

Tatyana BERSHADSKAYA
 Homophonic-harmonic and
 homophonic-polyphonic texture

Татьяна БЕРШАДСКАЯ
**Фактура
 гомофонно-гармоническая
 и гомофонно-полифоническая**

The author of the article analyzes the problems of the texture classification from the viewpoint of functional units in musical text. One of the most important ideas of the article is the necessity of revision of the traditional opposition 'homophony – polyphony', taking into account the differentiation of fundamental concepts 'texture – its general logical principle' and 'structure – function'.

Key words: polyphony, homophony, logical principles of musical texture, structure, function.

В статье рассматриваются вопросы классификации фактуры с точки зрения функциональных единиц музыкального текста. Доказывается необходимость пересмотра традиционной оппозиции «гомофония – полифония» с учетом разграничения фундаментальных понятий: «склад-фактура» и «структура-функция».

Ключевые слова: полифония, гомофония, склад, фактура, структура, функция.

Оппозиция «гомофония – полифония» — одно из ведущих положений классической теории, касающихся организации музыкальной ткани. В «Музыкальной энциклопедии» читаем: «ГОМОФОНИЯ (греч. — однозвучие, унисон, от — один, один и тот же, одинаковый и — звук, голос) — тип многоголосия, характеризующийся разделением голосов на главный и сопровождающие. Этим Г. принципиально отличается от *полифонии*, основывающейся на равноправии голосов» [3, стлб. 1047]. Далее автор статьи подробно рассматривает историю становления и утверждения термина и художественных систем, его породивших. Он достаточно убедительно показывает, как этот термин формировался и укреплялся в своем значении, изменяясь от синонима унисону в Древней Греции до показателя наличия главного голоса в гармоническом многоголосии. Добавим и подчеркнем, что речь в статье идет о европейской музыке и европейской же теории музыки. Во главу угла при этом ставится противопоставление нового возникающего типа многоголосия полифонии *Ars Nova* и строгого стиля.

Нельзя не согласиться с тем, что становление гомофонии как типа многоголосия, выделяющего один из голосов в качестве мелодически (тематически) главного тесно связано с одновременно развивающейся тенденцией уменьшения мелодической роли остальных

голосов многоголосия и сплачивания этих остальных в монолитную целостность — *аккорд* (категорию явно не полифонического толка). Аккорд надолго становится структурной и логической «единицей» самых разных аспектов системы (ткани, лада). Давайте задумаемся: что в этом процессе было определяющим? Становление главенства, тематической роли одного из голосов, или тот тип, форма, структура ткани, в которую облечены голоса сопровождения, «аккомпанемента»? Ответ, по-видимому, ясен. Его подтверждают примеры неимитационных форм музыки барокко, прежде всего — И. С. Баха.

В произведениях XVII–XVIII веков нередко, при явном наличии тематически главного голоса и вполне определившейся гармонической ладофункциональности, фактура ткани продолжает тяготеть к полифонии мелодической оформленностью сопровождающих голосов. Представляется, что в привычно утвердившемся противопоставлении «гомофония – полифония» перекрещиваются и смешиваются разные аспекты системы: аспект функциональный (главное – вторичное) и аспект структурный, вид организации голосов сопровождающего пласта (аккордово-гармонический или линейно-полифонический).

Сравним несколько примеров: И. С. Бах. Английская сюита № 3. Гавот; Л. ван Бетховен «Аврора», тема

Фактура гомофонно-гармоническая...

побочной партии; Ф. Шопен Прелюдия № 20; М.П. Мусоргский «Борис Годунов». Пролог, тт. 7–12; Д.Д. Шостакович, Квартет № 14, вторая часть, ц. 47 (Примеры 1–5). Все эти образцы объединяет один общий признак организации ткани: в каждом из них отчетливо слышна репрезентирующая тему мелодия — *главный голос*. Но окружающая этот голос ткань в каждом из случаев организована по-своему (думается, это не требует пространных доказательств).

Особого внимания заслуживают, с одной стороны, *примеры 4 и 5* (Мусоргский и Шостакович), с другой, — *примеры 2 и 3* (Бетховен и Шопен). Мусоргский и Шостакович потому, что никаких аккордов, никаких фактурно-гармонических единиц мы там не наблюдаем, они даже мысленно, слухово не подразумеваются, хотя тематическое главенство одной из линий несомненно. В примерах же Бетховена и Шопена интересен тот факт, что фактурно главный голос там никак не выделен. Он воспринимается как главный потому, что выражен тематически значимой линией; его положение как «верхнего» — частный случай. Он мог бы при условии определенной оркестровки находиться в любом «слое» ритмически однородного многоголосия. Примером может служить хотя бы одно из проведений темы «Прогулки» из «Картинок с выставки» Мусоргского (Пример 6).

