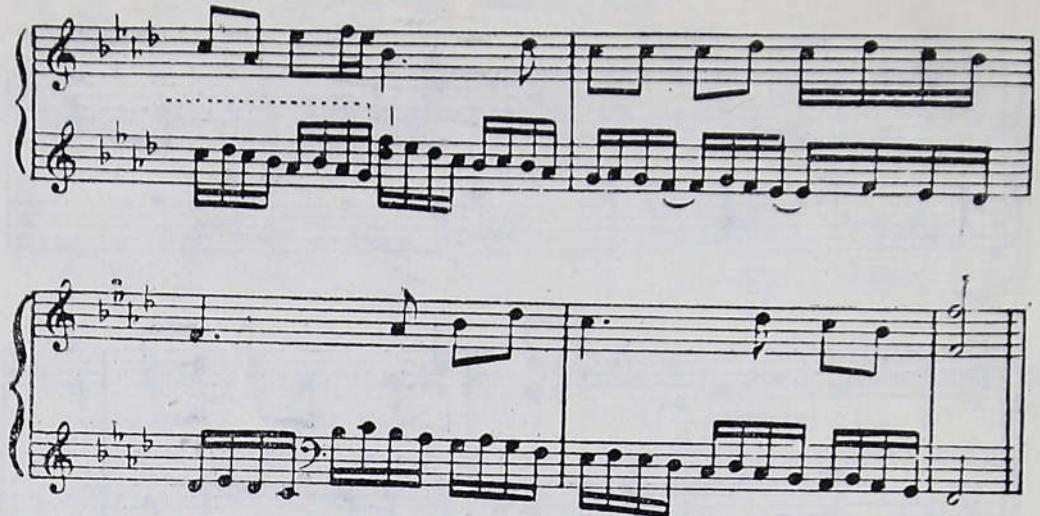
Длительно-восходящая хроматическая линия контрапунктирующего голоса:



Длительно-нисходящая диатоническая поступенность контрголоса:

84.

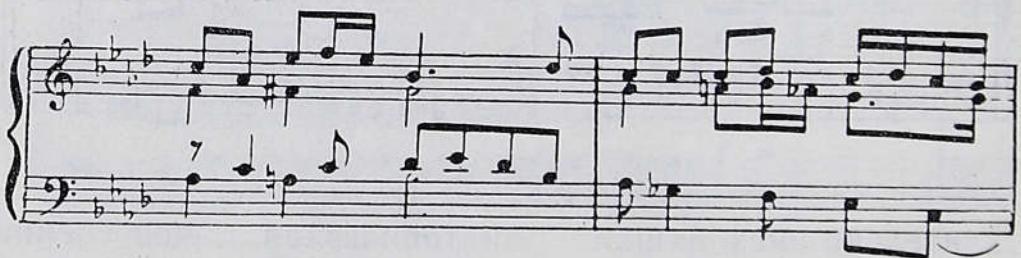




Вслед за этим нужно проверить, нет ли возможности изложить этот материал имитационно (примеры № 85, 86), а также объединить с ранее полученным:

(сравнить с примером № 83)

85.



(сравнить с примером № 82)

86

(сравнить с примерами № 77-а, 83, 85)

87.

В заключении выявляются имитационные возможности с помощью горизонтально-подвижного контрапункта.

Несколько вариантов имитаций, выявленных с помощью контрольной строки:

88а)

A musical score for piano, featuring six staves of music. The top two staves show a melodic line in the treble clef and a harmonic or bass line in the bass clef. The third staff is labeled '6)' and shows a different melodic line. The fourth staff shows a melodic line with a harmonic line underneath. The fifth staff shows a melodic line with a harmonic line underneath. The bottom staff is labeled 'P.)' and shows a melodic line with a harmonic line underneath.

The image shows four staves of musical notation. The top staff is in G clef, the second in F clef, the third in G clef, and the bottom in F clef. All staves are in 2/4 time and B-flat key signature. The notation consists of eighth and sixteenth note patterns, primarily in the treble and bass staves.

Лишь после такой предварительной работы, имея в своем распоряжении достаточно многочисленное количество всевозможных вариантов (хотя, как всегда, далеко не исчерпывающих всего, что кроется в данной мелодии), можно приступить к сочинению вариантно-куплетной обработки, выбрав из предварительных эскизов все самое удачное.

Б. ТРЕХГОЛОСНАЯ ИМИТАЦИЯ

19. Предварительные упражнения

К любой мелодии может быть присоединено не только двухголосное имитационное сопровождение, но и трехголосное — как из тематически контрастного материала, так и из родственного данной мелодии.

При этом, как и в двухголосном имитационном сопровождении, интервал имитации, момент вступления имитирующего голоса и степень точности имитирования — все это в ос-

новном предопределяется мелодико-интонационным строением основного напева.

