

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет
культуры и искусств

И. В. Ухова, Н. Н. Ходинская

ПОЛИФОНΙΑ

*Допущено Министерством образования
Республики Беларусь в качестве учебного пособия
для студентов учреждений
высшего образования по специальностям «Пение»,
«Духовые инструменты», «Народное творчество»,
«Искусство эстрады»*

Минск
БГУКИ
2018

УДК 781.42(075.8)
ББК 85.310,55я73
У895

Рецензенты:

кафедра теории и методики преподавания искусства
Белорусского государственного педагогического
университета им. Максима Танка;
Т. А. Титова, заведующий кафедрой теории музыки
Белорусской государственной академии музыки,
кандидат искусствоведения, доцент

Ухова, И. В.

У895 Полифония : учебное пособие для студентов учреждений высшего образования / И. В. Ухова, Н. Н. Ходинская; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2018. – 183 с.
ISBN 978-985-522-197-6.

Данное издание представляет собой первое в Беларуси учебное пособие по полифонии для студентов учреждений высшего образования культуры и искусств. Первая часть пособия посвящена освоению основных видов полифонии, полифонических приемов изложения и развития. Во второй рассматриваются основные этапы истории полифонии, жанры и формы полифонической музыки зарубежных, русских, белорусских композиторов. Помимо изложения теоретических сведений, авторы предлагают развернутые методические рекомендации для выполнения практических заданий, а также образцы их выполнения. Пособие снабжено большим количеством музыкальных примеров и объемным нотным приложением, в котором представлены произведения разных эпох и стилей.

Предназначено для студентов музыкальных специализаций учреждений высшего образования культуры и искусств, педагогических университетов и институтов.

УДК 781.42(075.8)
ББК 85.310,55я73

ISBN 978-985-522-197-6

© Ухова И. В., Ходинская Н. Н., 2018
© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств», 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ЧАСТЬ 1	
ВИДЫ ПОЛИФОНИИ. ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ИЗЛОЖЕНИЯ И РАЗВИТИЯ	9
Глава 1	
КОНТРАСТНАЯ ПОЛИФОНИЯ	14
Методические рекомендации к сочинению контрастирующего голоса (противосложения)	15
Задания и образцы выполнения	17
Глава 2	
ПРОСТОЙ И СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ	23
Вертикально-подвижной контрапункт	24
Методические рекомендации к сочинению вертикально-подвижного контрапункта (двойного)	26
Задания и образцы выполнения	28
Горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной контрапункты	31
Методические рекомендации к сочинению горизонтально-подвижного и вдвойне-подвижного контрапунктов	32
Задания и образцы выполнения	33
Обратимый контрапункт	36
Глава 3	
ИМИТАЦИОННАЯ ПОЛИФОНИЯ	39
Методические рекомендации к сочинению простой и канонической имитаций	45
Задания и образцы выполнения	47
Глава 4	
ГЕТЕРОФОНИЯ И ПОДГОЛОСОЧНАЯ ПОЛИФОНИЯ	61
Методические рекомендации к сочинению подголоска	64
Задания и образцы выполнения	66

ЧАСТЬ 2	
ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ И ЖАНРЫ	73
Глава 5	
ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ МНОГОГОЛОСИЯ	74
Полифония Средневековья	74
Полифония в музыке Возрождения	76
Полифония эпохи барокко	77
Глава 6	
ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ	79
Задание для анализа	89
Глава 7	
ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ	90
Задание для анализа	92
Глава 8	
ФУГА	93
Основные элементы фуги	94
Методические рекомендации к сочинению темы, ответа и противосложения	104
Задания и образцы выполнения	106
Строение фуги	109
Методические рекомендации для письменных работ по ана- лизу фуги	113
Задания и образцы выполнения	114
Глава 9	
ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ И ФОРМЫ В МУЗЫКЕ XVIII– XX вв.	118
Полифония в музыке второй половины XVIII в. ...	118
Полифония в музыке XIX – начала XX в.	120
Полифония в музыке XX в.	123
Полифонические жанры в белорусской музыке XX в.	125
Задания для анализа	131
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	133
НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ	137

ВВЕДЕНИЕ

Полифония – вид многоголосия, основанный на одновременном звучании двух и более мелодических линий (голосов). В отличие от гомофонии, в которой есть один главный голос, называемый мелодией, а остальные голоса выполняют подчиненную роль сопровождения, полифонические голоса гораздо более самостоятельны, равноправны и образуют слаженный ансамбль мелодий.

Полифония является одним из важнейших средств музыкальной композиции и развития тематизма. Разнообразные приемы полифонии способствуют последовательному раскрытию музыкальных образов. Ее средствами можно видоизменять (полифонические виды преобразования – увеличение, уменьшение, обращение, возвратное движение), умножать (простая и каноническая имитация, каноническая секвенция), развивать (имитация и сложный контрапункт), сопоставлять и объединять (простой контрапункт) проведения музыкальных тем.

Полифонический склад музыкального изложения принципиально отличен от гомофонного, типичного для музыкальной классики и современной бытовой музыки. Строгость полифонической фактуры, расчетливая точность полифонических приемов рождает впечатление интеллектуализма, обдуманности коллективно обсуждаемой музыкальной мысли и значительно большего рационализма, чем это свойственно музыке гомофонного склада.

Изучение полифонии расширяет как теоретические, так и исторические знания студентов, знакомит с очень важным, ранним этапом мировой профессиональной музыкальной культуры, исторически предшествующим классическому стилю и гомофонно-гармоническому складу.

Задача курса полифонии состоит в овладении принципами полифонического письма и анализа полифонических произведений разных стилей и жанров, а также полифонических прие-

мов развития в сочинениях гомофонно-гармонического склада. Это даст возможность студентам лучше понимать сложную фактуру хоровой, ансамблевой, оркестровой музыки, позволит осознать стилистические отличия произведений разных эпох – от Средневековья до наших дней. Приобретенные в процессе изучения навыки должны помочь студентам в их практической исполнительской и дирижерской деятельности.

Предлагаемое пособие представляет собой первый в Беларуси учебник по полифонии, предназначенный для студентов учреждений высшего образования культуры и искусств. Необходимость издания данного пособия обусловлена тем, что большинство ранее созданных учебников по полифонии (С. Григорьев, Т. Дубравская, Ю. Евдокимова, Т. Мюллер, С. Скребков) рассчитаны на иной образовательный уровень (консерватория) и срок обучения (1–2 года). Первые российские учебные пособия по полифонии для педагогических вузов, вузов культуры и искусства появились только в последние 10–15 лет (С. Мелешина, В. Осипова, М. Ройтерштейн). Предложенные в них подходы к изложению материала и некоторые методические положения учтены при написании данного пособия.

Ограниченность сроков прохождения полифонии в вузе культуры и искусств потребовала определенных изменений традиционной структуры курса. В настоящем пособии все письменные задания, предложенные студентам, даны в свободном стиле, т. е. в том складе, с которым студенты постоянно сталкиваются в своей профессиональной деятельности. Знакомство с эпохой строгого стиля – важнейшим этапом в развитии европейской музыкальной культуры – происходит не в практическом, а в историческом ракурсе (часть 2 «Полифонические формы и жанры»). Особенностью учебного пособия является также то, что все виды полифонии и полифонические приемы – простой и сложный контрапункт, имитация, канон, подголосочная полифония – изучаются в двухголосии. Такой подход позволяет сделать все примеры и практические задания более наглядными, доступными для понимания и усвоения.

Пособие состоит из двух частей, каждая из которых выполняет свою функцию в образовательном процессе. *Первая часть* «Виды полифонии. Полифонические приемы изложения и развития» теоретически и практически знакомит студентов с ос-

новными типами полифонической фактуры и главными приемами полифонического развития. Она включает четыре главы – «Контрастная полифония», «Простой и сложный контрапункт», «Имитационная полифония», «Гетерофония и подголосочная полифония».

В каждой главе краткое изложение теоретических сведений завершается подробными методическими указаниями по их практическому применению. Студентам рекомендуется использовать предложенную методику при выполнении практических письменных заданий. Все темы снабжены заданиями для самостоятельной работы и образцами их выполнения, на которые студенты могут ориентироваться в своей учебной работе.

Задания по каждой теме предлагаются не только практические, но и аналитические. Одна часть заданий предполагает сочинение студентами собственных музыкальных примеров на заданную тему (или по заданной схеме), другая – анализ полифонических приемов в музыке композиторов разных эпох и стилей. Таким образом, изучение студентами видов полифонии происходит последовательно: от теоретического знания к выработке практического навыка по созданию примеров полифонической фактуры и его закреплению в умении выделить и определить изученные полифонические приемы в музыкальном тексте.

Изучение некоторых тем включает два вида практических заданий: основные и дополнительные (главы 2, 3 – первая часть, глава 9 – вторая часть). Задания, которые не имеют пометки «дополнительное», являются для студента обязательными к исполнению. Выполнение дополнительных заданий предлагается студентам, желающим более углубленно освоить курс полифонии.

Знакомство со *второй частью* «Полифонические формы и жанры» позволяет студентам узнать об основных этапах развития полифонического многоголосия (глава 5), получить сведения о ведущих полифонических формах и жанрах (главы 6 и 7), изучить их в исторической последовательности – от первых, сравнительно простых образцов раннего этапа развития полифонии (органум, кондукт IX–XII вв.) до наиболее известного и сложного жанра фуги, успешно существующего вплоть до настоящего времени. Каждый из жанров иллюстрируется

музыкальными примерами (см. Нотное приложение), позволяющими составить общее представление об их особенностях. В конце глав предлагаются аналитические задания, выполнение которых позволит студентам закрепить полученные знания.

Так как изучение полифонии имеет практическую направленность, исторические темы учебного пособия (главы 6, 7 и 9 – вторая часть) предназначены главным образом для самостоятельной внеаудиторной работы студентов.

Специальный раздел второй части пособия посвящен фуге (глава 8), которая, в отличие от других полифонических жанров, изучается не только в историческом, но также в практическом и аналитическом аспектах. Студенты знакомятся здесь с основными элементами фуги и ее строением, по предложенной методике выполняют практические задания и анализ ее образцов. Каждое задание, как и в первом разделе пособия, снабжено образцами его выполнения.

Заключают вторую часть пособия исторические сведения об основных полифонических приемах и формах в музыке гомофонно-гармонического склада со второй половины XVIII в. до конца XX в. (глава 9). Здесь же рассматриваются полифонические жанры в творчестве белорусских композиторов XX в.

ЧАСТЬ 1

ВИДЫ ПОЛИФОНИИ.

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ИЗЛОЖЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

Изложение музыкальной мысли бывает одноголосным и многоголосным. Многоголосие – господствующий вид изложения в музыке. По соотношению одновременно звучащих голосов, степени их контраста различают два типа многоголосного изложения, или склада: полифонический и гомофонно-гармонический.

Полифония (от греч. πολυφωία – многозвучие, многоголосие) – такой склад многоголосного изложения, в котором голоса мелодически самостоятельны и более или менее равноправны. В классической полифонии выделяют два ее вида: имитационную и неимитационную (контрастную) полифонию.

Имитационная полифония – последовательное проведение разными голосами одной и той же мелодии (в точном или измененном виде) (пример 1).

1

Л. Керубини. «Веселый канон»

Con moto

C.I *f* Ха, ха, ха! Ха, ха, ха! Ха, ха, ха! *mf* Вто-рит сме-ху да-же

C.II *f* Ха, ха, ха! Ха, ха, ха! Ха, ха, ха! *mf* Вто-рит

A. *f* Ха, ха, ха! Ха, ха, ха! Ха, ха,

э - хо за хол - мом, так да - вай - те__ ве - се - лить - ся, ведь не - сме - ху да - же э - хо за хол - мом, так да - вай - те__ ве - се - ха! Вто - рит сме - ху да - же э - хо за хол - мом, так да - веч - но мы жи - вем! лить - ся, ведь не__ веч - но мы жи - вем! вай - те__ ве - се - лить - ся, ведь не__ веч - но мы жи - вем!

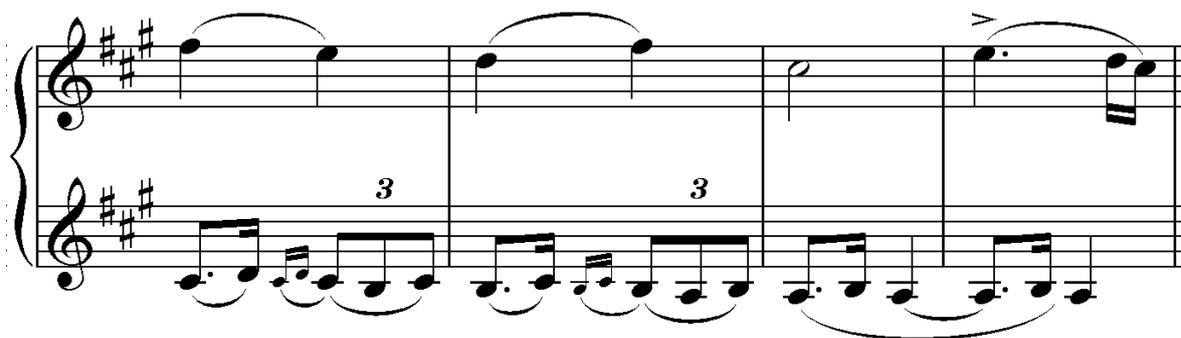
Контрастная полифония – одновременное звучание нескольких различных мелодических голосов (пример 2).

2

А. Бородин. «В Средней Азии»

[Allegretto con moto]

Ob.
p cantabile
V-ni



В народной музыке встречаются и другие виды неимитационного многоголосия: подголосочная полифония и гетерофония. *Подголосочность* и *гетерофония* сходны между собой как виды вариантного многоголосия, но различаются степенью самостоятельности голосов. **Гетерофония** – частичное или временное отклонение голосов от единой мелодической линии (пример 3).

3

Белорусская народная песня «Ў лузе каліна...»

Ў лу - зе ка - лі - на вяс - ну скра - сі - ла,
 свя - ты ве - чар(ы), вяс - ну скра - сі - ла.

Подголосочная полифония – сочетание нескольких более или менее индивидуализированных вариантов одной и той же мелодии в разных голосах, которые то сливаются в унисон, то расходятся на разные интервалы (пример 4).

Русская народная песня
«Не одна-то ли во поле дорожка...»

Умеренно

Не од - на - то ли не од - на, ай,
во по-ле до - рож-ка, ай, до - ро - жень-жень-
ка, эх, о - на про - ле - га - ла.

Виды полифонии не обособлены друг от друга. Они могут гибко переходить один в другой или сочетаться. Так, постепенное усиление вариантности голосов в гетерофонии превращает ее в подголосочную полифонию. При большой степени различия основной мелодии и ее вариантов подголосочная полифония смыкается с контрастной. Имитационная полифония имеет и качества контрастной полифонии (контрастное соотношение имитирующего голоса с продолжением начального голоса). Различные виды многоголосия – полифонический и гомофонно-гармонический – также не являются изолированными. В художественной практике они могут переходить один в другой и даже объединяться в совместном звучании, представляя собой отдельные слои сложной многоголосной ткани. Гомофонно-гармоническая фактура проникает в полифонические произведения (связки, коды в фугах); в свою очередь многие, особенно крупные, гомофонные произведения насыщаются полифонией. Имитационность нередко используется в связующих, разработочных разделах сонатно-симфонических циклов, контрастная полифония – в произведениях музыкально-театральных жанров, инструментальной программной музыке (пример 5).

А. Бородин. «Князь Игорь». Увертюра

[Allegro]

mf *marcato il canto*

f

Глава 1

КОНТРАСТНАЯ ПОЛИФОНИЯ

Контрастной полифонией называется одновременное сочетание нескольких самостоятельных мелодически развитых голосов. Степень тематического и образного контраста между голосами может быть различной. Сочетающиеся в одновременном звучании мелодии могут быть в равной степени яркими, индивидуально-выразительными, объединять в одновременности разные художественные образы (см. примеры 2, 5 – с. 10, 13). Этот вид контраста свойствен не только полифоническим произведениям – он встречается в программной музыке гомофонно-гармонического склада (оперы, симфонии, камерно-инструментальные произведения). Подобным образом контрастируют обычно две мелодии, так как дальнейшее увеличение количества одновременно звучащих ярких, мелодически самостоятельных голосов связано с определенными трудностями восприятия и в художественной практике встречается редко. Гораздо чаще контрастная полифония представляет собой сочетание самостоятельной, индивидуализированной, запоминающейся мелодии (*темы*) и менее самостоятельных, менее индивидуализированных, но контрастирующих ей голосов (*противосложений*) (пример 6).

6

А. Лядов. Фуга d-moll, op. 41 № 2

[Allegretto]

f *p*

Основными принципами контрастирования голосов являются их комплементарность (мелодическая и ритмическая взаимодополняемость). Контраст голосов должен быть достаточно

выраженным, порой – максимальным, но не абсолютным, иначе многоголосие превратится в случайное сочетание чуждых друг другу мелодических линий. В контрастном полифоническом многоголосии всегда присутствует глубокое внутреннее единство, выражающееся прежде всего в ладогармонических качествах мелодий-голосов.

Методические рекомендации к сочинению контрастирующего голоса (противосложения)

1. Перед тем, как приступить к сочинению контрастирующего второго голоса, стоит оценить общий ладогармонический план заданной мелодии, определить местоположение и направление гармонических отклонений или модуляций, так как вертикальное соотношение голосов в опорных моментах регулируется логикой ладогармонического развития.

2. Сочиняемый голос не должен содержать слишком ярких интонаций, соперничающих с темой. В то же время сочиняемый голос в каждый отдельный момент двухголосия должен максимально контрастировать основной мелодии (теме) и быть не похожим на нее.

3. Контраст достигается, во-первых, разностью голосоведения, т. е. разнонаправленностью движения голосов. Так, восходящему движению мелодии должно соответствовать движение вниз или отсутствие движения в сочиняемом голосе. Остановка мелодии на длящемся или повторяющемся звуке должна сочетаться с мелодической подвижностью сочиняемого голоса (противосложения).

4. Преобладающими поэтому являются противоположное и косвенное движения голосов. Косвенное голосоведение применяется в момент остановки мелодии на длинном звуке. Длительного параллельного движения голосов нужно избегать как наименее соответствующего духу контрастной полифонии.

5. Мелодия и контрастирующий ей сочиняемый голос (тема и противосложение) должны различаться качеством мелодического рельефа. Более спокойное и плавное мелодическое движение в одном из голосов должно сочетаться с более активным движением в другом.

6. Ровность поступенного движения в мелодии хорошо оттеняется скачком (иногда даже несколькими скачками) в противосложении, и наоборот.

7. Не следует применять скачки в обоих голосах в одну сторону.

8. Ритмический рисунок голосов в контрастной полифонии должен быть различным – длительное ритмическое тождество голосов чуждо контрастной полифонии. Крупным длительностям темы должны соответствовать в противосложении более мелкие, одинаковым – разные, и наоборот.

9. Ровным длительностям в одном из голосов часто противопоставляется пунктирный ритм в другом голосе, дроблению – суммирование и т. д.

10. Ритмическая активность голосов может быть разной: один из голосов излагается более крупными длительностями, другой – более мелкими. Гораздо чаще, однако, голоса ритмически активизируются поочередно. Это называется комплементарной (взаимодополняющей или дополнительной) ритмикой.

11. Активно используется контраст метрических акцентов в разных голосах: сильной или относительной доле в теме соответствует синкопа в противосложении, и наоборот.

12. Тесситурные вершины мелодических линий обоих голосов – темы и противосложения – не должны совпадать по времени. Разновременность достижения кульминаций в голосах составляет существенный признак контрастного двухголосия.

13. Мелодико-ритмические приемы контраста дополняются регистровыми: мелодия и контрастирующий ей голос, не удаляясь существенно друг от друга, все-таки принадлежат, как правило, разным регистрам. Поэтому, сочиняя противосложение, надо избегать его продолжительного слишком тесного соседства или длительного переплетения с основной мелодией.

14. Компенсацией всех вышеперечисленных различий двух голосов является их вертикальное единство. Нормой вертикали являются консонирующие созвучия (интервалы) – совершенные и несовершенные (терция, секста, прима, октава, квинта). Именно они чаще всего приходятся на сильные и относительно сильные доли такта.

15. Диссонансы (секунды, септимы, тритоны, увеличенные и уменьшенные интервалы), образованные задержаниями, предъемами, вспомогательными и проходящими неаккордовыми звуками, употребляются чаще всего на слабом времени

(за исключением задержания) и требуют разрешения – плавно-го или скачком.

16. В полифонии свободного письма помимо интервального норматива вертикали следует учитывать также гармоническую логику развития двухголосия. Необходимо осознавать принадлежность интервалов вертикали к тем или иным гармоническим созвучиям, понимать функциональную логику сменяющихся гармонических вертикалей.

Задания и образцы выполнения

Задание 1. Соблюдая методические рекомендации, сочинить противосложение (контрастирующий голос) к одной из предложенных тем-мелодий (примеры 7–18). Использовать все приемы контрастирования, как-то: ритмическую комплементарность, несовпадение метрических акцентов и мелодических кульминаций, преобладающее противоположное и косвенное голосоведение, преимущественное слияние голосов в консонирующие интервалы в опорных местах, разрешение диссонансов.

7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



Образцы выполнения

19



The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a 2/4 time signature and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The bass clef part features a rhythmic accompaniment of eighth and quarter notes. The second system continues the piece with similar melodic and rhythmic patterns.

Задание 2. Проанализировать примеры 21–24, обратив внимание на следующие их характеристики:

- ладовую принадлежность музыки;
- характер мелодических линий, соотношение в них поступенного и скачкового движений, диапазон и направление скачков, протяженность поступенного движения;
- гармонические интервалы, образующиеся на сильных и слабых долях, соотношение консонансов и диссонансов, виды диссонансов (проходящие, вспомогательные звуки, задержания приготовленные, неприготовленные, взятые скачком);
- типы голосоведения (противоположное, косвенное, прямое, параллельное);
- соотношение вступлений голосов, совпадение или несовпадение кульминаций, каденций;
- метроритмическое соотношение голосов (комплементарная ритмика, взаимозависимость акцентов и протяженности построений, роль пауз).

И. Пахельбель. Хоральная вариация a-moll

The image shows a musical score for a chorale variation in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of two staves (treble and bass clef). The treble clef part features a simple melody of quarter notes. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes, including some chromaticism.

22

М. Глинка. Двухголосная fuga B-dur

[Скоро и весело]

23

Д. Шостакович. 24 прелюдии и фуги. Фуга D-dur

[Allegretto]

24

Р. Щедрин. Полифоническая тетрадь.

Двойная fuga № 23

Allegro

Образец выполнения

25

В примере 25 обе мелодические линии строго диатоничны (натуральный мажор), сочетают скачки (на кварту, сексту, октаву) с поступенным гаммообразным движением в противоположном скачку направлении. На всех сильных и относительно сильных долях используются консонансы. Диссонансы возникают в проходящем или вспомогательном (такт 4) движении. Мелодическое соотношение голосов определяется косвенным и противоположным голосоведением. Мелодии в целом отличаются разнонаправленностью движения, не совпадают и их кульминации. Мелодическая линия верхнего голоса представляет собой «классическую» волну, мелодия же нижнего голоса – перевернутую, обращенную волну. Ритмическая комплементарность выражается в поочередной активизации движения одного из голосов на фоне крупных длительностей другого.

Исторические сведения. Контрастная полифония имеет длительную историю развития в европейской профессиональной музыке. Первые примеры заметного контрастирования голосов появляются в жанрах свободного, и особенно мелизматического, органума (конец XI–XII в.). В нем на фоне традиционной мелодии хорала, изложенной длинными нотами, звучит подвижный, орнаментированный вариант напева. К образцам контрастной полифонии относится жанр раннего мотета (XIII–XIV вв.), представляющий собой объединение в одновременности нескольких мелодий, обычно трех, с разными текстами, иногда – на разных языках. В XV–XVII вв. контрастная поли-

фония определяет строение вокально-хоровых произведений, использующих *cantus firmus*: многоголосных полифонических песен (*chanson*, *lied*), хоральных обработок, ричеркаров и др. Именно в них укрепляется принцип комплементарности (мелодико-ритмической взаимодополняемости контрастирующих голосов), который является основным принципом разнотемной полифонии. Контрастирование голосов играет значительную роль в формах имитационной музыки.

Некоторая ограниченность контрастной полифонии эпохи строгого письма¹ заключалась в общей нейтральности ее тематизма. Формирование полифонической темы – мелодически и ритмически индивидуализированной музыкальной мысли – относится к эпохе свободного стиля². В это время складывается новый тип контрастного двухголосия – сочетание темы и противосложения. Он достигает своего расцвета в фугах И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. В XIX в. тип контрастной полифонии, позволяющий сочетать в одновременности две (реже – более) различные образные и тематические индивидуальности, широко проникает в главенствующую в это время гомофонно-гармоническую фактуру. Соединение контрастных по содержанию тем, лейтмотивов находит многообразное применение в оперной и программной инструментальной музыке. К началу XX в. получает распространение так называемая «полифония пластов», т. е. сочетание не отдельных контрастных мелодий, а самостоятельных мелодико-гармонических и фактурных комплексов.

¹ Строгое письмо (строгий стиль) – стиль полифонической музыки XV–XVI вв., типичный для хоровой полифонии эпохи Возрождения.

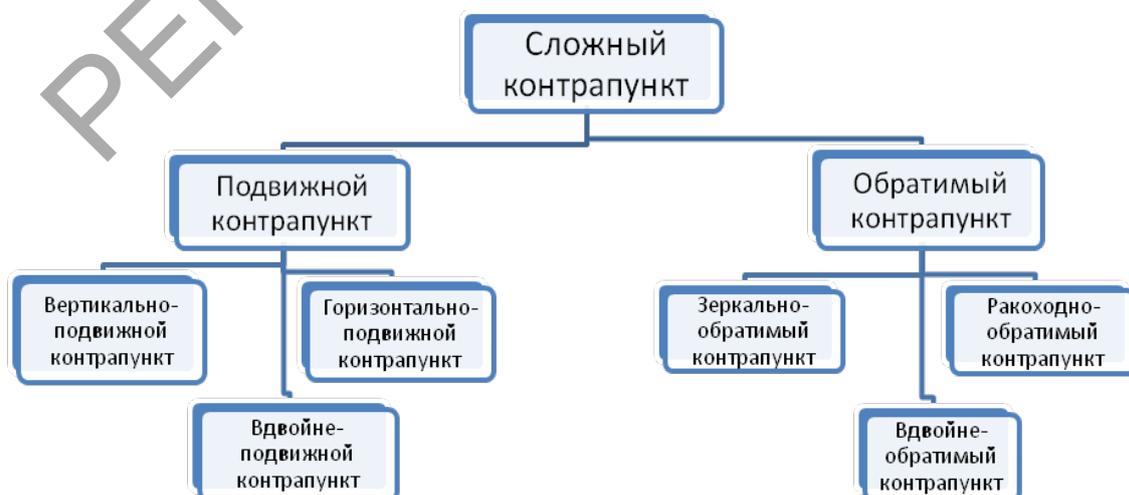
² Свободный стиль – стиль полифонической музыки XVII – первой половины XVIII в.; в широком смысле – полифоническое искусство с XVII в. до настоящего времени.