Сказанное выше, думается, наглядно показывает, что распространенное представление о гомофонности как свойстве именно и только гармонической формы многоголосия и на этом основании принципиальное противопоставление ее полифонии нуждается в пересмотре и коррекции. Внесению ясности в существующее положение думается, могло бы помочь предложенное нами еще в «Лекциях по гармонии» (первое издание — в 1978 году) представление о двух уровнях организации музыкальной ткани: глубинно-логическом — *склад* — и чувственно-конкретном — *фактура*. Склад определяется структурной единицей ткани (тон – аккорд – комплекс тематически дифференцированных единиц). Фактура — конкретное воплощение, конфигурация ткани. Гомофонность в этой схеме предстает как фактурная форма склада, в одних случаях — гармонического (в приведенных примерах Бетховен, Шопен), в других — полифонического (Мусоргский, Шостакович).

Выскажем еще несколько соображений. Тот факт, что гомофонность может быть представлена как гармоническим, так и полифоническим складом, говорит о том, что категория эта не структурного, а функционального порядка. И функция этого главного голоса определяется прежде всего его *тематическим значением*. Он — *носитель и репрезентатор темы*. Этим и объясняется возможность этого голоса «прятаться» в середине аккордовой фактуры (такие примеры во множестве предоставляют нам разнообразные вариации и варианты). Этим же объясняется нередкая (в частности и в особенности для речитативов) интонационная «непрезентабельность», «мелодическая скупость» главного голоса по сравнению с сопровождающим его

Пример 1

И. С. Бах. Английская сюита № 3 *g-moll*. Гавот I

Пример 2

Л. Бетховен. Соната для фортепиано № 21 (op. 53) *C-dur*. Часть I

[Allegro con brio]

[p] dolce e molto legato *cresc.* *sf*

Пример 3

Ф. Шопен. Прелюдия *c-moll* (op. 28, № 20)

Largo

ff

Пример 4

М. Мусоргский. «Борис Годунов». Пролог (ред. П. Ламм)

[Andante]

p

Пример 5

Д. Шостакович. Квартет № 14 (op. 142). Часть II

[Adagio]

47 Violino I

p

Violoncello

cresc. *f*

48

Пример 6

М. Мусоргский. «Картины с выставки». Прогулка

[Moderato comodo assai e con delicatezza]

[p]

фактурным пластом (например, Прелюдия Шопена G-dur — Пример 7).

Остановимся подробнее на том, что касается гомофонной полифонии или полифонической гомофонии. Если смотреть в сущность явления, то следует признать, что примеры подобного многоголосия давно и хорошо известны теоретикам музыки, особенно фольклористам. Это (по сути!) не что иное, как *подголосочная полифония*, то есть многоголосие, в котором главный, ведущий голос сопровождается мелодически образованными «репликами» — подголосками. Правда, в теории музыки подголосок как функциональное явление (мелодически аккомпанирующий голос) почти не рассматривался. Его обычно определяют только в структурном аспекте: «подголосок — вариант основной мелодии». Говорим «почти», потому, что функциональное определение подголоска и даже классификация его возможных структурных форм на материале русского фольклора было предложено автором настоящей статьи в кандидатской диссертации «Основные композиционные закономерности русской народной крестьянской песни», защищенной в 1954 году и опубликованной в книге того же названия в 1960 году [2].

Между тем, подголосочность (повторим, как *суть* — мелодически организованные аккомпанирующие голоса) — явление чрезвычайно распространенное, далеко выходящее за рамки фольклора и в профессиональной музыке предоставляющие формы значительно более разнообразные, чем это можно найти в народной песне. Особенность этой формы многоголосия в том, что она может существовать сама по себе как особый вид полифонии, а может наслаиваться на гармонический в целом склад как оплетение главного голоса гомофонно-гармонического многоголосия. Такая подголосочность пронизывает музыку Шумана, Чайковского, Рахманинова и многих других. Подголосками, нередко принимающими форму имитации отдельных оборотов главной темы, наполнена и музыка венских классиков.

