

Федеральное агентство по образованию

Омский государственный университет  
им. Ф.М. Достоевского

**В.Д. Осипова**

# **ПОЛИФОНИЯ**

**УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ**

**В двух частях**

**Часть 1**

**Полифонические приёмы**

Изд-во  
ОмГУ

Омск  
2006

УДК 78  
ББК 85.31я73  
О741

*Рекомендовано к изданию  
редакционно-издательским советом ОмГУ*

Рецензенты:

кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Российской Федерации,  
профессор Восточно-Сибирской академии культуры и искусств *О.И. Куницын*;  
кандидат педагогических наук, доцент Омского государственного педагогического  
университета *П.З. Феттер*

**Осипова В.Д.**

**О741** Полифония: учебное пособие: в 2 ч. – Ч. 1. Полифонические приёмы. – Омск: Изд-во ОмГУ, 2006. – 134 с.

**ISBN 5-7779-0687-7**

Первая часть учебного пособия по полифонии посвящена вопросам изучения основополагающих контрапунктических приёмов, сложившихся в музыке различных эпох и стилей. В качестве определяющей методической задачи выбран аспект обучения студентов навыкам структурного анализа полифонических приёмов.

В пособии соединены признаки учебника, хрестоматии и методических рекомендаций, что позволяет рационально организовать аудиторную и самостоятельную работу студентов, объединив в одном источнике терминологический словарь, методические пояснения и комплекты музыкальных примеров для анализа. В приложениях приведены образцы анализа наиболее распространённых полифонических приёмов, контрольные вопросы, словарь иностранных терминов, рекомендательные списки основной и дополнительной литературы и другой вспомогательный материал.

Предназначено для студентов, обучающихся в высших учебных заведениях по специальностям 030700 «Музыкальное образование», 053000 «Народное художественное творчество» и др. Может быть использовано в средних профессиональных учебных заведениях, а также для самостоятельного изучения полифонических произведений и форм.

**УДК 78  
ББК 85.31я73**

ISBN 5-7779-0687-7

© Осипова В.Д., 2006  
© Омский госуниверситет, 2006

## Оглавление

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>РАЗДЕЛ I. Терминологический словарь по основам анализа</b>	
<b>полифонических приёмов</b> .....	9
Пояснительная записка .....	10
Указатель статей терминологического словаря .....	11
Статьи .....	13
<b>РАЗДЕЛ II. Методические рекомендации студентам по анализу</b>	
<b>полифонических приёмов</b> .....	45
Принципы анализа полифонических приёмов .....	46
Графические модели характеристик контрапунктических приёмов .....	53
<b>РАЗДЕЛ III. Варианты заданий по анализу</b>	
<b>полифонических приёмов</b> .....	55
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Образцы анализа полифонических приёмов</b> .....	116
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Словарь иностранных терминов</b> .....	128
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Контрольные вопросы для самопроверки</b>	
<b>знаний</b> .....	131
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Рекомендательный библиографический</b>	
<b>список</b> .....	132

## ВВЕДЕНИЕ

Учебная дисциплина «Полифония», изучение которой предусмотрено Государственными образовательными стандартами подготовки специалистов в сфере музыкального искусства, предполагает в своём составе различные уровни усвоения учебного материала. Среди них три основных: историко-теоретический аспект, выполнение творческих заданий с использованием контрапунктической техники (сочинение), анализ полифонических произведений или отдельных полифонических приёмов. Аналитическая часть курса базируется на двух составляющих – анализе полифонических приёмов и анализе полифонических форм. Первая (анализ полифонических приёмов) концентрирует внимание на технологических задачах: определении приёма и его структурной характеристике. Вторая (анализ полифонических форм), кроме технологических моментов, предполагает выход на наблюдения более высокого плана (формообразующего, образно-стилевого, эстетического).

Анализ полифонических приёмов включает в себя, прежде всего, структурированную характеристику основополагающих элементов полифонической техники с определённой последовательностью действий, с составлением схем, логических таблиц и др. Тем не менее, анализ должен быть подкреплён чёткими теоретическими знаниями и возможностью систематической работы студента с нотными текстами и звучащим музыкальным материалом разнообразного характера.

В контексте высказанных положений представляется перспективным соединением в учебном пособии характерных черт *учебника* (в форме терминологического словаря), *методических рекомендаций* студентам и *хрестоматии* (в виде комплектов заданий для практического анализа фрагментов музыкальных произведений). Три раздела учебного пособия обеспечивают необходимые для аналитической работы уровни (теоретический, методический, практический). В совокупности они содержат учебный материал, из которого может быть выбран тот минимум, который окажется достаточным для технологической характеристики многочисленных контрапунктических приёмов, отобранных художественной практикой на протяжении нескольких столетий. Очевидна и обратная связь: анализ полифонических приёмов способствует эффективному, осмысленному, дифференцированному усвоению теории, пробуждает творческую фантазию музыканта и, в конечном счёте, ведёт к достижению главных задач курса полифонии. Среди них знакомство с различными полифоническими стилями, приёмами, жанрами, овладение специфическим музыкальным языком

полифонического сочинения, видение логики полифонического развития не только в учебных примерах, но и в тех произведениях, которые студент будет исполнять как дирижёр и пианист, комментировать как музыкант-просветитель.

Аналитическая работа с музыкальным материалом опирается на широкий круг вопросов, касающихся стиля, эпохи, формы и многих других аспектов. Тем не менее, как частную методику, можно рекомендовать освоение технологического (структурного, в определённой мере схематичного) анализа отдельных полифонических приёмов. Такой анализ не предполагает целостной характеристики полифонического произведения, его задачи в другом. Одна из них заключается в выработке умения быстро определять («узнавать») тот или иной полифонический приём и формулировать характеристику его специфических признаков. Другая задача – в выделении и усвоении тех критериев, которые отличают один полифонический приём от другого и определяют художественную неповторимость каждого из них. Специалистам понятно, что подобный анализ таит в себе опасность некоторого схематизма, ограниченности, формализованного подхода к художественному материалу, к музыке в целом. Но, с другой стороны, он вырабатывает необходимый автоматизм, быстроту реакции, позволяет прочно усвоить своеобразное клише – план анализа каждого приёма, его модель, структурную схему. Поэтому технологический анализ может быть приемлем в учебной практике как эффективный способ подготовки студента к более ответственной творческой задаче – к целостному композиционному, художественно-образному, стилевому анализу музыкального произведения. Навыки технологического анализа могут быть применимы к более глубокой оценке художественной ценности и смысла полифонического произведения.

**Теоретический раздел пособия** оформлен в виде справочника, терминологического словаря. Достаточно лаконичные статьи содержат определения наиболее распространённых в художественной практике полифонических приёмов и основные сведения о них. Подробные исторические и теоретические материалы не включены намеренно, в том числе материалы о полифонических формах и жанрах, которые явятся предметом изучения во второй части пособия «Полифонические формы». В словаре сосредоточены только те понятия, которые необходимы для технологического анализа, применимы для построения структурных схем. Главная задача терминологического словаря – помочь студенту оперативно найти нужные теоретические сведения, с помощью которых он может подтвердить или, напротив, отвергнуть своё первоначальное определение приёма в конкретном музыкальном примере.

В то же время представляется нелогичным чрезмерное сокращение объёма теоретического материала, излишнего лаконизма в его изложении. Многие студенты не владеют необходимым словарным запасом и знаниями, только в вузе впервые знакомятся с полифонией как с учебной дисциплиной. Теорети-

ческая часть пособия поможет, на наш взгляд, выработать внимание к терминологии, к необходимости «говорить» на специфическом «полифоническом языке». Научная точность теоретических определений, усвоенная студентом, «спасёт» студенческий анализ от «вкусовщины» и возможной беспомощности выводов.

Терминологический словарь, естественно, не повторяет лекционный курс, не придерживается учебно-методической последовательности в изложении материала (статьи расположены в алфавитном порядке). Более подробные сведения о тех или иных проблемах курса, в частности о методике выполнения творческих упражнений на сочинение, можно найти в учебниках и монографиях, рекомендованных в специальном приложении к пособию.

**Методический раздел пособия** представляет собой рекомендации студентам по анализу приёмов, относящихся к двум основным группам – имитации и сложному контрапункту. В этом разделе теоретические положения рассматриваются в плане их практического использования, определяется последовательность работы студента по проведению структурного анализа. С этой целью даётся перечень параметров, по которым каждый полифонический приём может быть определён и охарактеризован. Дело в том, что некоторые разновидности полифонических приёмов (например, многочисленные виды имитации) имеют сходные признаки. Поэтому важно выделить тот отличительный момент, который поможет узнать полифонический приём среди других. В данном разделе методически прокомментированы разновидности имитации (от простой имитации до канонической секвенции) и основные виды сложного контрапункта (подвижного и обратимого).

**Практический раздел пособия** представляет собой хрестоматию, составленную из фрагментов полифонических произведений различных эпох и стилей. Здесь помещены несколько автономных комплектов заданий по анализу полифонических приёмов, которые вместе с тем предоставляют многообразные возможности для формирования из подобранных примеров вариантов заданий, ориентированных на музыкальную специализацию студентов, их творческие интересы, на учебные цели, введение игровых моментов в аудиторные занятия и пр.

**Справочный материал пособия** размещён в приложениях и содержит словарь иностранных терминов, рекомендуемую для изучения литературу, образцы технологического анализа полифонических приёмов, вопросы для самопроверки или контроля знаний студентов.

**Нотный раздел пособия** достаточно разнообразен по материалу, поскольку включает фрагменты сочинений отечественных и зарубежных композиторов. Диапазон широк по жанрам, эпохам, стилям. Большинство примеров – образцы профессионального искусства, но определённая часть музыкальных фраг-

ментов связана с фольклорным направлением и представляет собой обработки народных песен. Стилиевое многообразие примеров не нарушает логику учебных целей, напротив, позволяет многократно, на различных примерах закрепить основное представление о каждом полифоническом приёме. Дело в том, что полифонические приёмы по структурным основополагающим признакам на протяжении столетий оставались довольно стабильными. Определённая трансформация больше касалась музыкального языка, образно-смысловых характеристик, нежели структурной сущности приёма. Поэтому, к примеру, анализ канона, сочинённого в эпоху Ренессанса или венского классицизма, с точки зрения структуры, технологии принципиально мало чем отличается от анализа канона, принадлежащего XX веку.

В подборе художественных образцов акцент сделан на двух наиболее распространённых в композиторской практике приёмах – имитации и сложном контрапункте. Естественно, что эти «родовые» полифонические приёмы даны в своих достаточно многочисленных разновидностях. Приведены примеры на простую и каноническую имитацию, конечные и бесконечные каноны, простые и канонические секвенции. Дифференцированы примеры на сложный контрапункт. Среди них – образцы подвижного и обратимого контрапунктов, различных видов вертикально-подвижного, вдвойне-подвижного, горизонтально-подвижного контрапунктов. В большинстве примеров полифонические приёмы представлены в ясной (учебной) форме, в несложной фактуре, нередко в двухголосном изложении. Музыкальный материал подбирался с учётом музыкальных способностей и исполнительских возможностей студентов: в процессе анализа музыка должна быть сыграна, пропета или внутренне услышана. Наряду с этим отдельные примеры даны в более сложной фактуре или содержат необычные, иногда достаточно трудные для анализа сочетания нескольких полифонических приёмов.

В отличие от традиционных хрестоматий по анализу полифонических сочинений в нотной части пособия нет распределения музыкальных примеров по привычным разделам (простая имитация, канон, бесконечный канон и т. д.). Подобное распределение заранее ориентирует студента на определённый контрапунктический приём, «подсказывает» ему решение, облегчая тем самым учебную задачу. Напротив, в предлагаемых вариантах заданий сосредоточены примеры на все контрапунктические приёмы, изучаемые в учебной дисциплине и рассредоточенные по всему курсу полифонии. Студенту предстоит самостоятельно определить, какой именно приём содержится в музыкальном фрагменте, «узнать» его и по определённым параметрам дать его характеристику. Выбранный методический подход в подборе нотных примеров представляется более рациональным, поскольку в дальнейшем, в частности, в самостоятельной педагогической или исполнительской деятельности студенту предстоит решать

именно такие задачи – выделять в музыкальном сочинении известные ему полифонические приёмы, определять их структурно-технологические и образно-смысловые художественные связи.

Пособие даёт возможность применять предлагаемый нотный материал в различных вариантах, предполагает определённую свободу при выборе формы аналитической работы. Педагог может использовать хрестоматию для закрепления знаний и норм анализа одного из пройденных полифонических приёмов. В этом случае из различных вариантов заданий педагог подбирает примеры на данный полифонический приём и рекомендует именно их для анализа в аудиторных условиях, для домашней работы или для подготовки контрольных вопросов. Примеры можно группировать и по другим принципам, например, подобрать фрагменты на различные контрапунктические приёмы из музыки мастеров эпохи Возрождения или из произведений И.С. Баха. Можно проанализировать полифонические приёмы в музыке отечественных композиторов XIX века или современных композиторов двадцатого столетия. Наконец, вполне возможно выделить для анализа примеры в хоровой фактуре или инструментальном изложении, ориентируясь на специальность студента. Пособие позволяет включить в урок игровые моменты, например, путём проведения блицанализа с участием двух-трёх групп студентов в форме своеобразного конкурса, соревнования.

Таким образом, нотный раздел пособия даёт педагогу возможность компоновать комплекты заданий с определённой учебной или проверочной целью, ставя перед студентом каждый раз новые задачи. Заметим, однако, что варианты заданий, составленные автором учебного пособия, более всего пригодны для работы студента в двух основных формах. Одна из них определяется следующим исходным моментом: студенту предлагается выделить в предложенном задании все примеры на имитацию или сложный контрапункт и охарактеризовать их. Можно несколько сузить задачу – попросить «найти» в предложенном пакете нотных фрагментов примеры на каноническую имитацию, бесконечный канон или другие приёмы. Вторая форма работы над вариантами заданий – итоговая проверка навыков анализа всех пройденных полифонических приёмов. Основная задача педагога и студента в этом случае – проверить, насколько чётко студент ориентируется в сути каждого приёма, насколько быстро узнаёт его, насколько точно характеризует.

Безусловную пользу принесёт озвучивание анализируемых примеров (игра, пение, в идеальном варианте – запись фрагментов с помощью аудиотехники с последующим воспроизведением на уроке). В этом случае опасность «технологизма» в анализе отдельных контрапунктических приёмов будет в определённой мере преодолена.

## **РАЗДЕЛ I**

### **ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ (по основам анализа полифонических приёмов)**

## Пояснительная записка

Теоретическая часть курса полифонии связана с изучением историко-теоретических положений о полифонических формах, жанрах, приёмах. Методическая направленность теоретических знаний в учебном курсе полифонии очевидна и прежде всего ориентирована на практическое применение их в творческих заданиях и анализе полифонических приёмов и форм. Именно поэтому в предлагаемое учебное пособие включён теоретический раздел, имеющий специфическую форму: основы теоретического курса полифонии изложены в виде кратких статей, содержанием которых стали основные понятия и термины, необходимые для выполнения практических заданий по анализу контрапунктических приёмов. Выбор терминов обусловлен учебными задачами, определяемыми основными образовательными программами высшего профессионального образования. Поэтому терминологический словарь не охватывает всего разнообразия полифонических приёмов, выработанных композиторской практикой, не даёт исчерпывающих сведений по каждому из них. Сознательное ограничение круга изучаемых в учебном курсе контрапунктических приёмов привело к краткости словаря. В него вошли 52 статьи, содержание которых направлено на раскрытие технологической сущности какого-либо конкретного полифонического приёма, возможных его модификаций или специфических особенностей составляющих его элементов.

Помещённые в терминологическом словаре сведения, не затрагивая широкого круга вопросов по каждому из полифонических приёмов, тем не менее дают представление о том специфическом музыкальном «языке полифонии», который не изучается в других музыковедческих дисциплинах. Этот «язык» насыщен терминами, многие из которых не используются в гармонии, истории музыки, анализе музыкальных форм гомофонно-гармонического склада. Систематическое пользование словарём приучит студента к точности определений, воспитает внимание к научным терминам, их смыслу и переводу.

Статьи словаря расположены в алфавитном порядке, носят справочный характер, содержат краткое описание приёма, параметры его характеристики, структурные схемы. Прилагаемый указатель статей облегчает пользование терминологическим словарём, даёт возможность быстро находить необходимый теоретический материал.

Статьи терминологического словаря не содержат ссылок на конкретные музыкальные произведения, в которых применены те или иные полифонические приёмы, в статьи не включены нотные примеры и соответственно не приведены образцы анализа контрапунктических приёмов на примере музыкальных фрагментов из полифонических сочинений. Вместо этого пособие содержит специальный раздел в виде Приложения 1, в котором помещены небольшие отрывки музыкальных произведений и даны примеры краткого анализа содержащихся в них полифонических приёмов. Соответствующие ссылки на Приложение 1 приведены в конце статей словаря.

### **Указатель статей терминологического словаря**

Бесконечный канон  
Вдвойне-подвижной контрапункт  
Вертикально-подвижной контрапункт  
Виды музыкальной фактуры  
Виды сложного контрапункта  
Гетерофония  
Горизонтально-подвижной контрапункт  
Двойной канон  
Двойной контрапункт  
Двойной контрапункт октавы  
Диссонансы в полифонии  
Звенья канона  
Имитационная полифония  
Имитация  
Имитация в обращении  
Имитация в увеличении  
Имитация в уменьшении  
Имитация ракоходная  
Канон  
Каноническая имитация  
Кантус фирмус  
Конечный канон  
Консонансы в полифонии  
Контрапункт  
Контрастная полифония  
Мелодика строгого письма

Обозначение интервалов в полифонии  
Обратимый контрапункт  
Особые разновидности имитации  
Перестановка голосов в вертикально-подвижном контрапункте  
Подвижной контрапункт  
Подголосочная полифония  
Показатель вертикально-подвижного контрапункта  
Показатель горизонтально-подвижного контрапункта  
Полифония  
Пропоста  
Простая имитация  
Простой канон  
Простой контрапункт  
Противосложение  
Риспоста  
Свободная имитация  
Свободный стиль в полифонии  
Секвенция  
Секвенция каноническая  
Секвенция простая  
Сложный контрапункт  
Стретта  
Строгая имитация  
Строгий стиль в полифонии  
Таблицы интервалов в двойном контрапункте  
Элементы имитации

## БЕСКОНЕЧНЫЙ КАНОН

Особая разновидность канона, который на определённом этапе развития возвращается к своему началу на той же высоте. Пропоста и вслед за ней респоста могут быть повторены неоднократно, что, вероятно, и послужило причиной возникновения названия подобных канонов. Не случайны и другие термины, которыми обозначали бесконечный канон: в Средние века – Rota (колесо), позже – «круговой» канон. Эффект возвращения одного и того же тематического материала использовался композиторами для создания различных образных ситуаций. Среди них, к примеру, комический характер так называемых шуточных канонов Бетховена, Моцарта, Гайдна. В других случаях применение бесконечного канона может способствовать созданию атмосферы волшебного оцепенения (канон «Какое чудное мгновенье» в опере Глинки «Руслан и Людмила») или, напротив, активного действия, суматохи, подчёркиваемой «назойливым» возвращением одних и тех же интонаций.