Глава 2

ПРОСТОЙ И СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ

Контрапункт (от лат. *punctus contra punctum* – *точка против точки, или нота против ноты*) – одновременное сочетание двух и более самостоятельных мелодических линий в разных голосах. Контрапунктирование, контрапунктическое соединение мелодий представляет собой взаимодействие развитых и самостоятельных голосов, согласованных ладогармонически, метроритмически, интонационно. В полифонии контрапунктом называется также контрастирующая мелодия, сопровождающая главный мелодический голос. В последнем значении термин «контрапункт» («контрапунктирующий голос») может быть синонимом слова «противосложение».

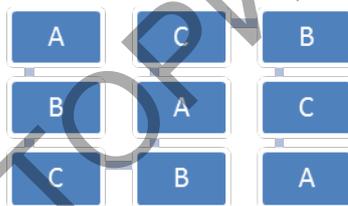
Соединение двух или нескольких мелодий, не подразумевающее какого-либо нового их сочетания, называется *простым* контрапунктом. В отличие от простого, *сложным* называется контрапункт, заключающий в себе возможности иного соединения тех же самых мелодий при их последующих проведениях. Применение сложного контрапункта, т. е. получение из *первоначального* соединения мелодий нового, *производного*, является средством полифонического развития и широко используется в полифонических произведениях как строгого, так и свободного стиля:



Подвижным контрапунктом называется такой сложный контрапункт, в котором производные соединения образуются путем изменения соотношения голосов по высоте, по времени вступления или по высоте и по времени одновременно.

Вертикально-подвижной контрапункт

В музыкальной практике наибольшее распространение получили виды подвижного контрапункта, и в первую очередь вертикально-подвижной. Вертикально-подвижной контрапункт предполагает перестановку неизменных мелодий по высоте. При этом в производном соединении возможны: удаление мелодий друг от друга, сближение их, обмен местами. Последний случай, используемый наиболее широко, называется *двойным контрапунктом* (в том случае, если обмениваются местами два мелодических голоса). Гораздо реже, ввиду сложности сочинения, встречается тройной контрапункт, т. е. обмен местами трех голосов:



Изменение соотношений мелодий в производном соединении вертикально-подвижного контрапункта измеряется показателем их вертикального перемещения, называемым *индекс вертикалис* (I_v). Он представляет собой алгебраическую сумму интервалов перемещения обоих голосов.

При вычислении I_v цифровое обозначение интервала (по системе С. Танеева) отличается от общепринятого и отражает число ходов-секунд, содержащихся в интервале: прима = 0 (секундовых ходов), секунда = 1, терция = 2, кварта = 3, квинта = 4, секста = 5, септима = 6, октава = 7, нона = 8, децима = 9, ундецима = 10, дуодецима = 11 и т. д.

Перемещение каждого голоса в производном соединении вертикально-подвижного контрапункта обозначается знаком «плюс» (+) или «минус» (–) – в зависимости от направления его движения.

Если мелодия *верхнего голоса* смещена в производном соединении вверх (выше ее положения в первоначальном соединении), то интервал ее перемещения обозначается знаком «плюс»; если же мелодия *верхнего голоса* передвинута в производном соединении вниз (ниже ее начального положения), то интервал ее перемещения обозначается знаком «минус». В том случае, когда в производном соединении мелодия *нижнего голоса* перемещается вниз, интервал перемещения обозначается знаком «плюс»; когда же мелодия *нижнего голоса* переносится вверх, интервал ее перемещения обозначается знаком «минус». Следовательно, при удалении голосов друг от друга (при движении *верхнего голоса* вверх, а *нижнего* – вниз) интервалы перемещения и их сумма (I_v) обозначаются знаком «плюс»; при сближении, а также обмене голосов местами I_v имеет знак «минус». Таким образом, сумма интервальных перемещений голосов (I_v) в двойном контрапункте всегда имеет отрицательный знак («минус»).

В музыкальной практике наибольшее распространение получили двойной контрапункт октавы ($I_v = -7, -14, -21$), дуодецимы ($I_v = -11, -18, -25$) и децимы ($I_v = -9, -16, -23$). Двойной контрапункт октавы – это такой обмен голосов местами, при котором алгебраическая сумма перемещений каждого голоса равна интервалу октавы (двух, трех октав). Так, в примере 26 I_v равен двум октавам ($I_v = -14$). В производном соединении *верхний* голос высотно остался на месте, но превратился в *нижний*, зато *нижний* переместился на две октавы вверх.

26

Д. Шостакович. Фуга E-dur, op. 87 № 9

Первоначальное соединение (такты 11–13):

[Allegro]

Производное соединение (такты 34–36):



Чаще всего двойной контрапункт октавы образуется:

- 1) путем переноса верхней мелодии на октаву (две, три октавы) вниз (при неподвижном втором голосе);
- 2) либо нижней мелодии на октаву (две, три октавы) вверх (также при неподвижном втором голосе);
- 3) движением обоих голосов навстречу друг другу на разные интервалы, в сумме составляющие октаву (две, три октавы).

Широкое применение именно двойного контрапункта октавы объясняется тем, что в производном соединении сохраняется качество интервалики между голосами. Все вертикальные интервалы между голосами превращаются в свои обращения, т. е. консонансы остаются консонансами (совершенные – совершенными, несовершенные – несовершенными), а диссонансы – диссонансами. Следовательно, правильное, гармоничное первоначальное соединение мелодий гарантирует безупречное звучание их производных соединений.

Несколько реже встречается такой вид полифонического письма, как двойной контрапункт дуодецимы и децимы. В их производных соединениях все основные консонансы и диссонансы также остаются на своих местах. Но в двойном контрапункте дуодецимы секста (консонанс) превращается в септиму (диссонанс), и наоборот. А в двойном контрапункте децимы совершенные консонансы преобразуются в несовершенные, а кварта – в септиму, и наоборот. Еще меньшая распространенность контрапунктов с другими показателями объясняется тем, что в них многие консонансы становятся диссонансами.

Методические рекомендации к сочинению вертикально-подвижного контрапункта (двойного)

1. Сочиняется простой контрапункт в двухголосии (по правилам контрастной полифонии). Он принимается за первоначальное соединение мелодий.

чальное соединение для всех последующих перестановок. Показатели всех *производных соединений* отсчитываются от первоначального соединения.

2. Для получения двойного контрапункта надо переместить мелодию верхнего голоса (тему) вниз, а мелодию нижнего голоса (противосложение) вверх на такие интервалы, сумма которых составит величину Iv .

3. Следует учитывать, что в двойном контрапункте октавы все квинты превращаются в кварты. Поэтому в первоначальном соединении недопустимы параллельные кварты, превращающиеся в параллельные квинты в производном соединении.

4. В двойном контрапункте дуодецимы все «мягкие» сексты исходного соединения превратятся в «жесткие» септимы. Одновременно с этим кварта также превратится в диссонанс – нону.

5. Точно так же при образовании производного соединения в двойном контрапункте децимы все совершенные консонансы исходного соединения, как уже говорилось, превратятся в несовершенные (и наоборот), за исключением кварты: она превратится в септиму – диссонанс.

6. Для предотвращения некачественного звучания производных соединений следует соответствующим образом «отредактировать» исходное двухголосие первоначального соединения.

7. Для этого, во-первых, в первоначальном соединении со всеми квартами следует обращаться как с диссонансами, т. е. обязательно разрешать их в терцию или квинту. Это необходимо для создания двойного контрапункта децимы и дуодецимы.

8. Во-вторых, не злоупотреблять несовершенными консонансами (т. е. равномерно чередовать их с совершенными). Это необходимо для создания двойного контрапункта децимы.

9. В-третьих, не использовать в исходном двухголосии несколько секст подряд, а сексты, приходящиеся на сильную долю, плавно переводить в квинты или септимы. Это необходимо для создания двойного контрапункта дуодецимы.

10. До того, как приступить к созданию двойного контрапункта, следует также убедиться, что выбранные показатели двойного контрапункта – октава ($Iv = - 7$), децима ($Iv = - 9$), дуодецима ($Iv = - 11$) – равны по величине или больше самого широкого интервального расстояния между голосами в перво-

начальном соединении. Если это не так, то полный обмен голосов в производном соединении не произойдет.

11. Если расстояние между голосами в каком-то месте первоначального соединения превышает величину заданного показателя двойного контрапункта (октаву, дециму или дуодециму), надо увеличить интервал перемещения одного из голосов на октаву (т. е. добавить октаву к выбранному интервалу перемещения одного из голосов).

Задания и образцы выполнения

Задание 1. Путем высотных перестановок голосов из контрастного двухголосия, полученного в результате выполнения задания 1 из главы 1 (см. с. 17), образовать несколько производных соединений вертикально-подвижного контрапункта: два двойных контрапункта октавы ($Iv = -7, -14$ или -21), два двойных контрапункта дуодецимы ($Iv = -11$ или -18) и один двойной контрапункт децимы ($Iv = -9$ или -16).

Все соединения должны быть образованы перемещением обоих голосов на разные интервалы. Желательно получить при этом изменения не только тональные, но и ладовые (хотя бы в одном производном соединении).

Переставляя голоса на выбранные интервалы, необходимо проследить, чтобы мелодические ходы в диапазоне чистой кварты или скачки на чистую кварту не заменились мелодическими ходами или скачками на увеличенную кварту. Если это произошло, следует применить знак альтерации (см. пример 27) или добавить знаки новой тональности.

27



Образцы выполнения

Контрапункт октавы

28

Первоначальное соединение:

Musical score for exercise 28, initial connection. It consists of two staves in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The upper staff begins with a quarter rest, followed by a sequence of eighth and quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff begins with a quarter rest, followed by a sequence of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The piece concludes with a double bar line.

29

Производное соединение:

Musical score for exercise 29, derived connection. It consists of two staves in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The upper staff begins with a quarter rest, followed by a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff begins with a quarter rest, followed by a sequence of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The piece concludes with a double bar line.

Нижний голос переместился вверх на квинту (-4), верхний - вниз на кварту через октаву - ундециму (-10). $I_v = (-4) + (-10) = -14$ (контрапункт двух октав). Тональность в производном соединении изменилась.

Контрапункт дуодецимы

30

Первоначальное соединение:

Musical score for exercise 30, initial connection. It consists of two staves in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The upper staff begins with a quarter rest, followed by a sequence of eighth and quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff begins with a quarter rest, followed by a sequence of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The piece concludes with a double bar line.

31

Производное соединение:

Musical score for exercise 31, derived connection. It consists of two staves in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The upper staff begins with a quarter rest, followed by a sequence of eighth and quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff begins with a quarter rest, followed by a sequence of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The piece concludes with a double bar line.

Нижний голос переместился вверх на октаву (– 7), верхний – вниз на квинту (– 4). $Iv = (-7) + (-4) = -11$.

Задание 2 (дополнительное). Из первоначального и четырех производных соединений составить цикл полифонических вариаций, связав (высотно и мелодически) окончание одного соединения с началом последующего. При этом следует учитывать:

– для соединения вариаций друг с другом незначительно изменять можно окончания вариаций, но не их начала;

– в вариациях свободно чередуются производные соединения с разными Iv ;

– порядок следования вариаций друг за другом определяется драматургической логикой (движение к кульминации);

– первоначальное соединение должно располагаться до всех производных соединений.

Задание 3. В примерах 32–34 определить направления и интервалы перемещения двух мелодий (темы и противосложения) и указать Iv в новых соединениях.

32

И. С. Бах. Фуга g-moll, ХТК¹, т. 2

Первоначальное соединение:



33

Производные соединения:



¹ «Хорошо темперированный клавир» (ХТК) в 2 томах – цикл клавирных произведений И. С. Баха (48 прелюдий и фуг).

6)

в)

34

Л. Шлег. Фуга из цикла «Гарэзлівыя прыпеўкі»

Первоначальное соединение
(такты 3–4):

Производное соединение
(такты 16–17):

[Allegretto]

p *leggiero* *p* *3*

Горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной контрапункты

Горизонтально-подвижной контрапункт образуется при изменении в производном соединении времени вступления одного голоса по отношению к другому. Например, в первоначальном соединении голоса начинают звучать одновременно, а в производном соединении один из голосов вступает позже. Показателем временного изменения является индекс горизонталис (Jh). Он обозначает количество метрических долей, на которые сдвигается мелодия по отношению к первоначальному соединению. Одновременный сдвиг в производном соединении мелодий по высоте и по времени вступления называется *вдвойне-подвижным контрапунктом* (пример 35).

С. Танеев. Струнный квинтет G-dur, op. 14. Фуга

Первоначальное соединение:

The first system of musical notation shows the initial connection. The upper staff (treble clef) contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5. The lower staff (bass clef) contains a bass line starting with a quarter note G3, followed by eighth notes F3, E3, and D3. The key signature is one flat (F major/C minor) and the time signature is 3/4.

The second system continues the melodic and bass lines. The upper staff continues with eighth notes D5, E5, F5, and G5. The lower staff continues with eighth notes C3, B2, A2, and G2. A trill (tr) is indicated above the final note of the upper staff.

Производное соединение:

The third system shows the derived connection. The upper staff starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, Bb4, and C5. The lower staff starts with a quarter rest, followed by eighth notes G3, F3, E3, and D3. A trill (tr) is indicated above the final note of the upper staff.

**Методические рекомендации
к сочинению горизонтально-подвижного
и вдвойне-подвижного контрапунктов**

1. Чтобы получить производные соединения горизонтально-подвижного и вдвойне-подвижного контрапункта, следует воспользоваться методикой третьей (вспомогательной) строки.

2. Сначала заданную мелодию записывают на верхней строке трехстрочной «партитуры».

3. Затем ту же самую мелодию следует переписать на третью (нижнюю) строку с необходимым временным сдвигом (для горизонтально-подвижного контрапункта). При этом между голосами, записанными на верхней и нижней строках, образуется мнимый канон (он мнимый потому, что эти голоса вместе звучать не будут).

4. Если мы хотим получить производное соединение вдвойне-подвижного контрапункта, то заданную мелодию, записан-

ную на первой (верхней) строке, надо переписать на третью (нижнюю) строку не только с временным, но и с высотным (интервальным) сдвигом. Расстояние временного сдвига определяется величиной Ih , а высотного – величиной Iv .

5. На средней строке начинаем сочинять контрапунктирующий голос таким образом, чтобы его звуки образовывали одинаково правильные, благозвучные сочетания одновременно и с мелодией на верхней строке, и с мелодией на нижней строке.

6. При этом контрапунктирующий голос (средняя строка) должен в каждый момент ритмически и мелодически контрастировать мелодиям крайних строк – в соответствии с правилами контрапункта.

7. Надо следить за тем, чтобы сочиняемый контрапункт не перекрещивался ни с верхней, ни с нижней мелодией. Для этого лучше расположить его целиком в другом регистровом диапазоне.

8. **Nota bene:** поскольку все три строки вместе звучать не будут, нет смысла беспокоиться о качестве трехголосия. Стоит заботиться только о двухголосиях, образованных средней и верхней, а также средней и нижней строками.

9. После завершения сочинения контрапункта превращаем трехстрочную запись в две двустрочные. Двухголосие верхней и средней строк записываем как первоначальное соединение, а двухголосие нижней и средней строк – как производное соединение горизонтально-подвижного или вдвойне-подвижного контрапункта.

Задания и образцы выполнения

Задание 4. Приняв заданную мелодию (примеры 36–40) за верхний или нижний голос, написать горизонтально-подвижной контрапункт с временным сдвигом в один такт. При помощи техники «третьей строки» сочинить к заданной мелодии контрапунктирующий голос, затем разделить трехстрочную запись на первоначальное и производное соединения.

36



37



38



39



40



Образцы выполнения

41

Подготовительный этап с использованием третьей (вспомогательной) строки:

Musical notation for exercise 41, showing three staves. The first staff (treble clef) is labeled 'a' and contains a melody. The second staff (bass clef) is labeled 'b' and contains a counterpoint. The third staff (treble clef) is labeled 'a' and contains a melody. The notation includes rests and various note values.

42

Первоначальное соединение горизонтально-подвижного контрапункта:

Musical notation for exercise 42, showing two staves. The first staff (treble clef) is labeled 'a' and contains a melody. The second staff (bass clef) is labeled 'b' and contains a counterpoint. The notation includes rests and various note values.

43

Производное соединение:

а)

б)

Задание 5. В примере 5 – с. 13; примерах 45, 46 определить виды сложного контрапункта. В образцах, представляющих подвижной контрапункт, вычислить *Iv* и *Ih*.

44

Первоначальное соединение:

45

Производные соединения:

а)

б)

в)

г)



Обратимый контрапункт

Обратимым называется такой контрапункт, который допускает изменение самих мелодий в производном соединении в виде их обращения или противодвижения. Обратимый контрапункт может быть полным (с преобразованием всех мелодий) или неполным (с преобразованием одной или нескольких, но не всех мелодий). Различают три основных вида обратимого контрапункта: зеркально-обратимый (вертикально-обратимый), ракоходно-обратимый (горизонтально-обратимый), вдвойне-обратимый.

Зеркально-обратимый контрапункт – такая разновидность обратимого контрапункта, в которой производные соединения образуются путем обращения первоначальных мелодий и, одновременно, их обмена местами (пример 46):

46

Д. Шостакович. Фуга E-dur, op. 87 № 9

Первоначальное соединение (такты 4–6):



Производное соединение (такты 21–23):



Ракоходно-обратимый контрапункт предполагает, что мелодии первоначального соединения излагаются в производном соединении от последней ноты к первой. Именно так устроено рондо «В моем конце мое начало» Г. де Машо (см. с. 144–146 – Нотное приложение: 11¹).

Вдвойне-обратимый контрапункт соединяет признаки зеркально- и ракоходно-обратимого контрапунктов. Такой полифонический прием использован, например, в «Ludus tonalis» П. Хиндемита – Praeludium и Postludium (см. с. 177–178 – Нотное приложение: 29).

Исторические сведения. Сложный контрапункт – одно из важнейших средств полифонического развития и варьирования, основа формообразования в полифонии. Его возможности были открыты и разработаны мастерами строгого стиля (XV–XVI вв.) – Ж. Дебре, Г. Дюфаи, Г. Машо, Т. Морли, Л. Маренцио, Я. Обрехтом – и в дальнейшем активно использовались всеми композиторами-полифонистами. В области имитационных композиций подвижной контрапункт стал основой техники сочинения многоголосных канонов 1 и 2 разрядов, бесконечных канонов и канонических секвенций. Вертикально-подвижной контрапункт – неотъемлемый компонент фуг с удержанным противосложением, сложных фуг (на несколько тем), стретт, варьированных интермедий.

Большой вклад в совершенствование приемов сложного контрапункта внесли композиторы эпохи барокко (XVII – первая половина XVIII в.) – И. С. Бах, Г. Ф. Гендель. Образцы вертикально-подвижного контрапункта во множестве встречаются не только в фугах, но также в инвенциях и некоторых прелю-

¹ Цифра после двоеточия обозначает порядковый номер музыкального произведения, включенного в Нотное приложение.

диях И. С. Баха, сложнейшие примеры подвижного и обратимого контрапункта присутствуют в его последних полифонических циклах «Искусство фуги» и «Музыкальное приношение».

В эпоху классицизма (вторая половина XVIII в.) приемы подвижного контрапункта применяются как средство тематического развития в разработках сонатной формы, в срединных разделах простых и сложных форм (В. А. Моцарт, Л. Бетховен). В гомофонной и гомофонно-полифонической музыке XIX–XX вв. композиторы используют приемы сложного контрапункта также для экспозиционного изложения и репризного обновления тематизма в сложных и циклических формах (А. Веберн, А. Глазунов, С. Прокофьев, М. Равель, Н. Римский-Корсаков, А. Скрябин, С. Танеев, П. Хиндемит, П. Чайковский, А. Шенберг, Р. Щедрин).

Глава 3

ИМИТАЦИОННАЯ ПОЛИФОНИЯ

Имитацией (от лат. *imitation* – подражание) называется поочередное проведение различными голосами одной и той же мелодии. Имитация является способом развития в европейской полифонии строгого и свободного стиля, а также одним из распространенных приемов разработочного развития в музыке гомофонного или гомофонно-полифонического склада.

Голос, вступающий в имитации первым, называется *начальным* или *пропостой* (от ит. *proposta* – предложение). Голос, вступающий вторым и повторяющий мелодию пропосты, называется *имитирующим*, или *риспостой* (от ит. *risposta* – ответ, возражение).

Имитации разделяются на простые и канонические (каноны). В простой имитации риспоста повторяет лишь одноголосную часть пропосты, а далее либо развивается свободно, либо паузирует (пример 47).

47

Ф. Мендельсон. Шесть прелюдий и фуг. Фуга D-dur

Tranquillo e sempre legato

Схематично простую имитацию можно представить так:

$A B$ A_1
 A_1 или $A B$, где A – тема, A_1 – ответ, B – противосложение.

В канонической имитации имитирующий голос повторяет не только одnogолосную часть мелодии начального голоса, но и ее продолжение, т. е. противосложение к имитирующему голосу. Таким образом, имитация совершается непрерывно (пример 48).

48

Русская народная песня «На речушке на Дунае»

Расстояние – 2 такта, интервал – октава, направление – вниз.

Схема канона может выглядеть следующим образом:

$A B C$
 $A_1 B_1 C_1$

Строение любой имитации, как простой, так и канонической, определяется ее показателями:

1) расстояние вступления – временной интервал между начальным и имитирующим голосами (пропостой и респостой); он измеряется в долях такта;

2) интервал вступления – высотное смещение имитирующего голоса по отношению к начальному (измеряется в интервалах);

3) направление вступления – восходящее или нисходящее – определяет, в каком направлении вступает имитирующий голос по отношению к начальному (сверху или снизу).

Помимо того, имитации различаются по характеру повторения имитирующим голосом мелодии начального, т. е. по способу полифонического преобразования темы. С этой точки зрения имитации могут быть:

1) в прямом движении – имитирующий голос повторяет мелодию начального без интервальных и ритмических изменений, т. е. без преобразования (пример 1 – с. 9; пример 48);

2) в обращении – имитирующий голос повторяет мелодию начального голоса таким образом, что всем интервальным ходам пропосты соответствуют в респосте ходы на такой же интервал, но в противоположном высотном направлении. Ритм при этом не изменяется (пример 49);

49

М. Глинка. Фуга a-moll, такты 35–42

[Con moto]

The image shows the first system of a musical score for Example 49. It consists of two grand staff systems. The top system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with piano accompaniment. The bottom system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with piano accompaniment. The music is in 3/4 time and A minor. The first system starts with a piano (p) dynamic marking and a first ending bracket. The second system has a first ending bracket in the bass clef staff.

3) в увеличении – имитирующий голос повторяет мелодию начального без интервальных изменений, но с увеличением вдвое длительности каждого звука (пример 50).

Largo

p legato

8^{vb}

(8)

Увеличение может также быть двойным (четырёхкратное укрупнение первоначальных длительностей), полуторным (трехкратное укрупнение первоначальных длительностей) и т. п. (пример 51);

Беспокойно [Inquieto]

f

f

8^{vb}

sf

4) *в уменьшении* – имитирующий голос повторяет мелодию начального с уменьшением вдвое длительности каждого звука. Интервальные соотношения звуков мелодии не изменяются (пример 52);

52



5) *в возвратном движении (в ракоходе)* – имитирующий голос повторяет мелодию начального с конца к началу, от последней ноты к первой. Длительность каждого звука при этом сохраняется (пример 53).

53



Возможны также различные совмещения видов полифонического преобразования темы в имитациях – имитации в *увеличении и обращении*; в *уменьшении и обращении* (примеры 54, 55); в *обращении и ракоходе*; в *обращении, ракоходе и уменьшении (увеличении)* одновременно и т. д.;

54

И. С. Бах. «Искусство фуги». Фуга № 6 (in Stilo Francese)



И. С. Бах. «Искусство фуги». Фуга № 7
(per Augmentationem et Diminutionem)

Помимо имитаций, сохраняющих интервальную и ритмическую структуру мелодии начального голоса, существуют также имитации с изменениями мелодии:

б) *свободная имитация*, в которой имитирующий голос повторяет мелодию начального с интервальными или ритмическими изменениями, сохраняя общий мелодический контур (пример 56);

56

Н. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом
граде Китеже и девице Февронии», 1 действие

ты - ня пре - крас - на - я, ты, ду -

бра - вуш - ка, цар - ство зе - лё - но - е!

7) *ритмическая имитация*, в которой имитирующий голос сохраняет лишь характерный ритм мелодии начального голоса;

8) *частично свободная имитация*, в которой изменения в имитирующем голосе затрагивают только несколько отдельных звуков. Такова имитация в тональном ответе фуги.

Методические рекомендации

к сочинению простой и канонической имитации

1. Строеие имитации зависит от ее *показателей* (расстояния, направления, интервала) и *вида полифонического преобразования* мелодии начального голоса в имитирующем голосе.

2. Если тема для имитации не задана, то сначала сочиняется одnogолосная часть мелодии начального голоса (А). Ее длина в тактах равна по величине заданному *расстоянию* (сдвигу по времени) имитации.

3. Если имеется тема, на которую надо написать имитацию, то временной интервал между начальным и имитирующим голосами (между пропостой и респостой) определяется длиной самой темы.

4. То, какой из голосов станет в имитации начальным, определяется *направлением* имитации. Если указано направление имитации вверх, то начальным будет нижний голос. И наоборот, если направление имитации – вниз, то начальным будет верхний голос.

5. «Местоположение» начального звука имитирующего голоса определяется *интервалом* имитации. Так, если имитация «в верхнюю квинту», то имитирующий голос вступит на квинту выше начального; а если «в нижнюю октаву» – то на октаву ниже.

6. Сочиненная или предложенная условием одноголосная часть пропосты **A** переписывается в респосту (в заданном направлении, со смещением на заданные интервал и расстояние, в заданном *преобразовании* – в обращении, ракоходе, увеличении, уменьшении, или без него, т. е. в прямом движении). Этот участок респосты мы обозначим как **A₁**.

7. В начальном голосе к **A₁** сочиняем контрапунктирующее противосложение **B** (сочиняется по правилам контрастной полифонии).

8. Противосложение **B** в высотном-мелодическом и метроритмическом отношении является непосредственным продолжением одноголосной части пропосты (**A**). В то же время, в соответствии с принципом комплементарности голосов, оно должно контрастировать имитирующему голосу (**A₁**), с которым звучит одновременно. Длина противосложения **B** соответствует длине имитирующего участка **A₁**.

9. Так как простая имитация повторяет только одноголосную часть начального голоса, то на этом сочинение простой имитации заканчивается. Далее ее голоса развиваются свободно, без повторов.

10. В канонической же имитации первое противосложение **B** из пропосты переписывается в респосту (**B₁**) – так же, как перед этим **A**: со сдвигом на заданный интервал и в заданных преобразованиях. В респосте **B₁** является непосредственным продолжением **A₁**.

11. К образовавшемуся в имитирующем голосе участку **B₁** в начальном голосе сочиняется новое противосложение **C**, являющееся непосредственным продолжением противосложения **B**.

12. Вновь сочиненное противосложение **C** переписываем в имитирующий голос (**C**₁) – так же, как перед этим **A** и **B**: со сдвигом на заданный интервал и в заданном преобразовании.