Само по себе явление подголосочности имеет, конечно же, полифоническую природу, поскольку подразумевает *наслоение мелодий*. В «Лекциях по гармонии» предложены определение и классификация видов полифонии, исходящие из функций составляющих ткань голосов [см.: 1]. С этой точки зрения полифонию можно определить как *сочетание в одновременности тематически самостоятельно организованных линий при их обязательной вертикальной координации хотя бы по одному из показателей (интервальному, тональному, структурному и т. д.)*. Разновидности же полифонии различаются по функциональному соотношению голосов и разделяются на два основных вида: полифония *равнофункциональных* голосов (все виды имитационной полифонии, а также полифония «разнотемная» или «контрастная») и полифония *разнофункциональных* голосов, главного и сопровождающих (подголосочная полифония). Классический пример неимитационной полифонии равнофункциональных голосов — «Два ев-

Пример 7

Ф. Шопен. Прелюдия G-dur (op. 28, № 3)

Пример 8

М. Мусоргский. «Картины с выставки»: «Два еврея, богатый и бедный»

рея» из «Картинок с выставки» М. Мусоргского (Пример 8), где в репризе соединяются темы обоих персонажей, при этом каждая из них сохраняет даже свою тональность. Ни одну из тем этого двухголосия нельзя признать главной по отношению к другой. В плане тематической значимости их функции равны. Другое дело — подголосочная (то есть именно гомофонная) полифония. Собственно подголосочной она остается до тех пор, пока главенство «одной из многих» определяется достаточно четко. Это главенство выступает благодаря множеству самых разных, в каждом случае — своих, признаков. И далеко не всегда важным показателем в этом отношении является качество собственно тематической яркости этого голоса. Важен контекст, сумма всех показателей, в том числе и сам процесс разворачивания текста (об этом уже говорилось применительно к Прелюдии Шопена).

Важно отметить, что, как всякая функциональность, функциональное значение голоса склонно к переменности и даже полному изменению (то есть модуляции). Нередко голос, возникший как подголосок, в процессе развития начинает все более активизироваться и в результате завоевывает себе равное с главным положение. Так происходит, например, в продолжении приведенных выше отрывков из «Бориса Годунова» или из Квартета № 14 Шостаковича. В этих случаях мы будем иметь дело с модуляцией из полифонии раз-

нофункциональной в полифонию равнофункциональную. Но до этого превращения *фактура* текста остается *гомофонной*, хотя склад в обоих случаях — явно *полифонический*.

Учитывая все сказанное выше, считаем необходимым отказаться от привычного классического противопоставления «гомофония – полифония» и в определении явлений более четко и последовательно разделять такие аспекты, как, во-первых, «склад – фактура», а во-вторых — «структура – функция».

Литература

1. Бершадская Т. Лекции по гармонии. 1-е изд. Л.: Музыка, 1978. 200 с.
2. Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни. Л.: Музгиз, 1961. 157 с.
3. Холопов Ю. Гомофония // Музыкальная энциклопедия: В 6 тт. М.: Сов. энциклопедия, 1973. Т. 1. Стлб. 1047–1055.

Ekaterina VOZZHAEVA Chadroma: They sing and think in a 'thin' voice

The author of the article analyzes the basic principles of performing the folk songs of various genres in Chadroma tradition (Archangelsk Region). The article is based on the materials of expeditions held in 1977, 1978 and 1980 by the Leningrad State Conservatory Folkloristic Laboratory under the leadership of Yuri Marchenko in the locality of Chadroma (Ustyansky District).

Key words: style of performance, methods of performing, singing in a 'thin' voice, timbre.

Екатерина ВОЗЖАЕВА Чадрома: поют и мыслят «на тонкой» голос

В статье рассматриваются основные принципы исполнения песен различных жанров в чадромской традиции. Работа основана на материалах экспедиций 1977, 1978 и 1980 годов Лаборатории народного творчества Ленинградской государственной консерватории под руководством Ю. И. Марченко в Чадромский с/с Устьянского района Архангельской области.

Ключевые слова: исполнительский стиль, исполнительские приемы, пение «на тонкой» голос, тембр.

Характеристика стилевых закономерностей является одной из ключевых проблем, возникающих при изучении народной традиционной культуры. Область, связанная с исследованием стиля, довольно широка; применительно к фольклорному тексту она может быть определена как система опознавательных признаков, которые указывают на его «принадлежность отдельным местным традициям, этнокультурным комплексам, историко-культурным пластам, жанровым разновидностям» [9, с. 41]. Силевые черты, как пишет А. М. Мехнецов, обладают одновременно свойствами как типического, так и особенного, своеобразного. Отсюда следует лаконичное определение исследователем стиля

как «своеобразия типического» [11, с. 361]. При изучении данной категории важным является исполнительский аспект. Он, вслед за музыкальным стилем в целом, воплощает основные принципы музыкального мышления, имеет большое значение в процессе воспроизведения художественной формы и в зависимости от контекста и функциональной нагрузки влияет на свойства средств ее выражения.

Исполнительский стиль определяется манерой исполнения, исполнительскими приемами, которые, имея и индивидуальные проявления (у особо талантливых носителей местной песенной культуры), закреплены традицией и перенимаются из поколения в поколение