Бесконечный канон начинается так же, как простой канон, в котором в мелодии пропосты (начального голоса) из возникающих противосложений формируются звенья канона (А В С). Но в отличие от простого канона через определённый промежуток музыкального времени вместо следующего противосложения возвращается начальное звено канона, после чего начинается повторение голосами канона ранее прозвучавшего мелодического материала. В зависимости от количества звеньев (до момента возвращения канона к началу) различают бесконечные каноны первого разряда (в них два звена) и бесконечные каноны второго разряда (в них три и более звеньев). Принятое обозначение разрядов: I разряд, II разряд. В «свёрнутом», формульном виде схему бесконечного канона можно представить следующим образом:

Бесконечный канон I разряда

$$A \parallel \begin{array}{c} B \\ \cdot \\ A \end{array} \parallel \begin{array}{c} A \\ \cdot \\ B \end{array} \parallel$$

Бесконечный канон II разряда

$$A \parallel \begin{array}{c} B \ C \\ \cdot \\ A \ B \ C \end{array} \parallel$$

Техника сочинения бесконечных канонов второго разряда отличается особой сложностью, в учебной практике изучается факультативно. При выполнении упражнений на сочинение бесконечных канонов первого разряда следует придерживаться следующего правила: предварительно сделать «заготовку», записав нотами все проведения первого звена канона (А), затем перейти к сочинению противосложения (В). Это поможет органично соединить звенья канона в естественно развивающуюся мелодическую линию. В наиболее распространённых в музыкальной практике «октавных» канонах (в них респоста вступает октавой выше или ниже пропосты) возникает приём двойного контрапункта октавы с показателем, равным двум октавам ( $Iv = -14$ ), поскольку верхний голос первоначального соединения переносится на октаву вниз ( $-7$ ), а нижний го-

лос – на октаву вверх (–7). Нормы сочинения двухголосия в двойном контрапункте октавы требуют определённых ограничений в применении интервалов (на этапе сочинения в строгом стиле). В частности, ограничено применение квинты, поскольку в производном соединении она преобразуется в кварту и, соответственно, подчиняется правилам применения диссонансов. Кроме того, вводится ограничение в расстояние между голосами: оно не должно превышать интервала показателя перестановки, т. е. двух октав.

При анализе музыкальных фрагментов, содержащих бесконечные каноны, сравнение первоначального и производного соединений даёт студенту возможность определить показатель перестановки, характерный для конкретного канона. Это не только позволит понять степень сложности полифонического приёма, но и послужит ориентиром в интервальных и других ограничениях, типичных для каждого показателя двойного контрапункта. Следует иметь в виду, что в музыкальной практике существует специфическая форма записи бесконечных канонов: мелодия пропосты записывается на одной строке, а места вступления респост лишь указываются, сами же респосты нотным текстом не фиксируются.

Пример анализа см. в Приложении 1 (№ 4)

### **ВДВОЙНЕ-ПОДВИЖНОЙ КОНТРАПУНКТ**

Разновидность подвижного контрапункта, специфической особенностью которого является возможность получения производных соединений путём перемещения голосов первоначального соединения относительно друг друга по горизонтали и вертикали одновременно. Таким образом, вдвойне-подвижной контрапункт совмещает в себе признаки вертикально-подвижного и горизонтально-подвижного контрапунктов и является, по сравнению с ними, более сложным видом подвижного контрапункта. Приём встречается в музыке разных эпох и стилей, но широкого распространения в музыкальной практике не получил. Выполнение учебных упражнений в вдвойне-подвижном контрапункте базируется на владении техникой как вертикально-подвижного, так и горизонтально-подвижного контрапунктов.

При анализе музыкальных фрагментов произведений, содержащих данный приём, его характеристика основывается на определении двух показателей перестановки голосов. Один из них – показатель горизонтальной перестановки голосов (*Index horisontalis*). Он выражается тактами или долями тактов, на которые голоса переместились относительно друг друга. Например,  $I_v = 1$  означает, что произошло перемещение на один такт. Второй показатель – показатель вертикальной перестановки голосов (*Index verticalis*). Он выражается интервалом, на который в совокупности переместились голоса первоначального соединения. Например,  $I_v = -7$  означает, что интервалы перемещения каждого

из голосов в сумме образуют октаву, а знак «минус» свидетельствует об отрицательном движении голосов.

Пример анализа см. в Приложении 1 (№ 9).

### **ВЕРТИКАЛЬНО-ПОДВИЖНОЙ КОНТРАПУНКТ**

Разновидность подвижного контрапункта, в котором при получении производных соединений (обозначаются цифрой II) голоса первоначального соединения (обозначается цифрой I) перемещаются относительно друг друга по вертикали, т. е. вверх или вниз на определённый интервал. При этом в новом (производном) соединении изменяется высотное соотношение между голосами, происходит их сближение, удаление друг от друга или взаимное перемещение (голоса меняются местами). Перемещаются, как правило, все голоса, в отдельных случаях – часть из них. Любое перемещение приводит к возникновению новых, оригинальных вариантов первоначального соединения.

Сумма интервалов перемещения голосов образует показатель перестановки вертикально-подвижного контрапункта – Index verticalis (Iv). Следует учесть, что движение голосов может быть двух видов – положительным или отрицательным. Положительным считается движение верхнего голоса вверх или нижнего вниз, соответственно отрицательным считается движение верхнего голоса вниз или нижнего вверх. В последнем случае перед цифровым обозначением показателя перестановки ставится знак «минус». К примеру, общий показатель перестановки  $Iv = -14$  может быть результатом следующей перестановки голосов: верхнего голоса вниз на октаву ( $-7$ ) и нижнего голоса вверх на октаву ( $-7$ ), что в цифровом выражении суммарно выглядит как  $Iv = -14$ . Следует также помнить, что применяемая в учебной полифонии система обозначения интервалов (по С.И. Танееву) отличается от традиционной: интервалы обозначаются цифрами на единицу меньше по сравнению с общепринятой системой.

Перестановка голосов по вертикали становится возможной, если в первоначальном соединении соблюдены определённые нормы, касающиеся правил применения возникающих между голосами гармонических интервалов, расстояний между голосами, а также некоторых других специфических особенностей. Знание и соблюдение характерных для каждого показателя ограничений при сочинении первоначального соединения поможет избежать ошибок в производном соединении.

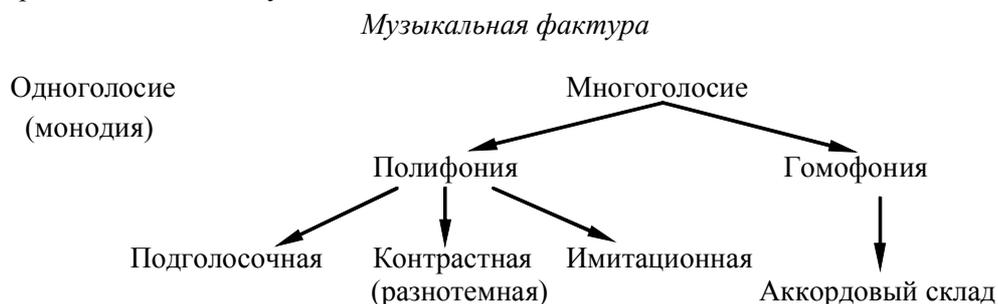
Приём широко распространён в различных разновидностях полифонии. Техника выполнения учебных упражнений на вертикально-подвижной контрапункт достаточно трудна, особенно при показателях перестановки, содержащих большое число ограничений при сочинении первоначального соединения. Более простыми в техническом отношении и, пожалуй, чаще встречающимися в композиторской практике являются показатели перестановки, равные одной, двум,

трём и даже четырём октавам ( $Iv = -7, -14, -21, -28$ ) при взаимном перемещении голосов (так называемый двойной контрапункт).

Пример анализа см. в Приложении 1 (№ 7).

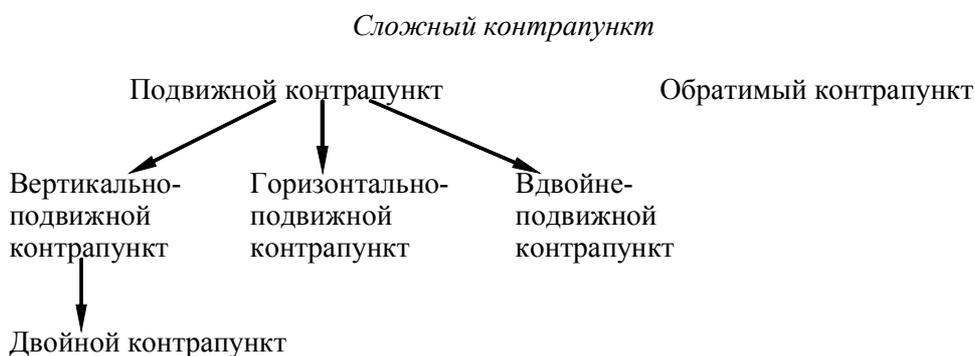
### ВИДЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ

Фактура (в переводе с латинского *обработка, строение, изготовление*) – способ изложения музыкального материала. Её основные разновидности представляют собой совокупность приёмов и средств изложения музыкального материала, характерных для различных типов музыкального склада. Таким образом, музыкальная фактура является признаком эпохи, стиля, жанра. Её компоненты: метроритмические и интонационные закономерности мелодии, количество голосов и принципы их соотношения друг с другом. Среди существующих типов классификации музыкальной фактуры наиболее удобной для учебных целей представляется следующая:



### ВИДЫ СЛОЖНОГО КОНТРАПУНКТА

Сложный контрапункт имеет несколько разновидностей, каждая из которых, обладая специфическими чертами, одновременно сохраняет общую для всех разновидностей особенность – возможность получения новых, производных соединений из ранее прозвучавшего первоначального соединения мелодий. Схематически основные разновидности сложного контрапункта, применяемые в музыкальной практике, можно представить следующим образом:



## **ГЕТЕРОФОНИЯ**

Особая разновидность подголосочной полифонии (термин греческого происхождения, в переводе означает – *иной, другой звук, голос*). В широком смысле слова к гетерофонии относят полифонические сочинения, в которых звучат варианты одной и той же мелодии без заметного выделения ведущего голоса. В более узком значении гетерофонией принято называть ранние образцы западно-европейской полифонии X–XII веков, в которых не наблюдалось яркого выделения основного мелодического голоса: интонационно сходные мелодические голоса звучали по преимуществу в одинаковом ритме, большую роль играло движение параллельными квартами или квинтами, что, естественно, нивелировало самостоятельность каждого из голосов. Ещё одна точка зрения на гетерофонию связана с её трактовкой как особого музыкального склада, промежуточного между монодией и полифонией.

Термин гетерофония применим к фольклорным образцам полифонического склада, которые можно отнести к древним, архаичным пластам народного искусства. Кроме того, термин используют для определения музыкального склада некоторых сочинений профессиональных композиторов различных эпох. Как правило, это целесообразно в тех случаях, когда в представленном в сочинении полифоническом многоголосии не возникает функционального деления мелодических голосов на ведущие и второстепенные.

## **ГОРИЗОНТАЛЬНО-ПОДВИЖНОЙ КОНТРАПУНКТ**

Разновидность подвижного контрапункта, в котором при получении производных соединений голоса первоначального соединения перемещаются относительно друг друга по горизонтали, т. е. вправо или влево, на такты или доли тактов. В полученном новом соединении изменяется временное соотношение между голосами, что приводит к обновлению совместного звучания мелодий, ранее представленных в первоначальном соединении. В производном соединении изменяется момент вступления одного или нескольких голосов по отношению друг к другу. Условно говоря, перемещается место начала звучания некоторых голосов – они вступают раньше или позже, по сравнению с первоначальным звучанием. Горизонтальное перемещение даже одного из голосов ведёт к изменению звуковой вертикали – к появлению в звучании иных гармонических интервалов и аккордовых сочетаний.

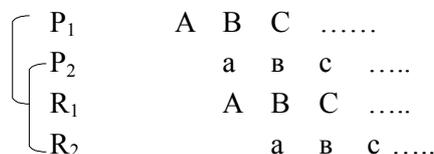
Приём возможен как в разнотемной, так и в имитационной полифонии. При анализе примеров на горизонтально-подвижной контрапункт определяется показатель горизонтальной перестановки – *Index horisontalis (Ih)*. Он исчисляется тактами или долями тактов, на которые произошло перемещение относительно друг друга голосов первоначального соединения. К примеру,  $Ih = 1$  может быть показателем перестановки, в которой один из голосов в производном соедине-

нии вступил на такт позже по сравнению с его вступлением в первоначальном соединении.

Пример анализа см. в Приложении 1 (№ 8).

### **ДВОЙНОЙ КАНОН**

В отличие от простого канона (на одну тему) в двойном каноне имитационно развиваются одновременно две темы. Иначе говоря, в органичном совместном звучании сочетаются два простых канона. Таким образом, в двойном каноне есть две пропосты ( $P_1$  и  $P_2$ ) и две респосты ( $R_1$  и  $R_2$ ). Напомним, что так называются начальный и имитирующий голоса канона. При этом обе пропосты могут вступить одновременно или с некоторым временным сдвигом по отношению друг к другу. Схематически двойной канон может иметь разные виды. Приведём для примера один из них:



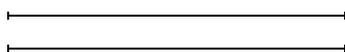
Сочинение двойного канона требует соблюдения особых правил, достаточно сложных в техническом отношении. Дело не только в плотной четырёхголосной фактуре, но и в умении применять некоторые специфические закономерности вертикально-подвижного и горизонтально-подвижного контрапунктов. При анализе примеров на двойной канон, как правило, даётся характеристика каждого из простых канонов по принятым параметрам с указанием их интервальных и временных связей по отношению друг к другу.

Пример анализа см. в Приложении 1 (№ 6).

### **ДВОЙНОЙ КОНТРАПУНКТ**

Разновидность вертикально-подвижного контрапункта, в котором при получении производных соединений применяется противоположная перестановка голосов – голоса первоначального соединения меняются местами, в результате чего нижний голос становится верхним, а верхний – нижним. Перестановку голосов в двойном контрапункте схематически можно представить следующим образом:

Первоначальное соединение



Производное соединение



В двойном контрапункте, как в частном случае вертикально-подвижного контрапункта, техническая сложность приёма зависит от показателя перестановки, который складывается из интервалов перемещения каждого из голосов. К основному термину – двойной контрапункт – добавляется, как правило, название интервала, составляющего показатель перестановки (*Index verticalis*). Например, при  $Iv = -7$  (или  $-14, -21, -28$ ) двойной контрапункт получает название «двойной контрапункт октавы». Соответственно двойной контрапункт дуодецимы будет иметь показатель  $Iv = -11$  (или  $-18, -25$ ) и т. д. Наиболее употребительны в музыкальной практике двойные контрапункты октавы, децимы, дуодецимы, имеющие наименьшее число ограничений при сочинении первоначального соединения.

Двойной контрапункт – один из самых распространённых и эффективных приёмов в контрапунктической технике. Он широко применяется в качестве самостоятельного художественного приёма, а также является необходимым элементом в бесконечных канонах, канонических секвенциях, в фугах с удержанным противосложением. Его образная специфика заключается в возможности переключения слушательского интереса с одного тематического материала на другой, благодаря поочерёднему «помещению» мелодических голосов (или целых мелодических пластов) в наиболее заметный верхний голос.

Анализ примеров на двойной контрапункт базируется на определении показателя перестановки и характеристике звучания производных соединений в связи с изменением соотношения голосов по вертикали.

Пример анализа см. в Приложении 1 (№ 10).

### **ДВОЙНОЙ КОНТРАПУНКТ ОКТАВЫ**

Наиболее распространённая разновидность вертикально-подвижного контрапункта, в котором при получении производных соединений голоса меняются местами (отсюда термин «двойной») при показателе перестановки, равном одной, двум, трём, четырём октавам. Цифровое обозначение показателя перестановки в двойном контрапункте октавы:  $Iv = -7$  (или  $-14, -21, -28$ ). Как контрапунктический приём двойной контрапункт октавы технически не сложен. Простота его применения связана с тем обстоятельством, что при получении производных соединений интервалы первоначального соединения не меняют своего качества: консонансы остаются консонансами, диссонансы – диссонансами. Более того, в группе консонансов остаются неизменными по качеству совершенные и несовершенные консонансы. Таким образом, преобразования приводят к тому, что, к примеру, терция становится секстой, септима – секундой и т. д. Исключением является лишь квинта, которая в производном соединении преобразуется в кварту, т. е. консонанс становится диссонансом, что особенно заметно в двухголосном контрапункте. Поэтому среди основных правил выпол-

нения приёма двойного контрапункта октавы содержится ограничение на применение квинты в первоначальном соединении: квинта заранее воспринимается как диссонанс и оформляется в виде проходящей, вспомогательной или задержания (речь идёт об учебных упражнениях в строгом стиле). Кроме того, действует ещё одно правило: в первоначальном соединении не следует разводить голоса шире показателя перестановки во избежание перекрещивания голосов. Как видим, по сравнению с простым контрапунктом, техника сочинения первоначального соединения усложняется незначительно. Отметим, что чаще встречается двойной контрапункт октавы с перемещением голосов (или только одного голоса) на одну или две октавы. Например,  $Iv = -14$  может быть рассмотрен как перемещение верхнего голоса на октаву вниз ( $-7$ ), а нижнего – на октаву вверх ( $-7$ ). При подобном перемещении в производном соединении не меняется тональность, что удобно в случае «близкого» звучания первоначального и производного соединений. В то же время нередки случаи иных вариантов перемещения:  $Iv = -7$  ( $-3; -4$ ),  $Iv = -14$  ( $-9; -5$ ) и т. д. При таких вариантах перемещения, как правило, бывает необходима корректировка звучания с помощью дополнительных знаков альтерации.

### **ДИССОНАНСЫ В ПОЛИФОНИИ**

Принципы использования мелодических и гармонических интервалов в разные периоды развития музыкального искусства не отличались стабильностью, поскольку зависели и от законов акустики, и от эстетических представлений эпохи. К примеру, полифоническая горизонталь эпохи Возрождения ориентировалась на специфику вокального исполнительства, что приводило к ограничениям в использовании чрезмерно широких или ярко диссонирующих интервалов.

В полифонической вертикали строгого письма соотношение консонансов и диссонансов характеризовалось зависимостью диссонансов от консонансов. Диссонансы предписывалось окружать консонансами и применять в строго определённых видах – как проходящие, вспомогательные или задержания. При этом каждый из этих видов подчинялся своим специфическим правилам. Например, проходящие и вспомогательные диссонансы появлялись обычно на слабых или относительно сильных долях такта путём введения в мелодический голос проходящего или вспомогательного хода на фоне выдержанного звука в другом голосе. Задержания применялись, как правило, на сильных или относительно сильных долях такта по преимуществу в виде приготовленных, слигованных и разрешаемых на ступень вниз. Более того, диссонирующий звук интервала (тот, который готовился, задерживался и затем разрешался) имел строго определённое местоположение: в секунде это был нижний звук, в септимере – верхний, в кварте мог диссонировать любой из составляющих её тонов.

Безусловно, в художественной практике полифонии строгого письма некоторые «нарушения» правил присутствовали, но большинство сложившихся канонов неукоснительно соблюдались в композиторской практике. В эпоху свободного письма отношение к диссонансам существенно изменилось, их перестали воспринимать как дисгармонию и некий хаос, они приобрели самостоятельный статус. Тем не менее определённая зависимость от акустических закономерностей привела к сохранению отдельных норм строгого письма в использовании диссонансов в последующие эпохи, вплоть до XXI века.