13. К образовавшемуся в имитирующем голосе участку **C**₁ в начальном голосе сочиняем новое противосложение **D**, являющееся непосредственным продолжением **C**. И так далее – в зависимости от заданных размеров полифонической композиции.

14. Чтобы закончить каноническую имитацию, в последних тактах оба голоса надо привести к каденционному завершению.

Имитационное письмо может взаимодействовать с приемами сложного контрапункта. С их помощью образуются такие имитационные формы, как бесконечный канон и каноническая секвенция.

Бесконечным называется канон, в котором начальный и имитирующий голоса через некоторое время возвращаются к своему началу (**A**); канон может повторяться произвольное число раз. Бесконечные каноны делятся на два разряда. В каноне 1 разряда расстояние имитации равно промежутку между началом имитирующего голоса и возвращением начального. В каноне 2 разряда эти временные промежутки различны (пример 48 – с. 40).

Разница в методике сочинения бесконечных канонов 1 и 2 разрядов заключается в том, что в каноне 1 разряда используется прием вертикально-подвижного контрапункта, а в каноне 2 разряда – вдвойне-подвижного контрапункта (с помощью методики третьей, вспомогательной, строки).

Канонической секвенцией называется такой бесконечный канон, в котором возвращение к начальному мелодическому обороту (**A**) в пропосте и, вслед за нею, в респосте происходит каждый раз на новой высоте (пример 103 – с. 59). Канонические секвенции также бывают двух разрядов. Методика их сочинения аналогична методике написания бесконечного канона 2 разряда.

Задания и образцы выполнения

Задание 1. На заданные темы (примеры 57–62) написать следующие простые имитации:

а) в *прямом движении* в нижнюю кварту с расстоянием в два такта (пример 57а), три такта (пример 57б), четыре такта (пример 57в);

б) в *обращении* в нижнюю дуодециму (ось симметрии – III ступень) с расстоянием в два такта (пример 58), в верхнюю дециму (ось симметрии – II ступень) с расстоянием в два такта (пример 59);

в) в *увеличении* в нижнюю октаву с расстоянием в три такта (пример 60);

г) в *уменьшении* в верхнюю октаву с расстоянием в четыре такта (пример 61);

д) в *возвратном движении (ракоходе) и обращении* одновременно – в верхнюю дециму с расстоянием в два такта (пример 62).

57а



57б



57в



58



59



60



61



62



Задание 2. К имитирующему голосу сочинить противосложение, основываясь на правилах контрастного двухголосия (примеры 63–66). Для завершения имитации сочиняется каденция. Последним интервалом должен быть консонанс (терция, секста, прима, октава, реже – квинта).

Образцы выполнения

Имитация в прямом движении в нижнюю кварту с расстоянием в два такта:

63

Имитация в обращении в верхнюю дуодециму с расстоянием в три такта:

64

Имитация в увеличении в нижнюю октаву с расстоянием в два такта:

65



Имитация в возвратном движении (ракоходе) в верхнюю октаву с расстоянием в четыре такта:

66



Задание 3. На одну из заданных тем (примеры 67 – 80) сочинить законченные каноны из четырех звеньев с каденцией:

а) в прямом движении в нижнюю или верхнюю октаву (примеры 67 – 76);

б) в обращении в верхнюю дуодециму (пример 77), нижнюю кварту (пример 78), верхнюю октаву (пример 79), нижнюю дуодециму (пример 80).

67



68



69



70



71



72



73



74



75



76



77



78



79



80



Задание 4 (дополнительное). На заданные темы (примеры 81–85) сочинить бесконечный канон второго разряда протяженностью в 8–10 тактов в прямом движении в верхнюю или нижнюю октаву. Чтобы возвращение к начальному звену канона произошло «гладко», следует воспользоваться помощью третьей строки (как и при написании горизонтально-подвижного контрапункта). Она понадобится при сочинении последнего звена канона, предшествующего повтору первого.

Risposta:	:	A ¹	B ¹	C ¹	D ¹		
Proposta:	A	:	B	C	D	A	
Третья (вспомогательная) строка:	A						

Сочиняя звено D, следует добиваться не только его гармонического сочетания с тематизмом звеньев C и A, но и естественного, плавного перехода к начальному звену канона.

81



82



83



84



85



Бесконечный канон второго разряда в прямом движении в верхнюю октаву с расстоянием в два такта:

93

Musical score for exercise 93, showing a canon in two parts. The score is in 3/4 time and G major. The upper part (treble clef) and lower part (bass clef) are shown. The canon starts with a two-measure rest in the upper part, followed by a sequence of notes. The lower part begins with a two-measure rest, then enters with a sequence of notes. The sequence of notes in the upper part is A, B, C, D, E, and the sequence in the lower part is A, B, C, D, E. The distance between the entries is two measures. The score is divided into two systems, each with two staves. The first system shows the first two measures of the canon, and the second system shows the next three measures. The notes are: A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter) in the upper part; and A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter) in the lower part. The distance between the entries is two measures.

Каноническая секвенция первого разряда в верхнюю октаву из трех звеньев с каденцией. Шаг секвенции – секунда:

94

Musical score for exercise 94, showing a canonical sequence of three links with a cadence. The score is in 3/4 time and G major. The upper part (treble clef) and lower part (bass clef) are shown. The sequence of notes in the upper part is A, B, A1, B1, A2, and the sequence in the lower part is A, B, A1, B1, A2. The distance between the entries is two measures. The sequence ends with a cadence. The score is divided into two systems, each with two staves. The first system shows the first two links, and the second system shows the third link and the cadence. The notes are: A (quarter), B (quarter), A1 (quarter), B1 (quarter), A2 (quarter) in the upper part; and A (quarter), B (quarter), A1 (quarter), B1 (quarter), A2 (quarter) in the lower part. The distance between the entries is two measures.

третья строка

Каноническая секвенция первого разряда в нижнюю октаву из трех звеньев с каденцией. Шаг секвенции – терция:

95

Задание 6. Проанализировать примеры 96–104 и определить:

– вид имитации (простая или каноническая; канон конечный, бесконечный, каноническая секвенция);

– наличие и вид полифонического преобразования темы в имитирующем голосе (прямое движение, обращение, увеличение и т. п.);

– направление, интервал и расстояние вступления голосов в имитации;

– характер и степень контраста противосложения с имитирующим голосом (риспостой);

– границы имитации (ее продолжительность в тактах).

Дж. Палестрина. Benedictus

- dic - tus qui ve - - - - -

- mi - ni. Be - ne - dic - tus qui ve - - - - -

Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - - - mi - ni. Be - ne -

Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do -

- - - nit, qui ve - - - - -

- - - nit, qui ve -

- nit in no - mi - ne Do - - - - -

- - - nit no -

- mi - ni, Do - - - - - mi - ni.

mi - ne Do - - - - - mi - ni.

Д. Шостакович. Фуга d-moll, op. 87 № 24

Moderato

[Allegro deciso]

This musical score consists of three staves. The first staff is in bass clef and begins with the tempo marking "[Allegro deciso]". The second and third staves are in treble clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

99

А. Аренский. Гавот, оп. 65 № 4

Andantino

Piano

p

Andantino

Piano

p

6

pp

pp

This musical score is for piano and is marked "Andantino". It consists of two systems of staves. The first system has four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The tempo "Andantino" is written above the first staff of each system. The dynamic "Piano" is written to the left of the first staff, and the dynamic marking "*p*" appears in the first staff of each system. The second system begins with a measure number "6" above the first staff. The dynamic marking "*pp*" (pianissimo) appears in the second and third staves of the second system. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and rests.

100

Л. Бернштейн. «Вестсайдская история».
Картина 9, сцена драки

Musical score for measure 100, featuring piano (pp) and crescendo (cresc. poco a poco) markings. The score is in 6/8 time and consists of two staves.

101

Г. Горелова. «Стары замак». Четыре инвенции.
IV. «Белая вежа над возерам»

Musical score for measure 101, featuring piano (p) and mezzo-forte (mp) markings, and tempo markings (Tristeza, rit., a tempo). The score is in 6/8 time and consists of two staves.

102

Г. Вагнер. Инвенция G-dur

Musical score for measure 102, featuring Moderato tempo and mezzo-forte (mp) markings. The score is in 3/4 time and consists of two staves.

103

Л. Мурашко. Фуга e-moll

[Allegretto]

The musical score for example 103 is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The tempo is marked [Allegretto]. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands, with a clear imitative structure.

Образец выполнения

104

Г. Горелова. «Стары замак». Четыре инвенции.
III. «Партрэт камедыянта»

Umoristico

mf

p

cresc.

The musical score for example 104 is in common time (C) with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The tempo is marked Umoristico. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands, with a clear imitative structure. The dynamics are marked *mf* and *p*, with a *cresc.* marking. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Имитация, приведенная в примере 104, представляет собой простую имитацию, частично свободную (первая нота в риспосте изменена), в нижнюю кварту с расстоянием в два такта. Продолжительность темы (одноголосного участка пропосты) – 2 такта. Продолжительность простой имитации в произведении – 4 такта. С 5-го такта каждый из голосов развивается свободно.

Сочетание начала риспосты и противосложения к нему (в пропосте) демонстрирует такой типичный признак ритмической комплементарности, как соединение крупных длительностей в верхнем голосе с мелкими – в нижнем (такты 3–4). Свободное продолжение, не содержащее имитации (такты 5–7), сохраняет ритмический контраст двух голосов, что выражается в соединении ровных длительностей нижнего голоса с прихотливым ритмическим «узором», сотканным шестнадцатыми и

восьмыми, в верхнем голосе. К тому же здесь образуется своеобразная полиметрия (двудольность в верхнем голосе и трехдольность в нижнем).

Мелодическая комплементарность двухголосия проявляется в том, что мелодически рельефной и подвижной теме (нижний голос) соответствует практически ограниченное одним звуком противосложение (верхний голос), а в тактах 5–7, напротив, мелодически и ритмически активизируется верхний голос, тогда как нижний превращается в остигатный фон.

Исторические сведения. Имитация имеет большое значение как прием развития, разработки тематического материала. Приводя к росту формы, имитация сохраняет тематическое и образное единство целого. В профессиональной музыке имитация стала одним из распространенных приемов изложения в XIII в. В народном многоголосии имитация применялась, скорее всего, еще раньше. Об этом свидетельствуют сохранившиеся образцы старинных народных песен-канонов – английского «Лето на подходе» («Summer is icumen in»), французских «Братец Якоб» («Frère Jacques»), «Петушок» («Bonjour, Pierrot») и др.

В XIII–XIV вв. имитационная техника, наряду с контрапунктической, применялась в жанрах, связанных с *cantus firmus* (рондо, рота, мотет, позже – месса). В XV–XVI вв. высочайшего уровня развития достигла каноническая имитация в творчестве композиторов франко-фламандской школы (Г. Дюфаи, Ж. Дебре И. Окегем, Я. Обрехт), получили широкое распространение канонические имитации не только в прямом, но и в обратном движении, в обращении, уменьшении. В конце XVI в. выдвинулась на первый план простая имитация как реакция на чрезмерное увлечение сложной канонической техникой. Простая имитация преобладала в полифонических формах XVII–XVIII вв. (канцонах, мотетах, ричеркарах, мессах, фугах, фантазиях). Имитационно-полифонические формы – и особенно fuga – достигли господствующего положения в эпоху барокко, в творчестве И. С. Баха. В дальнейшем они реже применяются в качестве самостоятельных произведений, но проникают в музыку гомофонно-гармонического склада. В музыке XVIII–XX вв. приемы имитации широко используются в фактуре развивающих (как одно из средств разработки) и завершающих (как способ варьирования) разделах гомофонных форм.

Глава 4

ГЕТЕРОФОНΙΑ И ПОДГОЛОСОЧНАЯ ПОЛИФОНΙΑ

Гетерофония (от греч. *τερος* и *φωνή* – другой звук, голос) – исторически ранний вид многоголосия, возникающий при совместном исполнении одноголосной мелодии, когда в одном или нескольких голосах происходят незначительные – частичные и временные – отступления от основного напева. Голоса гетерофонии нередко движутся параллельно, сливаясь в унисон в опорных местах. Такие отступления голосов от единой мелодической линии возможны лишь в промежутках между ладово-мелодическими и тексто-смысловыми опорами в мелодии (см. пример 3 – с. 11).

Большая развитость голосов превращает гетерофонию в подголосочную полифонию. Подголосочная полифония – одновременное сочетание (пение) разных вариантов одной и той же мелодии. Подголосочность как вид многоголосия свойственна русской, украинской, белорусской народной музыке, а также ориентированным на фольклор произведениям профессионального музыкального искусства. При хоровом исполнении песен в медленном и умеренном движении (лирические протяжные и свадебные, медленные хороводные) происходит ответвление от основного напева и образуются самостоятельные варианты мелодии – подголоски. Подголосок представляет собой более или менее развитый вариант основной мелодии, подчиненный ей. Этим он отличается от гетерофонного голоса, являющегося очень близким мелодическим вариантом, равноправным с другими голосами-вариантами.

Вариационная взаимосвязь (вариантность) голосов подголосочной полифонии проявляется:

- в их ладогармоническом единстве – в общих для всех голосов опорных звуках, устоях, где голоса сливаются в интервалы унисона или октавы;
- в сходстве мелодического рисунка всех голосов – в типичности прямого движения голосов к устою и от него, а также в

преобладании параллельного и прямого, частично – косвенного видов голосоведения.

Устоями являются ладофункциональные и синтаксические опоры, завершающие мелодические и текстовые фразы. Они представлены обычно длинным звуком на сильной доле, завершающим (иногда – начинающим) мелодическую фразу. Устойем в народной полифонии заканчивается каждая фраза мелодии, а не только мелодия в целом. На протяжении одной мелодии устои могут образовываться на разных ступенях звукоряда (ладовая переменность). Все устои находятся в диатонических соотношениях, т. е. не образуют между собою хроматических, увеличенных и уменьшенных интервалов. Чаще всего устои народной песни отмечены функциями тоники, субдоминанты, доминанты, III ступени, в мажоре – еще II ступени, в миноре – натуральной VII ступени (доминанты к III ступени).

Мелодические особенности подголосочной полифонии определяются традициями славянской народной песенности. Для русских и белорусских народных мелодий характерны: трихордные попевки – бесполутоновые интонации в объеме чистой кварты или квинты (пример 105); нисходящие мелодические ходы на большую секунду и чистую кварту; восходящие ходы на малую терцию и чистую квинту; опевание квинтового тона лада; взятая скачком (реже – плавно) в кульминации натуральная VII ступень минора; избегание интервальных ходов на большую септиму, малую нону, тритон.

105



Ладовые особенности подголосочной полифонии определяются характером мелодии и традициями народного многоголосия. В ладовом отношении типичны: диатонизм всех опорных моментов (хроматизм применяется редко, только как второстепенное средство – в отклонениях); все разновидности семиступенной диатоники и пентатоники; обиходный лад, в котором отсутствуют целотонность и увеличенные кварты; ладовая переменность – параллельная, секундовая, квартовая, а также переход из одного диатонического лада в другой без смены устоя – из мажора в минор (вариантность III ступени),

из мажора в лидийский лад (высотные варианты IV ступени) и т. д.

Для *гармонической вертикали* характерны: унисоны и октавы в устоях и терции, квинты в неопорных моментах (в трех-, четырех-, пятиголосии также септимы, ноны и построенные по терциям аккорды – трезвучия, септаккорды, но-наккорды); секунды, септимы, квинты и другие нетерцовые интервалы как результат внедрения неаккордовых звуков в вертикаль (неприготовленных и подготовленных задержаний, предъёмов, проходящих и вспомогательных звуков).

Именно так возникают некоторые наиболее типичные интервальные сочетания, придающие терпкую характерность звучания народному двухголосию. К ним относятся: а) вспомогательные на унисоне; б) брошенные вспомогательные; в) предъёмы к унисону; г) сочетание проходящего и вспомогательного звуков, образующее параллелизм септим, секунд (пример 106).

106

а) вспомогательные на унисоне



б) брошенные вспомогательные



в) предъём



г) сочетание неаккордовых звуков



Последовательность из нескольких диссонирующих интервалов подряд – своего рода «интервальный эллипсис» – образуется благодаря ведению свободного звука диссонанса (т. е. того звука, который не требует разрешения) на новый неаккордовый звук – с последующим его разрешением (см. пример 106 г).

Ритмические особенности подголосочной полифонии определяются требованием вариантности голосов. Наиболее употребительными ритмическими оборотами поэтому являются:

– дробление сильной или относительно сильной доли такта, т. е. ритмически учащенное движение одного голоса при неподвижности или малоподвижности другого, начиная с сильной доли (пример 4 – с. 11, такты 7, 8);

– «пробег» через тяжелую долю – равномерное движение одинаковыми длительностями, начиная из-за такта, через сильную долю в одном голосе на фоне неподвижного или малоподвижного другого голоса (пример 4, такты 5–6);

– ритмический параллелизм (движение одинаковыми длительностями в обоих голосах) (пример 4, такт 4);

– ритмическое упрощение (похожий, но менее развитый ритм подголоска по сравнению с мелодией) (пример 4, такт 5).

Среди этих оборотов наиболее специфически подголосочными надо считать дробление и ритмическое упрощение, создающие наибольшие возможности для вариантного сходства голосов. Пробег через сильную долю увеличивает контраст голосов, а параллелизм не способствует их ритмической вариантности.

Важной ритмической особенностью подголосочной полифонии являются свободные включение и выключение голосов, происходящие в промежутках между устоями. В каденциях, т. е. при подходе к устою и в момент его звучания, обычно задействованы все голоса полифонической фактуры.

Разновидности голосоведения подголосочной полифонии немногочисленны. Широко применяется параллельное, прямое и косвенное голосоведение. Прямое – главным образом в каденциях: при подходе к устою и движении от него; косвенное – на фоне звучания устоя. Между каденциями, в неопорных местах, частым является параллельное голосоведение. Избегается частое употребление противоположного движения, создающего контраст голосов.

Разнообразие голосоведения в подголосочной полифонии дополняется приемом перекрещивания голосов, когда любой из подголосков может на время оказаться выше соседствующего с ним голоса.

Методические рекомендации к сочинению подголоска

1. Перед тем, как приступить к сочинению подголоска к выбранной мелодии, надо оценить общий композиционный план народной песни, определить место кульминации, предполагаемый диапазон будущего двухголосия, а также возможные тембры певческих голосов исполнителей.

2. В начале и в конце песни предлагается использовать более нейтральные приемы подголосочной полифонии. При подходе к кульминации и в кульминационной зоне – более яркие приемы (перекрещивание голосов, большой диапазон двухголосия, сравнительно большую ритмическую и мелодическую самостоятельность подголоска).

3. Одинаковые мелодические фразы народной песни каждый раз желательно «распевать» по-разному (разными вариантами подголоска).

4. В подголоске желательно использовать трихордные попевки (бесполутоновые мелодические сочетания из трех звуков в объеме чистой кварты или квинты), а также мелодические обороты плагального значения: нисходящий ход на большую секунду и чистую кварту, восходящие ходы на большую секунду и малую терцию или большую секунду и чистую квинту.

5. Необходимо определить ладовое строение песни, выявить все устои в ее мелодии. Наметить правильное оформление устоев, подходов к ним. Мелодия и подголосок имеют одинаковые устои. Потому в момент звучания устоя голоса сливаются в интервал унисона или октавы.

6. Нормативное движение голосов к устою и от него – прямое. Вместе с унисонностью устоя это обеспечивает сходство мелодических рельефов голосов.

7. Так как в народной песне устои расположены, как правило, в нижней части диапазона мелодии, то движение мелодии и подголоска к устою – вниз, а от устоя – вверх. Если устой расположен в верхней части диапазона, то он обычно оформляется интервалом октавы. Движение голосов к нему в этом случае может быть противоположным.

8. Максимально использовать те виды голосоведения, которые позволяют достичь схождения между голосами. Преобладать должно прямое и параллельное голосоведение. Косвенное голосоведение применяется в момент распева подголоском длинного звука мелодии.

9. В начале мелодии использовать одноголосный зачин – вплоть до первой каденции (первого устоя), после которой должен вступить подголосок. Присоединяется подголосок поначалу незаметно – в унисон к основной мелодии или параллельными интервалами (чаще всего терциями).

10. Присоединение подголоска должно происходить между устоями и с начала, а не с середины слова в тексте. Выключение голоса происходит между устоями – чаще всего сразу после устоя.

11. В кульминационных местах можно использовать переkreщивание голосов – прием, при котором подголосок временно оказывается выше мелодии.

12. Вариантное сходство подголоска с мелодией проявляется не только в мелодическом, но и в ритмическом рисунке. В начале и окончании мелодии надо использовать ритмический параллелизм и ритмическое упрощение. На фоне мелодически длинной ноты в местах устоев чаще всего используется ритмическое дробление тяжелой или относительно тяжелой доли такта. При подходе к кульминации и в кульминационной зоне можно использовать пробег через сильную долю.

13. Следует избегать ритма синкопы (безударность сильной доли в одном голосе при ударности ее в другом голосе) как несвойственного подголосочной полифонии.

14. Нормой интервальной вертикали являются консонансы (унисон, октава, терция, секста, квинта). Диссонансы (кварта, секунда, септима, тритон), образуемые неаккордовыми звуками мелодии, нуждаются в разрешении. Разрешение может быть достигнуто плавным ходом или скачком.

Задания и образцы выполнения

Задание 1. Сочинить второй голос к протяжной народной песне (примеры 107–114), применив все известные приемы подголосочности. Использовать одноголосный зачин (до первого устоя), свободное подключение другого голоса после первой каденции (в унисон или в терцию). В начале и в конце песни использовать более простые приемы подголосочной полифонии. При подходе к кульминации и в кульминационной зоне – более яркие приемы (переkreщивание голосов, бóльший диапазон двухголосия, бóльшая ритмическая и мелодическая самостоятельность подголоска). Одинаковые мелодические фразы народной песни каждый раз «распевать» по-разному (разными вариантами подголоска).

Задание 2. Сочинить второй голос к подвижной народной песне (примеры 115, 116), сделав подголосок высотно и ритмически близким мелодии. Основными приемами должны

быть ритмическое сходство и мелодический параллелизм (главным образом терцовый) голосов. Правила оформления устоев при этом не меняются (унисон или октава в устоях, преимущественное прямое движение голосов к устою и от него).

Выполняя задание, необходимо учесть, что все возникающие в двухголосии интервалы употребляются более свободно, чем в классической полифонии (возможно движение параллельными квинтами, октавами, примами, а кратковременно – и секундами и септимами).

107

Русская народная песня «Ах ты, степь широкая...»

Протяжно



Ах ты, степь ши - ро - ка - я, степь раз - доль - на - я,
ши-ро-ко ты, ма - туш - ка. про-тя - ну - ла - ся.

108

Белорусская народная песня «Што ў полі далёка...»

Умеренно



Што ў по-лі да-лё - ка дзеў-ка про-са по - ле. Гэй,
па - ло - ла, па - ло - ла, гу - галь вы - бі - ра - ла.

109

Русская народная песня «Сижу я в темнице...»

Протяжно



Си-жу я в тем - ни - це, в тем - ни - це, ой да я сы-рой,
ко мне при-ле - та - ет, ой да о-рёл мо - ло-дой.

110

Белорусская народная песня «Прыляцелі гусі...»

Умеренно

Пры - ля - це - лі гу - сі зда - лё - ка - га кра - ю, ва -

ду за - му - ці - лі на ці - хім Ду - на - ю. ва - // ю.

111

Русская народная песня «Уж ты сад, ты мой садочек...»

Широко

Уж ты сад, ты мой са - до - чек, садзе - ле - ньень - кий, ой, че -

го ты, мой са - до - чек, о - сы - па - ешь - ся.

112

Белорусская народная песня «Зацвілі садочки...»

Умеренно

За-цві-лі са - доч-кі буй-ны-міцвя - та - мі, буй-ны-міцвя - та - мі,

ды па-кры-лась роў - на - е по - ле кон - ны - мі вай - ска - мі.

113

Русская народная песня «Ах, не одна-то во поле дороженька...»

Протяжно

Ах, не од - на, ах, не од - на - то

во по - ле до - ро - жень - ка в по - ле про - ле - га - ла.

114

Белорусская народная песня «Купалінка»

Умеренно

Ку - па - лін - ка, ку - па - лін - ка, цём - на - я ноч - ка,
цём - на - я ноч - ка, дзе ж тва - я доч - ка?

115

Русская народная песня «Застучи, моя дубинка...»

Скоро

За - сту - чи, мо - я ду - бин - ка, за - и - грай, мо - я во - лын - ка,
лю - бо, лю - бо, лю - бо, лю - бо, за - и - грай, мо - я во - лын - ка.

116

Русская народная песня «Ходила младёшенька...»

Скоро

Хо - ди - ла мла - де - шень - ка по бо - роч ку, бра - ла, бра - ла я - год - ку зем - ля - нич - ку.

Образцы выполнения

117

Белорусская народная песня «Свяці, месяц»

Медленно

Свя - ці, ме - сяц, свя - ці, яс - ны, і паў - ноч - на -
я за - ра, і паў - ноч - на - я за - ра.

Русская народная песня «Только в доме украшенья...»

Скоро



Что ты, бе - ла - я бе - рё - за, вет - ра нет, а ты шу - мишь?
Ре - ти - во мо - ё сер - деч - ко, го - ря нет, а ты бо - лишь.

Украинская народная песня
«Ой, що ж то за шум учинився...»

Подвижно



Ой, що ж то за шум у - чи - нив - ся, що ко - ма - рик та й на му - сі
о - же - нив - ся! що ко - ма - рик та й на му - сі о - же - нив - ся!

Задание 3. Сделать анализ народной песни (пример 4 – с. 12; примеры 117–119), определив:

- структуру песни;
- звукоряд и ладовое строение мелодии;
- опорные звуки (устои) и средства их выделения;
- степень подобия мелодических линий, проявления этого подобия;
- особенности голосоведения (преобладающий тип голосоведения, моменты использования других типов голосоведения);
- соотношение консонансов и диссонансов, особенности разрешения диссонансов;
- метроритмические особенности (тип метрики, ритмическое сходство и ритмический контраст голосов, свободное паузирование).

Образец выполнения

120

Русская народная песня «Ой, да уж вы, горы...»

Ой, да уж вы, го - ры, вы, го-ры, эй, но! Э

эх! Ой, да по-че - му же, пра-во, вы, го - ры, ни-че - го вы не спо-

ро - ди - ли. Ой, не спо - ро - ди - ли.

Для протяжной песни «Ой, да уж вы, горы...» (пример 120) характерно свободное вариантное развертывание, отсутствие периодичности, повторности. Отметим метрическую переменность, неквадратность, несимметричность структуры: все пять фраз имеют различную протяженность (4+3+3,5+4,5+3). Диатоника натурального минора обогащается секундовой переменностью устоев (h-a-h), выделенных окончаниями фраз, сильными долями, крупными длительностями, интервалами октавы (вариант унисона, используемый ввиду того, что большая часть устоев находится в верхней части диапазона мелодии). В ритмическом рисунке преобладает параллелизм длительностей (такты 5–8, 10–12, 15–18), в кульминационной зоне сменяющийся ритмом дробления в нижнем голосе (такты 9, 13, 14). Мелодическая активность нижнего голоса, использование противоположного (такты 5, 10, 12, 13, 16, 17) и косвенного (такты 9, 14) голосоведения как приемов контрастирования вносят в этот образец подголосочной полифонии элементы контрастной полифонии.