Начальная тема имитации может иметь самую различную протяженность; в зависимости от этого вся имитация будет или более спокойной, или, наоборот, напряженной (стреттной). Ясно, что в связи с рядом других композиционных моментов изложения это не может не отразиться на общем характере произведения.

Для получения точной октавной имитации можно и здесь использовать прием предварительного составления эскиза; следует лишь учесть, что сочинение противосложения для трех различных частей основного напева — задача очень трудная. Несомненно, попытаться раз-другой добиться мелодически осмысленного противосложения в подобных сильно ограничивающих его движение условиях небесполезно для техники письма; но в основном здесь целесообразнее уделить внимание имитациям неточным (вариантным), которые всегда будут получаться чисто эмпирическим путем.

Основная мелодия может быть помещена в любом из четырех голосов; нельзя, однако, забывать, что для слушателя она будет наиболее доходчивой при изложении ее верхним голосом, а во вторую очередь — нижним.

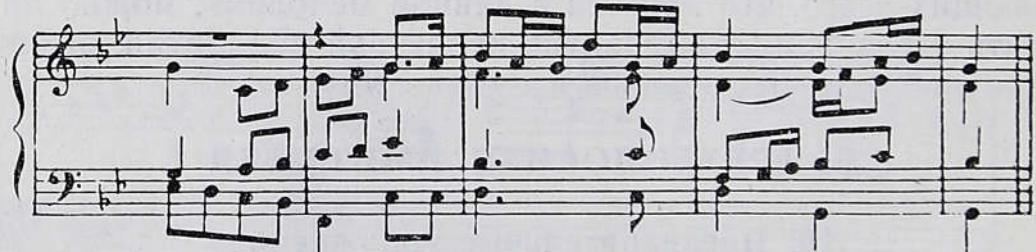
Несколько вариантов трехголосия имитации к мелодии песни «Земляниченька спела, зрела»:

89а)

Спокойно



основная мелодия



б)





в) тема имитации заимствована из данной мелодии:

б)

20. Инструментальная обработка в одночастной форме

Одночастная инструментальная обработка может быть выполнена в самых различных вариантах; однако проще всего провести имитации или даже канон в трех сопровождающих голосах к такой мелодии, обе части которой тождественны по своему строению или же отличаются друг от друга незначительной вариантностью. Тогда (как известно из предыдущих работ) контрголос, сопровождающий первую часть мелодии, может быть имитационно использован во второй части. А для того чтобы предоставить возможность участвовать в имитации всем трем сопровождающим голосам, один из них может изложить тему до начала появления основной мелодии.

Примечание. Подобный «предварительный» контрапункт — явление достаточно обычное и в неимитационном изложении. Бах, например, нередко начинает медленную часть своего концерта для клавесина с мелодически очень содержательной линии в нижнем регистре, которая затем оказывается басовой партией для основной темы *Andante*. В этом можно усмотреть влияния обычной в ту эпоху пассакальи. Интересно, что и Скрябину не чужд был этот прием (см. его прелюдию № 15 *Des-dur* из оп. 11).

Трехголосная каноническая обработка предыдущей песни:

90 I

II

III

IV

21. Обработка в варианто-куплетной форме

Аналогичным образом может быть составлена и варианто-куплетная обработка для голоса не только с двумя, но и с тремя инструментами, для двух голосов с двумя инструментами, для голоса (или двух) с каким-либо инструментальным ансамблем. Все эти составы предоставляют почти неограниченные, а во всяком случае богатейшие возможности для выработки и творческого применения большой полифонической техники письма.

В частности, может быть использована имитация в увеличении. В примерах № 75 и 76 она была проведена в отношении первого вступившего голоса, при его повторном появлении она поручается уже третьему, образуя к концу изложения четырехголосие.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Предисловие</i>	3
--------------------	---

Ч а с т ь I

ВОЗМОЖНОСТИ ИМИТАЦИОННОЙ ОБРАБОТКИ В СТРОЕНИИ МЕЛОДИИ

1. Признаки наличия в мелодии имитационных возможностей	5
2. Предварительный свод («партитура») имитации	10
3. Более свободная имитация	14
4. Многообразие возможностей имитационного развития и творческий отбор лучших вариантов	15
5. Тематически-производный контрапунктирующий голос	19
6. Дополнительные (свободные) голоса	25
7. Одночастная обработка	29
8. Обработка в вариационно-куплетной форме	35

Ч а с т ь II

ДВУХГОЛОСНАЯ И ТРЕХГОЛОСНАЯ ИМИТАЦИЯ К ДАННОЙ МЕЛОДИИ

А. Двухголосная имитация

9. Простейшие виды имитации	38
10. «Перекрестные» имитации	43
11. Имитации в другие интервалы	44

12. Инструментальная обработка народной песни в одночастной форме	47
13. Сдвоенные «перекрестные» имитации	50
14. Имитационная обработка для голоса с двумя инструментами в варианто-куплетной форме	52
15. Применение горизонтально-подвижного контрапункта	56
16. Имитация в другие интервалы	60
17. Имитация в увеличении	61
18. Предварительные эскизы к обработке в варианто-куплетной форме	64