### **ЗВЕНЬЯ КАНОНА**

Так называются повторяющиеся части канона или канонической имитации. Звенья канона – его специфический элемент, благодаря которому создаётся ощущение непрерывности имитирования респостой всех возникающих разделов пропосты. Напомним, что в учебной практике принято следующее буквенное обозначение канона, а следовательно, и его звеньев:

А В С Д  
А В С Д и т. д.

Одноголосная часть пропосты (А), повторяемая затем респостой на той же или изменённой высоте, образует первое звено канона. Первое противосложение (В) при его воспроизведении в респосте становится вторым звеном канона. Второе противосложение (С) рассматривается как третье звено и т. д. Естественно, что звенья канона равны по протяжённости (за исключением канонов в увеличении или в уменьшении). Минимальное количество звеньев, достаточных для возникновения канона, – два. Количество звеньев в каноне может быть различным, доходя в некоторых случаях до двадцати и более. В бесконечном каноне и его разновидности – канонической секвенции – количество звеньев влияет на определение разряда данного полифонического приёма.

### **ИМИТАЦИОННАЯ ПОЛИФОНИЯ**

Вид полифонии, в котором совместно звучащие голоса поочерёдно (разновременно) проводят одну и ту же тему. Напомним, что своё название данный вид полифонии получил от латинского термина, означающего *подражание*. Самостоятельность голосов в имитационной полифонии носит относительный характер. Но благодаря тому, что мелодически одинаковые (или изменённые по принятым в музыкальной практике нормам) голоса звучат не одновременно, а со сдвигом во времени, контраст между ними как неотъемлемый признак полифонического склада непременно присутствует.

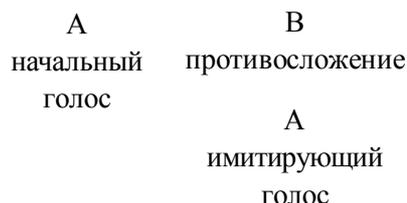
Имитационная полифония имеет множество разновидностей, среди которых наиболее важны различные виды простой и канонической имитации, в том

числе особые разновидности, основанные на проведении имитирующим голосом мелодического материала в увеличении, уменьшении, в обращении или ракоходе. На принципах имитационной полифонии строятся такие формы, как канон, fuga, фугетта, фугато, некоторые инвенции, полифонические прелюдии и др. В перечисленных формах повторяемая в различных голосах тема рассматривается как интонационный источник, импульс мелодического развития голосов и формы в целом.

### ИМИТАЦИЯ

Полифонический приём, основанный на проведении (повторении) мелодического материала, прозвучавшего сначала в одном голосе, другими голосами на той же или изменённой высоте. Латинский термин *imitatio* означает *подражание*. Мелодическая общность голосов, придающая многоголосию образную целостность, одновременно делает звучание разнообразным, благодаря возможности регистровых, ладовых, ритмических и других преобразований темы.

Основные элементы имитации: начальный голос (вступающий первым), имитирующий голос (вступающий позже), противосложение (контрапункт к имитирующему голосу). Схематически имитацию можно представить следующим образом:



В канонах и fugaх элементы имитации носят другие названия (пропоста и респоста, тема и ответ и др.).

Характеристика имитации основывается на определении трёх параметров её структуры: *интервала* вступления имитирующего голоса (как правило, интервала между первыми звуками начального и имитирующего голосов), *направления* вступления имитирующего голоса (т. е. вступления имитирующего голоса выше, ниже начального голоса или на той же высоте), *расстояния* вступления имитирующего голоса (т. е. насколько позже вступает имитирующий голос, иначе – сдвиг в имитации). К примеру: имитация в верхнюю октаву со сдвигом на два такта.

Два основных вида имитации имеют следующие названия – простая и каноническая. Их различие связано с продолжительностью имитирования: имитирующий голос повторяет только одноголосную часть мелодии (простая имитация) или возникает непрерывная имитация формирующихся в начальном голосе противосложений (каноническая имитация).

Преобразования темы в имитирующем голосе приводят к возникновению особых разновидностей имитации: в обращении, в увеличении, в уменьшении, в ракоходе. Многообразии видов и эффектность звучания делают имитацию одним из самых распространённых контрапунктических приёмов в музыке разных эпох и стилей. На имитации основаны многочисленные формы, в том числе каноны, фуги, фугетты, фугато, а также такие специфические приёмы, как стретта, каноническая секвенция, бесконечный канон и др.

### **ИМИТАЦИЯ В ОБРАЩЕНИИ**

Особая разновидность имитации, в которой имитирующий голос повторяет с противоположной интонационной направленностью мелодию, прозвучавшую ранее в другом голосе. При таком преобразовании сохраняется ступеневая величина интервалов, но восходящие интервалы становятся нисходящими, а нисходящие – восходящими. Этот вид имитации возможен как в простой, так и в канонической имитации. Приём широко распространён в композиторской практике начиная с эпохи Возрождения. Нередко применяется в сочетании с другой особой разновидностью имитации – в увеличении.

Имитация в обращении требует особых навыков при сочинении или выполнении учебных заданий, поскольку данный вид имитации должен опираться на интонации и ритмы, которые после преобразования мелодии имитирующим голосом оставляют её узнаваемой. В противном случае теряется смысл применения приёма имитации, ослабляется эффект подражания, являющийся сущностью имитационного развития музыкального материала.

### **ИМИТАЦИЯ В УВЕЛИЧЕНИИ**

Особая разновидность имитации, в которой имитирующий голос повторяет более крупными длительностями мелодию, прозвучавшую ранее в другом голосе. Ритмическое увеличение звуков мелодии начального голоса может происходить в два или в четыре раза. Применение имитации в увеличении возможно как в двухголосии, так и в трёхголосии. В последнем случае длительности последовательно, по мере вступления голосов, увеличиваются сначала в два, затем в четыре раза, фиксируя слушательское внимание на всё более подчёркнутом, «укрупнённом» звучании мелодического материала. Нередко имитация в увеличении применяется в кульминационных моментах для достижения яркого эффекта при итоговом проведении темы. Схематически имитацию в увеличении можно изобразить следующим образом:

A	B	....	(движение, к примеру, четвертями)		
	A	B	....	(движение половинными)	
		A	B	....	(движение целыми)

При анализе примеров на каноническую имитацию в увеличении следует учесть, что вновь вступающий голос, проводя тему более крупными длительностями, соответственно имеет более протяжённые звенья. Это обстоятельство технически усложняет приём, требует соблюдения дополнительных правил. Возможно применение имитации в увеличении в сочетании с другой особой разновидностью имитации – в обращении.

### **ИМИТАЦИЯ В УМЕНЬШЕНИИ**

Особая разновидность имитации, в которой имитирующий голос повторяет более мелкими длительностями мелодию, прозвучавшую ранее в другом голосе. Ритмическое уменьшение происходит, как правило, в два раза. Данный вид имитации не получил широкого распространения, вероятно, потому, что от проведения темы в ритмически «убыстрённом» звучании особо большого эффекта не возникает. Тем не менее в учебных примерах для анализа и в творческих заданиях имитация в уменьшении может иметь место.

### **ИМИТАЦИЯ РАКОХОДНАЯ**

Особая разновидность имитации, в которой имитирующий голос повторяет от конца к началу мелодию, прозвучавшую ранее в другом голосе. Приём встречается нечасто и достаточно сложен в техническом отношении. Известно, что для любых разновидностей имитации особенно важен принцип «узнаваемости» (напомним, что в переводе термин имитация означает *подражание*). Особенно необходимо его соблюдение, если мелодический материал в имитирующем голосе подвергается различным преобразованиям. Поэтому, применяя имитацию в ракоходе, надо предусмотреть такую ритмическую организацию мелодии и её интервальное строение, которые в «возвратном» движении сохранят наиболее яркие (узнаваемые) мелодические и ритмические элементы первоначальной мелодии.

Достаточно сложный полифонический приём ракоходной имитации может ещё более усложняться сочетанием с имитацией в обращении, что характерно, к примеру, для полифонических произведений XX столетия.

### **КАНОН**

Полифоническая форма, основанная на технике канонической имитации. В переводе с греческого термин канон означает *правило, закон*. Голоса канона имеют специфические названия: Proposta и Risposta. Пропоста – начальный голос канона, в переводе означает *предложение, предлагаю*. Риспоста – имитирующий голос канона, в переводе означает *продолжение, продолжаю*. По технике сочинения канон и каноническая имитация близки, в процессе анализа этих полифонических приёмов не всегда наблюдается строгое разграниче-

ние терминов. Тем не менее следует иметь в виду, что термином «канон» обозначается не только техника непрерывной имитации. Так называют самостоятельную композицию – законченную форму канонической имитации в виде завершенного раздела или отдельного произведения. Заметим, что канон как самостоятельная композиция относится к наиболее старинным формам полифонического склада.

Как и для канонической имитации, для канона характерен такой элемент, как звено. Количество звеньев от двух минимальных может достигать до двадцати и более. Схематически и по способу сочинения канон сходен с канонической имитацией:

A	B	C	D	K
	A	B	C	

В приведённой схеме буквой А обозначено первое звено канона (его одногласное начало), соответственно В – второе звено, С – третье. По количеству голосов различают двухголосные, трёхголосные, четырёхголосные каноны. По количеству тем – простые (на одну тему), двойные (на две темы) и даже тройные (на три темы). Термины «конечный канон» и «бесконечный канон» относятся к таким разновидностям канона, которые либо не содержат в своём развитии возвращения к первоначальному материалу (конечный канон), либо на определённом этапе развития возвращают канон к его начальному звену и повторению уже прозвучавшего музыкального материала (бесконечный канон).

Анализ канона базируется на тех же характеристиках, которые приняты в простой имитации (интервал, направление, расстояние вступления респосты), но с добавлением количества звеньев в каноне.

Образно-художественная специфика канона заключается в тематическом единстве голосов и, следовательно, в мелодической целостности формы. На протяжении многовековой истории развития канона его нотная запись имела различные формы. Встречались варианты записи, когда вступление респосты не фиксировалось («загадочные» каноны), исполнителю предлагалось разгадать, расшифровать канон, самому найти место вступления имитирующего голоса. В некоторых случаях подобные каноны были «приспособлены» к разным вариантам вступления респосты, что ещё более усложняло расшифровку необычной записи.

### **КАНОНИЧЕСКАЯ ИМИТАЦИЯ**

Разновидность имитации, в которой имитирующий голос повторяет не только одногласную часть мелодии, но и появляющиеся в начальном голосе противоположения. Такую имитацию нередко называют непрерывной. Схематическое

изображение канонической имитации может быть представлено следующим образом:



Символы схемы:

A – одноголосная часть начального голоса, перенесённая затем в имитирующий голос, и одновременно первое звено канона;

B – первое противосложение и одновременно второе звено канона;

C – второе противосложение и одновременно третье звено канона;

(—) – свободное развитие (необязательный элемент в каноне);

K – каденция.

Поясним, что появившийся новый элемент канонической имитации – *звено* по сравнению с простой имитацией является дополнительным элементом и обозначает повторяющиеся части канонической имитации. В приведённой выше схеме повторяющимися являются три раздела – A, B, C, и, следовательно, подобные канонические имитации имеют в своём составе три звена. Начальное звено может быть очень коротким по продолжительности, например, составлять всего лишь долю такта. В этом случае последующие звенья тоже будут небольшими, а количество их может достигать значительного числа.

Характеристика канонической имитации включает те же параметры, что и простая имитация (интервал, направление, расстояние вступления имитирующего голоса), но с добавлением количества звеньев.

Пример анализа см. в Приложении 1 (№ 2).

### **КАНТУС ФИРМУС**

Латинское выражение *Cantus firmus* (C.f.) в переводе означает *прочное, твёрдое пение*. Так принято называть главную, неизменную мелодию, которая является основой многоголосного произведения. C.f. мог представлять собой напев хорала или заимствоваться из светской музыкальной традиции. Старинные полифонические формы строились на основе специфической техники *cantus firmus*. К примеру, в мессах изложенный крупными длительностями напев C.f. (как правило, григорианский хорал) служил мелодическим источником одной из частей, приобретая в других частях новую интерпретацию, развиваясь в рамках иной контрапунктической техники.

В учебных упражнениях под C.f. подразумевается выбранная для полифонической обработки мелодия, которая может быть заимствована из профессиональной либо народной музыки или сочинена специально для учебных целей. Обычно она обозначена символом C.f., при полифонической обработке остаётся неизменной, служит своеобразным мелодическим «стержнем» многоголосной фактуры.

## **КОНЕЧНЫЙ КАНОН**

Разновидность канона, в котором развитие тематического материала, основанное на «цепочке» звеньев, образующих единую интонационную линию, завершается каденцией либо переходит в дальнейшее полифоническое (свободное) развитие. Термин введён для разграничения двух понятий – конечного и бесконечного канонов. В последней форме – бесконечном каноне – первоначальный материал в определённый момент возвращается, «вторгается» в развитие канона, образуя специфическую структуру с возможным неоднократным повторением ранее прозвучавшего материала, с характерными образными и техническими особенностями.

Схематически конечный канон можно представить следующим образом:

A    B    C    D    K  
          A    B    C

Конечный канон, получив широкое распространение в самые различные стилевые периоды развития музыкального искусства, является привлекательным полифоническим приёмом и для современных композиторов. Конечные простые (на одну тему) каноны особенно несложны в техническом плане, поскольку сочиняются по правилам простого контрапункта. Именно такие каноны включаются в творческие задания в процессе учебного освоения полифонии. Характеристика конечного канона аналогична характеристике канонической имитации и включает такие элементы, как интервал, направление, расстояние вступления ристпосты и количество звеньев канона.

## **КОНСОНАНСЫ В ПОЛИФОНИИ**

Анализ полифонического произведения или его фрагмента предполагает характеристику принципов использования в полифонической фактуре интервалов в их мелодическом (горизонтальном) и гармоническом (вертикальном) звучании. Такая характеристика, как правило, помогает выявить стилистические закономерности музыкального произведения в связи с эпохой или музыкальными пристрастиями композитора.

Основополагающие учебные нормы применения консонансов связаны с эпохой строгого письма (XV–XVI века), когда законы композиции определялись вокально-хоровой природой господствующих жанров. В мелодическом виде консонансы применялись достаточно свободно, за исключением широких скачков, нарушающих в целом плавное движение мелодических голосов. Консонансы в гармоническом виде, особенно несовершенные (терции и сексты), составляли основу контрапунктического развития, благодаря своему «наполненному» звучанию даже в пределах двухголосия. Напротив, совершенные консонансы, та-

кие как прима, квинта, октава, применялись с ограничениями из-за акустически «пустого» звучания, чрезмерной слитности звуков интервала, лишаящей голоса мелодической самостоятельности. Среди многочисленных ограничений в применении консонансов особенно не рекомендовалось подчёркивание сильной долей совершенных консонансов, параллельное движение ими, использование примы внутри построения и др. В двухголосном контрапункте кварта исключалась из разряда консонансирующих интервалов из-за некоторой неустойчивости и жёсткости звучания.

Полифония свободного письма, основанная на несколько иных принципах гармонической вертикали, базируется на более свободных правилах применения консонансов, сохраняя, тем не менее, некоторые основополагающие акустические закономерности в их использовании.

### **КОНТРАПУНКТ**

Термин возник из латинского выражения *punctum contra punctum*, что в буквальном переводе означало *точка против точки*. В приближении к нотной графике перевод звучал как «нота против ноты», а более опосредованно – «мелодия против мелодии». Значение термина может быть различным. Контрапункт является синонимом слова полифония, в XIX – начале XX в. в музыкальных учебных заведениях курс полифонии назывался курсом контрапункта. Контрапунктом называют также голос, сопровождающий основную мелодическую линию. Реже так называют пьесу полифонического склада. Наконец, основное понятие термина контрапункт – соединение мелодий. Поэтому распространены выражения: двухголосный контрапункт, трёхголосный контрапункт, простой контрапункт, сложный контрапункт, подвижной контрапункт, обратимый контрапункт и др. Всё это названия полифонических приёмов, в которых по особым нормам соединены мелодии, составляющие многослойную фактуру полифонических произведений.

Контрапункт – один из самых распространённых терминов в курсе полифонии, имеющий множество значений, разновидностей и оттенков.

### **КОНТРАСТНАЯ ПОЛИФОНИЯ**

Вид полифонии, в котором в совместном звучании объединены разные, нередко ярко контрастные мелодические голоса. Другое название данного вида полифонии – разнотемная полифония. С точки зрения тональной общности голосов, их интонационных взаимосвязей в контрастной полифонии, безусловно, возникают объединяющие моменты. Но в целом для этого вида полифонии характерна индивидуализация мелодических голосов по различным параметрам: направлению движения, ритму и интервальному строению, сочетанию скачков и плавного движения, местоположению цезур, кульминаций и пр. Контраст мело-

дических голосов может быть выражен с помощью перечисленных приёмов, а также другими средствами, вплоть до манеры исполнения, динамики, национальной специфики и др.

В контрастной полифонии широко используются различные полифонические приёмы, в частности, сложный контрапункт в его многочисленных модификациях. В учебной практике именно контрастная полифония наиболее приемлема на начальном этапе обучения, в период освоения закономерностей ладового, интонационного метроритмического строения образующих полифоническую ткань голосов.

### **МЕЛОДИКА СТРОГОГО ПИСЬМА**

Анализ полифонических произведений или отдельных музыкальных фрагментов базируется не только на определении основного технического приёма, но и на характеристике мелодических голосов по следующим параметрам: мелодический рисунок – ладовые закономерности – метроритмические особенности. В композиторской практике эпохи XV–XVI веков сложилась традиция сочинения мелодий, для которых были характерны плавность, уравновешенность во всех элементах музыкальной речи. В мелодическом рисунке таких мелодий скачки и плавное движение, подъёмы и спады чередуются, естественно сменяя друг друга; в них, как правило, исключены ходы на увеличенные и уменьшенные интервалы, на широкие диссонирующие скачки; применение скачков строго регламентировалось и регулировалось предшествующим и последующим плавным движением в противоположном скачку направлении. Ладовая организация мелодий строгого письма не отличалась особой сложностью: применялись, по преимуществу, диатонические лады, в которых отсутствовали хроматические ходы, а система тяготений была достаточно нейтральной. Метроритмическая организация мелодий строгого письма основывалась на применении крупных длительностей и размеров, а также на постоянном обновлении ритмических формул и чередовании разнообразных способов оформления сильных долей такта.

Перечисленные закономерности мелодики строгого письма, направленные на организацию мелодий в их горизонтальном движении, одновременно были соотнесены с вертикалью многоголосной полифонической фактуры. В результате между мелодическими голосами складывался необходимый контраст, возникали условия для применения различных контрапунктических приёмов.

Сложившиеся в эпоху строгого письма нормы мелодического движения естественным образом вытекали из акустических закономерностей и специфики вокально-хоровых жанров, преобладавших в музыкальной культуре того времени. Знание конкретных норм мелодики строгого письма важно для учебной практики в той её части, которая касается анализа полифонических приёмов. В этом случае технологический анализ будет удачно дополнен характеристикой

стиля и специфических особенностей мелодического движения в старинных образцах полифонической фактуры.

### **ОБОЗНАЧЕНИЕ ИНТЕРВАЛОВ В ПОЛИФОНИИ**

В учебной полифонии принята система обозначения интервалов, предложенная на рубеже XIX–XX веков С.И. Танеевым. Обосновывая специфическое цифровое обозначение интервалов, композитор за единицу измерения принимает секунду как символ минимального мелодического движения. В результате все интервалы получили обозначение на единицу меньше, чем в привычной системе, принятой в теории музыки: прима – 0, секунда – 1, терция – 2, кварта – 3 и т. д.