Исторические сведения. В славянской народной музыке (русской, белорусской, украинской) подголосочная полифония существует с древнейших времен. В русскую профессиональ-

ную музыку она проникла в XIX в. с творчеством М. Глинки, который пытался объединить принципы народно-песенной подголосочности с классической имитационной и контрастной полифонией. М. Глинка создал на основе подголосочной полифонии и традиционной для нее вариационно-куплетной формы тип остинатных вариаций на неизменную мелодию (вариации на *soprano ostinato*).

Далее подголосочная полифония получила развитие в обработках народных песен М. Балакирева, В. Калинникова, А. Лядова, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского. У русских и белорусских композиторов XX в. (В. Гаврилина, С. Прокофьева, Г. Свиридова, С. Слонимского, И. Стравинского, А. Шнитке; Л. Абелиовича, Н. Аладова, А. Богатырева, В. Войтика, А. Мдивани, Е. Тикоцкого) гетерофония и подголосочная полифония стали важным приемом изложения и развития музыкальной мысли и неотъемлемой частью стиля.

ЧАСТЬ 2

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ И ЖАНРЫ

В настоящее время трудно, даже невозможно установить момент зарождения многоголосия в музыке. Возникновение его, во всяком случае, относится к весьма отдаленным временам. Многоголосие существует уже не одно тысячелетие; возможно, оно существовало всегда – в устной традиции, в народной музыке.

Исторически первичными формами многоголосия были **параллелизм** голосов, **бурдонное пение** (пение на фоне тянущегося звука), **гетерофония** (пение одной мелодии в нескольких вариантах одновременно) и **антифонное пение** (поочередное пение двумя группами хора или солистом и хором). Несмотря на свою древность, эти архаические формы многоголосия сохранились и до наших дней в фольклоре разных народов (антифоны в музыке некоторых народов Северного Кавказа и Сибири, бурдоны в грузинских, латышских песнях, гетерофония в эстонском, белорусском, русском фольклоре).

В европейской музыке многоголосие возникло примерно в VII–VIII вв. Первые сохранившиеся его образцы относятся к IX в. Письменная история многоголосия насчитывает уже более тысячи лет. За это время его формы, естественно, претерпели значительные изменения, связанные с развитием музыкальной культуры и эстетики.

Глава 5

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ МНОГОГОЛОСИЯ

Полифония Средневековья

Средневековый период развития многоголосия, длившийся около 600 лет (IX–XIV вв.), принадлежит эпохе рождения и становления всей европейской культуры. Он делится на два этапа.

Первый – **раннеполифонический этап**, IX–XIII вв., характеризуется постепенным формированием и утверждением в музыке многоголосия (к XII в.) и складыванием основных полифонических форм (XII–XIII вв.). Практически, вся духовная жизнь Средневековья определялась церковью. Стержнем искусства были христианские ценности, религиозная символика, церковная догматика. Большинство музыкальных жанров (органум, кондукт, мотет, месса) возникло в связи с потребностями католического богослужения и базировалось на григорианском хорале.

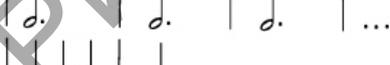
Основой многоголосия на начальном этапе был *силлабический* принцип распева мелодии, при котором на каждый слог текста приходится одна нота (возможными были лишь редкие очень небольшие распевы, две-три ноты на слог). Силлабическое многоголосие предполагало ритмическое сходство между голосами – «нота против ноты». Отсюда проистекали лаконичность и подчиненность мелодических голосов, особая строгость музыки. В силлабическом многоголосии (поначалу – двухголосии) сформировались ритмика и интервальные нормы соотношения голосов (их согласованность по вертикали).

Мелизматический принцип многоголосия основывался на многозвучных фигурационных распевах слогов текста. Этот изысканный блестящий стиль требовал особого певческого мастерства и был доступен лишь солистам (ансамблю солистов). Ажурные фигурации, звучащие на фоне медленной, изложенной крупными длительностями мелодии хорала, создавали яркий ритмический контраст между голосами, но сохра-

няли их интонационно-мелодическое единство, так как импровизационный мелизматический голос использовал обороты основного напева.

Многоголосный стиль этого времени, как и сама эпоха, получил название *ars antiqua* (в переводе с лат. – *старое искусство*). Музыка *ars antique* почти всегда трехдольна, ритмика модальна, т. е. основана на шести устойчивых ритмоформулах-модусах, длительности которых складывались в трехдольное единство – мензуру. Ритмика плавная, так как все ритмоформулы строятся на комбинациях лишь двух длительностей – лонги (в современной нотации записывается как половинная нота) и бревиса (современная четверть).

Модальные ритмоформулы (модусы)

I (LB, трохей)	
II (VL, ямб)	
III (LVB, дактиль)	
IV (VBL, анапест)	
V (LL, спондей)	
VI (BBV, трибрахий)	

Между голосами по вертикали преобладают совершенные консонансы как наиболее благозвучные; при параллельном движении голосов они образуют цепочки параллельных кварт и квинт. Реже встречаются терция (несовершенный консонанс) и секста – последнюю на этом историческом этапе относят к диссонансам (разрешается в квинту или октаву). Помимо параллельного голосоведения используется также косвенное и реже – противоположное, изредка – перекрещивание голосов.

Музыкальными центрами эпохи *ars antiqua* были в основном монастыри Сен-Марсьяль (Франция), Сантьяго-де-Компостела (Испания), собор Нотр-Дам (Париж), а авторами музыки чаще всего – монахи. Сочинители музыки на этом историческом этапе в основном анонимны. Известны лишь несколько имен: создатели многочисленных органумов Леонин и Перотин (представители школы Нотр-Дам), а также сочинители мотетов Пьер де ла Круа, Адам де ла Аль (де ла Галь).

Второй этап – **переходный к эпохе Возрождения**, XIV в. Музыкальный стиль этого этапа называется *ars nova* (в перево-

де с лат. – *новое искусство*). Главные музыкальные центры – Париж и Флоренция. Основные творческие фигуры: во Франции – теоретик и композитор Филипп де Витри, трубадур Гийом де Машо, в Италии – органист и поэт Франческо Ландини.

Содержание музыкального искусства заметно изменяется: увеличивается число светских жанров (рондо, баллада, виреле во Франции, баллата, мадригал, качча в Италии), в которых широко претворяется лирическая образность – пасторальная, любовная и др. Усиливается связь музыкальных произведений с формами бытовой музыки, реформируются уже существовавшие жанры (месса, мотет).

Полифония в музыке Возрождения

Эпоха Возрождения – это этап расцвета полифонического искусства (XV–XVI вв.). Осмыслены важнейшие средства полифонии: принцип контрапунктирования, сложный контрапункт, имитация, канон.

Складываются композиторские школы во Франции, Нидерландах, Италии, Германии, Англии, Испании, Чехии, Польше. Самые крупные среди них: франко-фламандская (Ж. Беншуа, Ж. Дебре, Г. Дюфай, Т. Крекийон, О. ди Лассо, Й. Окегем, Я. Обрехт, И. Чикония) и итальянская (Ф. Анерио, А. Вилларт, А. Габриели, Дж. Габриели, Дж. Палестрина, К. Феста). Основные жанры – «три великих М»: месса, мотет, мадригал, а также многоголосная песня (французская *chanson*, немецкая *Lied* и др.).

Утверждается *строгий стиль* – общие для всех школ принципы полифонического музыкального мышления. Музыку строгого стиля отличают возвышенная и сдержанная образность, отсутствие контрастов и резких перемен состояния, драматических кульминаций. Ее неторопливое величавое течение находит свое выражение в больших метрах с «объемной» метрической долей (2/1, 3/1, 2/2, 3/2, 4/2) и крупных длительностях (бревис, целая, половина; мелкие длительности – четверти). Метрическая пульсация сглаживается несовпадением метрических акцентов в разных голосах и разновеликостью мелодических фраз.

Мелодический рисунок отличает уравновешенность и волнообразность (чередование скачков и противоположно направ-

ленного поступенного движения), диапазон мелодий не превышает естественного диапазона человеческого голоса. Мелодия разворачивается свободно, избегая мотивных, фразовых повторов. Ее движение происходит в пределах среднего регистра певческого диапазона, без длительного пребывания в крайних высотных регистрах. В этом проявляются характерные для строгого стиля эмоциональная сдержанность, отказ от максимальных проявлений чувств.

В ладовом отношении музыка строгого стиля диатонична и опирается на так называемые «церковные» или «средневековые» лады (дорийский, фригийский, миксолидийский, ионийский и эолийский). Созвучия, образующиеся между голосами, отличаются простотой и благозвучностью (преобладание консонансов, обязательное обрамление консонансами диссонанса). Последовательности созвучий разнообразны и достаточно свободны, так как функциональная гармония еще не сложилась.

Музыка строгого стиля вокальна по своей природе и предназначена для хорового исполнения *a capella* (без инструментального сопровождения). Средствами хора мастера строгого стиля создавали сложнейшую полифоническую фактуру – с изощренной контрапунктической техникой, с регистровыми контрастами групп голосов, их свободным включением, выключением и перекрещиванием.

Полифония эпохи барокко

Искусство барокко (XVII – первая половина XVIII в.) – эпохи, сменившей Возрождение и предшествовавшей Просвещению, неоднородно и противоречиво. Оно тяготеет, с одной стороны, к внешнему, к пышности и контрастам, с другой – к внутреннему, неоднозначному, к осознанию сложности мира и человека. Ему свойственны драматизм, патетика, динамика, контрасты экспрессии.

Формируется *свободный стиль* полифонического письма, принципы нового музыкального искусства. Свободный стиль не отвергает основы строгого стиля – он наследует полифонические приемы и сложную технику искусства Возрождения, но выразительные возможности свободного стиля иные. Средствами полифонии свободного стиля композиторы воплощают широкий спектр человеческих чувств, впечатлений и состоя-

ний – разных, зачастую контрастных и противоречивых. Воплощением подобного содержательного многообразия в свободном стиле служит жанровая определенность тематизма – опора на традиционные формулы бытовых и народных песен, танцев, демократические интонации протестантского хора, кантиленность оперных арий и декламационность речитативов.

По своему исполнительскому составу музыка свободного стиля тяготеет к чистой инструментальности. Наряду с вокальными (мадригал, мотет) и вокально-инструментальными сочинениями (опера, оратория, кантата, месса, пассионы) в эпоху барокко утверждаются новые, чисто инструментальные жанры – соната, сюита, концерто грассо, концерт, увертюра, фантазия, токката, fuga, вариации на *basso ostinato* (пассакалья, чакона, граунд).

Инструментальность свободного стиля проявляется в его мелодике. Диапазон полифонического голоса ничем не ограничивается, последовательности интервалов возможны практически любые. Частыми в мелодии становятся гармонические фигурации и движение по звукам аккордов, что объясняется зависимостью мелодии от функциональной гармонии.

Ладотональной основой свободного стиля становятся мажор и гармонический минор, а также все средства тональной музыки: гармоническая функциональность, главенство тоники, модуляции. В музыке свободного стиля повсеместно ощущается контакт полифонии с новым гомофонно-гармоническим складом – его средства как бы дополняют возможности полифонии, прослушиваясь в сложном плетении полифонического многоголосия.

Прославленными мастерами свободного стиля были И. С. Бах и Г. Ф. Гендель. В эпоху барокко в Италии творили К. Монтеверди, Дж. Фрескобальди, в Нидерландах – Я. Свелинк, в Англии – Г. Пёрселл, в Германии – Г. Бём, Д. Букстехуде, И. Пахельбель, И. Я. Фробергер, Г. Шютц и др.

Глава 6

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Самыми ранними из сохранившихся до нашего времени образцов многоголосия были произведения, построенные на обработке мелодий григорианского хорала.

Григорианский хорал – название одноголосных культовых песнопений с текстом на латинском языке, которыми сопровождалось католическое богослужение. Их название связано с именем папы Григория I Великого, который в VI в., по преданию, составил сборник строго канонизированных песнопений, расположенных по датам церковного календаря.

Тексты григорианских хоралов взяты, в основном, из Библии. Мелодии сложились в результате отбора и переработки различных богослужебных напевов, созданных в Риме и других христианских центрах. Они вобрали в себя элементы многовековой музыкальной культуры разных европейских и восточных народов.

Все григорианские напевы отличают плавное поступенное движение, опора на диатонические церковные лады, простая ритмика. По строению и по месту в богослужении они разделялись на *силлабические* (каждому слогу текста соответствует один звук мелодии), *невматические* (на слог текста приходится от двух до четырех звуков) и *мелизматические* (на отдельные слоги расппеваются большие группы звуков) (пример – Нотное приложение: 1).

Первыми формами *вокального многоголосия* были все разновидности **органума** (IX–XII вв.). Он представлял собой соединение григорианского хорала с одной или несколькими сочиненными мелодиями.

Простейший вид органума – *параллельный органум* (IX–X вв.). В нем григорианский хорал звучал с добавлением второго, «органального», голоса, движущегося строго параллельно ему в кварту или квинту (выше или ниже хорала). В начале и в

конце голоса сходятся в унисон или октаву (пример – Нотное приложение: 2).

Немного сложнее многоголосие *свободного органума* (XI–XII вв.). Здесь применяется прямое и противоположное движение голосов, между которыми образуются разные, в том числе и диссонирующие, интервалы.

Разновидностями параллельного органума можно считать английские бытовые многоголосные жанры – **гимель** (от лат. *gemellus* – близнец) и **фобурдон** (от фр. *faux bourdon* – ложный бурдон) (XIII–XV вв.). В них ведущий голос (григорианский хорал или светская песенная мелодия) дублировался несовершенными консонансами (в терцию, сексту, дециму – в гимеле) или секстаккордами (в фобурдоне). Двухголосие гимеля представляет собой английскую разновидность гетерофонии, где одна мелодия словно раздваивается на голоса, идущие параллельно, перекрещивающиеся в терциях или сливающиеся в унисон (пример – Нотное приложение: 3).

Наиболее прихотливым выглядит *мелизматический органум* (XII в.), в котором на каждый звук тенора (голоса, в котором проводится хорал) приходится несколько звуков мелодически расцвеченного дисканта (голоса, контрапунктирующего тенору). Как правило, григорианский хорал воспроизводится при этом с большим увеличением длительностей (пример – Нотное приложение: 4).

Лучшие образцы мелизматического органума представлены композиторской школой Нотр-Дам. Этот парижский собор стал центром развития музыки в середине XII в., когда здесь работали знаменитые мастера органума Леонин и его ученик Перотин – первые достоверно известные композиторы в истории европейской музыки. В практике школы Нотр-Дам утвердился и *метризованный органум* – органум с правильной ритмической организацией на основе модусов (повторяющихся стабильных ритмических фигур).

В XII–XIV вв. получил развитие **кондукт** (от лат. *conduco* – веду, сопровождаю) – двух- или трехголосное полифоническое произведение духовного, позже светского содержания. Встречаются кондукты застольные, процессиональные, коронационные, погребальные и др. В отличие от других средневековых многоголосных жанров, тенор кондукта не использовал григо-

рианский хорал, а сочинялся свободно. Для кондукта в целом характерны многоголосие «нота против ноты», ясная вертикаль. Отличительной особенностью кондукта являлся единый простой (соответствующий слоговому членению текста) и размеренный ритм всех голосов, часто маршеобразный. Пением кондуктов обычно сопровождалось уличные шествия в средневековых городах (примеры – Нотное приложение: 5, 6). Вершиной жанра стали многоголосные (до четырех голосов) кондукты школы Нотр-Дам. Одним из известных создателей кондуктов был Перотин. Интерес к кондуктам угасает в XIII в. в связи с появлением **мотета**.

Мотет (от фр. mot – слово) также возник в творчестве музыкантов Парижской школы и с XIII до конца XVI в. оставался, постепенно видоизменяясь, важнейшим жанром светской и духовной музыки.

Вначале (XIII–XIV вв.) мотет имел определенное сходство с органумом. Он представлял собою двух- или трехголосное произведение, в котором нижний голос (тенор) излагал фрагмент мелизматического пассажа григорианского хорала, а контрапунктирующий ему второй голос (так называемый «дуплум») имел самостоятельный текст (отсюда другое название этого голоса – «мотетус»). В метрически акцентуемых местах второй голос должен был образовывать с тенором консонансы. Но между акцентами допускались любые диссонансирующие сочетания. К двум имеющимся голосам мог быть присочинен третий («триплум») по тем же музыкальным правилам. Триплум мог использовать слова мотетуса или иметь собственный текст (пример – Нотное приложение: 7). Виднейшие создатели мотета этого времени – Перотин, Франко Кёльнский, ученик Перотина Пьер де ла Круа.

Если поначалу латинский текст тенорового голоса (григорианского хорала) еще был связан с текстами двух верхних голосов (в них повторялись отдельные ключевые слова и выражения из нижнего голоса), то со временем эта связь распалась. Все чаще при сочинении верхних голосов (мотетуса и триплума) стали использоваться светские тексты на французском или провансальском языках и юмористического или любовного содержания. Светский облик мотет принял окончательно тогда, когда в качестве теноровой партии в нем появился не григори-

анский хорал, а песни трубадуров и труверов, другие светские мелодии.

Принцип формообразования в мотете этого времени определяется повторением в теноре неизменной светской или хоральной мелодии, называемой *cantus firmus* (в переводе с ит. – твердое пение, постоянная мелодия). На ее фоне звучат обновляющиеся верхние голоса. Это была форма-прообраз будущих вариаций на *basso ostinato* – неизменный бас.

Иной, более сложный тип остинатных вариаций являет собою *изоритмический мотет* (XIV в.), широко представленный в творчестве Ф. де Витри и Г. де Машо. В нем могут постоянно повторяться: 1) ритмическая формула, приобретающая с каждой новой вариацией новое мелодическое наполнение, 2) мелодическая формула, ритмически оформленная каждый раз по-новому, 3) и ритмическая, и мелодическая формулы, не совпадающие по продолжительности и оттого с каждой вариацией предстающие в иных мелодико-ритмических комбинациях.

В XV в. утверждается более широкое понимание жанра мотета. Мотетом теперь называется любое развитое, сложное вокальное произведение торжественного характера, состоящее из нескольких частей. Все голоса мотета становятся полифонически равноправными. Встречается аккордовый склад, способствующий выработке слитности голосов. Форма складывается из нескольких построений, равных по длине стиху (строке) текста. Каждое построение использует новый мелодический материал. Широко применяется имитационная техника, благодаря которой мелодический материал каждого раздела проводится во всех голосах (прообраз формы «фуги на хорал»). Исполняется мотет вокальным ансамблем или хором без сопровождения. Известными мастерами мотета эпохи Возрождения были О. ди Лассо, Дж. Габриели и Дж. Палестрина.

Самым крупным полифоническим произведением, возникшим на основе использования григорианского хорала в качестве *cantus firmus* (выдержанного голоса), является **месса** – ведущий полифонический жанр в эпоху Возрождения. Месса (от лат. *mitto* – отпускаю) – монументальное произведение, написанное на неизменный, узаконенный церковным уставом текст разделов одноименного главного католического богослужения (в православной церкви ему соответствует обедня, литургия).

Символический смысл мессы связан с обрядом «превращения хлеба и вина в тело и кровь Иисуса».

Месса – первая в истории европейской музыки циклическая форма, состоящая из строго определенной последовательности пяти обязательных разделов: 1) Kyrie, eleison (Господи, помилуй), 2) Gloria (Слава), 3) Credo (Верую), 4) Sanctus (Свят) и Benedictus (Благословлен), 5) Agnus Dei (Агнец Божий).

Первоначально музыка мессы была одногласной. В XIV в. появляются первые многоголосные образцы – сначала отдельных частей, потом всего пятичастного цикла. К XIV в. относится и первая дошедшая до нас месса, все части которой написаны одним композитором, – четырехголосная месса Г. де Машо.

Первые многоголосные мессы имели выдержанный голос (тенор), в котором помещалась мелодия григорианского хора. Начиная с XV в. место хора может занимать популярная светская мелодия, например, песни «Если бледно мое лицо» («Se la face au pale»), «Вооруженный человек» («L'homme armé») в мессах Г. Дюфаи (примеры – Нотное приложение: 8, 8а). Все части мессы писались на один *cantus firmus* – на одну и ту же хоральную (или светскую) мелодию. В некоторых мессах она в каждой из частей излагалась целиком (неизменная или варьируемая), приближая форму мессы к форме остинатных вариаций. В других произведениях *cantus firmus* в каждой части содержал один из фрагментов хоральной мелодии. С середины XV в. огромное значение в музыке мессы приобретает имитационное письмо, позволяющее распространить тематизм *cantus firmus* на все голоса – таким образом укрепляется интонационное единство произведения.

Помимо жанров, происхождение которых связано с католическим богослужением (органум, мотет, месса), в культуре Средневековья возникают и развиваются формы **светского вокального многоголосия**. Они обязаны своим рождением потребностям тогдашнего быта и светской лирической поэзии – большей частью в искусстве трубадуров и труверов во Франции, миннезингеров в Германии.

Рыцарское музыкально-поэтическое искусство Средневековья родилось в XI в. в Провансе (юг Франции) и оттуда распространилось по всей Европе. Оно было первым образцом ев-

ропейской светской поэзии на родном языке (не на латыни). Поначалу культивировалось в феодальных замках, так как авторы принадлежали, большей частью, к высшей знати. Содержанием поэзии были любовь, рыцарские обычаи, а также феодальные распри, крестовые походы. Трубадуры, труверы, миннезингеры были одновременно поэтами, композиторами и исполнителями собственных песен – певцами и инструменталистами (большая часть песен имела если не полноценное инструментальное сопровождение, то, по крайней мере, инструментальные вступления, интерлюдии и заключения). Они были первыми представителями светского искусства, владеющими нотной грамотой.

Мелодии песен не выходили за пределы октавы и излагались в церковных ладах. Ритм определялся одним из шести традиционных модусов – у трубадуров и труверов – или акцентностью стиха – у миннезингеров. Разнообразное лирическое содержание укладывалось в строгие рамки нескольких типичных музыкально-поэтических форм, среди которых наибольшее распространение получили рондо, баллата, виреле (Франция, Италия) и форма *bar* (Германия).

Популярные мелодии светских рыцарских песен постепенно вытеснили григорианский хорал из многоголосных вокальных жанров, утвердившись в качестве *cantus firmus* в кондуктах, мотетах, мессах, многоголосных полифонических песнях.

Баллата (баллада) (от ст.-лат. *ballo* – танцую) – одноголосная, позже многоголосная песня танцевального характера, ведущая свое происхождение от хороводов. Была распространена во Франции и Италии в XII–XIV вв. Форма – рефренного типа; имела строфическое строение, при исполнении могли чередоваться соло и хор. В эпоху Возрождения баллата приобрела лирический характер, превратилась в полифоническое произведение. Итальянская баллата отличалась от французской баллады большей близостью своих мелодий к народному искусству (пример – Нотное приложение: 9).

По тематике и характеру баллате близки другие рефренные формы строфического строения – виреле и рондо.

Виреле (от ст.-фр. *vireli* – припев, рефрен) – рефренная музыкально-поэтическая форма, известная во Франции с XII в. Наибольшее распространение получила в XIV–XV вв. Отличи-

тельная особенность виреле – обрамление каждой строфы песни рефреном (одна строка текста с неизменной музыкой). Каждая строфа делится как бы на две половины: первая представляет собою «запев» (2 строки с одинаковой музыкой), а вторая – припев (двукратное повторение рефрена). От строфы к строфе музыка «запева» может варьироваться.

Рондó (от фр. *rondeau* – круг, движение по кругу) отличается от баллаты и виреле более сложным строением, представляя собой прообраз будущих инструментальных рондообразных форм. Имеет контрастный (двухтемный) рефрен, звучащий полностью в начале и в конце, и «эпизоды», представляющие собой варианты рефрена с новым текстом. Наиболее полное претворение полифонические разновидности виреле, рондо, баллаты, получили в творчестве Г. де Машо (примеры – Нотное приложение: 10, 11).

Более сложные светские полифонические вокальные жанры представлены каччей, мадригалом и многоголосной песней.

Качча (от ит. *caccia* – охота, погоня) – светская вокальная полифоническая форма программного характера. В эпоху раннего Возрождения – пьеса имитационного склада, построенная в форме канона в приму с большим расстоянием вступления голосов. Два вокальных голоса иногда сопровождал третий, инструментальный. Он излагался крупными длительностями и контрапунктировал двум вокальным (пример – Нотное приложение: 12). Качче близка французская **шас** (от фр. *chasse* – охота) – вокальная пьеса в виде двух- или трехголосного канона.

В каччах повествовалось об охоте, о каких-нибудь внезапных происшествиях (пожаре, грозе, застигшей путников), или же в них описывались суетливые, шумные сценки из народного быта. Музыка каччи иллюстрировала содержание поэтического текста. Этому содействовала и сама ее форма – канон, т. е. «преследование» одного голоса другим, что наряду с характером поэтических текстов могло определить выбор названия для этого жанра.

Каччи исполнены движения, энергии, они динамичны, насыщены элементами натуралистического звукоподражания (живописность): в них имитировались звуки охотничьих рогов, лай собак, топот и ржание лошадей, пение птиц, крики охотников и т. п. Качча внесла элементы программности в музыку

Возрождения и как вокальный жанр просуществовала вплоть до конца XVI в.

В XVII–XVIII вв. качча превращается в чисто инструментальное полифоническое произведение. В форме каччи написаны быстрые части в скрипичных концертах А. Вивальди, в клавирных сонатах А. Скарлатти.

Блестящая жизнь аристократических дворов итальянского Возрождения содействовала расцвету светского музыкального искусства. Самый заметный светский жанр в Италии – **мадригал** – двух- или трехголосная песня контрапунктического или имитационного склада (пример – Нотное приложение: 13). Мадригал по строению напоминает мотет: в нем каждая строфа или полустрофа текста воплощается последовательно в расчлененных построениях. Однако по складу многоголосия мадригал отличается большей прозрачностью и легкостью, отражая светский дух стихотворных текстов.

Тексты мадригалов – любовные, лирические, пасторальные, мифологические – сочинялись на итальянском языке, а не латыни (отсюда название: *madrigale*, в переводе с ит. – «песня на родном – материнском – языке»). Авторами стихотворных мадригалов были многие выдающиеся поэты эпохи Возрождения – Ф. Петрарка, Т. Тассо, Л. Ариосто, Дж. Боккаччо. Мадригал представлял собою разновидность лирической поэмы для ансамбля певцов-солистов, в поздних образцах – с инструментальным сопровождением.

Начиная с XVI в. мадригал из Италии распространился во все страны Европы, стал главным жанром светской музыки. Мадригал XVI–XVII вв. отличают особая яркость контрастов, противопоставление полифонии и гомофонии, диатоники и хроматики, спокойного и подвижного ритмов, консонантных и диссонантных эпизодов, мажора и минора в модальных смещениях. В нем происходит, таким образом, накопление элементов музыкального языка, присущих новому, гомофонно-гармоническому стилю, художественной эстетике эпохи барокко. Признанным мастером этого жанра был Карло Джезуальдо ди Веноза, автор множества пятиголосных мадригалов. Их отличительной чертой стало насыщение музыкальной ткани хроматикой, что в целом не свойственно стилю эпохи Возрождения (пример – Нотное приложение: 14).