Б. Трехголосная имитация

19. Предварительные упражнения	73
20. Инструментальная обработка в одночастной форме	75
21. Обработка в варианто-куплетной форме	77

324 Сборник ССРР №

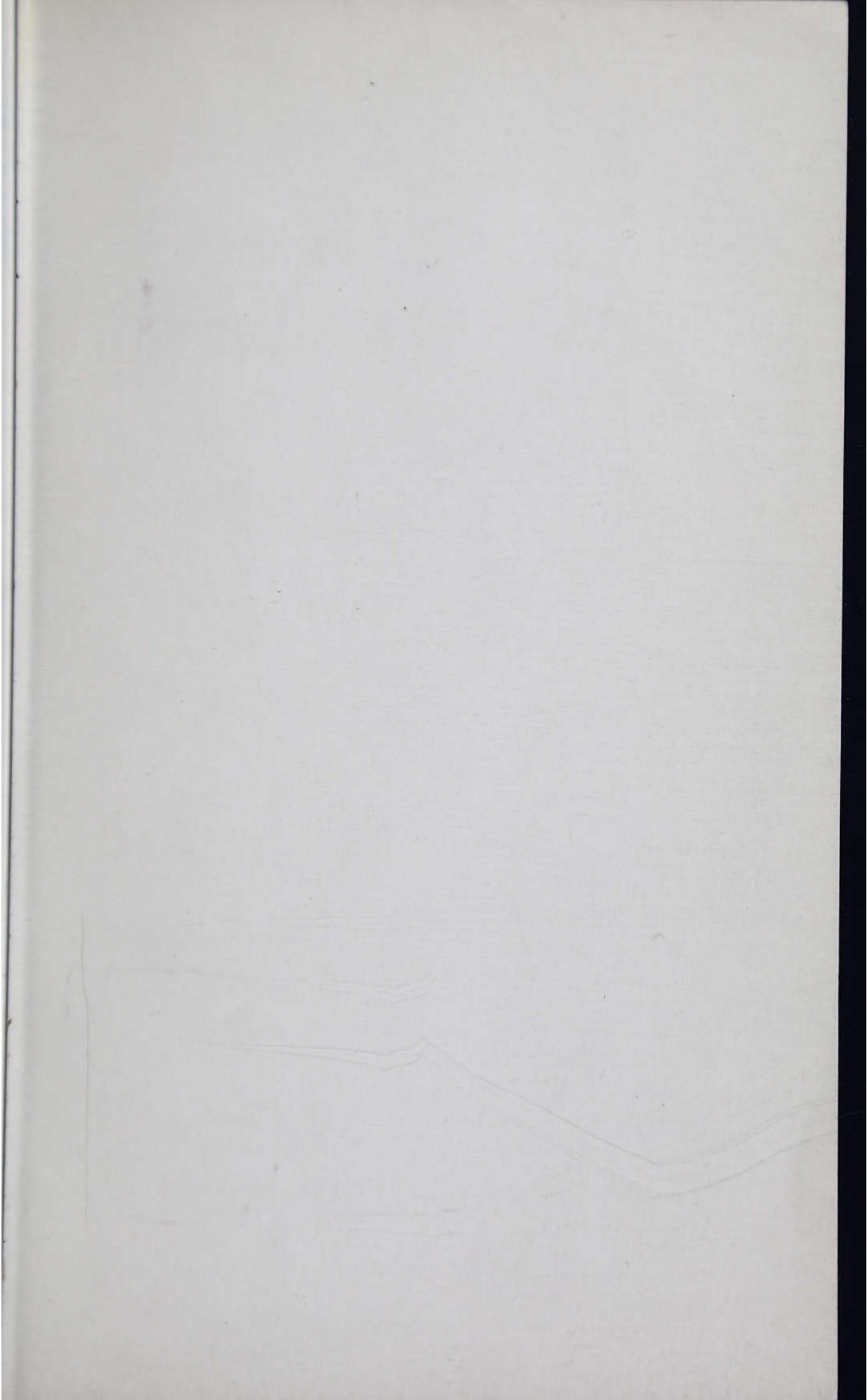
Дубовский Иосиф Игнатьевич

ИМИТАЦИОННАЯ ОБРАБОТКА РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Редактор А. Трейстер
Техн. редактор С. Торгман

Подписано к печати 19/VII 1963 г. А 09208. Форм. бум. 50×90¹/₁₆.
Бум. л. 2,6. Печ. л. 5,125 (включая 1 вклейку). Уч.-изд. л. 4,13.
Тираж 2500 экз. Гос. № 29869. Заказ 4744. Цена 21 к.

Московская типография № 6 Мосгорсовнархоза



21 κ.