Принцип обозначения интервалов выбран не случайно. Система, предложенная С.И. Танеевым, оказалась универсальной для освоения тех полифонических приёмов, которые основаны на различных числовых действиях. К таким приёмам прежде всего следует отнести многочисленные разновидности подвижного контрапункта. К примеру, использование традиционного обозначения интервалов при выполнении упражнений или анализа в двойном контрапункте октавы приведёт к несовпадению числовых значений во всех арифметических или алгебраических действиях, принятых при изучении данного приёма. В самом деле, показатель перестановки (Iv), равный октаве, может быть представлен суммой таких интервалов, как квинта и кварта. В традиционном цифровом выражении эта сумма равна 9 ( $5 + 4$ ), что не совпадает с обозначением октавы цифрой 8. В системе С.И. Танеева, напротив, простейшие цифровые и более сложные алгебраические действия дают идеальный результат. Тот же Iv, равный октаве и представленный суммой тех же интервалов (квинты и кварты), в цифровом выражении будет выглядеть следующим образом:  $4 + 3 = 7$  (отметим, что в приведённом примере не берётся в расчет характер отрицательного движения голосов и, соответственно, не выставлен при цифрах знак «минус»). Система обозначения интервалов по С.И. Танееву принята в современных учебниках полифонии, удобна в пользовании и не вызывает каких-либо затруднений при её введении в учебный процесс.

### **ОБРАТИМЫЙ КОНТРАПУНКТ**

Разновидность сложного контрапункта, в котором при получении производных соединений мелодии первоначального соединения (одна мелодия, несколько или все мелодии) звучат в обращении. Следовательно, прозвучавшие ранее мелодии в новом соединении появляются с противоположной интонационной направленностью: при сохранении ступеневой величины восходящие интервалы становятся нисходящими, а нисходящие интервалы становятся восходящими. Для слухового восприятия этот вид сложного контрапункта более непривычен, поскольку в некоторых случаях «узнаваемость» мелодий в производном соедине-

нии несколько затруднена из-за трансформации их интонационной специфики. Вероятно, поэтому, а также из-за технических сложностей приёма обратимый контрапункт не получил такого же широкого применения, как различные виды подвижного контрапункта. Тем не менее, примеры обратимого контрапункта содержатся в музыкальных произведениях многих композиторов. Нередки случаи сочетания обратимого контрапункта с подвижным, чаще с его наиболее распространённой разновидностью – двойным контрапунктом.

Пример анализа см. в Приложении 1 (№ 11).

### **ОСОБЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ ИМИТАЦИИ**

К особым разновидностям имитации относятся те её специфические варианты, в которых начальный голос при его повторении в имитирующем голосе подвергается определённым интонационным и ритмическим преобразованиям. Среди особых разновидностей имитации выделим наиболее часто применяемые в музыкальной практике.

*Имитация в обращении*, в которой имитирующий голос повторяет основную мелодию с противоположной интонационной направленностью: не меняя ступеневой величины, восходящие интервалы становятся нисходящими, а нисходящие – восходящими.

*Имитация в увеличении*, в которой имитирующий голос повторяет основную мелодию более крупными длительностями.

*Имитация в уменьшении*, в которой имитирующий голос повторяет основную мелодию более мелкими длительностями.

*Имитация ракоходная*, в которой имитирующий голос повторяет основную мелодию от конца к началу (иначе: инверсия, возвратное движение).

Каждая из перечисленных особых разновидностей имитации имеет свою специфику звучания и особые нормы при выполнении творческих заданий и анализе. Например, имитация в обращении или ракоходе не всегда легко узнаётся из-за изменения направленности движения и смены интонаций. Имитация в увеличении или уменьшении усложняет технику сочинения канонов из-за изменения протяжённости звеньев. Тем не менее особые разновидности имитации, возникнув в старинных полифонических формах, сохранили свою значимость в последующие столетия, вызывая неизменный интерес композиторов как эффективный способ обновления тематического материала.

Особые разновидности имитации используются в основном виде и в сочетаниях друг с другом (например, имитация в обращении и увеличении одновременно). Область их применения – простые и канонические имитации как в виде структурно обособленных форм (например, в форме канона в увеличении), так и в качестве приёмов развития в фугах, ричеркарах и других полифонических структурах.

Анализируя примеры на имитацию, следует обращать внимание на изменения мелодии в имитирующем голосе, связывая их с известными особыми разновидностями имитации. Заметим, что внося образное разнообразие в традиционные имитационные формы, особые разновидности имитации требуют специальных знаний и навыков работы с полифонической техникой, в том числе при выполнении творческих заданий и анализе полифонических сочинений.

Пример анализа см. в Приложении 1 (№ 3).

### **ПЕРЕСТАНОВКА ГОЛОСОВ В ВЕРТИКАЛЬНО-ПОДВИЖНОМ КОНТРАПУНКТЕ**

Вертикально-подвижной контрапункт – это приём, основанный на получении нового варианта соединения мелодий путём перемещения мелодических голосов по вертикали, т. е. вверх или вниз. В результате в производном соединении голоса сближаются, удаляются друг от друга либо взаимно перемещаются, меняя своё местоположение (верхний становится нижним, нижний – верхним). При этом движение голоса определяется как *положительное*, если верхний голос перемещается вверх или нижний вниз. *Отрицательным* считается перемещение верхнего голоса вниз или нижнего вверх. В последнем случае перед цифровым обозначением интервала перестановки ставится знак «минус».

Различают *прямую* и *противоположную* перестановку голосов. При удалении голосов друг от друга или при их сближении (без взаимного перемещения) перестановка считается *прямой*, показатель перестановки при этом может быть как положительным, так и отрицательным. При взаимном перемещении голосов перестановка считается *противоположной*, а показатель перестановки в данном варианте (двойном контрапункте) будет всегда отрицательным.

При вертикальной перестановке голосов могут перемещаться все голоса первоначального соединения или только часть из них. Вариантов перестановки существует достаточно много. Их многообразие даёт возможность получения производных соединений с новыми соотношениями голосов по высоте, нередко с необычными диссонирующими интервалами между мелодическими голосами. В других случаях в результате перестановок ранее прозвучавшие мелодии появляются в необычных ладовых условиях, что используется композиторами для более кардинального обновления музыкального материала.

### **ПОДВИЖНОЙ КОНТРАПУНКТ**

Вид сложного контрапункта, в котором при получении производных соединений мелодии первоначального соединения не изменяются интонационно или ритмически, а лишь перемещаются относительно друг друга различными способами. Перемещение голосов по вертикали и горизонтали ведёт к возникновению новых соединений тех же мелодий, но в иных пространственно-временных взаимоотношениях между голосами.

Способы перемещения голосов определяют основные разновидности подвижного контрапункта.

*Вертикально-подвижной контрапункт*, в котором голоса первоначального соединения перемещаются относительно друг друга по вертикали – на определённый интервал; в качестве особой разновидности выделяется *двойной контрапункт*.

*Горизонтально-подвижной контрапункт*, в котором голоса первоначального соединения перемещаются относительно друг друга по горизонтали – на определённое количество тактов или долей такта.

*Вдвойне-подвижной контрапункт*, в котором голоса первоначального соединения при получении производных соединений перемещаются относительно друг друга по вертикали и горизонтали одновременно.

Художественный эффект приёма подвижного контрапункта заключается в образовании новых вариантов соединения неизменяемых мелодий путём получения иных соотношений голосов в производных соединениях. Голоса сближаются или удаляются друг от друга, меняются местами, сдвигаются во времени, приобретая в некоторых случаях достаточно сложные формы, особенно при объединении различных способов перемещения и совмещении подвижного контрапункта с другими видами сложного контрапункта. Среди разнообразных контрапунктических приёмов именно подвижной контрапункт, наряду с имитацией, получил широкое распространение и активное применение в композиторской практике на протяжении нескольких столетий.

### **ПОДГОЛОСОЧНАЯ ПОЛИФОНИЯ**

Вид полифонии, в котором одновременно звучат основная мелодия и её варианты (подголоски). Этот вид полифонии более всего характерен для музыкальной традиции славянского фольклора – русских, украинских, белорусских народных песен, их обработок и основанных на народных песнях авторских полифонических произведений. Подголоски, подчиняющиеся ведущему мелодическому голосу, могут приобретать различную степень самостоятельности, индивидуализированности и выразительности. Для подголосочной полифонии более, чем для других видов полифонии, характерно сочетание в одновременности двух составляющих – мелодической общности голосов и стремления к контрасту, к горизонтальной самоценности каждого голоса.

Подголосочная полифония, подобно другим видам полифонии, получила распространение в вокальной и инструментальной ансамблевой музыке. В ней велика роль линейного (горизонтального) развития голосов. Среди характерных черт – импровизационность, непостоянство в количестве голосов, свобода в использовании интервалов, специфические нормы голосоведения и др. В профессиональной музыке народная подголосочная полифония нашла адекватное

художественное воплощение в произведениях русских композиторов XVIII–XX веков, в лучших образцах отечественной музыки различных жанров.

### **ПОКАЗАТЕЛЬ ВЕРТИКАЛЬНО-ПОДВИЖНОГО КОНТРАПУНКТА**

Так называется специфический термин вертикально-подвижного контрапункта, обозначающий результат перемещения голосов при получении производных соединений. Латинский термин *Index verticalis* (Iv) можно трактовать как *показатель вертикальной перестановки голосов* или как *показатель вертикально-подвижного контрапункта*. Он представляет собой алгебраическую сумму интервалов перемещения каждого из голосов первоначального соединения. Термин *алгебраическая сумма* не случаен, поскольку отрицательное движение голоса (верхнего вниз или нижнего вверх) обозначается добавлением знака «минус» к цифровому значению интервала перемещения. В качестве примера приведём некоторые простые варианты.

При получении производного соединения произошло следующее перемещение голосов: верхний голос переместился вверх на терцию, нижний остался на месте. Следовательно,  $Iv = 2$  (2; 0). Условимся, что первой цифрой в скобках обозначено перемещение верхнего голоса, второй – нижнего голоса. В целом произошло удаление голосов друг от друга, что отражено в положительном показателе перестановки.

Другой пример связан с определением показателя перестановки в двойном контрапункте, где при получении производного соединения верхний голос переместился на октаву вниз, а нижний – на октаву вверх. При определении показателя перестановки получается следующий результат:  $Iv = -14$  (-7; -7). Напомним, что показатель двойного контрапункта дополняет определение приёма названием соответствующего интервала. В данном случае определение звучит как двойной контрапункт октавы. В более сложных случаях возникают двойные контрапункты децимы ( $Iv = -9$ ), дуодецимы ( $Iv = -11$ ) и др. Разнообразны и сочетания интервалов при перестановках. Например,  $Iv = -7$  может иметь множество вариантов:  $Iv = -7$  (-2; -5),  $Iv = -7$  (-6; -1),  $Iv = -7$  (0; -7) и т. д. Для знающих музыкантов показатель перестановки определяет степень сложности приёма, поскольку с ним связаны нормы и ограничения, которые применяются при сочинении первоначального соединения мелодий.

### **ПОКАЗАТЕЛЬ ГОРИЗОНТАЛЬНО-ПОДВИЖНОГО КОНТРАПУНКТА**

Так называется специфический термин горизонтально-подвижного контрапункта для обозначения перестановки голосов при получении производных соединений. В учебной практике принят латинский вариант термина – *Index horisontalis* (Ih). Его цифровое выражение связано с тактами или долями тактов, поскольку смысл горизонтально-подвижного контрапункта заключается в воз-

возможности перемещения мелодий первоначального соединения во времени, по горизонтали, вправо или влево. Index horisontalis обозначается цифрой, указывающей, насколько позже или раньше в новом соединении вступает один из голосов. К примеру,  $Ih = 1$  означает, что временное соотношение голосов в производном соединении изменилось на один такт.

## **ПОЛИФОНΙΑ**

Музыкальный склад, в котором в одновременном звучании соединены самостоятельные, развитые мелодические голоса. Буквально греческий термин «полифония» переводится как *многоголосие*. Художественно-образное восприятие полифонической фактуры можно определить выражением *ансамбль мелодий*.

Полифония не только один из древнейших музыкальных складов в народном и профессиональном искусстве, это особый тип музыкального мышления, отличающийся технической сложностью, органичностью соединения рационального и эмоционального, разнообразием приёмов и форм. Изучение законов полифонии для музыкантов разных специальностей – путь к постижению тайн композиторского и исполнительского мастерства, критерий профессионального уровня и музыкальной образованности.

В полифонии выделяют три основных вида: подголосочную, контрастную и имитационную. В каждом виде формируются специфические закономерности. Но объединяющим моментом служат такие признаки полифонии, как непрерывность развития мелодического материала, текучесть его изложения, отсутствие одновременных цезур в голосах, несовпадение каденций и кульминаций, контраст между голосами, выраженный ритмически, интонационно, направленностью движения и др. В основе всех видов полифонии лежит мелодическая идея, главным стержнем всего музыкального развития служит мелодия, тематизис или тема-импульс как основа музыкальной формы.

## **ПРОПОСТА**

Термин для обозначения начального голоса канона. Итальянский эквивалент термина – *proposta*, что в переводе означает *предложение, предлагаю, повод*. Пропоста – это голос, первым начинающий изложение мелодии канона. Структура пропосты складывается из звеньев, которых может быть два (минимальное число) и больше. В строгих канонах пропоста затем точно повторяется в респосте (имитирующем голосе канона). В двойных канонах содержатся две пропосты, построенные на разном мелодическом материале. Они вступают одновременно или с небольшим сдвигом во времени. Термин применим и для канонической имитации.

### **ПРОСТАЯ ИМИТАЦИЯ**

Разновидность имитации, в которой имитирующий голос повторяет только одноголосную часть мелодии, прозвучавшую в начальном голосе до его вступления. Дальнейшее развитие музыкального материала продолжается в свободной форме или подчиняется законам определённого музыкального жанра. Схематическое изображение простой имитации может быть следующим:

$$\begin{array}{c} A \quad B \quad ( \text{---} ) \quad K \\ \quad \quad A \end{array}$$

Символы схемы:

A – начальный голос, его одноголосная часть; A (в нижнем голосе) – имитирующий голос; B – противосложение; (---) – свободное развитие; K – каденция. Для структурного анализа простой имитации достаточно указать три основных параметра имитации: интервал, направление, расстояние вступления имитирующего голоса. Например, простая имитация в нижнюю октаву со сдвигом в полтора такта.

Простая имитация – достаточно распространённый полифонический приём. В частности, на нём основано развитие в простых фугах.

Пример анализа см. в Приложении 1 (№ 1).

### **ПРОСТОЙ КАНОН**

Простым называется канон на одну тему, в отличие от двойных и тройных канонов, в которых параллельно развиваются канонически две или три темы. Структурная схема простого канона сходна со структурой канонической имитации из нескольких звеньев. Отличие заключается в том, что канон, как правило, завершается каденцией, придавая форме законченность. Схема простого канона:

$$\begin{array}{c} A \quad B \quad C \quad D \quad K \\ \quad \quad A \quad B \quad C \end{array}$$

Количество звеньев и протяжённость звена, также как интервал вступления пропосты, не регламентированы и могут принимать разнообразные значения. Характеристика простого канона основана на определении стандартных элементов – интервала, направления, расстояния вступления пропосты и количества звеньев.

### **ПРОСТОЙ КОНТРАПУНКТ**

Вид полифонической техники, не предусматривающий возможности получения новых вариантов первоначального соединения мелодий. В отличие от сложного контрапункта простой контрапункт не регламентируется тем комп-

лексом ограничений, которые в сложном контрапункте позволяют получать производные соединения с обновлённым звучанием исходного мелодического материала. Тем не менее, данный полифонический приём, в зависимости от эпохи и стиля, подчиняется определённым нормам, среди которых правила соотношения консонансов и диссонансов, закономерности ладовых и метроритмических связей. В частности, учебная практика, базирующаяся на начальном этапе обучения на принципах полифонии строгого письма, устанавливает твёрдые каноны, касающиеся мелодического рисунка, контраста соединяемых голосов, оформления диссонансов в виде проходящих, вспомогательных и задержаний и пр.

Нормы соединения мелодий в простом контрапункте, сформировавшиеся в классическом виде в произведениях композиторов эпохи Возрождения и основанные на законах акустики и естественных взаимоотношениях элементов вокального искусства, оказались востребованными в последующие столетия, удобными для творческих модификаций в иных стилевых условиях.

### **ПРОТИВОСЛОЖЕНИЕ**

Контрапункт к имитирующему голосу в простой или канонической имитации. Первое противосложение появляется одновременно с вступлением имитирующего голоса. Его функция достаточно сложна, поскольку противосложение органично продолжая одноголосную часть мелодии начального голоса, в то же время контрастирует с ней же, повторяемой теперь имитирующим голосом. Как правило, противосложение интонационно и ритмически сходно с основным мелодическим материалом, но может содержать и более яркий контраст по отношению к нему.

При анализе примеров на имитацию первое противосложение служит ориентиром для определения вида имитации: если первое противосложение не повторяется в имитирующем голосе – имитация простая, если повторяется – имитация каноническая. В последнем случае первое противосложение рассматривается в качестве второго звена канона (напомним, что первое звено – одноголосная часть мелодии начального голоса).

Термин противосложение характерен для полифонических форм, которые основаны на имитационной полифонии, в частности для фуг, фугетт и др. В фугах получил широкое применение особый вид противосложения – так называемое удержанное противосложение, которое сопровождает тему фуги в её дальнейших проведениях.

### **РИСПОСТА**

Термин для обозначения имитирующего голоса канона. Итальянский эквивалент термина – *risposta*, что в переводе означает *продолжение, продолжаю*. Респоста – специфический термин для обозначения голоса, повторяющего ме-

лодию канона, ранее прозвучавшую в его начальном голосе – пропосте. Риспоста может точно, без изменений повторять мелодию пропосты на той же или изменённой высоте (так выглядит наиболее часто встречающийся вид канона). Возможные преобразования риспосты связаны с применением в ней особых разновидностей имитации. В этом случае в риспосте мелодия канона может звучать в обращении, увеличении, уменьшении, ракоходе или в более сложных сочетаниях перечисленных особых разновидностей имитации. Подобные модификации риспосты образуют каноны в увеличении, обращении, ракоходе и др. В двойных канонах (с двумя пропостами) соответственно возникают две риспосты, содержащие различный музыкальный материал.

### **СВОБОДНАЯ ИМИТАЦИЯ**

В отличие от строгой имитации, сохраняющей при повторении неизменными ступеневую величину интервалов и ритмическую основу мелодии начального голоса, свободная имитация допускает изменение перечисленных параметров в структуре основного мелодического материала. Изменения могут быть достаточно существенными, что естественно приведёт к некоторому нарушению устоявшихся традиций имитационной техники.

### **СВОБОДНЫЙ СТИЛЬ В ПОЛИФОНИИ**

Художественный стиль полифонии XVIII века и последующих столетий получил в отличие от строгого стиля эпохи Возрождения следующие названия: *эпоха свободного письма, свободный стиль в полифонии, свободное письмо*. В широком смысле слова свободным стилем называют всю полифонию XVIII–XX веков. В более узком значении к свободному стилю относят полифонию И.С. Баха и Ф. Генделя, т. е. полифонию первой половины XVIII века. В композиторской практике этого времени доминировали жанры инструментальной и вокально-инструментальной музыки. К этому времени сформировалась fuga, появились её классические образцы. Получили дальнейшее развитие такие жанры, как ричеркар, токката, полифонические вариации, органные обработки хоралов и пр.