Многоголосная песня – термин, которым объединяются несколько ее разновидностей: французская *chanson*, немецкая *Lied* и, кроме того, гомофонно-гармонические (не полифонические) итальянские фроттола и вилланелла. Они выросли из народного музыкально-поэтического искусства, обогащенного развитой полифонической техникой. Многоголосные песни сочинялись крупнейшими композиторами и оказали влияние на формирование мадригала.

Шансон (от фр. *chanson* – песня) – французская многоголосная вокальная форма XV–XVI вв. Она возникла на основе французских песенных традиций (народных и искусства трубадуров), испытавших на себе влияние нидерландского полифонического стиля (пример – Нотное приложение: 15). В XVI в. стала одним из главных жанров европейской ренессансной музыки. Ее повсеместному распространению способствовало и изобретение нотопечатания.

Тематика шансон многообразна: жанрово-бытовая, лирическая, пасторальная, комическая, сатирическая, историческая. В текстах широко применяются народные стихи, в XVI в. – поэзия П. Ронсара и К. Маро. В качестве тематического материала могли использоваться ранее существовавшие известные мелодии (народные или светские). Заимствованная мелодия излагается в партии тенора (*cantus firmus*), реже – в верхнем голосе, точно или с изменениями. Повторенная несколько раз, она могла образовывать куплетную форму. Иногда использовались не одна, а две одновременно звучащие народные мелодии.

Контрапунктирующие голоса самостоятельны или основаны на интонациях тенора. В них применяются имитации на фрагменты *cantus firmus*, каноническая техника. Форма в целом, помимо куплетной, может быть трехчастной (репризной и безрепризной), рондообразной.

В течение XVI в. шансон претерпевает значительные изменения: *cantus firmus* уступает место свободному полифоническому многоголосию, появляются программные, часто – звукоподражательные сочинения («Пение птиц», «Битва при Мариньяно», «Крики Парижа» К. Жанекена; пример последней шансон – Нотное приложение: 16). Возникают инструментальные переложения шансон, положившие начало существованию новой полифонической формы – **канцоны** (пример – Нотное приложение: 15а).

Многовековую историю имеет и **немецкая песня** (Lied). Первоначально, в XIV в., в городском певческом искусстве мейстерзингеров она была одnogолосной. Позже, в XV в., под влиянием творчества нидерландских мастеров превратилась в многоголосное полифоническое произведение (пример – Нотное приложение: 17). Песни в жанре Lied имели различное строение: это могли быть формы с *cantus firmus*, формы, основанные на имитации во всех голосах, песни с аккордовым сопровождением (Л. Зенфль, М. Агрикола).

Немецкая песня легла в основу **протестантского хорала**. Протестантский хорал возник в Германии в период крупнейших социально-религиозных движений – Реформации и Крестьянской войны 1524–1526 гг. Одним из его создателей был богослов, переводчик на родной, немецкий язык Библии Мартин Лютер. В результате его богослужебной реформы григорианский хорал на латинском языке был заменен песнопениями на родном языке (немецком). Часть их была сочинена заново – предположительно самим М. Лютером или композиторами из его ближайшего окружения. Многие песнопения были созданы на основе народных песен (немецких и чешских), популярных бытовых песен и песен мейстерзингеров; некоторая часть песен представляла собой видоизмененные григорианские хоралы (пример – Нотное приложение: 18).

Протестантский хорал был одnogолосным и предназначался для пения всей общиной. Многообразные формы многоголосного изложения протестантского хорала называются **хоральными обработками**. Среди них есть вокальные (хоровые, ансамблевые, сольные с сопровождением) и инструментальные, полифонические и гомофонно-гармонические, контрапунктические и имитационные, большие (кантата, духовный концерт) и маленькие (органная хоральная прелюдия). Но все они делятся на 6 основных типов:

1) обработка аккордового склада, иногда со значительной мелодизацией голосов;

2) контрапунктическая обработка, в которой сопровождающим хорал голосам придается индивидуализированный рисунок (при этом контрапунктирующие голоса могут быть интонационно связаны с мелодией хорала);

3) имитационная обработка, в которой сопровождающие хорал голоса имитируют друг друга (имитации могут быть основаны на мотивах хорала или тематически самостоятельны);

4) каноническая обработка, где тема хорала изложена в виде канона, при этом остальные голоса могут контрапунктировать ему свободно, а могут тоже представлять собой канон (в этом случае образуется форма двойного канона);

5) фугированная обработка, в которой темой является: а) начальная фраза хорала; б) последовательно все фразы хорала, образующие цепь экспозиций (*строфическая*, или *мотетная*, *фуга*); в) мелодия хорала целиком;

б) хоральные вариации, где хорал в аккордовом изложении является темой, варьирующейся в дальнейшем полифонически (*партита*).

Все эти типы можно встретить в творчестве И. С. Баха – непревзойденного мастера хоральной обработки.

Задания для анализа

Задание 1. Проанализировать музыкальные примеры из Нотного приложения: 3, 5, 9, 10 и определить:

- количество разделов в форме произведений;
- наличие или отсутствие тематических повторов;
- лад и тональность;
- виды голосоведения;
- степень контраста голосов.

Задание 2. В примерах из Нотного приложения: 12, 13, 15, 17 определить:

- вид имитации;
- направление, интервал и расстояние имитации;
- характерные признаки жанра.

Глава 7

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

В XVII в., с активным развитием инструментальной музыки, эпоха чисто вокального многоголосия заканчивается. Уже в XVI в. некоторые традиционно вокальные жанры дополняются инструментальным сопровождением (как мадригал), другие превращаются из вокальных в инструментальные (как качча и канцона).

Возникает ряд чисто *инструментальных полифонических жанров* – таких, как ричеркар, фантазия, токката, вариации на *basso ostinato*.

Форма вариаций на *basso ostinato* (в переводе с ит. – настойчивый бас) представляет собой дальнейшее развитие типичных для средневековой полифонии форм с *cantus firmus*. К типу бассо-остинатных вариаций, помимо широко известных *пассакальи* и *чаконы*, принадлежит также менее известный английский *граунд*.

Граунд (от англ. *ground* – опора, основа) – инструментальное сочинение, написанное на остинатную тему в басу (иногда заимствованную). Тема представляет собой мелодическую фразу в несколько тактов (обычно четыре). На протяжении формы она неоднократно повторяется, образуя остинатный басовый голос всего произведения. Верхние голоса при этих повторениях варьируют начальный материал или развиваются свободно (пример – Нотное приложение: 19). Начиная с XVI в. граунд широко распространился в творчестве английских верджиналистов (У. Бёрд, Дж. Булл, О. Гиббонс, Т. Морли, Т. Томкинс). В XVII в. он применялся для обработки народных песен, проник в оперу (Г. Пёрселл).

Ричеркар (от ит. *ricercare* – искать, изыскивать) – к середине XVI в. развитая имитационная форма в органной и ансамблевой музыке. Ричеркар бывает однотемным и многотемным. По форме он близок мотету: состоит из нескольких имитационных

разделов на одну или несколько тем; каждый из разделов построен по типу экспозиции фуги. В ричеркаре многое предвосхищает будущую форму фуги: тонико-доминантовое соотношение голосов, интонационно-ритмическая индивидуализация темы, применение сложных способов тематического преобразования (увеличение, уменьшение, обращение и их комбинации), использование стретт и вертикальных перестановок голосов. В XVII в. ричеркар практически превращается в фугу без интермедий (у Я. Свелинка, Дж. Фрескобальди, И. Я. Фробергера) (пример – Нотное приложение: 20).

Канцона (от ит. *canzone* – песня) – к концу XVI в. пьеса для органа, клавира или ансамбля, состоящая из нескольких фугированных разделов (иногда объединенных репризой) на родственные или разные темы. От ричеркара отличается меньшими размерами, большей полифонической простотой (пример – Нотное приложение: 21). В XVII в. канцона разделяется на две ветви. Первая представлена двух- или трехчастными имитационными формами; в них родственные темы всех частей излагаются фугированно (эта ветвь ведет к фуге). Вторая – произведения, в которых чередуются разнотемные полифонические и гомофонные разделы (эта ветвь ведет к сонате).

Фантазия (от ит. *fantasia* – плод воображения) – с начала XVII в. жанр инструментальной музыки, в котором контрапунктическое и имитационное изложение и развитие сочетались с виртуозными свободными пассажами. Фантазиями назывались инструментальные переложения мотетов, а также импровизационные или свободно построенные ричеркары. В XVII в. фантазия, как и канцона, развивается по двум направлениям: полифонические фантазии Я. П. Свелинка, И. Я. Фробергера приближаются к фуге (как и ричеркар); виртуозные, пассажеобразные фантазии – к импровизации. Фантазия – один из самых патетичных и романтических жанров эпохи барокко (пример – Нотное приложение: 22).

Токката, появившаяся во второй половине XVII в., представляла собой виртуозную инструментальную пьесу для клавишных инструментов. От вокальных по происхождению ричеркара и канцоны все токкаты отличались принципиальной инструментальностью тематизма, опорой на пальцевую технику. Токкатность – наиболее специфическая черта клавирной

музыки барокко. Это понятие (от ит. *tossare* – трогать, касаться), предполагающее свободу импровизации, относится скорее к характеру изложения, нежели к определенной форме (пример – Нотное приложение: 23).

Уже в ранних токкатах заметно стремление представить возможности специфически клавишного, пальцевого искусства: начальные аккордовые «удары» в них сменяются широкими пассажами. Преимущественно гомофонная фактура этюдного типа изобилует гармоническими и мелодическими фигурациями. Имитации почти не применяются, возникая в основном при передаче пассажей из одной руки в другую.

В XVII в. утверждается тип токкаты, построенной на чередовании аккордово-фигурационных и фугированных разделов, намечающей пути к образованию цикла «прелюдия и фуга». В токкатах Я. П. Свелинка, С. Шейдта используется сложная имитационная и контрапунктическая техника (имитации в увеличении, обращении, стретты, вертикально-подвижной контрапункт). Токкатно-прелюдийные разделы чередуются с фугированными также во многих токкатах И. С. Баха (XVIII в.), в творчестве которого этот жанр достигает кульминации своего развития. Его токкаты для органа и клавира отличаются сложнейшей мануальной и педальной техникой, многократными сменами темпа, импровизационностью, объемностью формы и разнообразием композиционных решений. В творчестве И. С. Баха, Д. Букстехуде складывается двухчастный цикл – токката и фуга.

Высшей и самой сложной из полифонических форм эпохи барокко, стала **фуга**.

Задание для анализа

Проанализировать примеры из Нотного приложения: 20, 21, 22, охарактеризовав:

- строение произведения;
- степень контраста голосов, признаки комплементарности;
- вид имитации;
- направление, интервал и расстояние имитации;
- признаки музыкального материала, указывающие на жанр сочинения.

Глава 8

ФУГА

Фуга (от лат. fuga – бег, быстрое течение) – жанр и форма полифонической музыки, основанная на имитационном изложении индивидуализированной темы с ее последующими проведением во всех голосах, контрапунктической обработкой, тонально-гармоническим развитием и завершением. Фуга является наиболее развитой формой имитационно-контрапунктической музыки, вобравшей все богатство полифонии. Однако в основе фуги лежат не только полифонические, но и гомофонные приемы: тонально-гармоническое развитие, модуляция. Образное содержание фуг практически безгранично, и во всех случаях его отличает выраженный интеллектуализм.

Фуга – одна из устойчивых форм полифонии и профессиональной музыки в целом. Она сложилась в XVII в. и развивается до настоящего времени. На протяжении своей истории обогащалась всеми достижениями музыкального искусства, не чуждалась ни новых образов, ни новых средств выразительности. В настоящее время можно встретить фуги на *джазовые* («Прелюдия, фуга и риффы» Л. Бернстайна, «24 джазовые фуги» Э. Маркаиша, джазовая фуга из балета «Сотворение мира» Д. Мийо, «Джаз-токката и фуга» К. Хартмана), *атональные* (фуга из оперы «Воцтек» А. Берга), *додекафонные* (фуга из 1 части «Концерта-буфф» С. Слонимского, «Прелюдия и фуга» и «Импровизация и фуга» для фортепиано А. Шнитке, додекафонная фортепианная фуга Чэнь Минчжи), *сонорные* (фугато «В тюрьме Санте» из Симфонии № 14 Д. Шостаковича), *фольклорные* темы (фуга Н. Аладова на тему белорусской народной песни «Мой міленькі арэ ў полі», цикл прелюдий и фуг для фортепиано на материале белорусских народных песен Д. Каминского, фугетты на темы русских народных песен Н. Римского-Корсакова и мн. др.).

123

*П. Чайковский. Фуга d-moll
из оркестровой сюиты № 1, op. 43*

Moderato e con anima

mf

– однородное – темы, состоящие из одного ядра или одного продления, темы песенного содержания (примеры 124, 125);

124

Л. Шлег. Фуга из цикла «Гарэзлівыя прыпеўкі»

Allegretto

p leggiero 3

125

И. Брамс. Фуга a-moll

Adagio

mf

– вариантное – темы, построенные на точных или вариантных повторениях одного из элементов – обычно ядра (примеры 126, 127, 128);

126

Н. Римский-Корсаков. Фуга E-dur, op.17

Allegretto

p tr

127

Р. Щедрин. «24 прелюдии и фуги». Фуга C-dur

L'istesso tempo

Д. Смольский. Фуга № 1

– контрастное и вариантное одновременно – темы, содержащие несколько видоизмененных повторений ядра (редко – несколько ядер) и продление (примеры 129, 130);

129

И. С. Бах. Фуга f-moll, ХТК, т. 1

130

Н. Римский-Корсаков. Фуга, оп. 17 № 1

– непрерывное мотивное обновление – темы, состоящие из последовательности неповторяющихся тематических элементов (пример 131);

131

К. Караев. Симфония № 3. IV часть, тема фуги

– репризное – с повторением в конце темы ее начального элемента (примеры 132, 133);

132

Д. Шостакович. «24 прелюдии и фуги». Фуга A-dur

133

Н. Аладов. Фуга Es-dur

Andante cantabile
mp commodo, ma molto espressivo

– темы в виде гомофонного периода – напоминающие строе-
 нием период из двух предложений (примеры 134, 135).

134

Д. Кабалевский. Прелюдия и фуга
 «Вечерняя песня за рекой». Фуга

Pochissimo più mosso
mp cantando, legatissimo

135

Д. Каминский. Фуга As-dur

Moderato

Последние три разновидности характерны для музыки XX в.

Второе проведение темы называется **ответом**. Ответ пред-
 ставляет собой имитацию темы в тональности доминанты, ред-
 ко – субдоминанты. Кварто-квинтовый тип имитации в ответе
 установился в фуге к началу эпохи свободного письма.

Доминантовые ответы различают *тональные и реальные*.
 Реальным называется ответ, точно имитирующий тему в верх-
 нюю квинту или нижнюю кварту (пример 47 – с. 39; пример
 136).

136

А. Копылов. Фуга, op. 12 № 1

Allegro
p legato



Тональным называется ответ, содержащий мелодические изменения темы. Он употребляется в фуге с целью сохранения тонального единства экспозиции. Выбор между реальным и тональным ответом в классической фуге зависит не от желания автора, а от интонационного строения темы.

Необходимость введения тонального ответа обуславливается следующими особенностями темы:

– тема начинается с V ступени лада или со скачка между I и V ступенями в начальном обороте. В этом случае V ступени в теме соответствует I ступень в ответе (а не II). Например, тема, начинающаяся с тонической квинты с – g, будет иметь в тональном ответе кварту g – c (а не g – d, как в реальном ответе). Результатом таких изменений является большее тональное единство темы и ответа, и переход в доминантовую тональность происходит незаметно, не в самом начале ответа (примеры 137,142);

137

П. Чайковский. Прелюдия и фуга. Фуга, ор. 21



– окончание темы модулирует в тональность доминанты (модулирующая тема). В этом случае ответ модулирует из тональ-

ности доминанты в тональность тоники (а не двойной доминанты). Модулирующее окончание ответа просто транспонируется на тон ниже или слегка изменяется (примеры 138, 141).

138

Д. Каминский. Фуга gis-moll

Andante cantabile



Субдоминантовый ответ употребляется реже доминантового. Причиной его введения может быть преобладание в теме доминантовой гармонии или звука. Большее распространение субдоминантовый ответ получил в фугах русских композиторов как проявление плагальности, присущей славянской музыке (пример 139).

139

М. Глинка. Фуга a-moll

Con moto



Еще реже в фугах встречается ответ с полифоническим преобразованием темы – ее обращением, увеличением и др. (пример 140).

140

И. Брамс. Хоральная прелюдия и fuga «O Traurigkeit, o Herzeleid». Fuga



В форме фуги, ее драматургии тема играет важнейшую роль, однако музыкальный материал фуги темой не исчерпывается. Не менее существенна и роль сопровождающих тему голосов, о чем свидетельствует тот факт, что на одну тему могут быть написаны совершенно различные фуги. Мелодии, звучащие одновременно с темой в других голосах, называются **противосложениями**. По своему характеру противосложение контрапунктирует теме (ответу) и пишется по отношению к ней по правилам контрастной полифонии.

Противосложения бывают *удержанные* и *неудержанные*. Удержанным называется противосложение, повторяющееся в одном из голосов при дальнейших проведениях темы – в том голосе, где только что прозвучала тема. Удержанное противосложение сочиняется вместе с темой в технике вертикально-подвижного контрапункта. Удержанным бывает обычно первое противосложение, являющееся естественным и художественно оправданным продолжением темы в начальном голосе (пример 141).

141

Л. Гурилёв. Fuga D-dur



По тематическому содержанию противосложение может быть интонационно связано с темой или контрастно ей.

Момент перехода темы в противосложение в начальном голосе оформляется несколькими способами: а) последняя нота (или несколько нот) темы представляет собой начало противосложения. Такой прием называется наложением (пример 142); б) границей темы и противосложения может быть цезура; в) между окончанием темы и началом противосложения может находиться связка, называемая кодеттой (от лат., ит. *codetta* – хвостик). Необходимость введения кодетты обычно обусловлена гармоническим противоречием между концом темы и началом ответа (пример 143).

142

М. Глинка. «Иван Сусанин». Интродукция

Н. Римский-Корсаков. Фуга, оп. 17 № 2

Если тема, ответ и противосложение являются обязательными элементами фуги, т. е. без них она существовать не может, то оставшиеся два элемента – интермедия и стретта – встречаются не в каждой фуге.

Интермедиями (от лат. *intermedius* – находящийся посередине) называются разделы фуги, в которых не звучит тема (проводимая целиком). Интермедии строятся на элементах темы, противосложений, новых тематических элементах, общих формах движения. Они встречаются между проведениями тем во всех разделах фуги. В строении их применяются полифонические (имитация, сложный контрапункт, каноническая секвенция – пример 144) и гомофонно-гармонические приемы развития (модуляция, отклонения, диатонические и хроматические секвенции).

144

Н. Римский-Корсаков. Фуга, оп. 17 № 2, такты 30–36



(Каноническая секвенция в двух верхних голосах, контрастное противосложение в нижнем голосе.)

Стреттой (от ит. *stretta* – сжатие) называется каноническое изложение темы в нескольких голосах, при котором начало звучания темы в одном голосе накладывается на ее продолжение в другом (пример 145).

145

М. Глинка. «Полифоническая тетрадь (фуга)».
Фуга № 13 a-moll



При этом тема может звучать как в своем первоначальном виде, так и в обращении, увеличении и т. п., а в сложных стреттах одновременно могут применяться несколько разных видов полифонического преобразования темы. Стретта редко используется в экспозиционном разделе фуги, зато играет большую роль в остальных разделах.

Композиторы-полифонисты XX в. – П. Хиндемит, Д. Шостакович, Р. Щедрин – применяют стретты весьма охотно и изобретательно. Стретты есть во всех фугах из цикла «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича. Большое мастерство в применении этого приема демонстрирует П. Хиндемит (цикл прелюдий и фуг «Ludus tonalis»). В стреттах его фуг тема проводится в самых разных полифонических преобразованиях и их сочетаниях – в ракоходе и в прямом движении (примеры 146, 147), в прямом движении, увеличении и обращении (пример 148).

146

П. Хиндемит. «Ludus tonalis». Фуга in B

Тема фуги:

Moderato, scherzando

147

П. Хиндемит. «Ludus tonalis». Фуга in B, такты 38–41

[Moderato, scherzando]

Тв ракоходе

148

П. Хиндемит. «Ludus tonalis». Фуга in B, такты 55–64

[Moderato, scherzando]
Методические рекомендации**к сочинению темы, ответа и противосложения**

1. Перед сочинением темы следует наметить ее образный характер, длину в тактах, выбрать соответствующие темп, размер, лад, тональность, регистр.

2. Надо учитывать при этом, что характер темы определяют ее *жанровые признаки* – песенность, танцевальность, моторность, скерцозность, речитативность, повествовательность и пр. Намеченные свойства темы, в том числе и жанровые, должны соответствовать образным задачам.

3. Начинать тему следует с устойчивого звука лада (с I, III или V ступени). Метрические условия начала могут быть различными: из-за такта, с сильной доли, с паузы. Завершать тему нужно также на устойчивом звуке (III или I ступени), на сильной или относительно-сильной доле – в основной тональности (если тема однотональная) или в тональности доминанты (если тема модулирующая).

4. Сочинить ядро темы – ее начальный мелодико-ритмический оборот. Ядро темы должно отличаться интонационной и ритмической характерностью – запоминаемостью и узнаваемостью. Длина ядра составляет в среднем 5–6 звуков.

5. Если сочиняется тема с вариантным строением, то вслед за ядром сочиняются несколько (обычно от одного до трех) его измененных повторений – вариантов. Варианты ядра могут незначительно отличаться от него диапазоном, продолжительностью, ритмикой и интерваликой.

6. Если сочиняется тема контрастного строения, то вслед за ядром должно следовать продление (развертывание). При его сочинении следует использовать нейтральные мелодико-ритмические формулы – так называемые общие формы движения: ходы по ступеням гамм или аккордов, единообразная ритмика, секвенции.

7. Для темы однородного строения достаточно сочинить только ядро или – реже – только продление. В однородной теме ядро может быть более продолжительным, в теме контрастного и вариантного строения – более кратким.

8. Сочиняя темы для разного вида ответов (тональных и реальных), следует помнить, что реальный ответ пишется на все темы, кроме тех, которые начинаются с V ступени лада, со скачка между I и V ступенями, а также тех тем, которые модулируют в доминантовую тональность.

9. Написав тему, нужно сочинить к ней соответствующий *ответ*. Ответ записывается в другом голосе, на другой строке.

10. К записанному на другой строке ответу на первой строке

нужно написать *противосложение*, сочинив его в соответствии с правилами контрастирования голосов. Начало противосложения должно представлять собой непосредственное продолжение темы в начальном голосе.

Задания и образцы выполнения

Задание 1. Сочинить три темы для фуги в свободном стиле, все – разной длины, разного строения (однородного, контрастного, вариантного), в разных темпах, разного характера. Следует предусмотреть, что ответы на сочиненные темы должны быть разные: один – реальный, два других – тональные.

Задание 2. На сочиненные темы (см. задание 1) или мелодии примеров 149–158 написать надлежащие ответы и к каждому из них сочинить контрастирующее противосложение – как непосредственное продолжение темы в начальном голосе (см. примеры 159, 160).

Задание 3 (дополнительное). Сочинить трехголосное фугато на заданную (примеры 149–158) или сочиненную тему. После ответа сочинить небольшую интермедию-связку (1–2 такта), создающую гармонически плавный переход к основной тональности. Третье проведение темы должно сопровождаться двумя противосложениями. Заканчивается фугато еще одной интермедией (2–4 такта), в которой могут быть либо переход в параллельную тональность, либо каденционный оборот в основной тональности. В этой интермедии желательно использовать простую или каноническую секвенцию (см. пример 161).

Образцы выполнения

Темы:

149



150



151



152



153



154



155



156



157



158



Ответы и противосложения:

159

Allegretto

Exercise 159 is in 4/4 time and B-flat major. The first system shows the right hand with a melodic line starting on G4, moving up stepwise to D5, and the left hand with a bass line starting on G3, moving up stepwise to D4. The second system continues the melodic line in the right hand and the bass line in the left hand, featuring some chromatic movement and slurs.

160

Moderato

Exercise 160 is in 2/4 time and D major. The first system shows the right hand with a melodic line starting on D4, moving up stepwise to G4, and the left hand with a bass line starting on D3, moving up stepwise to G3. The second system continues the melodic line in the right hand and the bass line in the left hand, featuring some chromatic movement and slurs.

Фугато

161

Exercise 161 is in 3/4 time and D major. The first system shows the right hand with a melodic line starting on D4, moving up stepwise to G4, and the left hand with a bass line starting on D3, moving up stepwise to G3. The second system continues the melodic line in the right hand and the bass line in the left hand, featuring some chromatic movement and slurs. The first system is marked *mf* and labeled "Тема" (Theme). The second system is also marked *mf* and labeled "ответ тональный" (tonal answer) and "противосложение" (counterpoint).

интермедия 1

mf Тема

интермедия 2 (с канонической секвенцией)

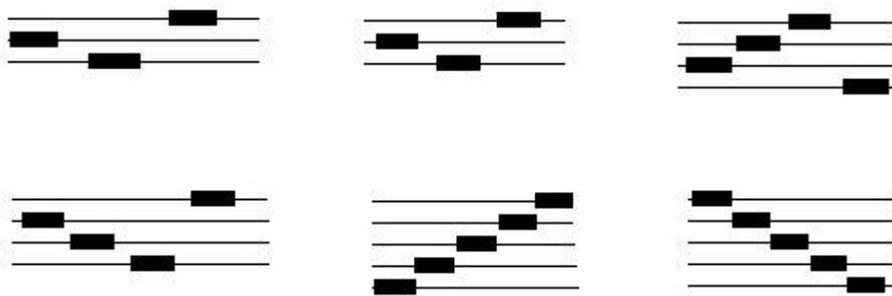
модуляция

Строение фуги

Для строения фуги в целом характерно наличие трех основных разделов: экспозиционного, развивающего и завершающего. Фуги бывают простые (однотемные) и сложные (написанные на две или несколько тем). Сложные фуги могут иметь совместную или раздельную экспозицию тем.

Экспозицией или экспозиционным разделом называется часть фуги, содержащая первые проведения темы во всех голосах. Она имеет нормативное строение. В однотемной фуге экспозиция начинается одногласно. Тональная последовательность проводений темы в экспозиции обычно бывает: Т – D – Т – D и т. д. Гораздо реже встречаются Т – D – D – Т или Т – Т – D – D. Последняя разновидность характерна для так называемых «октавных» хоровых фуг.

В строении экспозиции существен принцип постепенного заполнения регистров и раздвижения диапазона. Первый ответ, как правило, вступает вслед за темой в соседнем голосе. Каждое последующее вступление темы должно находиться в самом высоком на данный момент или самом низком по высоте голосе. Последовательность вступлений голосов в экспозиции фуги чаще всего бывает следующей: в трехголосной фуге последним вступает нижний голос, в четырехголосной – один из крайних голосов (бас или сопрано). В пятиголосной фуге и фугах с еще большим количеством голосов голоса вступают по порядку снизу вверх или сверху вниз:



В экспозиции фуги должно быть столько проведений темы, сколько голосов в фуге – по одному в каждом голосе. В тех случаях, когда тема коротка либо количество голосов невелико, часто применяются дополнительные проведения темы. *Дополнительными* называются проведения темы, в основном, в экспозиционных тональностях, следующие после обязательных. При этом звуковысотные уровни голосов могут сохраняться.

Группа дополнительных проведений темы, число которых равно или превышает число обязательных, называется *контрэкспозицией*. Обычно в контрэкспозиции тема проводится в тональности тоники в тех голосах, в которых в экспозиции она проводилась в тональности доминанты, и наоборот.

В экспозиционном разделе после каждого проведения темы может находиться интермедия. Для ее фактуры типично то же количество голосов, которое было в предшествующем проведении темы. (Одноголосная интермедия между первым и вторым проведением темы – между темой и первым ответом – называется, как уже упоминалось на с. 101, кодеттой.)

Экспозиция фуги может завершаться каденцией (полной, иногда – совершенной) с цезурой в большинстве голосов в новой тональности – той, в которой начнется развивающий раздел фуги. В фугах XVIII–XIX вв. экспозиция чаще всего заканчивалась в параллельной или доминантовой тональности; в дальнейшем композиторы здесь обращаются и к более далеким тональностям.

Строение развивающего и завершающего разделов фуги необычайно разнообразно. Если в экспозиции откристаллизовались определенные общие закономерности и многие фуги имеют сходные экспозиции, то фуг с одинаковым нормативным строением других разделов не существует.

Развивающий раздел, как правило, начинается с проведения темы в новой тональности (чаще всего параллельной). Одним из важных приемов развития тематизма фуги является ладотональное преобразование темы. Во многих фугах оно является основным формообразующим средством. Тема проводится в разных тональностях (у И. С. Баха – в тональностях I степени родства, у композиторов XIX–XX вв. – и в более далеких тональностях). В классических фугах в начале развивающего раздела используются тональности III, VI, VII ступеней, субдоминантовые же проведения отодвигаются к концу раздела или приберегаются для завершающего раздела. В развитых, крупномасштабных фугах в средней части нередко наблюдается возвращение главной тональности.

Тема фуги в развивающем разделе подвергается и полифоническому развитию. Она может излагаться в разных видах полифонического преобразования – в обращении, увеличении, уменьшении, ритмическом изменении. В стреттных проведениях темы используется прием канонической имитации; при удержанном противосложении могут использоваться все виды сложного контрапункта, чаще всего применяется вертикально-подвижной контрапункт.

Завершающий раздел фуги (часто называемый репризой) начинается проведением темы в основной тональности. В сущности, в возвращении и утверждении основной тональности и заключается репризный характер этого раздела фуги. Типичными для него являются также проведения темы в субдоминантовых тональностях. Наряду с чертами репризности в завершающем разделе фуги используются и приемы развития темы, свойственные среднему разделу (обращение, увеличение, уменьшение, стреттное проведение темы в полном или неполном виде).

Фуги, где полифоническое развитие преобладает над тональным, имеют, как правило, не трехчастное, а двухчастное строение. Здесь распространенным типом является фуга, вторая часть которой по строению тождественна первой, содержит лишь тональные изменения. Таковы фуги e-moll, fis-moll из 1 тома «Хорошо темперированного клавира» (ХТК) И. С. Баха. Такое строение можно определить как вариационно-двухчастное (термин А. Чугаева) или двухчастно-симметричное (тер-

мин А. Должанского). Нередко начало второго раздела двухчастных фуг отмечено проведением темы в обращении (фуги *fis-moll* из 1 тома ХТК), стретты (фуги *c-moll* из 2 тома, *C-dur* из 1 тома ХТК, появлением нового противосложения (фуга *A-dur* из 1 тома ХТК).

Тональное развитие во многих двухчастных фугах не отличается активностью, зачастую не выходит за рамки T и D. В таких случаях важным средством членения формы, кроме упоминавшихся приемов (проведение тем в обращении, стретта), служит ясно выраженный гармонический каданс в конце экспозиции (чаще всего в доминантовой или параллельной тональностях), который разделяет форму на две приблизительно равные части.

Повторение в конце второго раздела двухчастной фуги построения, предшествовавшего центральному кадансу (но уже не в доминантовой или другой тональности, а в основной) придает фуге черты старинной сонатной формы (Фуга *d-moll* из 1 тома ХТК).

Существуют фуги с рондообразной структурой. Рондообразность возникает: 1) при чередовании разделов, излагающих тему, с интермедиями, основанными на новом, контрастном материале; 2) при появлении основной тональности внутри развивающего раздела (тональная рондообразность в фугах И. С. Баха *F-dur* из 1 тома, *A-dur* из 2 тома ХТК); 3) в двойных фугах (фугах на две темы) с отдельной экспозицией.

Фуги, приближенные к старинной двухчастной форме, имеют следующее строение: они делятся на две неравные части – вторая больше первой, во второй части совмещаются функции развивающего и завершающего разделов. Возвращение в конце такой формы основной тональности придает ей черты трехчастности. Однако третий раздел ввиду небольших размеров не может быть выделен в самостоятельный, завершающий. В этой форме написаны многие трехголосные инвенции И. С. Баха.

В конце фуги, после завершающей каденции в основной тональности, встречается дополнительный раздел – заключение, или кода. Оно представляет собой интермедию или последнее проведение темы, звучащее на тоническом органном басу. Нередко фуга заканчивается ясным гомофонно-гармоническим кадансированием, порою с увеличением количества голосов (пример 162).



Методические рекомендации для письменных работ по анализу фуги

1. Для анализа фуги надо составить схему ее строения. Составление схемы начинается с создания «нотного стана», количество параллельных горизонтальных линий которого соответствует количеству голосов анализируемой фуги.

2. На этом «нотном стане» отмечаются все проведения темы, ответа, удержанные противосложения, интермедии, стретты.

3. Тема обозначается заглавной буквой **T**. Тема в обращении – **L**, в увеличении – **T**. Ответ обозначается буквой **D**.

4. Противосложение *удержанное* – **П₁** (и **П₂**, если имеется и второе удержанное противосложение). Неудержанные противосложения в схеме не обозначаются.

5. Интермедии обозначаются большой буквой **И**, вертикально пересекающей линии всех голосов-участников.

6. Для обозначения стретты отмечаются последовательно все входящие в нее проведения темы и обводятся общей рамкой.

7. Границы разделов помечаются вертикальной чертой, проходящей через все горизонтальные линии. Окончания экспозиционного и завершающего разделов обозначаются двойной чертой. Граница развивающего и завершающего разделов – одинарной.

8. Сверху, над горизонтальными линиями схемы, обозначаются тональности всех проведений темы (ответа), тональный план интермедий, а также тональность каденции, завершающей экспозиционный раздел (над вертикальными линиями, отмечающими границы разделов).

9. Снизу, под горизонтальными линиями схемы, обозначается длина в тактах каждого элемента схемы: всех проведений темы и ответа, всех интермедий, всех стретт.

10. Под ними большой скобкой отмечаются границы разделов и подписываются их названия.

Задания и образцы выполнения

Задание 4. Составить схему строения фуги (по образцу).

Задание 5. Охарактеризовать письменно основные элементы фуги: тему, ответ, два первых противосложения, две интермедии, стретты.

В строении **темы** отметить:

- ее жанровую принадлежность;
- длину (в тактах);
- элементы, из которых она состоит;
- величину ядра;
- строение (однородное, контрастное, вариантное, контрастно-вариантное);
- степень завершенности и приемы завершения (ладотональные и метрические);
- ладотональный план.

В **ответе** определить:

- доминантовый он или субдоминантовый; тональный или реальный;
- если ответ *тональный*, то *объяснить причины его введения*: а) начало темы с V ступени лада; б) со скачка между I и V ступенями в начальном обороте темы; в) модуляция темы в D.

Охарактеризовать первые два **противосложения**:

- определить, удержанные они или недержанные;
- выявить степень контраста (ритмического, интонационного) противосложений с темой.

Описать строение двух **интермедий**:

- тематическое (связь тематического материала каждого голоса с темой, противосложениями, кодеттой, появление нового материала);
- полифоническое (вид многоголосия, который образуется между полифоническими голосами, полифонические приемы – канонические секвенции, простой или сложный контрапункт, гомофонно-гармонические приемы, если они имеются);
- тонально-гармоническое (модуляции, секвенции – диатонические, хроматические, транспонирующие).

Отметить наличие и строение **стретт**:

- указать разделы, такты, в которых они присутствуют;
- установить количество проведений темы в каждой стретте;
- определить показатели используемых в стреттах канонических имитаций (направление, интервал, расстояние, виды полифонического преобразования темы)

Образцы выполнения

Схема:

Схема трехголосной Фуги c-moll из 1 тома ХТК И. С. Баха (см. Нотное приложение: 24):

C g g-As-B-c c-f-B-Es Es Es-B-f-cg g-a-g-c c f-B-Es-Asc c

с

Экспозиция
Развивающий
Завершающий
Кода

Элементы фуги:

Тема Фуги c-moll из 1 тома ХТК И. С. Баха имеет подвижной, танцевальный характер. Ее длина – два такта, из которых полтакта занимает ядро (5 нот). Тема имеет вариантное строение, состоит из трех вариантных проведений ядра. Тема однотональная и относительно завершенная (заканчивается на III ступени лада и на сильной доле такта).

Ответ – доминантовый, тональный (изменен 4-й звук), так как тема содержит скачок между I и V ступенями в начальном обороте (3-й и 4-й звуки темы).

Фуга имеет два удержанных **противосложения** – не только первое, но и второе. Они сопровождают тему при всех ее дальнейших проведениях. Первое противосложение противопоставлено теме как мелодически, так и ритмически. Оно состоит из двух мотивных элементов: первый из них представляет собой нисходящее гаммообразное движение шестнадцатыми нотами, второй – опевание III и I ступеней ровными стаккатируемыми восьмыми нотами. Второе противосложение более скромно, его небольшие мотивы предваряются паузами.

Первая **интермедия** (экспозиция, такты 5–6) двухголосная. Верхний ее голос строится на ядре темы, нижний – на первом элементе 1-го противосложения, звучащем в обращении. Полифоническое строение интермедии – контрастное двухголосие (простой контрапункт). Тональное строение – три звена хроматической секвенции.

Вторая **интермедия** (экспозиция, такты 9–10) трехголосная. Два ее верхних голоса строятся на ядре темы, нижний – на первом элементе 1-го противосложения. Полифоническое строение интермедии: два верхних голоса образуют каноническую секвенцию, а третий, нижний голос – контрастное противосложение к ним. Тональное строение – два звена хроматической секвенции, приводящей к параллельной тональности Es-dur.

Стретт в данной фуге нет.

Исторические сведения. Термин «фуга» появился уже в XIV в. для обозначения канона (в его современном понимании). Имитирование совершалось в любой интервал, лишь в XVII в. утверждается кварто-квинтовый принцип имитации. В XVII в. термин «фуга» применяется уже в современном значении. Непосредственными историческими предшественниками фуги, ее источниками явились жанры инструментальной музыки XVII в. канцона и ричеркар, строившиеся на имитационной разработке одной или (чаще) нескольких тем.

Ближе всего к фуге, откristаллизовавшаяся в творчестве И. С. Баха, подошли канцоны и ричеркары Дж. Фрескобальди, ричеркары И. Я. Фробергера, ричеркары и фуги И. Пахельбеля. Именно в их творчестве во второй половине XVII в. впервые появились произведения с названием «фуга». В этих произведениях формируются основные принципы фуги: доминантовый ответ (реальный и тональный), интермедия как раздел, не содержащий темы, контрэкспозиция, трехчастное строение. Однако тема еще не имеет четко очерченной структуры, часто подвергается свободному преобразованию, изменяясь порой радикально; в экспозиции нет строгого чередования главной и доминантовой тональностей; все разделы фуги однотональны (примеры – Нотное приложение: 25, 26).

В ранних формах фуги XVII в. развитие заключается не в тональном движении темы, а в изменении темы, появлении ее вариантов. Некоторые фуги XVII в. обретали в своем строении черты складывающихся в то время циклических форм. Так, фуги Д. Букстехуде состоят из чередующихся прелюдийных и фигурированных эпизодов. И. С. Бах отделяет прелюдию от фуги, но само наличие прелюдии указывает на цикл как на один из источников происхождения формы.

В творчестве И. С. Баха форма фуги достигла своего совершенства, свидетельством чему является ее удивительная жизнеспособность. Фуга продолжает занимать значительное место в творчестве многих современных композиторов, став лишь частью более крупных произведений. Во второй половине XVIII–XX в. фуга встречается в виде отдельной части сонатно-симфонического цикла (Симфония № 2 Н. Аладова, квартеты ор. 59, ор. 131, ор. 133 Л. Бетховена, Соната № 1 Н. Мясковского, квинтет Д. Шостаковича). Фуга проникает внутрь сонатной формы – в разработку (финал Сонаты ор. 101 Л. Бетховена; 1 часть Квартета № 1 А. Бородина; Концерт для фортепиано с оркестром № 1 С. Фейнберга), в репризу (Соната h-moll Ф. Листа).

Часто встречается применение **фугато** (от ит. *fugato* – фугообразно) – построения по типу начала (экспозиции) фуги; оно не образует самостоятельной завершенной формы и переходит в развитие гомофонно-гармонического плана (увертюра к опере «Волшебная флейта» В. А. Моцарта, 1 часть Симфонии c-moll С. Танеева, финал Симфонии № 5 С. Прокофьева). Возрождаются и типичные для эпохи И. С. Баха циклы прелюдий и фуг: «12 прелюдий и фуг» Д. Каминского, «24 прелюдии и фуги» С. Слонимского, «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича, «24 прелюдии и фуги» Р. Щедрина, «Ludus tonalis» П. Хиндемита.

Глава 9

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ И ФОРМЫ В МУЗЫКЕ XVIII–XX вв.

Полифония в музыке второй половины XVIII в.

В музыке венских классиков полифония не исчезает – напротив, она включается в свойственные классическим формам процессы симфонического развития. Основанием музыкальных форм является гомофония. Но на разных уровнях форм, как малых, так и крупных, применяются полифонические средства.

Полифония, во-первых, обостряет способность гомофонных форм к *детальной разработке материала*. С этой целью она применяется композиторами:

- в развивающих разделах – как имитация, каноническая секвенция, подвижной контрапункт, разнотемная полифония (В. А. Моцарт, Соната № 19, ч. 1; Л. Бетховен, Симфония № 3, ч. 1);

- в экспозиционных и репризных разделах – для усложнения темы имитацией (Л. Бетховен, Соната № 2, ч. 1, Соната № 3, ч. 3), ритмически развитым контрапунктом (В. А. Моцарт, начало Менуэта из Симфонии № 40), фугированного изложения тематизма (Л. Бетховен, Соната № 6, ч. 3).

Полифония действует не только в пределах раздела, но и всей формы в целом, что порою приводит к *полифонизации сонатной или циклической форм*. Достигается это следующим образом:

- действием полифонических приемов изложения и методов развития во всем произведении (В. А. Моцарт, Соната № 17, ч. 1, 3);

- завершением (подытоживанием) циклической формы фугой или композицией смешанного типа, совмещающей гомофонные и полифонические методы и приемы (В. А. Моцарт, Симфония № 41; Л. Бетховен, Соната № 29).

Собственно полифонические формы в музыке венских классиков встречаются реже, чем у их предшественников. Тем не менее *фуга* в их творчестве представлена как:

– часть цикла (И. Гайдн, финалы струнных квартетов ор. 20 № 2, 3, 6; В. А. Моцарт, Симфония № 41, финал; Л. Бетховен, Соната для фортепиано № 31, финал);

– самостоятельное произведение (Л. Бетховен, Большая фуга для струнного квартета, ор. 133; В. А. Моцарт, Фуга *c-moll* для 2-х фортепиано в 4 руки).

Фуга у венских классиков может быть:

– традиционной по строению (И. Гайдн, «Времена года», финал);

– или симфонизированной, в которой развивающаяся часть сближается с сонатной разработкой (В. А. Моцарт, Адажио и Фуга *c-moll* для струнного квартета, двойная фуга из Большой мессы *c-moll*; Л. Бетховен, Соната № 29, финал).

Отношение венских классиков к полифонии не одинаково. Так, творчество И. Гайдна демонстрирует меньший интерес к ней, чем музыка В. А. Моцарта или Л. Бетховена. Полифонические эпизоды у И. Гайдна нечасты, и их техника относительно несложна.

Простота, типичная для стиля И. Гайдна в целом, присуща и его полифонии. Для него характерна полифонизация гомофонных тем, частое использование имитационной техники в разработках. Фуги И. Гайдна трехчастны; неполное проведение тем в развивающихся разделах и динамизация всегда четкой репризы свидетельствуют о влиянии гомофонного формообразования.

В. А. Моцарта же вполне можно назвать одним из величайших контрапунктистов своего времени. Его полифонические формы отличает изощренная, предельная сложность и одновременно гармоничность, соразмерность, характеризующие его как достойного наследника искусства И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. В. А. Моцарт может считаться одним из изобретателей гомофонно-полифонических форм. Он смело вводил полифонию в симфонию, инструментальный концерт, камерный ансамбль (финал Симфонии № 41, финал Концерта для фортепиано *D-dur*, финалы Струнного квартета № 14 *G-dur* и Струнного квинтета № 5 *D-dur*), в оперу (разнотемная полифония терцета из 1 сцены 1 действия и соединение трех оркестров в

финале 1 действия «Дон Жуана», фугированное изложение в Увертюре к опере «Волшебная флейта»).

В творчестве Л. Бетховена значение полифонии возрастает, достигая в поздний период кульминации. Фуга, фугато становятся универсальным средством образного и тематического развития; они находят применение в вариационной («33 вариации на тему вальса Диабелли», вариация № 32, «15 вариаций», ор. 35, финал) и циклической форме (финалы сонат № 29, 31, квартета № 16). Поздние фуги Л. Бетховена отличаются особой углубленностью, огромными размерами и свободой обращения с темой (проведения с измененным ритмом и мелодическим рисунком). Помимо этих имитационных форм, интерес Бетховена привлекает также форма остинатных вариаций (Симфония № 3, 4 ч., Симфония № 9, 1 ч., кода).

Полифония в музыке XIX – начала XX в.

XIX-й век – эпоха расцвета гармонии. В начале века, на раннем этапе развития романтического искусства, в творчестве К. М. Вебера, Ф. Шуберта полифония не имела особого значения. Ее роль заметно возрастает в 30–40-е гг. – у Р. Шумана, Ф. Шопена. В период зрелого романтизма – у И. Брамса, Ф. Листа, Р. Вагнера, у русских композиторов конца XIX в. – С. Танеева, П. Чайковского, С. Рахманинова, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова – она становится весьма существенным выразительным фактором.

Полифонические средства и формы в музыке романтиков играют далеко не главную, но интересную роль, оказываясь важным способом воплощения нового, романтического содержания.

Не последнее место занимает полифония в создании эмоциональной наполненности лирических образов (С. Рахманинов, Симфония № 2, начало 2 части, Р. Вагнер, «Тристан и Изольда», заключение 2 сцены 2 действия), в фантастическом их усилении или искажении (картина шабаша в финале «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза; «Мефистофель» из «Фауст-симфонии» Ф. Листа). Полифония выполняет не только выразительную, но и изобразительную функции – в воплощении картин природы (Б. Сметана, «Влтава»; М. Глинка, «Иван Сусанин», сцена метели из 4 действия).

Полифония принимает участие в усилении *мелодического* начала в романтической музыке при помощи:

– полифонизации ведущей мелодии, ее дуэтного изложения (С. Рахманинов, Музыкальный момент си-минор, ор. 16; Р. Шуман, «Отчего?»);

– усложнения фактуры выразительным контрапунктирующим голосом, сопровождающим основную мелодию (П. Чайковский, «Октябрь. Осенняя песня» из цикла «Времена года», второй период);

– контрапунктического сочетания разных тем, разнотемной полифонии в оперной или инструментальной программной музыке (Ж. Бизе, «Кармен», дуэт из 2 действия; Дж. Верди, «Риголетто», квартет из 3 действия; Дж. Верди, «Аида», Вступление).

Из полифонических форм наиболее активно используются *имитационные* – fuga, фугато, канон (Р. Вагнер, «Нюрнбергские мастерзингеры», разработка в увертюре и финал 2 действия; Дж. Верди, «Фальстаф», финальный ансамбль; Ф. Лист, Соната h-moll, переход к репризе; Ж. Бизе, «Арлезианка», Фарандола; М. Глинка, ансамбль «Какое чудное мгновение» из интродукции «Руслана и Людмилы»).

Форма *фуги* и в музыке XIX в. по-прежнему занимает значительное место. Поначалу в творчестве романтиков проявляется тенденция достаточно свободной, фантазийной трактовки фуги (Г. Берлиоз, «Ромео и Юлия», Интродукция и Траурный кортеж; Ф. Лист, Фантазия и fuga на тему ВАСН для органа; Р. Вагнер, «Нюрнбергские мастерзингеры», сцена драки из 2 действия). Характерными для нее являются нестрогая экспозиция (нетипичные вступления ответа, выключение голосов в интермедиях), варьирование темы, введение неполифонических эпизодов, перемены темпа, свобода тональных планов.

Позже, ближе к концу XIX в., fuga вновь возвращает себе изначальную строгость – при значительной симфонизации и усложнении формы в духе венских классиков. Fuga вбирает в себя свойства сонатной формы (С. Франк, «Прелюдия, хорал и fuga»; А. Глазунов, Фуги, ор. 101) и обогащается разработочным развитием (П. Чайковский, Сюита № 1; С. Танеев, «Иоанн Дамаскин»; М. Регер, «Вариации и fuga на тему В. А. Моцарта»).

Fuga входит в вариационный или сонатно-симфонический цикл (И. Брамс, «Вариации и fuga на тему Генделя»; К. Сен-

Санс, Симфония № 2, 1 ч.; Г. Берлиоз, симфония «Ромео и Юлия»), вводится в одностанные свободные формы (Ф. Шуберт, «Скиталец»), в оперу (Дж. Верди, «Фальстаф», финал).

У ряда композиторов рубежа XIX–XX вв. – С. Франка, М. Рegera, С. Танеева – полифоническое начало делается преобладающим. Оно является своеобразной альтернативой некоторой структурной расплывчатости и гармонической переусложненности языка поздне-романтической музыки.

В творчестве русских композиторов полифония всегда занимала важное место. Некоторые, как М. Глинка, пользовались ее средствами постоянно, другие – лишь иногда (А. Даргомыжский). У одних композиторов на первый план выходили приметы национально-характерного музыкального языка (М. Мусоргский), другие предпочитали оригинальную разработку классических форм (А. Бородин).

В русской музыке всего XIX в., а также начала XX в. велика роль *подголосочности* в процессах полифонизации мелодии и фактуры (М. Глинка, «Иван Сусанин», свадебный хор, «Камаринская»; А. Бородин, «Князь Игорь», хор поселян; М. Мусоргский «Борис Годунов», хор «На кого ты нас покидаешь»). В полифонических формах также используется нетипичный для западноевропейской музыки *тематический материал* (*народно-песенный и романсово-кантиленный*). Часто встречается соединение песенного и романсового материала с техникой канона или фуги (М. Глинка, «Иван Сусанин», хор «Родина моя» и трио «Не томи, родимый», «Руслан и Людмила», канон «Какое чудное мгновенье»; П. Чайковский, «Евгений Онегин», дуэт «Враги»; А. Бородин, Квартет № 2, Ноктюрн). Заметно воздействие песенной куплетности (куплетно-вариационной формы) на традиционные полифонические формы (фугу, фугато, канон).

Контрастная полифония применяется в русской музыке также чрезвычайно широко – как сочетание разных тем или лейтмотивов в операх (Н. Римский-Корсаков, М. Мусоргский), в инструментальной программной музыке (А. Бородин, симфоническая картина «В Средней Азии», «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь»; М. Мусоргский, пьеса «Два еврея, богатый и бедный» из фортепианного цикла «Картинки с выставки»).

Особой сложности полифонический язык достигает на рубеже XIX–XX вв. (С. Танеев). Тогда же полифония в русской музыке выступает в более обобщенном виде, лишенном фольклорных и национально-характерных примет (А. Скрябин).

Полифония в музыке XX в.

В неоднородном, стилистически многообразном искусстве XX в. полифония занимает весьма значительное место. Композиторы создают традиционные полифонические формы и жанры – циклы прелюдий и фуг (П. Хиндемит, Д. Шостакович, Р. Щедрин), вариации на *basso ostinato* (Д. Шостакович, П. Хиндемит, И. Стравинский). Возрождаются также более редкие жанры полифонической фантазии и ричеркара (И. Стравинский, Кантата на стихи неизвестных английских поэтов, 1 и 3 ч.). Широко культивируются смешанные гомофонно-полифонические формы.

Усиление значения полифонии вызвано несколькими причинами. Дальнейшую разработку сложной контрапунктической техники стимулируют неоклассицизм с его интересом к искусству прошлого, например к технике в духе нидерландских контрапунктистов (у Э. Кшенека, позднего И. Стравинского), а также все возрастающая роль интеллектуализма, присущая искусству XX в., – апелляция к разуму, к умопостигаемой красоте (П. Хиндемит, Р. Щедрин).

Весьма важен и сам конструктивный потенциал полифонических средств. С усилением диссонантности функциональная связь в гармонии значительно ослабляется, что создает трудности в образовании прочных музыкальных форм. Преодолению этого способствует использование полифонических формообразующих принципов – таких, как имитация, канон, *basso ostinato*. Они очень мало зависят от гармонии и потому способны действовать в условиях предельной диссонантности. С другой стороны, сама линейность полифонии является средством для получения новых, неизведанных сочетаний.

Полифоническая техника XX в. может быть весьма изощренной:

– сложный канон (Д. Шостакович, Р. Щедрин, И. Стравинский, В. Кикта, Г. Чеботарян, см. примеры – Нотное приложение: 27, 28);

– нетрадиционные изменения темы в *basso ostinato* (А. Шенберг, «Лунный Пьеро», № 8; А. Берг, «Воцтек», 4 картина; И. Стравинский, Септет, 2 ч.);

– комбинирование способов полифонического преобразования материала:

двойной канон с ракоходом (А. Шенберг, «Лунный Пьеро», № 18);

вдвойне-обратимый контрапункт: сочетание зеркально-обратимого и ракоходно-обратимого контрапунктов (П. Хиндемит, «Ludus tonalis», Прелюдия и Постлюдия, см. пример – Нотное приложение: 29).

Контрапункт в XX в. по преимуществу диссонантный. Он может быть не просто разнотемным, но разнотональным (М. Равель, «Дитя и волшебство», фокстрот Чайника и Чашечки – наложение F-dur и as-moll).