В XIX–XX веках полифоническая техника использовалась двояко: на её основе либо создавались самостоятельные полифонические формы, либо полифонические структуры становились частью форм гомофонно-гармонического плана, занимая определённую нишу в структуре опер, симфоний, вариаций, вокальных и инструментальных ансамблей. Среди крупнейших композиторов-полифонистов XIX века назовём Р. Шумана и С.И. Танеева, в XX веке особо выделяются фигуры П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Р. Щедрина.

Свободное письмо в полифонии XVIII века базировалось на иных стилистических принципах и технологических нормах, нежели строгий стиль предше-

ствующих столетий. Формирование функциональной гармонии изменило представление о закономерностях гармонической вертикали, преобладание инструментальных и вокально-инструментальных жанров привело к большей свободе в использовании интонационных и метроритмических элементов мелодических структур. Трансформация стилевых и структурных норм в полифонии свободного письма продолжалась и в последующие эпохи. Тем не менее, контрапунктические приёмы, сформировавшиеся в классический для полифонии период, вершиной которого стало творчество Баха, не потеряли значения вплоть до наших дней.

### **СЕКВЕНЦИЯ**

В переводе с греческого термин секвенция означает *следую*. В музыке секвенцией называют перемещение на другую высоту того или иного музыкального элемента. В соответствии со структурой перемещаемого элемента различают мелодические, гармонические, полифонические секвенции. Полифоническая секвенция представляет собой перемещение на другую высоту соединения двух или более мелодических голосов. В зависимости от способа перемещения и применяемой техники секвенции могут быть двух видов: простые и канонические. Секвенция воспринимается как момент развития в музыке, особенно если перемещение первоначального соединения производится неоднократно. При перемещении могут происходить определённые изменения в ладовой окраске переносимого на другую высоту соединения мелодий, может варьироваться его интервальная структура, что, безусловно, будет усиливать интенсивность данного контрапунктического приёма. Кроме того, надо помнить, что именно секвенция даёт возможность быстрого перехода в другую тональность. Поэтому далеко не случаен тот факт, что полифоническая секвенция нередко применяется как элемент развития в интермедиях фуг, т. е. в разделах, одно из назначений которых связано с модуляцией.

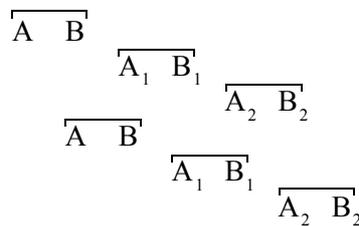
На характер звучания полифонических секвенций влияет «шаг» секвенции, т. е. интервал перемещения полифонического соединения, а также направленность перемещения. Секвенция движется либо вверх, либо вниз, поступенно или по другим интервалам, иногда широким и даже меняющимся. Это влияет на динамичность звучания и в целом на эффективность приёма секвенции как образного и технологического средства.

### **СЕКВЕНЦИЯ КАНОНИЧЕСКАЯ**

Каноническая секвенция представляет собой перемещение полифонического соединения на другую высоту с применением канонического развития элементов, входящих в его структуру. В результате основной тематический элемент последовательно звучит то в одном, то в другом голосе, каждый раз

перемещаясь на другую высоту. Художественный эффект приёма заключается в органичном единстве мелодической повторяемости и варьирования звучания в высотном плане. Подобно бесконечному канону, исходное соединение мелодий периодически возвращается, но в отличие от бесконечного канона возвращение к началу каждый раз происходит на другой высоте. Поэтому приемлемо следующее определение канонической секвенции: разновидность бесконечного канона, который на определённом этапе развития возвращается к своему началу на другой высоте. В соответствии с приведённым определением параметры характеристики и правила сочинения канонической секвенции совпадают с аналогичными параметрами и правилами, относящимися к бесконечному канону. И следовательно, каноническая секвенция сочиняется по правилам двойного контрапункта, имеет разряд в зависимости от количества звеньев. Новым элементом является шаг секвенции, который может принимать самые разнообразные значения.

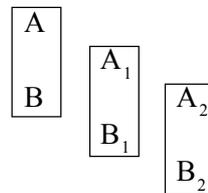
Схематически каноническую секвенцию можно изобразить следующим образом:



Пример анализа см. в Приложении 1 (№ 5).

### СЕКВЕНЦИЯ ПРОСТАЯ

Простая полифоническая секвенция представляет собой перемещение полифонического соединения на другую высоту без изменения в нём высотного соотношения голосов. Основной тематический элемент в простых секвенциях перемещается в пределах одного голоса. В этом виде секвенции не возникает приёма имитации. Схематически простая секвенция имеет следующую структуру:



Технически несложная, подобная секвенция является достаточно простым приёмом, поскольку её сочинение подчиняется нормам простого контрапункта. Приём применяется в различных полифонических формах, более характерен

для образцов старинной полифонии строгого письма, используется в интермедиях фуг, в полифонических прелюдиях, инвенциях и других структурах.

### **СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ**

Вид полифонической техники, позволяющий получать из первоначального соединения мелодий новые, так называемые производные соединения путём различных видоизменений пространственно-временного соотношения голосов или определённых преобразований самих мелодий. Приём, возникший в эпоху Возрождения, получил широкое распространение в последующих музыкальных стилях, поскольку обладает большими возможностями для обновления звучания исходного соединения мелодий. Первоначальное соединение мелодий принято обозначать цифрой I, производное (их бывает несколько) – цифрой II.

Основные виды сложного контрапункта классифицируются по следующим признакам:

*Подвижной контрапункт* образует производные соединения путем перемещения, перестановки относительно друг друга неизменяемых мелодических голосов.

*Обратимый контрапункт* образует производные соединения путём изменения самих мелодических линий. Изменения связаны с *обращением* мелодической линии одного или нескольких голосов (т. е. с заменой на противоположную интонационной направленности мелодий, когда восходящие интервалы становятся нисходящими, а нисходящие, наоборот, восходящими).

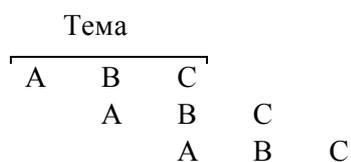
Подвижной контрапункт, в свою очередь, имеет разновидности в зависимости от способа перемещения мелодий первоначального соединения. При перемещении голосов по вертикали возникает *вертикально-подвижной контрапункт*. При перемещении голосов по горизонтали (для получения производного соединения) возникает *горизонтально-подвижной контрапункт*. Вариант перемещения голосов по вертикали и горизонтали одновременно образует *вдвойне-подвижной контрапункт*.

Сложность приёма связана с тем, что для получения технически правильно выполненного производного соединения мелодий необходимо в первоначальном соединении соблюсти определённые нормы голосоведения и применения гармонических интервалов. Только знание этих норм, а также способов преобразования первоначального соединения может обеспечить результативное применение сложного контрапункта во всём многообразии его видов.

В художественной практике сложный контрапункт применяется в бесконечных канонах и канонических секвенциях, в фугах с удержанным противосложением, присутствует в различных видах полифонии, в том числе в контрастной и подголосочной, в некоторых случаях служит основой самостоятельных полифонических форм.

### СТРЕТТА

Итальянский термин *stretta* в переводе означает *сочинять, сокращать*. Стретта – частный случай канонической имитации, характерный для формы фуги. Как известно, для фуги традиционным является вступление ответа (имитирующего голоса) после окончания звучания темы. Возникающий при этом приём простой имитации не вызывает особых технических сложностей. Стретта предполагает проведение темы каноном в двух или нескольких голосах. Иначе говоря, тема вступает в имитирующем голосе до того, как закончилось её звучание в ранее вступившем голосе. В этом случае тема условно делится на разделы, которые воспринимаются как звенья канона. Схематически это можно представить следующим образом:



Приём достаточно эффектный, поскольку сжатое по продолжительности звучание нескольких проведений темы отличается, как правило, напряжённостью, активностью, нередко воспринимается как кульминационное. Стретта типична для средних частей фуги, для начала реприз. В так называемых стреттных фугах уже в экспозиционных проведениях темы может применяться стретта в различных своих видах. В несложных октавных стреттах тема, оставаясь в одной тональности, существенным образом не изменяется и технически не сложна. В менее распространённых случаях, к примеру, в *магистральных стреттах*, где тема проводится каждый раз в новой тональности, появляются ограничения, существенно усложняющие приём.

Отдельные исследователи считают стреттой особую разновидность имитации – в уменьшении.

### СТРОГАЯ ИМИТАЦИЯ

Имитация, в которой начальный голос при его повторении имитирующим голосом сохраняет основные параметры звучания – ступеневую величину интервалов и ритмическую организацию. При таком способе имитации единство и однородность составляющих полифоническую ткань голосов выглядит наиболее убедительно. Именно строгая имитация – широко распространённый приём в жанрах и формах имитационной полифонии. Из приведённого определения строгой имитации следует, что особые разновидности имитации (в обращении, в увеличении, в уменьшении, в ракоходе) относятся именно к строгой имитации и являются её основными компонентами.

## **СТРОГИЙ СТИЛЬ В ПОЛИФОНИИ**

Художественный стиль полифонии XV–XVI веков, сформировавшийся в эпоху Возрождения и получивший впоследствии специфические названия: *эпоха строгого письма, строгий стиль в полифонии, строгое письмо*. Характерные черты: высокий профессионализм композиторов, интенсивное освоение разнообразных жанров и форм, удачное экспериментирование в области контрапунктических приёмов. Величайшие мастера франко-фламандской (северной) школы полифонистов (Ж. Окегем, Я. Обрехт, Ж. Дебре, О. Лассо и др.), крупнейший представитель римской (южной) школы полифонистов Д. Палестрина, талантливый композитор венецианской школы Дж. Габриели и многие другие замечательные музыканты прошлого достигли выдающихся успехов в создании полифонических произведений, не забытых спустя несколько столетий. Принадлежащие им мотеты, мадригалы, инвенции и мессы, канцоны, духовные и светские песни будили воображение композиторов последующих столетий, служили эталоном мастерства и вдохновения.

В композиторской практике, основывавшейся по преимуществу на вокальных жанрах, сложились строгие нормы в голосоведении, в трактовке интервалов, в выборе ладов, ритмических формул, масштабов и др. Оформились основные приёмы контрапунктической техники: различные виды имитации и сложного контрапункта. Достижения полифонии строгого письма стали тем фундаментом, на котором в последующие эпохи рождались новые жанры, возникали модификации полифонических приёмов и структур.

## **ТАБЛИЦЫ ИНТЕРВАЛОВ В ДВОЙНОМ КОНТРАПУНКТЕ**

Преобразование интервалов при вертикальной перестановке голосов имеет свои особенности для каждого показателя. При выполнении учебных упражнений в двойном контрапункте и анализе данного приёма важно знать закономерности изменения интервалов при получении производных соединений. Необходимые сведения можно получить, зная правила составления таблиц, в которых схематически отражены преобразования интервалов, связанные с перестановкой голосов первоначального соединения.

Таблицы составляются следующим образом.

Выписывается ряд интервалов первоначального соединения от примы до «предельного» (термин С.И. Танеева) интервала, выраженного итоговой цифрой показателя перестановки. К примеру, при  $Iv = -7$  в ряду будет семь цифр, при  $Iv = -14$  ряд будет состоять из 14 цифр и т. д.

Под этим рядом помещается цифра показателя перестановки.

Ещё ниже записывается алгебраическая разница в цифровом обозначении интервалов. Этот ряд и будет обозначать интервалы производного соединения, полученного в результате перестановок голосов.

Сравнение интервалов первоначального и производного соединений даст тот перечень ограничений, которые характерны для применения интервалов в первоначальном соединении. Приведём для примера образец составления таблицы интервалов для двойного контрапункта октавы при  $Iv = -7$ :

Интервалы первоначального соединения:	0	1	2	3	4	5	6	7
$Iv = -7$	-7	-7	-7	-7	-7	-7	-7	-7
Интервалы производного соединения:	-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1	0

Как видим, при  $Iv = -7$  только квинта первоначального соединения изменяет своё качество, образуя в производном соединении кварту. Следовательно, только один интервал при сочинении первоначального соединения требует специального внимания. Остальные интервалы не меняют своего качества (консонансы остаются консонансами, диссонансы – диссонансами) и, следовательно, применяются без ограничений в соответствии с нормами простого контрапункта.

Подобным образом составляются таблицы и для других показателей двойного контрапункта.

### ЭЛЕМЕНТЫ ИМИТАЦИИ

Так называются основополагающие составные части имитации в её разнообразных видах и формах. Различают три основных элемента имитации:

*Начальный голос* – голос, вступающий первым с изложением мелодического материала.

*Имитирующий голос* – голос, вступающий позже с повторением мелодического материала начального голоса.

*Противосложение* – контрапункт к имитирующему голосу, т. е. голос, звучащий одновременно с ним.

Все три перечисленных элемента непременно присутствуют в простой и канонической имитации в любых её разновидностях. Схематически элементы имитации принято обозначать буквами: А – начальный голос, так же обозначается и имитирующий голос, В – противосложение. В канонической имитации для обозначения повторяющихся разделов канона вводится ещё один термин – *звено*. В полифонических формах, основанных на имитации, основные её элементы могут носить и другие названия. В канонах: *пропоста* – *риспоста* – *противосложение*, в фугах: *тема* – *ответ* – *противосложение* (в старинных видах фуги: *вождь* – *спутник* – *противосложение*).

## **РАЗДЕЛ II**

### **МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ СТУДЕНТАМ ПО АНАЛИЗУ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ПРИЁМОВ**

## Принципы анализа полифонических приёмов

Приступая к анализу полифонических приёмов на основе приобретённых теоретических знаний, студент должен понять, что результат будет зависеть от того, насколько методически правильно он организует свою работу. Иначе говоря, от того, какую последовательность действий он изберёт, какие графические схемы возьмёт на вооружение, как полно раскроет все параметры характеристики конкретного полифонического приёма, сумеет ли обобщить наблюдения в итоговом резюме анализа. Педагогическая практика показывает, что, казалось бы, вполне достаточное количество информативного теоретического материала не всегда адекватно реализуется в практическом анализе. Неумение построить строго регламентированную, чёткую схему и последовательность анализа нередко приводит к беспомощности комментариев даже к простым образцам полифонических приёмов.

Упорядочить работу по анализу полифонических приёмов помогут чёткие представления о том, какие задачи надо решить и как это конкретно сделать. Основные задачи анализа в его первичной, технологической форме – *«узнать»* тот или иной полифонический приём и *охарактеризовать* его.

Чтобы *узнать, определить* полифонический приём, надо хорошо представить те признаки, по которым можно отличить один приём от других. Следовательно, наиболее характерные признаки каждого контрапунктического приёма для их лучшего усвоения необходимо выделить, расположив в определённом порядке. Студент должен иметь своеобразную «подсказку» – определять именно те признаки, по которым можно быстро узнать изученный теоретически полифонический приём.

Чтобы *охарактеризовать* полифонический приём, необходимо представить чёткий перечень компонентов характеристики каждого из известных приёмов. В этом плане можно рекомендовать определённые логические или графические схемы, в которых все компоненты характеристики будут располагаться в последовательности по принципу усложнения и выделения специфических признаков каждого полифонического приёма.

Большинство нотных образцов пособия основаны на двух контрапунктических приёмах: *имитации* и *сложном контрапункте*. На начальном этапе анализа можно рекомендовать студенту сосредоточить внимание на основном вопросе: к какой группе приёмов (имитации или сложному контрапункту) относится тот, который представлен в анализируемом фрагменте.

Примеры на *имитацию* узнать достаточно просто: как правило, начальный голос имитации некоторое время звучит одногласно, присоединившийся к нему несколько позже имитирующий голос повторяет ранее прозвучавшую часть мелодии на той же или иной высоте. По этому основному признаку имитацию схематически можно представить следующим образом:



Заметим, что, увидев в музыкальном примере эти компоненты имитации (начальный и имитирующий голоса), можно классифицировать анализируемый приём как имитацию, естественно, пока без дифференциации многообразия её разновидностей.

Примеры на *сложный контрапункт* выделить (узнать) также не трудно, если понять, что в них основополагающий признак – наличие по крайней мере двух вариантов одного и того же соединения мелодий. Иначе говоря, в таком примере есть первоначальное соединение и производное (или производные) соединение одних и тех же мелодических линий. Иногда эти соединения следуют в нотном тексте непосредственно друг за другом, в других случаях приведены фрагменты из разных разделов произведения. В нотах могут быть своеобразные «подсказки» – цифры I и II как специфическое обозначение первоначального и производного соединений.

После того, как анализируемый пример «распознан» по основному признаку и отнесён к определённой группе полифонических приёмов (имитации или сложному контрапункту) начинается следующий этап: выявление особенностей приёма, позволяющих классифицировать его «внутри» основной группы, сформулировать его характеристику, отметить отличие от учебных норм и пр.

## ИМИТАЦИЯ

При анализе имитационных приёмов следует ориентироваться на наиболее характерные моменты. Выделим главные из них.

1. Различные разновидности имитации могут быть охарактеризованы по следующим параметрам: *интервал* вступления имитирующего голоса; *направление* вступления имитирующего голоса; *расстояние* вступления имитирующего голоса. Сравнивая начальный голос с имитирующим, следует определить, как именно вступил имитирующий голос: на какой интервал выше или ниже начального голоса, насколько позже него (можно вместо термина *расстояние* вступления имитирующего голоса ввести термин *сдвиг в имитации*). Нужно помнить, что здесь может быть немало вариантов с большим диапазоном возможностей. Для формулирования основных параметров характеристики *имитации* можно принять определённую последовательность, усвоить формулу, штамп. Например, имитация в верхнюю октаву, со сдвигом в один такт или имитация в приму со сдвигом в три такта и т. п.

2. Следует помнить, что, кроме точного повторения имитирующим голосом мелодии начального голоса, в имитации возможны особые случаи, когда имитирующий голос повторяет мелодию, изменяя направленность интервалов, ритмические закономерности и пр. Речь идёт об *особых разновидностях имитации* (в обращении, в увеличении, в уменьшении, в ракоходе). Не всегда удаётся своевременно услышать, увидеть в нотах перечисленные разновидности имитации. О них просто надо помнить, приступая к анализу, держать в памяти возможность преобразования темы, которая может появиться с противоположной направленностью входящих в неё интервалов (имитация в обращении), более крупными (имитация в увеличении) или более мелкими (имитация в уменьшении) длительностями и даже «от конца к началу» (имитация в ракоходе). Особые разновидности имитации могут иметь место в различных модификациях имитационных приёмов, включая каноны, секвенции и др. Не следует забывать и о том, что возможны примеры на так называемую свободную имитацию, в которой имитирующий голос приобретает изменения в интервальном составе, в ритме и некоторых других параметрах мелодического рисунка.

3. Один из обязательных моментов анализа примеров на имитацию – определение её вида, иначе говоря, отнесение её к *простой* или *канонической* имитации. Важно помнить, что основное отличие этих двух видов имитации заключается в продолжительности имитирования, но не в плане реального времени, а в количестве повторяемых элементов начального голоса. Основное отличие (формальный признак) простой имитации от канонической заключается в следующем: если кроме одноголосной части начального голоса в имитирующем повторяется противосложение, имитация считается канонической; если

подобного повторения нет, то имитация считается простой. Для более точного определения вида имитации студенту следует составить буквенную схему примера, тем самым упорядочить анализ, представить контрапунктический приём более наглядно, что поможет правильно определить вид имитации. Покажем схематически отличие простой имитации от канонической.