Форма *фуги* в XX в. демонстрирует значительное расширение традиционных норм. Во-первых, к таковым относится увеличение круга *тонально-гармонических средств*:

– тема модулирует в далекую тональность (Н. Мясковский, Симфония № 21);

– ответ звучит в необычных тональных соотношениях с темой (П. Хиндемит, «Ludus tonalis», Фуга in A – ответ в верхнюю терцию, Фуга in F – в нижнюю дециму; Д. Шостакович, «24 прелюдии и фуги», Фуга B-dur – ответ в параллельной тональности).

Во-вторых – усложнение *контрапунктической техники*:

– появление многочисленных двойных и тройных фуг (двойная фуга с многоголосной стреттой в 3 действия «Воцтека» А. Берга, тройная Фуга in C в «Ludus tonalis» П. Хиндемита);

– сложные преобразования темы, сочетания увеличения, обращения и ракохода в стреттах (С. Пирумов, «Полифоническая тетрадь», Фуга № 12; Р. Щедрин, «24 прелюдии и фуги», фуги № 2, 9, 16).

В-третьих – значительное разнообразие *структурных типов*:

– ракоходная двухчастность (вторая половина Фуги in F в «Ludus tonalis» П. Хиндемита – ракоходное производное от первой половины);

- битональная двухчастность (И. Стравинский, «Симфония псалмов», 2 ч. – с-moll'ная инструментальная фуга + еs-moll'ная вокальная фуга);
- фуга-соната (двойная Фуга ор. 87 № 24 Д. Шостаковича).

Полифонические жанры в белорусской музыке XX в.

Белорусскими авторами создано немало **фуг** – как отдельных произведений, так и в составе малых циклов (с прелюдией, токкатой, интродукцией), а также один большой полифонический цикл, состоящий из 12 малых («12 прелюдий и фуг» Д. Каминского).

Фу́ги как самостоятельные произведения есть у Н. Аладова, А. Безенсон, В. Войтика, Э. Носко, Л. Сверделя, Г. Суруса, Л. Шлег и др. Авторами малых циклов (прелюдия и фуга) являются С. Бельтюков, В. Войтик, В. Кузнецов, Д. Лыбин, Л. Мурашко, В. Серых, Д. Смольский, К. Тесаков, Н. Устинова, Л. Шлег. Здесь преобладают произведения, написанные для фортепиано.

В качестве тематической основы фуг белорусские композиторы используют темы следующих типов:

- народные или близкие народным по ладоинтонационным особенностям – Н. Аладов, Л. Свердель, В. Войтик, Д. Каминский (примеры 124 – с. 95; 133, 135 – с. 97; 138 – с. 99);
- диатонические, но не имеющие связи с фольклорными истоками – Г. Вагнер, Я. Косолапов, В. Кузнецов, Л. Мурашко, В. Серых (примеры 163, 164);

163

Г. Вагнер. Фугетта



164

Л. Мурашко. Фуга е-moll



– остро диссонантные, включающие интервалы тритона, септимы, ноны, секунды – А. Безенсон, Д. Смольский (примеры 168; пример 128 – с. 96);

– хроматизированные, почти додекафонные, охватывающие 11–12 хроматических звуков – Э. Носко, Н. Устинова (примеры 165, 166);

165

Э. Носко. Фуга



166

Н. Устинова. Фугетта



– темы, написанные в «искусственных» ладах (целотоновый лад у С. Бельтюкова, тон-полутон – у Д. Смольского; пример 167; пример 128 – с. 96).

167

С. Бельтюков. Фуга



Развитие тематизма в фугах осуществляется весьма разнообразно. Преобладают, однако, два подхода, выявляющие зависимость принципа развития от характера тематизма:

– использование многообразных полифонических приемов развития темы – стретты, обращение, ракоход, увеличение, уменьшение (А. Безенсон, В. Кузнецов, Д. Лыбин, Э. Носко, Д. Смольский);

– ритмическая и интонационная вариантность при проведении темы, ее усечение (Н. Аладов, Л. Свердель, Г. Сурус).

Следует отметить, что, чем более хроматизирована тема, тем, как правило, строже форма фуги и разнообразнее приемы полифонической работы. Примером тому могут послужить произведения А. Безенсон – Фуга in H, Фуга in Des и Фуга in Es. Эти фуги изобилуют сложными полифоническими приемами. Фугу же in H можно назвать настоящей энциклопедией полифонических модификаций темы.

Ее тема, своеобразная в ритмическом и интонационном отношении, заканчивается кластером, что не встречается в других фугах белорусских авторов (пример 168).

168

А. Безенсон. Фуга in H, тема

Moderato

p

Традиционные тональный план и строение экспозиции сочетаются с интенсивными полифоническими преобразованиями в развивающем разделе. На протяжении всего лишь пяти тактов (13–17) можно увидеть стретту (такты 13, 14) с проведением темы в обращении, проведением темы в ракоходе (такты 15, 16) и уменьшении (такт 17) (пример 169):

169

А. Безенсон. Фуга in H, такты 13-17

f

T (ракоход)

T (уменьшение)

ppp

В фугах Д. Смольского тема также подвергается интенсивному полифоническому развитию. Так, в развивающем и заключительном разделах Фуги № 1 тема дважды проводится в увеличении (дублированная в октаву), со стреттным наложением на нее основного варианта. Кульминацией фуги служит трехголосная магистральная стретта в интервал малой ноты на расстоянии одной, затем двух четвертей (пример 127 на с. 95 – тема, пример 170 – стретты).

170

Д. Смольский. Фуга № 1

[Molto allegro]

The musical score consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Dynamics include *f* and *p*. The second system features a trill in the treble staff. The third system shows a more complex texture with multiple voices. The fourth system concludes with a final development of the theme. The score is marked with various dynamics and articulations, including accents and slurs.

В то же время в фугах, темы которых диатоничны и нередко ориентированы на фольклорную стилистику, полифонические

способы развития могут заменяться иными, более характерными для жанров гомофонной музыки. Так, Н. Аладов в развивающем разделе своей фуги на тему белорусской народной песни «Мой міленькі арэ ў полі» (пример 133 – с. 97) применяет незначительные интонационные и ритмические изменения темы. В разработочный раздел Фуги-баллады Л. Сверделя, тема которой отмечена яркой ладовой переменностью, вводится гомофонная фактура, постепенно полностью вытесняя полифоническое изложение. Тема возвращается только в последних тактах (77–84), до того появляясь лишь в виде отдельных значительно измененных мотивов. Нарушает классические традиции жанра и Фуга a-moll Г. Суруса, написанная на скерцозную диатоническую тему. Первое же проведение темы заканчивается каденционным оборотом, что свойственно произведениям гомофонного склада; ответ звучит не в тональности доминанты, а в основной; заключительный раздел написан в одноименной тональности A-dur.

Не всегда, однако, песенность и диатоничность темы сопровождаются у композиторов относительной простотой полифонического развития. Так, в фуге «Под старым дубом» В. Войтика, тема которой интонационно близка фольклорным мелодиям (трихордовые попевок, опора на чистую квинту, переменный метр), активно используются обращения темы и разнообразные стретты.

По особенностям формообразования большинство белорусских фуг относится к двум типам:

- фуги, имеющие традиционное, как правило, трехчастное строение (Н. Аладов, Э. Носко, А. Безенсон);
- фуги свободного строения, где законам жанра соответствует только экспозиция (Л. Свердель, Г. Сурус); в таких фугах полифоническая фактура, начиная с развивающего раздела, меняется на гомофонную, аккордовую, увеличивается количество голосов.

Одним из популярных полифонических жанров камерно-инструментальной белорусской музыки является **инвенция** (от лат. *inventio* – находка; изобретение, выдумка). Этот жанр белорусскими композиторами трактован по-разному. Произведения одной группы (инвенции Г. Вагнера, Д. Каминского, Э. Носко, В. Войтика, Н. Устиновой и др.) используют приемы

и структурные особенности, присущие фуге. Характер произведений другой группы определяется самим значением слова «инвенция» – придумывание, изобретение. В третьем случае композиторы сочетают оба подхода.

Произведения, реализующие первый из обозначенных подходов к жанру, в основном следуют образцу баховской инвенции, типичные черты которой определил Л. Мазель: «1) инвенции обычно начинаются не одногласно; 2) тема инвенции иногда как бы недоразвита по сравнению с темой фуги; 3) имитация в инвенции часто дается в октаву» [23, с. 356]. Эти инвенции просты по форме и фактуре и не содержат сложных полифонических приемов. Тематизм этих инвенций разнообразен и основывается как на тональной, так и – реже – атональной звуковысотной системе.

Примерами произведений, трактующих жанр инвенции в буквальном значении этого слова, являются «Семь комбинаторных инвенций для гобоя соло на пять звуков» А. Безенсон, «Три инвенции для деревянных духовых» А. Двилянского, инвенция «Ямбы» для мандолины и цимбал А. Гурова. В этих произведениях практически не используются полифонические приемы, а основу композиции составляет какая-либо творческая «находка» автора. Так, композиционно-техническая идея А. Безенсон состоит в использовании во всех произведениях только пяти звуков хроматического звукоряда (f, ges, g, as, a) в разнообразных последовательностях и комбинациях.

Совмещение двух подходов к жанру инвенции (инвенция-фуга и инвенция-изобретение) присутствует в цикле из четырех инвенций для фортепиано «Стары замак» Г. Гореловой. Принципом полифонического развития является здесь использование разнообразных преобразований тем: обращение, ракоход, увеличение, уменьшение, их сочетания и стреттное изложение. Инвенции Г. Гореловой могут служить своеобразным «пособием» по способам полифонического преобразования и развития тематизма (пример – Нотное приложение: 30).

В белорусской музыке XX в. значительное место занимают басса-остинатные формы. Жанровая сфера применения *basso ostinato* достаточно широка: опера (А. Бондаренко, В. Солтан), балет (Г. Вагнер, Е. Глебов), симфония (В. Доморацкий), инструментальный концерт (Г. Горелова), камерно-инструмен-

тальная музыка (С. Бельтюков, В. Будник, Р. Бутвиловский, В. Войтик, Д. Долгалева, Э. Зарицкий, А. Мдивани, Д. Каминский, Д. Смольский, Г. Сурус). Довольно часто бассо-остинатные формы принимают традиционный облик пассакалии (Пассакалья и Адажио для камерного ансамбля С. Бельтюкова, Пассакалья и токката Э. Зарицкого для фортепиано, Пассакалья и токката В. Войтика для баяна). Национальные черты белорусским произведениям на *basso ostinato* придает использование в темах фольклорных элементов – цитат или попевок народных песен (Д. Каминский, Г. Сурус, Э. Зарицкий). Венационный тематизм бассо-остинатных белорусских сочинений определяется современными музыкальными техниками, в частности додекафонией (полный и неполный 12-тоновый ряд в «*Contrabassi-ostinati*» для дуэта контрабасов Д. Долгалева, Пассакалье и токкате В. Войтика). Композиторы охотно применяют в бассо-остинатных формах развитую имитационно-контрапунктическую технику (Пассакалья и Адажио С. Бельтюкова), сочетания диатонического и хроматизированного пластов («*Harmonie-ostinato*» Р. Бутвиловского).

Будучи составной частью общеевропейской культуры, белорусская музыка имеет много точек соприкосновения с современным русским и западноевропейским музыкальным творчеством. Поэтому практически все сказанное о полифонии в европейской музыке XX вв. – ее значении для музыкального мышления, частоте применения и изобретательности полифонических приемов в музыке гомофонного и гомофонно-полифонического склада, разнообразии полифонических форм и жанров – имеет прямое отношение к творчеству белорусских композиторов.

Задания для анализа

Задание 1. Проанализировать четыре инвенции «Стары замак» Г. Гореловой (Нотное приложение: 30): определить характер, строение, жанровую принадлежность тем; тип ответа; виды противосложений и способ их соотношения с темой, наличие интермедий и их тематическое содержание; приемы полифонического преобразования и развития тем.

Задание 2. Проанализировать строение одного из нижеприведенных произведений. Определить границы разделов, особенности тематизма, полифонические и тональные приемы его развития:

Д. Шостакович, «24 прелюдии и фуги», фуги № 1, 2, 5, 9 (C-dur, a-moll, D-dur, E-dur);

П. Хиндемит, «Ludus tonalis», фуги № 3 (in F), 5 (in E);

Д. Каминский, «12 прелюдий и фуг», фуги № 3, 5, 9 (F-dur, B-dur, As-dur).

При анализе экспозиционного раздела произведения максимально использовать методику анализа элементов фуги из задания 5 главы 8 (см. с. 114).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аладава, Р. Асаблівасці шматгалоснага складу беларускай народнай песні / Р. Аладава // Музыка наших дзён : зб. арт. – Мінск : Беларусь, 1972. – С. 24–33.

2. Аладова, Р. Н. Полифония в симфоническом творчестве композиторов Советской Белоруссии (к проблеме становления национального стиля) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Р. Н. Аладова ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. Римского-Корсакова. – Л., 1980. – 26 с.

3. Блок, В. Основные особенности неимитационной полифонии у С. Прокофьева / В. Блок // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. / редкол. : Г. А. Орлов [и др.]. – М. : Сов. композитор, 1972. – Вып. 1. – С. 78–108.

4. Бонфельд, М. Ш. Анализ фуги: пособие по полифонии для студентов ОЗО муз.-пед. ф-та / М. Ш. Бонфельд. – Вологда : Русь, 1995. – 19 с.

5. Волкова, Л. А. Профессионализация песенных жанров в светской лирике Гийома де Машо / Л. А. Волкова // Музыка в синтезе искусств : [сб.ст.] / сост. Э. А. Олейникова. – Минск: БГАМ, 2014. – С. 83–96. – (Научные труды Белорусской государственной академии музыки ; вып. 33. Серия 2: Вопросы истории музыки).

6. Генова, Т. Из истории basso ostinato XVII–XVIII веков (Монтеверди, Перселл, Бах и другие) / Т. Генова // Вопросы музыкальной формы: сб. ст. / ред.-сост. В. Протопопов. – М. : Музыка, 1977. – Вып. 3. – С. 123–155.

7. Григорьев, С. Учебник полифонии / С. Григорьев, Т. Мюллер. – М. : Музыка, 1969. – 330 с.

8. Двужильная, И. Бассо-остинато в белорусской музыке 60-х – начала 90-х годов / И. Двужильная // Питанні культуры і мастацтва Беларусі ; рэдкал.: Я. Д. Грыгаровіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Выш. шк., 1993. – Вып. 12. – С. 93–100.

9. Должанский, А. Н. 24 прелюдии и фуги Шостаковича / А. Н. Должанский. – 2-е изд. – Л. : Сов. композитор, 1970. – 257 с.

10. Дубравская, Т. Итальянский мадригал XVI века / Т. Дубравская // Вопросы музыкальной формы : сб. ст. / ред. В. Протопопов. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 2. – С. 55–97.

11. Дубравская, Т. Музыка эпохи Возрождения: XVI век / Т. Дубравская // История полифонии : в 6 вып. – М. : Музыка, 1996. – Вып. 2-Б. – 421 с.

12. *Дубравская, Т. Н.* Полифония: программа-конспект / Т. Н. Дубравская. – М. : Музыка, 2007. – 144 с.
13. *Дубравская, Т. Н.* Полифония : учеб. пособие / Т. Н. Дубравская. – М. : Академ. проект : Альма матер, 2008. – 360 с.
14. *Евдокимова, Ю. К.* История полифонии : в 6 вып. / Ю. К. Евдокимова. – М. : Музыка, 1983. – Вып. 1. Многоголосие Средневековья: X–XIV века. – 454 с.
15. *Евдокимова, Ю.* История полифонии : в 6 вып. / Ю. Евдокимова. – М. : Музыка, 1989. – Вып. 2-А. Музыка эпохи Возрождения: XV век. – 414 с.
16. *Евдокимова, Ю.* Учебник полифонии / Ю. Евдокимова. – М. : Музыка, 2000. – Вып. 1. – 159 с.
17. *Карташева, З. Б.* Особенности полифонии в джазе : лекция / З. Б. Карташева ; Моск. гос. ин-т культуры. – М. : МГИК, 1993. – 37 с.
18. *Крупина, Л. Л.* Эволюция фуги : учеб. пособие по курсу полифонии / Л. Л. Крупина. – М. : РАМ, 2001. – 186 с.
19. *Кузнецов, И. К.* Полифония в русской музыке XX века : учеб. пособие / И. К. Кузнецов. – М. : Дека-ВС, 2012. – Вып. 1. – 422 с.
20. *Кузнецов, И. К.* Теоретические основы полифонии XX века: исследование / И. К. Кузнецов. – М. : НТЦ «Консерватория», 1994. – 286 с.
21. *Кюрегян, Т. С.* Григорианский хорал : учеб. пособие / Т. С. Кюрегян, Ю. В. Москва, Ю. Н. Холопов. – М. : НИЦ «Московская консерватория», 2008. – 260 с.
22. *Леттецкий, Ю. Б.* Полифония в творчестве Н. И. Аладова / Ю. Б. Леттецкий // Сборник статей по музыкальному искусству / отв. ред. К. И. Степаневич. – Минск : Выш. шк., 1976. – С. 50–63.
23. *Мазель, Л.* Строение музыкальных произведений : учеб. пособие / Л. Мазель. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1986. – 528 с.
24. *Мелешина, С. П.* Учебник полифонии / С. П. Мелешина ; Орл. гос. ин-т искусств и культуры. – Орел, 2005 (ОАО Тип. Труд). – 251 с.
25. *Мрачко, М.* Фантазии и каприччио Дж. Фрескобальди: к вопросу о свободных жанрах в итальянской музыке XVII в. / М. Мрачко // Музыказнание к началу XXI века: состояние и перспективы / сост. и науч. ред. Е. Н. Дулова. – Минск : БГАМ, 2009. – С. 48–58. – (Научные труды Белорусской государственной академии музыки ; вып. 18. Серия 6 : Вопросы современного музыкального исследования в исследованиях молодых ученых).
26. *Мюллер, Т.* Полифония : учеб. / Т. Мюллер. – М.: Музыка, 1988. – 335 с.
27. *Осипова, В. Д.* Полифония : учеб. пособие : в 2 ч. – Омск : Изд-во ОмГУ, 2006. – Ч. 1 : Полифонические приемы. – 134 с.
28. От Гвидо до Кейджа: полифонические чтения : по материалам научной конференции, 24 февр. 2005 г. / сост. Т. Ф. Генова. – М. : ТС-Прима, 2006. – 390 с.

29. *Плотникова, Н. Ю.* Полифония Василия Титова: учеб. пособие / Н. Ю. Плотникова. – М. : НИЦ «Московская консерватория», 2014. – 128 с.
30. Полифония : учеб. пособие / Санкт-Петербургская гос. акад. культуры. – СПб. : СПбГАК, 1998. – Вып. 2, ч. 2. Многоголосная песня эпохи Возрождения / Н. П. Рязанова. – 63 с.
31. *Протопопов, В.* Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века / В. Протопопов. – М. : Музыка, 1985. – 494 с. – (История полифонии : в 6 вып. ; вып. 3).
32. *Протопопов, В.* Западноевропейская музыка XIX – начала XX века / В. Протопопов. – М. : Музыка, 1986. – 317 с. – (История полифонии : в 6 вып. ; вып. 4).
33. *Протопопов, В.* Полифония в русской музыке XVII – начала XX века / В. Протопопов. – М. : Музыка, 1987. – 319 с. – (История полифонии : в 6 вып. ; вып. 5).
34. *Протопопов, В.* Процессуальное значение полифонии в музыкальной форме Бетховена / В. Протопопов // Бетховен : сб. ст. : в 2 вып. / под ред. Н. А. Фишмана. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 2. – С. 292–296.
35. *Протопопов, В.* Ричеркар и канцона в XVI–XVII веках и их эволюция / В. Протопопов // Вопросы музыкальной формы: сб. ст. / ред. В. Протопопов. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 2. – С. 5–54.
36. *Пустыльник, И.* Практическое руководство к написанию канона / И. Пустыльник. – 2-е изд., перераб. – Л. : Музыка, 1975. – 80 с.
37. *Пэрриш, К.* Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха : пер. с англ. / К. Пэрриш, Дж. Оул. – М. : Музыка, 1975. – 215 с.
38. *Ройтерштейн, М.* Полифония : учеб. пособие / М. Ройтерштейн. – М. : Академия, 2002. – 192 с.
39. *Симакова, Н. А.* Азбука полифонии : учеб. пособие / Н. А. Симакова. – М. : НИЦ «Московская консерватория», 2013. – 352 с.
40. *Симакова, Н. А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения : учеб. пособие / Н. А. Симакова ; Московская гос. консерватория. – М. : [б. и.], 2002. – 362 с.
41. *Симакова, Н. А.* Контрапункт строгого стиля и fuga: Fuga – ее логика и поэтика : учеб. пособие / Н. А. Симакова. – М. : Композитор, 2007. – Кн. 2. – 880 с.
42. *Скребков, С. С.* Учебник полифонии / С. С. Скребков. – 4-е изд. – М. : Музыка, 1982. – 268 с.
43. *Скребков, С.* Теория имитационной полифонии / С. Скребков. – Київ : Музична Україна, 1983. – 144 с.
44. *Степанов, А.* Полифония : учеб. пособие / А. Степанов, А. Чугаев. – М. : Музыка, 1972. – 111 с.
45. *Танеев, С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма / С. Танеев. – М. : Музгиз, 1959. – 384 с.

46. *Турышаў, А.* Аб некаторых поліфанічных прыёмах у творах беларускіх кампазітараў / А. Турышаў // Музыка наших дзён : зб. арт. – Мінск : Беларусь, 1971. – Вып. 1. – С. 85–94.

47. *Тюлин, Ю. Н.* Искусство контрапункта / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1964. – 167 с.

48. *Фраенов, В.* Учебник полифонии / В. Фраенов. – М. : Музыка, 1987. – 207 с.

49. *Франтова, Т. В.* Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века / Т. В. Франтова. – Ростов-на-Дону : Северо-Кавказский науч. центр высшей школы, 2004. – 404 с.

50. *Холопов, Ю. Н.* О принципах композиции старинной музыки: ст. и мат-лы / Ю. Н. Холопов. – М. : НИЦ «Московская консерватория», 2015. – 520 с.

51. *Цахер, И.* Фуга как феномен музыкального мышления (Бетховен, Хиндемит, Танеев, Шостакович) / И. Цахер. – М. : Композитор, 2005. – 239 с.

52. *Чугаев, А.* Особенности строения клавирных фуг И. С. Баха / А. Чугаев. – М. : Музыка, 1975. – 127 с.

53. *Чугаев, А.* Учебник контрапункта и полифонии / А. Чугаев. – М. : Композитор, 2009. – 440 с.

54. *Шиманский, Н.* Некоторые особенности многоголосия в белорусской музыке в 60–70-х годах / Н. Шиманский // Белорусская советская музыка на современном этапе: теоретические очерки / Белорус. гос. консерватория ; ред.-сост. А. А. Друкта. – Минск : 1990. – С. 55–82.

55. *Южак, К.* О природе и специфике полифонического мышления / К. Южак // Полифония : сб. ст. – М. : Музыка, 1975. – С. 6–63.

56. *Южак, К.* Практическое пособие к написанию и анализу фуги / К. Южак. – 3-е изд., испр., доп. – СПб. : СПбГПУ, 2011. – 32 с.

3

Гимель «Edi beo» (XIII в.)

E - di be - o thu hev - en - e quen - e fol - kes frou - re and eng - les blis.

Mo - der un wem - med and mei - den cle - ne swich. in world non oth - er nis.

On the hit is wel - eth sene of al - le wim - men thu ha - vest the pris, mi

swet - e le - ye - di her mi bene and reu of me zif thi wille is.

4

Школа св. Марциала. Мелизматический органум
«Benedicamus Domino» (XII в.)

Be ne

di

ca mus

5

Кондукт «De castitatis thalamo» (XIII в.)

De
ca - sti - ta - tis tha - la - mo
Ven - trem vir - gi - na - lem Pa - ter de - dit Fi - li - o Va - lem spe - ci - a - lem.
In - ve - ni - re po - te - rat Quis in mun - do ta - lem Ut por - ta - ret
Fi - li - um Pa - tri co - e - qua
lem.

6

Кондукт «Deus in adiutorium» (XIII в.)

Triple
De - - - us in adiu - to - ri - um In - ten - de la - bo -
Double
De - - - us in adiu - to - ri - um In - ten - de la - bo -
Teneur
De - - - us in adiu - to - ri - um In - ten - de la - bo -

ran - ti - um, Ad do - lo - ris re - me - di - um Fes - ti - na in au - xi - li - um.

ran - ti - um, Ad do - lo - ris re - me - di - um Fes - ti - na in au - xi - li - um.

ran - ti - um, Ad do - lo - ris re - me - di - um Fes - ti - na in au - xi - li - um.

7

Школа Нотр-Дам. Мотет (XIII в.)

Triplum

En non Diu! que que nus di - e, Quant voi l'her - be vert et le tans cler, Et le ro - si - gnos chan

Motetus

Quant voi la rose es - pa - ni - e, l'her - be vert et le tans cler, Et le ro - si - gnos chan - ter,

Tenor

EIUS IN ORIENTE

ter, A - donc fine a - mors me pri - e Do - ce - ment d'u - ne jo - li - ve - te chan - ter: "Ma - ri - A - dons fine a - mors m'en vi - e De joi - e fere et me - ner, Car qui n'aime il - ne vit mi - e;

ons, leis - se Ro - bin por moi a - mer!" Bien me doi a - des pe - ner Et cha - piau de fleurs por - Por ce - se - doit on pe - ner: D'a - voir a - mors a - mi - e Et ser - vir et ho - ne - rer,"

ter, Por si - bele a - mi - e, Quant voi la rose es - pa - ni - e, L'er - bevert et le - tanscler.
 Qui en jo - e veut du - rer. En non Diu! que que nus die, au cuer mitient li - maus d'a - mer.

8

Гийом Дюфай (ок. 1400 – 1474). «Kyrie» из мессы «Se la face au pale»

Ky ri e e lei son, Ky ri e e lei son,
 Ky ri e e lei son, Ky ri e e lei son,
 Ky ri e e lei son, Ky ri e e lei son,
 Ky ri e e lei son, Ky ri e e lei son,

son,
 son,

Ky ri e e lei son,
 Ky ri e e lei son,
 Ky ri e e lei son,
 Ky ri e e lei son,

Ky ri e
 Ky ri e

e - lei son,
 Ky - ri - e e - lei son,
 e - lei son,
 Ky - ri - e e - lei son,
 e - lei son,
 Ky - ri - e e - lei son.

8a

Светская мелодия «Se la face au pale», использованная в качестве cantus firmus в партии тенора в мессе Г. Дюфай

Se la face au pa - - - le, la cause est a - mer,
 C'est la prin - ci - pa - - le, et tant mest a - mer a -
 mer_ quen la mer me vol - dray - e vo - ir or scet bien de voir.

Если бледно мое лицо, знай: причиной тому любовь,

Только она виновата, и так жестока она ко мне,

Что я готов броситься в пучину моря,

Ибо она хорошо знает, она, которой я принадлежу как раб,

Что без ее любви нет мне никакого блага.

9

Франческо Ландини (1325 – 1397).
Баллата «Chirìu le vuol sapere»

1.5. Chi_ piu_ le vuol sa_ pe_ re, quel_ men_ le_ sa_
4. Che_ ra_ do'un dol ce_ ca_ so, tor_ men_ ne_ ra_

2. Co lui sa po_ col' qual cre- de_ po- te_ re Al_ cum bo_
3. Dun que stol-to e qual buon ve- de'l' pia- ce_ re Et_ nol pren -

chon a- ver gian mai per fec_ to.
- de, - per di - re'il vo' piu net to.

10

Гийом де Машо (ок. 1300 – 1377). Рондо «Sans cuer dolens»
(«В печали вас покину»)

Cantus
1.4.7. Sans cuer_ do_ lens, de_
3. Puis que_ mon_ corps_ dou_
5. Mais je_ ne_ scay_ de_
Tenor

vous_ de - par - ti_ ray,
vostre_ a_ par - tir_ ay,
quel_ le_ part_ y_ ray,

2.8. et sans a voir joie - - - - -
6. pour ce que pleins de do - - -

jusqu' au re - - - - - tour.
leur et de plour.

11

*Гийом де Машо. Рондо «Ma fin est mon commencement»
(«В моем конце мое начало»)*

Triplum
Cantus
Tenor

1.4.7. Ma fin
3. Et te - -
5. Mes tiers

est mon
ne u - - -
chans trois

com - - - - - men
re vrai - - - - -
fois seu - - - - -

16

ce-ment
e-ment
le-ment

21

2.8.Et mon com - men - ce - ment ma
6.Se re - tro - gra - de et ein - - - si

26

31

36

12

*Иоханнес да Флоренция (ок. середины XIV в.).
Качча «Con brachi assai»*

Con bra-chi as-sai e con mol-ti spar

Con

ve - - - ri Us - cel - la - vam su-

bra-chi as-sai e con mol-ti spar ve - - -

per la ri - va d' Ada; E qual di - ce - va:

-ri Us - cel - la - vam su - per la ri -

Da, Da! E... E... qual: va cia, va - rin!

va d'Ada; E... qual di - ce - va: Da, Da! E...

Tor - na, Pic - cio - lo! E

E... qual: va cia, va - rin! Tor - na, Pic - cio - lo! E

qual pren - de a - le qua - glie a vo - lo a vo - lo, Quan

do con gran tem pes ta u - n'ac - qua ven - - - - - ne.

do con gran tem - pes - ta u n'acqua ven - - - - - ne.

So - la e - ra li, on de fra me di

So - la e - ra li, on de fra

ce - a: Ec - co la piog - gia! Ec - co di - do

me di ce - a: Ec - co la piog - gia!

et E - ne - - - - a!

Ec - co di - do et E - ne - - - - a!

Орландо ди Лассо (ок. 1532 – 1594). Мадригал «*La vita fugge*»
 («Жизнь бежит»)

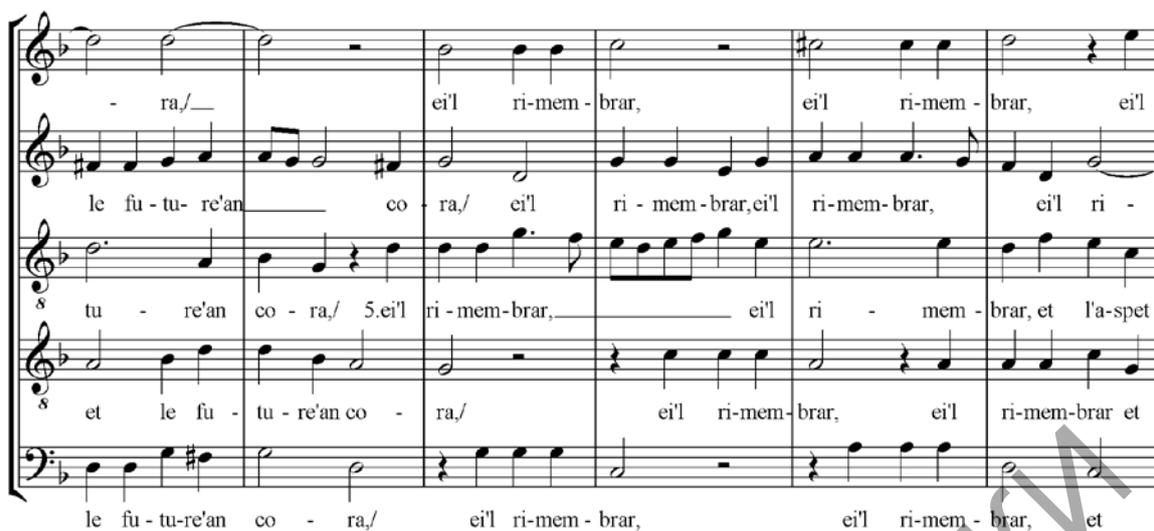
1. La vi - ta fug - - - ge et non s'ar - re - st'vn ho -

ra, et non s'ar - re - st'vn ho - - ra,/ et la
 ho - - ra, et non s'ar - re - st'vn ho - ra,/ et la
 et non s'ar - re - st'vn ho - ra, et non s'ar - re - st'vn ho - ra,/2. et la mor -
 non s'ar - re - st'vn ho - ra, et non s'ar - re - st'vn ho - ra,
 fug - - - ge et non s'ar - re - st'vn ho - ra,/ et la mor -

mor - te vien die - tro a gran gior - na - te, / et le co - se
 mor - te vien die - tro a gran gior - na - te, / 3. et le co - se pre - sen
 te vien die - tro a gran gior - na - - - te, / et
 et la mor - te vien die - tr'a gran gior - na - te, / et le
 te vien die - tro a gran goir - na - - - te, /

pre - sen - ti'e le - pas sa - te, et le co - se pre - sen - ti'e le pas - sa - te, /
 - ti'e le pas - sa - te, et le co - se pre sen - ti'e le pas - sa - te, /
 le co - se pre sen - ti'e le pas - sa - te, pre - sen - ti'e le pas - sa - te, / 4. Mi
 co - se pre - sen ti'e le pas sa - te, pre - sen - ti'e le pas - sa -
 et le co - - - se pre - sen - ti'e le pas - sa - te, /

Mi dan - no guer - ra et le fu - tu - re'an co -
 Mi dan - no guer - ra et le fu - tu - re'an co - ra, et
 dan - no guer - ra et le fu - tu - re'an co - ra, et le fu -
 te, / Mi dan - no guer - ra et le fu - tu - re'an co - ra,
 Mi dan - no guer - ra et le fu - tu - re'an co - - - ra, et



- ra,/ ei'l ri-mem-brar, ei'l ri-mem-brar, ei'l
 le fu-tu-re'an co-ra,/ ei'l ri-mem-brar, ei'l ri-mem-brar, ei'l ri -
 tu-re'an co-ra,/ 5. ei'l ri-mem-brar, ei'l ri-mem-brar, et l'a-spet
 et le fu-tu-re'an co-ra,/ ei'l ri-mem-brar, ei'l ri-mem-brar et
 le fu-tu-re'an co-ra,/ ei'l ri-mem-brar, ei'l ri-mem-brar, et



ri-mem-brar et l'a-spet-tar m'ac-co-ra./ Hor
 - mem-brar et l'a-spet-tar m'ac-co-ra./ 6. Hor quin-ci'hor quin-
 tar, et l'a-spet-tar m'ac-co-ra./ Hor quin-ci'hor
 l'a-spet-tar, et l'a-spet-tar m'ac-co-ra./ Hor quin-
 l'a-spet-tar - m'ac-co-ra./ Hor quin-ci'hor



quin-ci'hor quin-di si, ch'in ve-ri-ta-de,/ se non ch'i ho di me stes - so
 di si, ch'in ve-ri-ta-de, si ch'in ve-ri-ta-de,/ se non ch'i ho di me stes
 quin-di si, ch'in ve-ri-ta-de,/ 7. Se non ch'i ho di me stes -
 ci'hor quin-di si, ch'in ve-ri-ta-de,/ se non ch'i ho di me stes -
 quin-di si, ch'in ve-ri-ta-de,/"

pie-ta - de, / io sa - rei gia di ques - ti pen - sior fuo - ra,
 - so pie - ta - de, / io sa - rei gia, io sa - rei gia io sa - rei gia di que - sti
 8 so pie - ta - de, / io sa - rei gia, io sa - rei gia, io sa - rei gia, io
 8 so pie - ta - de, / io sa - rei gia, io sa - rei gia di que - sti pen - sior fuo -
 8.io sa - rei gia, io sa - rei gia, io

io sa - rei gia di que - sti pen sior fuo - ra. /
 pen - sior fuo - ra, io sa - rei gia di que - sti pen - sior fuo - ra. /
 8 sa - rei gia, io sa - rei gia di que sti pen - sior fuo - ra. /
 8 ra, io sa - rei gia, io sa - rei gia di que - sti pen sior fuo - ra. /
 sa - rei gia, io sa - rei gia di que - sti pen - - sior fuo - ra. /

Карло Джезуальдо ди Веноза (1566 – 1613).
 Мадригал «Что же, я готов к смерти» («Ессо morirò dunque»)

Soprano *p* *pp* *mf*
 Что же, я го - тов к смер-ти. Лишь та пу-скай не ви - дит,

Mezzo-soprano *p* *pp* *mf*
 Что же, я го - тов к смер-ти. Лишь та пу-скай не ви - дит,

Alto *p* *pp* *mf*
 Что же, я го - тов к смер-ти. Лишь та пу-скай не ви - дит,

Tenor *p* *pp* *mf*
 Что же, я го - тов к смер-ти. Лишь та пу-скай не ви - дит,

Bass

meno rit. *a tempo*
f
 та, что взгля - дом ра - зит, как я по-гиб - ну. Что же, я го - тов

f
 та, что взгля - дом ра - зит, я по - гиб - ну. Что же, я го - тов

f
 та, что взгля - дом ра - зит, как я по - гиб - ну. Что же, я го - тов

f
 та, что взгля - дом ра - зит, как я по-гиб - ну. Что же, я го - тов

f
 Что же, я го - тов

к смер - ти. Лишь та пу-скай не ви- дит, та, что взгля - дом ра -

к смер - ти. Лишь та пу-скай не ви - дит, пу - скай не ви - дит, та, что взгля - дом ра -

к смер - ти. Лишь та пу-скай не ви- дит, пу - скай не ви - дит, та, что взгля - дом ра -

к смер - ти. Лишь та пу-скай не ви - дит, пу-скай не ви- дит, та, что взгля - дом ра -

к смер - ти. Лишь та пу-скай не ви - дит, та, что взгля - дом ра -

зит, как я по-гиб - ну, как я, как я по-гиб - ну.

зит, как я по-гиб - ну, как я, как я по-гиб - ну.

зит, как я по-гиб - ну, как я по-гиб - ну.

зит, как я по-гиб - ну, как я по-гиб - ну, как я по-гиб - ну.

зит, как я по-гиб - ну, как я по-гиб - ну.

Тома Крекийон (ок. 1505 – 1557). Шансон «Pour ung plaisir»

Pour ung plai-sir qui si peu du - - re, j'en
 Pour ungplai - sir qui si peu du - - re, j'en

Pour ungplai - sir qui si peu du - re, Pour ungplai - sir qui si peu du re, j'en
 Pour ungplai - sir qui si peu du - re, qui si peu du - re j'en

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The melody is written in a simple, homophonic style. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

au re - ceu paine et tra - - vaulx,
 au re - ceu paine et tra - - vaulx,

au re - ceu paine et tra - - vaulx, J'en
 au re - ceu paine et tra - vaulx, J'en ay souf

The second system continues the musical score with two staves. The melody and accompaniment are consistent with the first system. The lyrics continue, with a comma at the end of the first line of the system. The second line of the system ends with a comma, indicating the start of a new phrase.

J'en ay souf fert dou-leur trop du - - re, J'en ay re -
 J'en ay souf - fert dou leur trop du - - re, J'en ay re -

ay souf-fert dou - leur trop du - - re, J'en ay souf-fert dou - leur trop du - re, J'en ay re -
 fert dou-leur trop du - re, dou - leur trop du - re, J'en ay re -

The third system concludes the musical score with two staves. The melody and accompaniment are consistent with the previous systems. The lyrics continue, with a comma at the end of the first line of the system. The second line of the system ends with a comma, indicating the end of the phrase.

ceu mil - le, maux, mil - le maux,
 ceu, re - ceu, mil - le maux, J'en ay heu de
 ceu mil - le, mil - le maux, J'en
 ceu mil - le maux, J'en ay heu

J'en ay heu de trop grand
 trop, J'en ay heu de trop grand as - saulx, grand
 ay heu de trop grand as saulx, de trop grand as - saulx, grand
 de trop grand as - saulx, J'en ay heu de trop grand as - saulx, grand

as - saulx. Or dieu me dont bonne a - van - tu - re, or dieu me dont bonne a - van - tu -
 as - saulx. Or dieu me dont bonne a - van - tu - re, bonne a - van - tu -
 as - saulx. Or dieu me dont bonne a - van - tu -
 as - saulx. Or dieu me dont bonne a - van - tu -

re. For - tune a fait sur moy ses saulx. saulx.
 re. For - tune a fait sur moy ses saulx. saulx.
 re. For - tune a fait sur moy ses saulx, ses saulx. Or saulx.

Андреа Габриели (ок. 1510 –1586).
Французская канцона по шансон «Pour ung plaisir»

The image displays a musical score for a French chanson by Andrea Gabrieli. The score is written for a lute or guitar, indicated by the 4/4 time signature and the use of a treble clef. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides a rhythmic accompaniment. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some passages involving triplets and slurs. A large, semi-transparent watermark reading 'РЕПОЗИТОРИЙ БУКМА' is overlaid diagonally across the score.

The image displays a page of piano sheet music, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a major key and 4/4 time. The first system shows a simple chordal accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. The second system introduces a more active bass line with eighth notes. The third system features a complex melodic line in the treble with many sixteenth notes. The fourth system has a steady eighth-note accompaniment in the bass. The fifth system continues with a similar bass line and a melodic treble line. The sixth system concludes with a first ending and a second ending, both leading to a final chord. A large, semi-transparent watermark reading 'РЕПОЗИТОРІЙ БУКМА' is overlaid diagonally across the entire page.

Клеман Жанекен (ок. 1485 – 1558). Шансон «Крики Парижа»
(фрагмент)

Хлеб, хлеб, ко-му хлеб, го-ря-чий ру-

Вот пыш-ки, бул-ки, крен-де-ля. Вот пыш-ки, бул-ки, крен-де-

мя-ный хлеб, бе-ри, на-ле-тай, бе-ри, на-ле-тай!

ля! Ко-му мо-ло-до-е ви-но, ко-му ви-но?

Вот про-дам кув-шин ви-на, и не-боль

За шесть день-е кув-шин, под

Есть тар-та-лет-ки с сы-ром! Са-хар-ны-е

Пи-рож-ки с пот-ро-ха-ми, бе-ри-те

ша - я це - на! Пей - те, гос - по - да, пей - те, гос - по - да!

вы - вес - кой в фор - ме ко - лы - бе - ли в ка - бач - ке на у - ли - це Ар - фы!

ваф - ли, са - хар - ны - е ваф - ли, са - хар - ны - е ваф - ли!

пи - рож - ки, шу - ка сто - ит грош, ку - пишь, е - ще по - дой - дешь!

17

Иоганн Экард (1553 – 1611). Немецкая песня (Lied)
«Nun schürz dich Gretlein» («Ганс и Грета»)

Nun schürz dich Gret-lein, schürz dich, du musst mit mir da - von, du musst mit mir da -

Nun schürz dich Gret - lein, schürz dich, du musst mit mir da - von, nun

Nun schürz dich Gret-lein, schürz dich, du musst mit mir da -

Nun schürz dich Gret-lein, schürz dich, du musst mit mir da -

von. Nun schürz dich Gret-lein, schürz dich, du musst mit mir da - von, du musst mit

schürz dich Gret - lein, schürz dich, du musst mit mir da - von. Nun schürz dich Gret - lein, schürz

von. Nun schürz dich Gret-lein, schürz

von. Nun schürz dich Gret-lein, schürz dich, du musst mit mir da - von. Nun schürz dich Gret-lein,

mir da - von; das Korn ist

dich, du musst mit mir da - von; das Korn ist ab -

dich, du musst mit mir da - von;

schürz dich, du musst mit mir da - von; das

ab - ge - schnit - ten, der Wein ist ein - ge - than,
 ge - schnit - ten, der Wein ist ein - ge - than, der Wein ist
 das Korn ist ab - ge - schnit ten, der Wein ist ein - ge
 Korn ist ab - ge - schnit ten, der Wein ist ein - ge -

der Wein ist ein - ge - than. Das Korn ist ab - ge - schnit - ten,
 ein - ge - than. Das Korn ist ab - ge - schnit - ten, der
 than, der Wein ist ein - ge - than. Das Korn ist ab -
 than, der Wein ist ein - ge - than. Das Korn ist ab - ge - schnit -

der Wein ist ein - ge - than, der Wein ist ein - ge - than.
 Wein ist ein - ge - than, der Wein ist ein - ge - than.
 - ge - schnit - ten, der Wein ist ein - ge - than, der Wein ist ein - ge - than.
 - ten, der Wein ist ein - ge - than, der Wein ist ein - ge - than.

18

Протестантский хорал «Ein feste Burg»

Ein fe - ste Burg ist un - ser Gott, ein gu - te Wehr und Woy - fen.
 Erhilft und frei aus al - ler hot, die uns jetzt hat be - trof - fen.

Der alt bo - se Feind, mit Ernst est jetzt meint, gross Mocht

und viel List sein grau - sam Rust - ung ist, auf Erd ist nicht seins Gle - chen

Генри Пёрселл (1659 – 1695). Граунд с-молл

p

ben marcato il canto

p

ben marcato

Musical score for a piece in C minor, featuring intricate keyboard techniques such as mordents, trills, and grace notes. The score is divided into four systems, each with a treble and bass clef staff. Dynamics include *p* and *ben marcato*.

20

Иоганн Якоб Фробергер (1616 – 1667). Ричеркар C-dur

Musical score for "Ricercar C-dur" by Johann Jakob Froberger. The score is in common time (C) and consists of two systems, each with a treble and bass clef staff. The music is characterized by simple harmonic structures and a steady bass line.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The system contains 8 measures.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The system contains 8 measures.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The system contains 8 measures.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The system contains 8 measures.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The system contains 8 measures.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The system contains 8 measures.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a whole chord, followed by a series of notes and rests. The bass staff features a melodic line with various intervals and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a melodic line with some slurs, and the bass staff has a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff shows more complex rhythmic patterns and slurs. The bass staff continues with a consistent accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a steady accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a steady accompaniment.

A musical score for a piano piece, showing the first system. The treble staff contains a melodic line with various note values and rests. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

21

Джованни Габриели (ок.1553 – 1612). Канцона C-dur

The second system of the musical score. The treble staff features a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. The bass staff has a more active accompaniment with frequent sixteenth-note patterns.

The third system of the musical score. The treble staff shows a melodic line with some rests and tied notes. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

The fourth system of the musical score. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff features a rhythmic accompaniment with some chordal textures.

The fifth system of the musical score. The treble staff shows a melodic line with some rests. The bass staff has a rhythmic accompaniment with some chordal textures.

The sixth system of the musical score. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff features a rhythmic accompaniment with some chordal textures.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a more active melodic line with sixteenth-note runs, and the bass staff features a steady eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, showing a change in texture. The treble staff has a more sparse, chordal accompaniment, while the bass staff continues with a rhythmic eighth-note pattern.

Fourth system of musical notation, featuring a more active treble staff with sixteenth-note runs and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation, showing a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff.

Sixth system of musical notation, concluding the page. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff features a rhythmic accompaniment with eighth notes.

A musical score for a piece, likely a prelude or introduction. It features a treble and bass clef. The treble clef part starts with a whole note chord, followed by a series of eighth notes and a final cadence. The bass clef part starts with a series of eighth notes and a final cadence.

22

Джон Булл (ок. 1562 – 1628). Фантазия a-moll

Moderato

The first system of the musical score for 'Fantasia a-moll' by John Bull. It is in 4/4 time and begins with a whole rest in the treble clef. The bass clef part starts with a series of notes, including a half note and a quarter note, followed by a series of eighth notes.

The second system of the musical score. The treble clef part features a series of eighth notes and a half note. The bass clef part continues with a series of eighth notes and a half note.

The third system of the musical score. The treble clef part features a series of eighth notes and a half note. The bass clef part continues with a series of eighth notes and a half note.

The fourth system of the musical score. The treble clef part features a series of eighth notes and a half note. The bass clef part continues with a series of eighth notes and a half note.

The fifth system of the musical score. The treble clef part features a series of eighth notes and a half note. The bass clef part continues with a series of eighth notes and a half note.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some accidentals. The bass staff contains a simpler accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a more active melodic line with frequent sixteenth-note patterns. The bass staff provides a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with some rests and accidentals. The bass staff has a more rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.

Fourth system of musical notation. The treble staff is mostly empty with some chords and rests. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with some chords and rests. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some chords and rests. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

First system of a musical score for organ. The right hand (treble clef) features a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with chords and single notes. A dashed line indicates a melodic connection between the two hands.

Second system of the musical score. The right hand continues with a similar melodic texture, while the left hand maintains its accompaniment role.

Third system of the musical score. The right hand's melody becomes more rhythmic and repetitive, while the left hand's accompaniment remains consistent.

Fourth system of the musical score, concluding with a double bar line. The right hand has a more active melodic line, and the left hand provides harmonic support.

23

Иоганн Пахельбель (1653 – 1706). Токката e-молл для органа

Fifth system of the musical score, starting with a treble clef and a common time signature (C). The right hand features a series of sixteenth-note chords. The left hand has a bass line with some chords. A trill (tr) is marked above a note in the right hand.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a half note followed by a quarter note, then a half note. The bass staff features a continuous eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melody with eighth-note patterns and rests. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes.

Third system of musical notation. The treble staff includes a trill (tr) over a note. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a more complex melodic line with sixteenth-note runs. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a highly rhythmic melodic line with many sixteenth notes. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

24

Иоганн Себастьян Бах (1685 – 1750). Фуга с-молл, ХТК, т. 1

Allegretto (♩=80)

(a 3 voci)

il suono sia dolce ma pieno *poco stacc.* *pochissimo stacc.*

p *pochiss. stacc. cresc.* *mf*

25

Иоганн Пахельбель (1653 – 1706). Фуга C-dur № 1

Иоганн Пахельбель. Фуга C-dur № 2

The image displays a page of musical notation for Johann Bach's Fugue in C major, No. 2. The page is numbered 26 in the top left corner. The title, "Иоганн Пахельбель. Фуга C-dur № 2", is centered at the top. The score is written in 4/4 time and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a complex interplay of voices with various rhythmic patterns and ornaments. A watermark "РЕПОЗИТОРИУМ БУКМ" is visible diagonally across the page.

27

Валерий Кикта (р. 1941). Полифонические метаморфозы для гитары на тему русской народной песни «Эй, ухнем!», 4. Зеркальный канон

a tempo
pp

p
mp

sostenuto poco
mf
rit.

28

Гаянэ Чеботарян (1918 – 1998). «Не догонишь!»
(канон в увеличении)

Allegretto
p

mf

dim.
mf

Пауль Хиндемит (1893 – 1963). *Ludus tonalis*,
Praeludium (фрагмент)

rit. a tempo
 p

Arioso, tranquillo
 p

mf p

rit.
 pp

Postludium (фрагмент)

Arioso, tranquillo
 mf

Two systems of piano music notation. The first system shows a treble and bass clef with dynamics *p* and *pp*, and a triplet of eighth notes. The second system continues with dynamics *mp*, *mf*, and *p*, and another triplet of eighth notes.

30

Галина Горелова (р. 1951). Четыре инвенции «Стары замак»,
I. Балада старога замка

Pensieroso

Three systems of piano music notation for "Balaда старога замка". The first system starts with *mp* in 4/4 time. The second system has dynamics *pp*, *mp*, and *mf*. The third system starts with *p* and includes the instruction *poco a poco cresc.*

First system of musical notation for piano. Treble staff features eighth-note patterns with accents. Bass staff features quarter notes with accents. Dynamics include *f*.

Second system of musical notation for piano. Treble staff features eighth-note patterns. Bass staff features quarter notes. Dynamics include *f*, *mp*, and *p*.

Third system of musical notation for piano. Treble staff features quarter notes. Bass staff features quarter notes. Time signature changes to 9/4.

Fourth system of musical notation for piano. Treble staff features eighth-note patterns. Bass staff features quarter notes. Dynamics include *p*. Tempo markings include *rit.*, *a tempo*, and *8va*.

II. Сонечны зайчык на чарапіцы

Fifth system of musical notation for piano. Treble staff features quarter notes. Bass staff features quarter notes. Tempo marking is *Con dolce maniera*.

First system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in the second measure.

Second system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in the first measure. A dashed line above the staff indicates a continuation of the melodic line.

Third system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *mp*, *p*, *pp*, and *mf*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the final measure.

III. Партрэт камедыянта

Fourth system of a musical score, starting with the tempo marking *Umoristico*. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in the first measure.

Fifth system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p* and *cresc.*

Sixth system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in the second measure.

8va

sub. *pp*

mf

This system shows the first two staves of a musical score. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with accents and slurs. The lower staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. A bracket labeled '8va' spans the first two measures of the upper staff. Dynamic markings 'sub. pp' and 'mf' are present.

8va

This system continues the musical score with two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. A bracket labeled '8va' spans the first two measures of the upper staff.

8va

f

This system continues the musical score with two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. A bracket labeled '8va' spans the first two measures of the upper staff. A dynamic marking '*f*' is present.

(8)

rit. *a tempo* *rit.*

ff *mp* *p*

8va

This system continues the musical score with two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. A bracket labeled '(8)' spans the first two measures of the upper staff. A bracket labeled '8va' spans the first two measures of the upper staff. Dynamic markings '*ff*', '*mp*', and '*p*' are present. Tempo markings '*rit.*', '*a tempo*', and '*rit.*' are also present.

IV. Белая вежа над возерам (адлюстраванне)

Tristezza

p

rit. *a tempo*

mp

This system shows the first two staves of a musical score. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. A dynamic marking '*p*' is present. Tempo markings '*rit.*' and '*a tempo*' are present.

rit. *a tempo*

mp

This system continues the musical score with two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. Tempo markings '*rit.*' and '*a tempo*' are present. A dynamic marking '*mp*' is present.

First system of a musical score in G major, 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a bass line with quarter notes and rests. A dynamic marking of *m.g.* (mezzo-giochi) is present in the right hand.

Second system of the musical score. It includes dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). Performance directions include *rit.* (ritardando) and *a tempo*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs.

Third system of the musical score, concluding with a double bar line. It features dynamic markings of *p* (piano) and performance directions of *rit.* and *a tempo*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with slurs.

РЕПОЗИТОРИУМ БГУСМ

Учебное издание

**Ухова Ирина Владимировна,
Ходинская Наталья Николаевна**

ПОЛИФОНΙΑ

Учебное пособие

Редактор В. В. Коташвили
Технический редактор Л. Н. Мельник
Дизайн обложки А. И. Пармон

Подписано в печать 2018. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Бумага офисная. Ризография.
Усл. печ. л. 10,69. Уч.-изд. л. 8,95. Тираж экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.