Простая имитация

А В  
А

Противосложение (В)  
в имитирующем голосе  
не повторяется

Каноническая имитация

А В  
А В

Противосложение (В)  
в имитирующем голосе  
повторяется

Во второй схеме наглядно видно, что возникли повторяющиеся части, которые являются звеньями канона, его характерным признаком. При анализе канонической имитации необходимо точно определить количество звеньев канона. Таким образом, в простой имитации достаточно определить три основных параметра, характерных для любого вида имитационного приёма. Например, простая имитация в нижнюю квинту со сдвигом в полтакта. В канонической имитации к такой характеристике необходимо добавить количество звеньев. Например, каноническая имитация из семи звеньев, в верхнюю кварту, со сдвигом в один такт.

4. Анализируя примеры на каноническую имитацию, следует помнить, что возможны особые разновидности канона, такие как бесконечный канон, двойной канон и др. Чтобы понять, что анализируемый музыкальный фрагмент содержит признаки *бесконечного канона*, надо помнить, что бесконечным считается канон, который, развиваясь сначала по принципам конечного канона, в определённый момент возвращается к своему началу на той же высоте. Следовательно, характеризуя каноническую имитацию, определяя в ней количество звеньев, важно услышать (увидеть в нотах), что на одном из этапов развития канона вместо нового звена возвращается его начальное звено, вслед за которым повторяются и противосложения.

В зависимости от количества звеньев (до возвращения канона к началу) бесконечный канон получает дополнительную характеристику: бесконечный канон I разряда (два звена) или бесконечный канон II разряда (три и более звеньев). Например, характеристика бесконечного канона может выглядеть таким образом: бесконечный канон I разряда в нижнюю октаву, со сдвигом в два такта. При более тщательном анализе бесконечного канона и знании того, что в нём возникает приём двойного контрапункта, в характеристику бесконечного

канона добавляется показатель двойного контрапункта, который легко определить, если помнить, что он равен двум интервалам вступления респосты. Более сложный приём – *двойной канон* – можно встретить, как правило, в нотных примерах многоголосной фактуры, поскольку в двойном каноне (на две темы) наблюдается, по крайней мере, участие четырёх голосов. Определив, что музыкальный фрагмент содержит двойной канон, следует «отделить» в нём один простой канон от другого, охарактеризовав каждый из них самостоятельно. Например, возможна такая характеристика: двойной канон, в котором первая тема развивается в виде канона в верхнюю терцию, со сдвигом в один такт; вторая тема развивается в виде канона в верхнюю октаву, со сдвигом в один такт; при этом вторая тема по отношению к первой вступает на такт позже.

5. Как особую разновидность бесконечного канона следует при анализе выделять *каноническую секвенцию*, которая, в отличие от бесконечного канона, возвращается к своему началу на другой высоте, образуя новый элемент – шаг секвенции, который может быть ориентирован на любой интервал в восходящем или нисходящем движении. В этом случае, характеризуя приём канонической секвенции, следует дать его полную характеристику. Например: постепенно восходящая каноническая секвенция I разряда. в нижнюю октаву, со сдвигом в один такт.

Таким образом, анализируя примеры на различные разновидности имитации, следует ориентироваться на общие для всех видов имитации параметры (интервал, направление, расстояние вступления имитирующего голоса) и на специфические признаки, которые возникают в простой или канонической имитации, в бесконечном каноне или канонической секвенции. Кроме того, в любых разновидностях имитации могут присутствовать особые формы, образуя имитацию в обращении, в увеличении, в уменьшении, в ракоходе.

### **СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ**

При анализе музыкальных фрагментов на сложный контрапункт следует ориентироваться на главный признак этого контрапунктического приёма – на наличие в анализируемом примере нового, производного соединения мелодий, в котором, по сравнению с первоначальным их звучанием, произошли определённые изменения. В зависимости от того, какие именно изменения наблюдаются при получении производного соединения, пример фиксируется как образец конкретного вида сложного контрапункта. Именно в этом заключается начальная задача анализа: определить к какой основной разновидности сложного контрапункта может быть отнесён анализируемый приём – к подвижному или обратному.

**1. Подвижной и обратимый контрапункты.** Их отличие связано с тем, что эффект подвижного контрапункта заключается в *движении неизменяемых мелодий*, в их перемещении, перестановке. От характера движения, от способов перемещения голосов происходит классификация подвижного контрапункта на вертикально-подвижной, горизонтально-подвижной, вдвойне-подвижной. На следующем этапе анализа задача студента будет заключаться в определении типа перемещения мелодий (вверх, вниз, вправо, влево и др.), что поможет установить конкретный вид подвижного контрапункта. В обратимом контрапункте, напротив, главным признаком и характерной чертой является *изменение самих мелодических голосов*, которые в производном соединении звучат в обращении (заметим, что в обращении может быть дан только один из голосов). Определив основной вид сложного контрапункта, следует перейти далее к «выбору» разновидности подвижного контрапункта.

**2. Вертикально-подвижной контрапункт** основан на перемещении голосов по *вертикали*. Это ведёт к сближению, удалению, взаимному перемещению голосов, т. е. к изменению их соотношения по высоте, к возникновению новых интервальных или аккордовых сочетаний, к изменению гармонической вертикали и в целом к соотношению консонантности и диссонантности звучания. Одна из задач анализа – определение показателя перестановки (*Index verticalis*). Здесь потребуются знание основных теоретических установок, таких как положительное и отрицательное движение голосов, обозначение интервалов в полифонии по системе С.И. Танеева, наконец, элементарных знаний по основам математики. Желательно выбрать определённый порядок при установлении *Iv*: сначала указать показатель перемещения для верхнего голоса, затем – для нижнего; сложив полученные показатели, установить общий показатель вертикальной перестановки голосов. Например,  $Iv = -7$  ( $-4$  ;  $-3$ ), где  $(-4)$  – перемещение верхнего голоса вниз на квинту,  $(-3)$  – перемещение нижнего голоса вверх на кварту,  $(-7)$  – общий показатель перестановки, равный октаве.

**3. Двойной контрапункт** следует рассматривать как частный случай вертикально-подвижного контрапункта, в котором голоса взаимно перемещаются (меняются местами). Эффект этого приёма заключается в заметном обновлении исходного соединения мелодий. По «имени» интервала перемещения голосов двойной контрапункт получает дополнение к определению. Например, двойной контрапункт *октавы* ( $Iv = -7$  или  $-14$ , или  $-21$ ), двойной контрапункт *дуодецимы* ( $Iv = -11$  или  $-18$ ) и т. д. Определение показателя перестановки двойного контрапункта производится так же, как в вертикально-подвижном контрапункте.

**4. Горизонтально-подвижной контрапункт** основан на перемещении голосов первоначального соединения по *горизонтали* при получении производных соединений. Приём менее распространён и менее эффектен, чем верти-

кально-подвижной контрапункт. Его показатель перестановки (Index horisontalis) исчисляется количеством тактов или долей такта, на которые *позже* или *раньше* вступил один из голосов, по сравнению с первоначальным соединением. Например,  $I_h = 1$  свидетельствует, что соотношение вступлений голосов изменилось на один такт.

**5. Вдвойне-подвижной контрапункт** следует рассматривать как приём, соединяющий признаки вертикально-подвижного и горизонтально-подвижного контрапунктов. Естественно, что этот вид подвижного контрапункта имеет *два показателя перестановки* (Index verticalis и Index horisontalis). Например, вдвойне-подвижной контрапункт может быть охарактеризован следующим образом:  $I_v = 2 (2; 0)$  – верхний голос переместился в производном соединении на терцию вверх,  $I_h = 2$  – один из голосов вступил на два такта позже по сравнению с первоначальным соединением.

Более сложным для определения и характеристики является **обратимый контрапункт**, в котором возникают иные закономерности при получении производных соединений. Причиной является изменение самих мелодических голосов, что не всегда удаётся услышать (увидеть в нотном тексте). Кроме того, обратимый контрапункт нередко сочетается с одним из видов подвижного контрапункта, особенно часто с двойным контрапунктом. Поэтому определив основной вид (обратимый контрапункт), следует дополнительно определить показатель вертикальной перестановки голосов ( $I_v$ ). В данном виде сложного контрапункта определение показателя вертикальной перестановки усложняется тем, что необходимо дополнительно знать законы обращения мелодий, иметь понятие об оси обращения и пр.

Заметим также, что в ряде предлагаемых в пособии примеров сложный контрапункт сочетается с приёмами имитации. В подобных случаях в качестве основного контрапунктического приёма указывается вид сложного контрапункта, определяется его показатель, а затем (дополнительно) анализируются те имитационные приёмы, которые использованы в первоначальном и производном соединениях.

Обратим внимание на то, что хотя большинство примеров пособия представляют собой лишь фрагменты музыкальных произведений, тем не менее они дают представление об особенностях стиля, об интонационной и ритмической специфике мелодий, о принадлежности к тому или иному жанру. Поэтому, кроме технологического анализа, рассмотрения полифонического приёма с структурных позиций, следует выходить на позиции художественной характеристики приёма и его элементов, на определение выразительных возможностей и образных модификаций конкретного контрапунктического приёма.

## Графические модели характеристик контрапунктических приёмов

### I. Графическая модель характеристики видов имитации

<b>Имитация</b>	Характеристика всех видов имитации содержит следующие параметры: <ol style="list-style-type: none"><li>1. Интервал вступления имитирующего голоса.</li><li>2. Направление вступления имитирующего голоса.</li><li>3. Расстояние вступления имитирующего голоса.</li></ol>
<b>Простая имитация</b>	После определения вида имитации добавляются все три параметра характеристики имитации (1–3).
<b>Каноническая имитация</b>	4. К пунктам 1–3 добавляется определение количества звеньев канона.
<b>Бесконечный канон</b>	5. К пунктам 1–4 добавляется определение разряда канона.
<b>Каноническая секвенция</b>	6. К пунктам 1–5 добавляется определение шага секвенции, направления её движения.
<b>Особые разновидности имитации</b>	7. К характеристике любого из перечисленных видов имитации добавляется определение особой разновидности (в обращении, в увеличении, в уменьшении, в ракоходе).

В предлагаемой модели виды имитации расположены последовательно по степени усложнения контрапунктического приёма. Каждый последующий вид имитации более сложен и «вбирает» в себя характеристики предшествующих ему менее сложных имитационных приёмов.

II. *Графическая модель характеристики видов сложного контрапункта*

**Сложный контрапункт**

**Подвижной контрапункт**

**Обратимый контрапункт**

Вертикально- подвижной контрапункт (Index verticalis)	Горизонтально- подвижной контрапункт (Index horisontalis)	Вдвойне- подвижной контрапункт (Index vericalis и Index horisontalis)
--	--	--

В предлагаемой модели наглядно видно, какой порядок целесообразнее избрать, давая характеристику одного из видов сложного контрапункта: определить основной вид (подвижной или обратимый контрапункт), классифицировать его по разновидностям и конкретизировать характеристику определением показателя перестановки.

## **РАЗДЕЛ III**

### **ВАРИАНТЫ ЗАДАНИЙ ПО АНАЛИЗУ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ПРИЁМОВ**

## Задание № 1

1.

А. Пирумов. Полифоническая тетрадь. Фуга 1

**Andante**  $\text{♩} = 63$   
*f* 5

2.

Р. Щедрин. Полифоническая тетрадь. № 11

**Moderato**  $\text{♩} = 80-84$   
*mp* *legato, cantabile*  
I

**Moderato**  
*mp*  
II

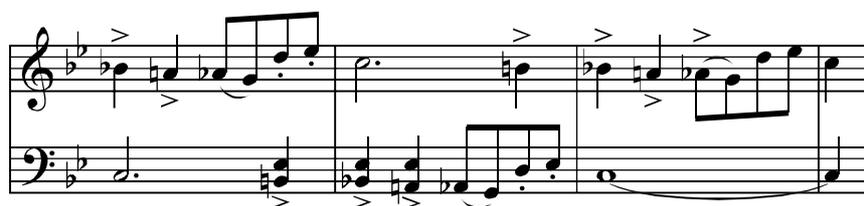
3.

Д. Палестрина. Сочинение



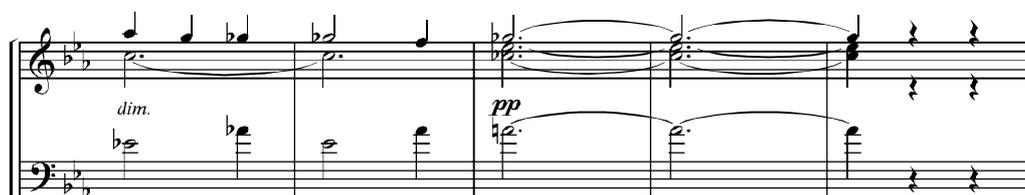
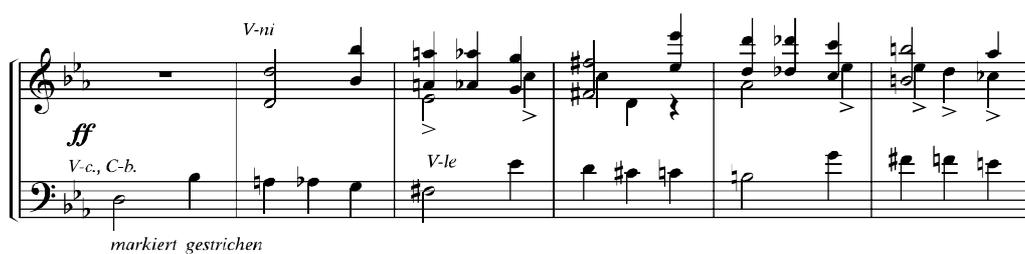
4.

С. Танеев. Квинтет № 2



5.

А. Брукнер. Третья симфония. Часть I



6.

Ф. Дуранте. Сольфеджио

Musical score for exercise 6 by F. Durante, Solfège. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the melody in the treble clef and the accompaniment in the bass clef.

7.

Ф. Шопен. Мазурка op. 59 № 2

Спокойно

Musical score for exercise 7 by F. Chopin, Mazurka op. 59 No. 2. It is marked "Спокойно" (Ad libitum). The score shows a single system of piano accompaniment with a treble clef staff and a bass clef staff, featuring a melodic line with slurs and a rhythmic accompaniment.

8.

Р. Щедрин. Полифоническая тетрадь. № 14

Moderato risoluto (♩ = 69 - 66)

Musical score for exercise 8 by R. Shchedrin, Polyphonic Tetrad No. 14. It is marked "Moderato risoluto (♩ = 69 - 66)" and "ff grand detache". The score shows two systems of piano accompaniment with a treble clef staff and a bass clef staff, featuring a complex polyphonic texture.

9.

А. Лядов. Канон

Musical score for 'Канон' by A. Lyadov. The score is in 3/2 time and D major. It consists of three staves: a treble staff with a single melodic line, and two bass staves. The bass staves provide a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active line in the left hand.

10.

И.С. Бах. Двухголосная инвенция № 6 E-dur

*Allegretto piacevole*

Musical score for 'Двухголосная инвенция № 6 E-dur' by J.S. Bach. The score is in 3/8 time and E major. It consists of two systems of two staves each. The first system includes the instruction *p* and *espress.*. The music features a characteristic two-voice texture with intricate counterpoint between the two staves.

11.

В.А. Моцарт. Квартет № 11, II часть

*Menuetto*

Musical score for 'Menuetto' from Mozart's Quartet No. 11, II part. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two staves. The music is a simple, elegant minuet with a clear two-voice texture.

## Задание № 2

1.

И. Брамс. Виолончельная соната оп. 38

Musical score for the first exercise, featuring a piano introduction with triplets and slurs.

2.

И.С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. II.  
Прелюдия c-moll

Musical score for the second exercise, a C minor prelude by J.S. Bach.

3.

Р. Вагнер. Валькирия. Вступление к I д.

Musical score for the third exercise, Wagner's Valkyrie Prelude, marked **Allegro**. The score includes parts for Violin I (V.I), Violin II (V.II), Viola (V-le), Violoncello (V-c), and Contrabasso (C-b.).

4.

А. Брукнер. Пятая симфония. Скерцо

Score for the Scherzo from the Fifth Symphony by Anton Bruckner. The score is in 3/4 time and features woodwinds and strings. The instruments and their parts are: Violin II (V.II), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg), Violin I (V-I), and Violoncello/Double Bass (V-c). The dynamic marking is *pp* (pianissimo). The score consists of two systems of staves.

5.

А. Агажанов. Сольфеджио

Score for the Solfège by Aram Agajanyan. The score is in 2/4 time and features a single melodic line. The score consists of two systems of staves.

6.

Б. Сметана. В лесу

Score for 'In the Forest' by Borodin. The score is in 3/4 time and features piano accompaniment. The tempo marking is *Moderato*. The score consists of two systems of staves.

7.

А. Пирумов. Полифоническая тетрадь. Фуга 4

**Allegro, pastorale** (♩ = 152)

*f*

8.

Русская народная песня «Селезень»

**Спокойно**

*Спокойно*

9.

Д. Скарлатти. Соната № 126

**Allegro**

*Allegro*

10.

Жоскен. Chanson «Всеми достоинствами»

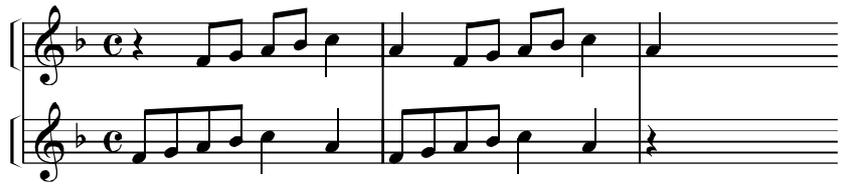
11.

А. Агажанов. Сольфеджио

### Задание № 3

1.

Т. Марли. Канцонетта



2.

Ф. Мендельсон. Квартет op.13. Финал



3.

Русская народная песня «Во поле берёза стояла»



4. С.И. Танеев. По прочтении псалма. Фуга f-moll

**I**

**Allegro tenebroso**

Тенора

Он там ки-пит и рвёт - ся, сжа - тый во - ко - вах тём -

Басы

Он там ки - пит и рвётся, сжа - тый в око

**II**

**Allegro tenebroso**

Сопрано

Он там кинит и рвётся, рвё - тся, сжа - тый во - ко - - -

Альты

Он там ки - пит и рвёт - ся, сжа - тый во - ко - вах тём - - -

5. Л. Бетховен. Симфония № 4

6. Н. Мясковский. Квартет ор. 33 № 3, II часть

**Andantino e semplice**

7.

Р. Щедрин. Полифоническая тетрадь. № 18

*Allegretto moderato*

The musical score for exercise 7 consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The bass clef part begins with a whole rest. The second system continues the piece with similar melodic and harmonic structures in both staves.

8.

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

The musical score for exercise 8 consists of two systems of piano accompaniment. The key signature is E major (three sharps) and the time signature is 3/4. The first system shows a complex rhythmic pattern in the treble clef and a more active bass line. The second system continues with similar rhythmic complexity and harmonic movement.

9.

А. Агажанов. Сольфеджио

The musical score for exercise 9 consists of two systems of piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/2. The first system features a simple, steady melody in the treble clef and a bass line with chords. The second system continues with similar melodic and harmonic structures.

10.

Б. Сметана. Цикл «Моя родина». 6-я поэма

[ Pio allegro , ma non molto ]

Ob.  
*p*

The first system of the musical score for piece 10. It consists of two staves: a treble clef staff for the Oboe (Ob.) and a bass clef staff. The Oboe part begins with a dynamic marking of *p* and features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes.

Cl. *dolce*  
*p*  
Cor.

The second system of the musical score for piece 10. It consists of two staves: a treble clef staff for the Clarinet (Cl.) and a bass clef staff. The Clarinet part begins with a dynamic marking of *p* and a *dolce* marking. The bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes.

11.

Ф. Шопен. Мазурка op.59 № 3

*mezzo voce*

The first system of the musical score for piece 11. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a *mezzo voce* marking and features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes.

The second system of the musical score for piece 11. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff continues the melodic line from the first system, and the bass staff continues the accompaniment.

## Задание № 4

1. Ф. Шуберт. Кантата «Победная песнь Мариам», ор.136

S., A.  
T., B.

Schreck - lich hat das Meer voll - zo - gen,  
laut - los rol - - - len sei - - - ne Wo - gen

2. И.С. Бах. Трёхголосная инвенция № 3 D-dur

*Allegretto*  
*mp*

3. П. Чайковский. Евгений Онегин. Сцена дуэли

*Zistess tempo*

4.

С. Прокофьев. Мимолётность

Musical score for 'Мимолётность' by S. Prokofiev. The score is in 4/4 time and consists of two staves. The upper staff features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *sf* is present in the lower staff. A dashed line labeled '8<sup>vb</sup>' is positioned below the lower staff.

5.

Ф. Шопен. Фуга a-moll

I

First system of the musical score for 'Фуга a-moll' by F. Chopin, Part I. It consists of two staves in C minor. The upper staff contains a melodic line with slurs and ties, and the lower staff contains a bass line with similar phrasing.

II

Second system of the musical score for 'Фуга a-moll' by F. Chopin, Part II. It consists of two staves. The upper staff includes trills marked with 'tr' and continues the melodic development. The lower staff continues the bass line.

6.

И.С. Бах. Искусство фуги

Musical score for 'Искусство фуги' by J.S. Bach. The score is in C major and consists of a single staff. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

7.

Б. Барток. Хор «Не уходи»

**Molto tranquillo**

The image shows two systems of piano accompaniment for the piece 'Do Not Go' by Béla Bartók. The music is in 2/4 time and marked 'Molto tranquillo'. The first system consists of two staves with a treble and bass clef. The second system also consists of two staves with a treble and bass clef. The melody is primarily in the right hand, with a steady accompaniment in the left hand.

8.

Н.А. Римский-Корсаков. Садко

**Аллегро**

*Царь морской*

The image shows a musical score for 'The Sea King' by Nikolai Rimsky-Korsakov. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The tempo is marked 'Allegro'. The vocal line includes the lyrics: 'Гдй, е-си ку-пец бо-га-тый гость, мно-го лег ты бе-гал'. The piano accompaniment includes the instruction 'Fag., V-la.' and a fermata over the first measure.

9.

А. Скарлатти. Ария

**Напевно**

The image shows a musical score for an Aria by Antonio Scarlatti. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The tempo is marked 'Напевно' (Melodically). The music is in 3/4 time and has a key signature of three flats. The vocal line is melodic and expressive, while the piano accompaniment provides a steady harmonic support.

10.

И. Брамс. Виолончельная соната ор.38. Финал

*Piano*

11.

С. Танеев. По прочтении псалма. Фуга f-moll

**Allegro tenebroso**

Тенора

Он там ки-пит и рвёт-ся, сжа-тый в о-ко-вах тём-

Басы

Он там ки-пит и рвётся, сжа-тый в око

**Allegro tenebroso**

Сопрано

Он там ки-пит и рвётся, рвётся, сжа-тый в о-ко-

Альты

Он там ки-пит и рвёт-ся, сжа-тый в о-ко-вах тём-

## Задание № 5

1.

В.А. Моцарт. Юпитер. Финал

*Molto allegro*

Musical score for the first exercise, 'Molto allegro' by Mozart. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves: the right staff starts with a dotted quarter note followed by eighth notes, and the left staff has a quarter rest followed by eighth notes. The second system continues the melodic and harmonic development in both staves.

2.

В.А. Моцарт. Канон

Musical score for the second exercise, 'Канон' by Mozart. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves: the right staff has a half note followed by a quarter note, and the left staff has a half note followed by a quarter note. The second system continues the melodic and harmonic development in both staves.



6.

Р. Щедрин. Полифоническая тетрадь. № 22

Moderato (♩ = 69-66)

Two systems of piano music in 2/4 time. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns and some rests in the right hand.

7.

Д. Скарлатти. Соната

С движением

One system of piano music in 3/8 time. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes.

8.

Д. Скарлатти. Соната № 98

Allegro

One system of piano music in 3/8 time. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes.

9.

А. Аренский. Квартет op.11

10.

Т. Мюллер. Упражнение

Спокойно

I

II

11.

Белорусская народная песня «Колыбельная»

Спокойно

## Задание № 6

1.

Л. Бетховен. Симфония № 1

The first exercise consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef staff with a half note chord (F, A, C) and a bass clef staff with a half note chord (F, C). The second system continues the accompaniment with eighth and sixteenth notes in both staves.

2.

В.А. Моцарт. Квартет № 22

The second exercise consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef staff with a half note chord (C, E, G) and a bass clef staff with a half note chord (C, F). The second system continues the accompaniment with eighth and sixteenth notes in both staves.

3.

Л. Бетховен. Рондо-каприччио  
«Ярость по поводу утерянного гроша»

*Allegro vivace*

The third exercise consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef staff with a half note chord (C, E, G) and a bass clef staff with a half note chord (C, F). The second system continues the accompaniment with eighth and sixteenth notes in both staves.

4. Ф. Лист. Тристан и Изольда. I сцена

*Dolce*

*p*

5. И. Брамс. Скрипичная соната оп. 108, часть I

*Allegro*

*ф-н*

*скр.*

*ф-н*

6. Ж. Дебре. Канон

*p*

7.

П. Чайковский. Третья соната

**Allegro risoluto**

*f*

8.

М. Глинка. Руслан и Людмила. Антракт ко II д.

**Allegro moderato**

*p dolce*

9.

Д. Шостакович. Симфония № 11

*f*

10.

Р. Щедрин. Полифоническая тетрадь. № 25

Andantino, poco rubato (♩ = 63-60)

The musical score for exercise 10 consists of two systems of piano accompaniment in 4/4 time. The first system includes a treble clef staff with a whole rest and a dynamic marking of *legato mf*, and a bass clef staff with a melodic line. The second system continues the melodic lines in both staves, with a fermata over a chord in the treble staff.

11.

Жоскен. Chanson «Прощайте, подружки»

The musical score for exercise 11 consists of two systems of piano accompaniment in 6/8 time. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system continues the melodic lines in both staves, with a fermata over a chord in the treble staff.

## Задание № 7

1.

Д. Палестрина. Сочинение

The first exercise consists of two systems of two staves each. The top system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The bottom system continues the piece with similar textures. The music is in a common time signature and features a mix of quarter and eighth notes.

2.

Й. Гайдн. Квартет № 4, часть IV

Menuetto

The second exercise is a minuet in G major, 3/4 time, by Joseph Haydn. It consists of two staves. The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a simple harmonic accompaniment.

3.

И.С. Бах. Магнификат

The third exercise is a Magnificat by Johann Sebastian Bach, in D major, 3/4 time. It consists of three staves. The piece features a complex texture with multiple voices and instruments, including a prominent melodic line in the upper voice and a rhythmic bass line.

4. С.И. Танеев. Струнный квартет С-dur

*Allegro molto*

I

*ff*

*f sf*

II

*ff*

*f sf*

5. Дж. Царлино. Импровизация

6. В.А. Моцарт. Реквием. Kyrie eleison

*Allegro*

7.

Д. Шостакович. 24 прелюдии и фуги. Фуга h-moll

The first system of the musical score for the fugue in h-moll by D. Shostakovich. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and a variety of rests.

8.

А. Пирумов. Полифоническая тетрадь. Фуга 1

The first system of the musical score for the fugue in the Polyphonic Tetrad by A. Pirumov. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante'. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p sub* (piano), and articulation marks like accents and slurs. Fingerings are indicated with the number 5.

9.

А. Лядов. Канон

The first system of the musical score for the Canon by A. Lyadov. It consists of three staves, treble, alto, and bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 2/2 time signature. The music is characterized by long, sustained notes and a simple, rhythmic structure.

10.

С. Танеев. Посмотри, какая мгла

Allegro

Musical score for exercise 10, 'Посмотри, какая мгла' by S. Taneev. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The second system continues the piece with similar notation and a final double bar line.

11.

А. Агажанов. Сольфеджио

Musical score for exercise 11, 'Сольфеджио' by A. Agajanyan. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 4/4 time signature. The tempo is not explicitly marked but the piece is a solfège exercise. The second system continues the piece with similar notation and a final double bar line.

## Задание № 8

1.

Н. Мясковский. Соната № 1

Musical score for N. Myaskovsky's Sonata No. 1, first exercise. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

2.

Д. Бортнянский. Концерт № 27

Musical score for D. Bortniansky's Concerto No. 27, second exercise. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

3.

Д. Букстехуде. Сочинение

Musical score for D. Buxtehude's Exercise. The score is in 6/8 time and consists of two staves. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

4. Д. Шостакович. 24 прелюдии и фуги. Фуга Fis-dur

**Adagio** ♩ = 72

*pp* *cresc.*

5. А. Агажанов. Сольфеджио

6. С.И. Танеев. По прочтении псалма. Фуга f-moll

**Allegro tenebroso**

Тенора

Он там ки-лит и рвёт-ся, сжа-тый в о-ко-вах тём-

Басы *f*

Он там ки-лит и рвётся, сжа-тый в око

Сопрано

Он там ки-лит и рвёт-ся, сжа-тый в о-ко-

Альты *f*

Он там ки-лит и рвёт-ся, сжа-тый в о-ко-вах-тём-

7.

А. Хачатурян. Симфония № 1

Musical score for exercise 7, featuring two systems of staves in E-flat major, 2/4 time. The first system has two staves with eighth and sixteenth notes. The second system has two staves, with a triplet of eighth notes in the bass staff.

8.

Перголези. Stabat mater

Musical score for exercise 8, featuring two systems of staves in E-flat major, 2/4 time. The first system has two staves with quarter and eighth notes. The second system has two staves with quarter and eighth notes.

9.

Д. Шостакович. 24 прелюдии и фуги. Фуга f-moll

*Moderato con moto*

Musical score for exercise 9, featuring two systems of staves in F minor, 2/4 time. The first system is labeled 'I' and the second 'II'. Each system has two staves with various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes.

10.

М. Грачев. «Вечер»

Спокойно

The musical score for exercise 10 consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The melody in the upper staff begins with a quarter note B-flat, followed by quarter notes G, A, B-flat, and C. The bass line starts with a quarter rest, followed by quarter notes B-flat, A, G, and F. The second system continues the piece, with the upper staff featuring a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G. The bass line continues with quarter notes F, E, D, and C, ending with a quarter rest.

11.

Я. Обрехт. «Et incarnatus» из мессы «O quam Suawsest»

The musical score for exercise 11 consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The upper staff contains several measures of rests, followed by a half note B-flat and a quarter note A. The bass line starts with a half note B-flat, followed by quarter notes A, G, and F. The second system continues the piece, with the upper staff featuring a half note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G. The bass line continues with quarter notes F, E, D, and C, ending with a quarter rest.

## Задание № 9

1.

С. Танеев. Квартет ор.20

Musical score for exercise 1, consisting of two systems of two staves each. The first system shows a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second system continues the piece with similar notation, including some slurs and accents.

2.

Т. Марли. Канцонетта

Musical score for exercise 2, consisting of two systems of two staves each. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The notation is simple, featuring quarter and eighth notes.

3.

В. Герчик. «Лето кончается»

С движением

Musical score for exercise 3, consisting of two systems of three staves each. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/8. The notation includes eighth and sixteenth notes, and rests.

4. М. Глинка. «Не говори, что сердцу больно»

**Risoluto**



5. Дж. Царлино. Импровизация



6. И.С. Бах. Двухголосная инвенция № 1 C-dur

**Moderato**



7.

И.С. Бах. Трёхголосная инвенция № 9 f-moll

**Largo espressivo**

I *klagend*

II

8.

Г. Форте. Баллада ор. XIX

**Andante cantabile**

*pp*

sostenuto sempre

9.

Р. Щедрин. Полифоническая тетрадь. № 20

**Andantino** (= 112-116)

*p* quasi pizz. sempre

10.

3. Фибих. Симфония № 3, часть I

**Allegro**

*sf* *ff* *fff*

11.

Д. Шостакович. 24 прелюдии и фуги. Фуга № 4 е-молл

(♩ = 116)

*ff* *dim.*

## Задание № 10

1.

А. Агажанов. Сольфеджио

Musical score for exercise 1, consisting of two staves in 2/4 time with a key signature of two flats. The melody features several triplet markings (3) over eighth notes.

2.

И. Брамс. Струнный квартет оп.51 № 2

Musical score for exercise 2, consisting of four staves in 2/4 time with a key signature of one sharp. The tempo is marked *Allegro*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *pizz.* and *arco*.

3.

А. Лядов. Канон

Musical score for exercise 3, consisting of three staves in 2/2 time with a key signature of one sharp. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes.

4. А. Скрябин. Канон

Andante

Musical score for Scriabin's Canon, measures 1-8. The piece is in 2/4 time, key of B-flat major. The tempo is Andante. The score features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and quarter notes, with several triplet markings (3) over groups of notes. The bass line consists of quarter and eighth notes, also with triplet markings. The piece ends with a fermata over the final chord.

5. М. Мусоргский. Борис Годунов. Сцена под Кромами

Allegro moderato

Musical score for Mussorgsky's Boris Godunov, Scene under the Cromlech, measures 1-4. The piece is in 3/4 time, key of D major. The tempo is Allegro moderato. The score features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and quarter notes, with a fermata over the final note of each measure. The bass line consists of quarter and eighth notes. The piece ends with a fermata over the final chord.

6. С. Франк. Соната для скрипки и фортепиано

Allegretto poco mosso

*dolce cantabile*

*dolce cantabile*

*sempre legato*

Musical score for Franck's Sonata for Violin and Piano, measures 1-4. The piece is in 3/4 time, key of D major. The tempo is Allegretto poco mosso. The score features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of quarter and eighth notes, with a fermata over the final note of each measure. The bass line consists of quarter and eighth notes. The piece ends with a fermata over the final chord. The tempo marking is Allegretto poco mosso. The first two systems are marked *dolce cantabile*. The third system is marked *sempre legato*.

7. Дж. Палестрина. Сочинение

Musical score for exercise 7, featuring two staves of polyphonic vocal or instrumental music in a church mode. The notation includes various rhythmic values and rests, typical of Palestrina's style.

8. Й. Гайдн. Симфония № 15

Musical score for exercise 8, showing piano accompaniment for the first and second movements of Haydn's Symphony No. 15. The notation includes treble and bass clefs, a 3/4 time signature, and various rhythmic patterns.

9. И.С. Бах. Месса h-moll. № 7 «Domine Deus»

Andante animato

Musical score for exercise 9, featuring a piano accompaniment for the 'Domine Deus' movement from Bach's Mass in B minor. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various rhythmic patterns.

10.

Русская народная песня «Заплетися, плетень»

Подвижно

The musical score for the Russian folk song 'Заплетися, плетень' is written in two systems. The first system consists of two staves (treble and bass clefs) in 3/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides a simple accompaniment. The second system continues the piece, ending with a double bar line. The tempo marking 'Подвижно' (Allegretto) is placed above the first staff.

11.

Ф. Турини. Месса «Christe eleison»

The musical score for 'Christe eleison' by F. Turini is presented in three systems, each with two staves (treble and bass clefs). The music is in common time (C) and features a complex, polyphonic texture. The first system shows the initial entry of the vocal line in the treble clef and the piano accompaniment in the bass clef. The second system continues the development of the themes, with various melodic lines and accompaniment parts. The third system concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

## Задание № 11

1.

И.С. Бах. Двуголосная инвенция № 1 C-dur

*Allegro*

*mf* *meno f*

2.

А. Лядов. Канон

3.

А. Агажанов. Сольфеджио

4.

Ф. Шуберт. Квинтет С-dur op.163

**Allegro non troppo**

*f* *con 8* *sf* *sf* *sf*

5.

Д. Шостакович. 24 прелюдии и фуги. Фуга d-moll

**Moderato**

6.

В.А. Моцарт. Струнный квинтет. Часть III

**Trio al Rovescio**

*V2* *p* *V1* *Va* *Vc* *p*

7.

А. Пирумов. Полифоническая тетрадь. Фуга 4

**Allegro , pastorale**  
*f poco a poco rit.*

8.

Й. Гайдн. Квартет № 4, часть I

**Presto**

9.

Д. Шостакович. 24 прелюдии и фуги. Фуга h-moll

10.

Г. Берлиоз. Ромео и Юлия. Часть II

**Allegro**

*V.II*

*Fq*

*tr*

*Ob.*

*V.II*

*Fq*

*Cl.*

11.

Р. Щедрин. Полифоническая тетрадь. № 18

**N4**

**Allegretto moderato**

*f*

*f*

## Задание № 12

1.

С. Дегтярёв. Минин и Пожарский

Musical score for 'Минин и Пожарский' by S. Degtyarev. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is primarily in the treble staff, featuring eighth and sixteenth notes with various accidentals. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

2.

И. Брамс. Трио с кларнетом op.114

Musical score for 'Трио с кларнетом op.114' by J. Brahms. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff for the Clarinet (Cl.) and a bass clef staff for the Violoncello (V-c). The score includes dynamic markings such as *p* and *f*, and performance instructions like *cres.* and *Возможный беск. канон II рода*. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

3.

В.А. Моцарт. Квартет № 13, часть III

Musical score for 'Квартет № 13, часть III' by W.A. Mozart. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The title 'Menuetto' is written above the treble staff. The score is characterized by frequent triplet markings (indicated by the number '3') over eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern typical of a minuet.

4. Р. Вагнер. Мейстерзингеры. Увертюра

**Празднично**

*V-ni*



*Vc.*

5. Ф. Шопен. Мазурка op. 63 №3

**Оживлённо**

*p*



*f*

6. Жоскен. Месса «Pange lingua»



7.

И.С. Бах. Кантата № 144

*Alla breve*



Musical score for exercise 7, featuring a treble and bass staff in G major, 2/4 time, with the tempo marking "Alla breve". The treble staff contains a melodic line with a final fermata, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

8.

И.С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. II.  
Фуга g-moll

*Allegro molto*



Musical score for exercise 8, featuring a grand staff in G minor, 3/4 time, with the tempo marking "Allegro molto". The score consists of two systems of two staves each, showing a complex fugue texture with intricate counterpoint.

9.

А. Агажанов. Сольфеджио

*Allegretto*



Musical score for exercise 9, featuring a grand staff in G major, 2/4 time, with the tempo marking "Allegretto". The score consists of two systems of two staves each, showing a simple exercise with a clear melodic line in the treble and a supporting bass line.

10.

Г. Мушель. 24 прелюдии и фуги.  
Прелюдия и fuga b-moll

Andantino

I

*p legato*

II

*f*

11.

Я. Свелинк. Сочинение

Si - ne ce re re et Bac cho fri - get Ve - nus

### Задание № 13

1. И.С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. I.  
Фуга c-moll

*Allegretto*



2. М. Глинка. Иван Сусанин. Финал III д.

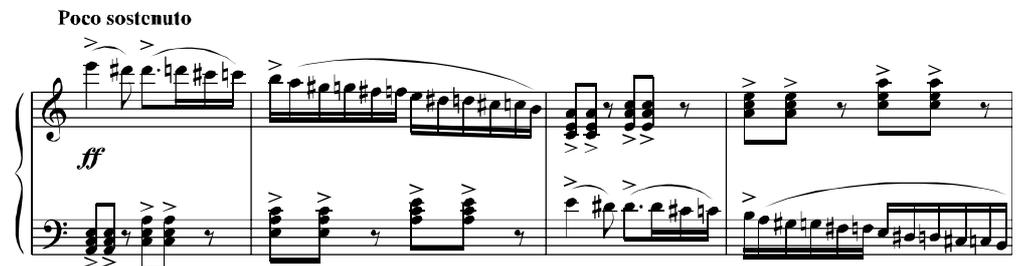
*Vivace*



3. В. Асафьев. Бахчисарайский фонтан

*Poco sostenuto*

*ff*



4.

Р. Вагнер. Парсифаль

Спокойно



5.

И.С. Бах. Бранденбургский концерт № 2. Часть II

Andante



6.

И.С. Бах. Прелюдия



7.

Д. Шостакович. Десятая симфония. Часть III

**Allegretto** ♩ = 138

Musical score for exercise 7, featuring a treble and bass staff with a key signature of two flats and a tempo marking of Allegretto at 138 bpm. The score consists of four measures. 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.

8.

Р. Щедрин. Полифоническая тетрадь

Musical score for exercise 8, consisting of two systems of piano accompaniment in 3/4 time with a key signature of two flats. Each system has a treble and bass staff. The first system shows a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The second system continues the accompaniment with more complex rhythmic patterns and chromatic movement.

9.

С. Тансеев. Квартет № 8

**С движением**

Musical score for exercise 9, consisting of two systems of piano accompaniment in 3/4 time with a key signature of two flats. The first system is marked "С движением" (With movement). The treble staff has a melodic line with eighth notes, while the bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The second system continues the accompaniment with more complex rhythmic patterns and chromatic movement.

10.

Арну. Сольфеджио

Musical score for exercise 10, 'Arnu. Solfeggio'. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The second system continues the piece with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature.

11.

Дж. Палестрина. Месса «Agnus Dei»

Musical score for exercise 11, 'G. Palestrina. Mass "Agnus Dei"'. It consists of two systems of five staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The second system continues the piece with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature.

## Задание № 14

1.

А. Брукнер. Пятая симфония. Скерцо

Musical score for the first exercise, featuring a piano introduction with a forte (*ff*) dynamic. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and consists of five measures. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

2.

Арну. Сольфеджио

Musical score for the second exercise, a piano exercise in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the exercise with similar melodic and bass lines.

Continuation of the second exercise, showing further melodic and bass development. The right hand continues with a series of eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a steady bass accompaniment.

3.

И.С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. I.  
Фуга с-moll

*Allegretto moderato*

Musical score for the third exercise, a fugue by J.S. Bach in 3/4 time, key of C minor. The score is in 3/4 time and consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the fugue with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Continuation of the third exercise, showing further development of the fugue. The right hand continues with a series of eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a steady bass accompaniment.

4. А. Агажанов. Сольфеджио

5. Дж. Палестрина. «Benedictus»

6. Б. Лятошинский. Третья симфония

*Andante con moto.*

*Cor. a 4*

7.

С. Шейдт. Сочинение

Musical score for exercise 7 by S. Seyditz. It consists of two staves in bass clef with a common time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

8.

С. Богатырёв. Упражнение

Musical score for exercise 8 by S. Bogatyrev. It consists of two systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

9.

Д. Шостакович. Квинтет

Musical score for exercise 9 by D. Shostakovich. It consists of two staves in bass clef with a common time signature. The tempo marking "Adacio" is present at the beginning. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

10.

Х. Галлус. Мотет

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains six measures of music, primarily using half and quarter notes. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C), providing a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system also consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains five measures of music, including some chords and rests. The lower staff is in bass clef and contains five measures of music, continuing the accompaniment.

11.

Р. Щедрин. Полифоническая тетрадь. № 13

The first system is labeled 'I' and includes the tempo marking 'Andante (♩ = 54 - 56)' and the dynamic marking 'p legato'. It features two staves in 4/4 time. The upper staff begins with a melodic line, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment. The second system is labeled 'II' and also features two staves in 4/4 time, continuing the polyphonic texture with overlapping melodic and harmonic lines.

## Задание № 15

1.

Н. Римский-Корсаков. Псковитянка



2.

И.С. Бах. Трёхголосная инвенция № 15 h-moll

Moderato , non troppo

*non legato*

*f* *ten.*

*non troppo legato*

Musical score for 'Three-voice Invention No. 15 in A minor' by J.S. Bach. The score is written in two systems on grand staff notation (treble and bass clefs). The first system includes the tempo marking 'Moderato, non troppo', the articulation 'non legato', and dynamics 'f' and 'ten.'. The second system includes the articulation 'non troppo legato'. The piece is in 9/16 time and A minor.

3.

А. Пирумов. Полифоническая тетрадь. Фуга 1

Andante

*m.s.* *m.d.* *>*

*m.d.* *m.s.* *m.s.* *m.s.* *>*

Musical score for 'Polyphonic Tetrad, Fugue 1' by A. Pirumov. The score is written in two systems on grand staff notation. It begins with the tempo marking 'Andante'. The first system includes dynamics 'm.s.' and 'm.d.', and an accent '>'. The second system includes dynamics 'm.d.', 'm.s.', 'm.s.', and 'm.s.', and an accent '>'. The piece is in 4/4 time and A minor.

4. Чешская народная песня «Белый голубь»

Уверенно

The score consists of two systems of two staves each. The first system shows the melody in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The second system continues the melody and accompaniment. The tempo is marked 'Уверенно' (Allegretto).

5. Л. Бетховен. Соната В-dur (op. 106)

The score consists of two systems of two staves each, both in bass clef. The first system shows the main melodic line and a piano accompaniment. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and dynamics.

6. С. Танеев. Фортепианный квинтет

Allegro patetico  $\text{♩} = 168$   
V-la., Vc

The score shows the Violin (V-la.) and Violoncello (Vc) parts. The Violin part is in the upper staff, and the Violoncello part is in the lower staff. The tempo is marked 'Allegro patetico' with a quarter note equal to 168 beats. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like 'sf'.

7.

Дж. Палестрина. «Benedictus»

First system of musical notation for item 7. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The treble staff begins with a whole note G, followed by a half note F, a whole note E, and a quarter rest. The bass staff has a whole note G, a half note F, and a whole note E.

Second system of musical notation for item 7. The treble staff continues with a quarter note D, a quarter note C, a quarter note B, and a quarter note A. The bass staff has a quarter note G, a quarter note F, a quarter note E, and a quarter note D.

8.

Лангле. Сочинение

First system of musical notation for item 8. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is common time (C). The treble staff begins with a whole note G, followed by a whole note F, and a whole note E. The bass staff has a whole note G, a whole note F, and a whole note E.

Second system of musical notation for item 8. The treble staff continues with a quarter note D, a quarter note C, a quarter note B, and a quarter note A. The bass staff has a quarter note G, a quarter note F, a quarter note E, and a quarter note D.

9.

А. Листопадов. «Как пойду я, молоденька»

First system of musical notation for item 9. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The treble staff begins with a quarter note G, followed by eighth notes F, E, D, C, B, A, G. The bass staff has a quarter note G, a quarter note F, a quarter note E, and a quarter note D.

Second system of musical notation for item 9. The treble staff continues with eighth notes G, F, E, D, C, B, A, G. The bass staff has a quarter note G, a quarter note F, a quarter note E, and a quarter note D.

10.

Л. Бетховен. 33 вариации

*Allegro*



11.

Р. Щедрин. Полифоническая тетрадь. № 18

*Allegretto moderato*



I



II



## **ПРИЛОЖЕНИЕ 1**

### **ОБРАЗЦЫ АНАЛИЗА ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ПРИЁМОВ**

Перечень полифонических приёмов в образцах анализа

1. Простая имитация в обращении.
2. Трёхголосная каноническая имитация.
3. Каноническая имитация в обращении и увеличении одновременно.
4. Бесконечный канон.
5. Каноническая секвенция.
6. Двойной канон.
7. Вертикально-подвижной контрапункт.
8. Горизонтально-подвижной контрапункт.
9. Вдвойне-подвижной контрапункт.
10. Двойной контрапункт.
11. Обратимый контрапункт в сочетании с подвижным контрапунктом.

## 1. С.И. Танеев. Квартет № 8, IV часть

*Allegro molto*



Фрагмент Квартета С.И. Танеева – пример на использование в качестве основного полифонического приёма *простой имитации*, поскольку в имитирующем (верхнем) голосе повторяется только одноголосная часть мелодии начального (нижнего) голоса – первые восемь тактов примера. Составив буквенную схему

$$\left( \begin{array}{cc} A & B \\ & A \end{array} \right)$$

убеждаемся, что приём простой имитации имеет в данном фрагменте традиционную форму. В то же время замечаем, что в имитирующем голосе ранее прозвучавшая мелодия изменена: составляющие мелодический рисунок интервалы, сохраняя свою ступеневую величину, звучат с противоположной интонационной направленностью (восходящие интервалы становятся нисходящими и наоборот). Таким образом, можно сделать вывод, что имитирующий голос проводит мелодию начального голоса в *обращении*.

Резюме: в приведённом фрагменте в качестве основного полифонического приёма использована *простая имитация в обращении, в верхнюю секунду, со сдвигом в восемь тактов*.

## 2. Н. Мясковский. Квартет ор. 33 № 3



В приведённом фрагменте из Квартета Н. Мясковского использован приём *трёхголосной канонической имитации* с ярким октавным вступлением голосов. Первое звено канона – начальная восходящая интонация протяжённостью в полтакта. Всего возникает четыре звена, которые повторяются в риспостах без изменений.

Краткая характеристика приёма: *трёхголосная каноническая имитация из четырёх звеньев, в верхнюю октаву, со сдвигом риспост на полтакта*. Анализ можно дополнить схемой:

	А	В	С	Д
	А	В	С	Д
А	В	С	Д	

### 3. И.С. Бах. Искусство фуги



Приведённый фрагмент представляет собой пример на применение особых разновидностей имитации в сочетании друг с другом. Вступивший с сдвигом в один такт имитирующий голос повторяет начальную мелодию в обращении (с противоположной интонационной направленностью) и увеличении (более крупными длительностями) одновременно. Поскольку имитирующий голос повторяет не только одноголосную часть мелодии, но и противосложение (см. четвёртый такт примера), имитацию следует считать канонической.

Резюме по применению полифонического приёма: *каноническая имитация из двух звеньев, в верхнюю дуодециму, со сдвигом в один такт, в увеличении и обращении одновременно.*

#### 4. Белорусская народная песня «Колыбельная»

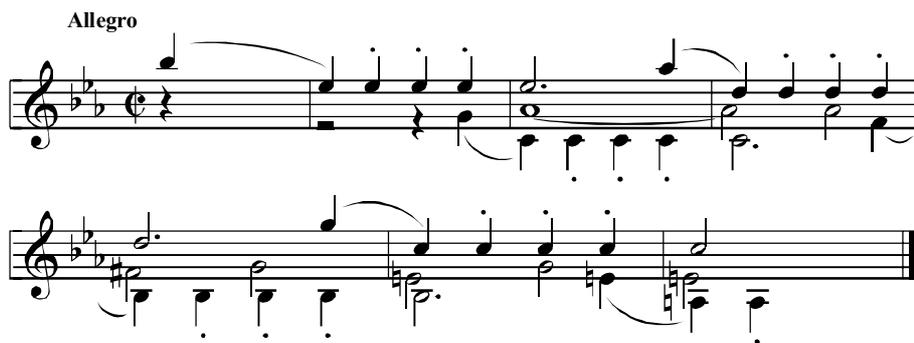


Фрагмент представляет собой пример на использование канонической имитации в её особой разновидности – форме *бесконечного канона*. Мелодия *propost'ы* (два первых такта) неоднократно, не претерпевая никаких изменений, возвращается к своему началу на той же высоте (см. такты 3 и 5). До возвращения к началу в каноне возникает два звена, что позволяет сделать вывод об использовании в данном примере формы бесконечного канона I разряда. Несложная по интонациям и ритму мелодия колыбельной песни неоднократно возвращается, сохраняя умиротворённое, спокойное звучание, как бы «замыкающая» напев на определённой образной сфере.

Характеристика приёма: *бесконечный канон I разряда, в приму, со сдвигом в один такт*. Данную характеристику можно дополнить схемой:

А В А В А В С Д  
А В А В А В С Д

## 5. Л. Бетховен. 33 вариации



Пример на использование *канонической секвенции* как средства развития тематического материала. Начальная нисходящая квинтовая интонация после её имитации нижним голосом возвращается неоднократно на другой высоте (каждый раз на ступень ниже). Поскольку до возвращения к началу в каноне сформировалось два звена, каноническая секвенция характеризуется как секвенция I разряда. Заметим также, что средний голос приведённого фрагмента в перемещениях не участвует, развиваясь самостоятельно.

Таким образом, технологическая характеристика приёма может иметь следующий вид: *поступенно нисходящая каноническая секвенция I разряда, в нижнюю дециму, со сдвигом в один такт.*

## 6. Д. Шостакович. 24 прелюдии и фуги. Фуга е-молл

The musical score is for a fugue in E minor by Dmitri Shostakovich. It is in 6/8 time and marked 'Adagio' with a tempo of 116 beats per minute. The score is written for piano and features a double canon between the alto and bass staves. The piece begins with a forte (ff) dynamic and concludes with a decrescendo (dim.).

В приведённом фрагменте представлен полифонический приём, относящийся к достаточно сложной полифонической технике, – *двойной канон*. В четырёхголосной фактуре примера альт и бас развиваются в форме простого канона. Одновременно между сопрано и тенором звучит простой канон на другую, более подвижную тему. Оба канона имеют одинаковые интервалы вступления респосты и один и тот же сдвиг в имитации. Сочетание двух простых канонов в одновременном звучании и образует такую специфическую форму, как двойной канон.

Резюме: *четырёхголосный двойной канон из четырёх звеньев, в нижнюю дециму, со сдвигом респост в один такт.*

## 7. Д. Палестрина. Сочинение



Приведённые фрагменты из сочинения Палестрины представляют собой пример на применение сложного контрапункта в его разновидности – *вертикально-подвижном контрапункте*. Фрагмент содержит два варианта соединения одних и тех же мелодий. Их сравнение показывает, что в производном (втором) соединении верхний голос звучит на терцию ниже по отношению к первоначальному соединению, приводя тем самым к изменению вертикальных интервалов и всего контрапункта в целом.

Вывод: в данном примере применён полифонический приём, относящийся к разновидности подвижного контрапункта, – *вертикально-подвижной контрапункт*, показатель которого (*Index verticalis*) определяется перемещением верхнего голоса на терцию вниз (отрицательное движение голоса), т. е.  $Iv = -2$ .

## 8. Д. Палестрина. Сочинение (том 15)



Два приведённых фрагмента из сочинения Палестрины, рассмотренные изолированно друг от друга, представляют собой примеры на каноническую имитацию с разной характеристикой, но с одинаковым тематическим материалом. В первом фрагменте – каноническая имитация из шести звеньев, в нижнюю квинту, со сдвигом в один такт. Во втором фрагменте – каноническая имитация из трёх звеньев, в нижнюю квинту, со сдвигом в два такта. Рассматривая два приведённых фрагмента как первоначальное и производное соединения одних и тех же мелодий, делаем вывод о том, что применён приём *горизонтально-подвижного контрапункта*, в котором нижний голос в производном соединении вступает на один такт позже в сравнении с первоначальным соединением.

Вывод из структурного анализа примеров: основной полифонический приём, применённый в данных музыкальных фрагментах, – *горизонтально-подвижной контрапункт с показателем перестановки* (Index horisontalis), равным одному такту, т. е.  $Ih = 1$ . Далее характеристика основного приёма дополняется характеристикой канонических имитаций первоначального и производного соединений.

## 9. Д. Палестрина. Сочинение (том 17)



В данном примере в качестве основного полифонического приёма использован *вдвойне-подвижной контрапункт*. Два музыкальных фрагмента из сочинения Палестрины – варианты соединения одних и тех же мелодий. Но в производном соединении верхний голос, оставаясь неизменным по ритму и интервальному строению, вступает, по сравнению с первоначальным соединением, на два такта позже и на терцию выше. Таким образом, в приведённом примере наблюдается соединение двух видов подвижного контрапункта – вертикально-подвижного и горизонтально-подвижного (с естественным наличием двух показателей перестановки).

Резюме: *вдвойне-подвижной контрапункт с показателями перестановки*: Iv (Index verticalis) = 2 (верхний голос звучит на терцию выше в производном соединении), Ih (Index horisontalis) = 2 (верхний голос вступает в производном соединении на два такта позже).

**10. И.С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. II.  
Прелюдия c-moll**



Музыкальный фрагмент представляет собой пример на применение особой разновидности вертикально-подвижного контрапункта – *двойного контрапункта*. Двухголосный контрапункт первого такта (первоначальное соединение мелодий) во втором такте преобразуется путём перемещения голосов по вертикали, образуя производное соединение тех же мелодических линий. При этом происходит взаимное перемещение голосов: верхний голос становится нижним, а нижний – соответственно верхним. Такой вид вертикально-подвижного контрапункта обозначается специфическим термином – двойной контрапункт, к которому добавляется название интервала показателя перестановки. Для определения показателя перестановки находится сумма интервалов перемещения каждого из голосов с учётом их отрицательного и положительного движения.

Таким образом, характеристика данного полифонического приёма может быть следующей: *двойной контрапункт октавы с Iv* (Index verticalis) =  $-14$  ( $-7; -7$ ), где цифрой  $-7$  обозначается интервал перемещения на октаву вверх нижнего голоса, а также интервал перемещения на октаву вниз верхнего голоса.

## 11. С. Богатырёв. Сочинение



Пример на применение специфического вида сложного контрапункта – *обратимого контрапункта*. Этот приём полифонической техники основан на получении производных соединений путём преобразования самих мелодических голосов, которые звучат в новом варианте с противоположной интонационной направленностью, иначе говоря, в обращении. В приведённом примере каждый из трёх голосов первоначального соединения в новом, производном соединении звучит в обращении. Кроме того, приём усложняется тем, что крайние голоса в производном соединении меняются местами.

Характеристика приёма даётся следующим образом: *обратимый трёхголосный контрапункт в сочетании с двойным контрапунктом между верхним и нижним голосами первоначального соединения*.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2

### СЛОВАРЬ ИНОСТРАННЫХ ТЕРМИНОВ

#### *К разделу I*

- А капелла (ит. a cappella) – многоголосное пение без сопровождения  
Гетерофония (греч.) – иной, другой звук, голос  
Гомофония (греч.) – равный, одинаковый звук, голос  
Диссонанс (лат. dissono) – нестройно звучу  
Имитация (лат. imitatio) – подражание  
Инверсия (лат. inversio) – перестановка  
Индекс вертикалис (греч. index verticalis) – показатель вертикальной перестановки  
Индекс горизонталис (греч. index horisontalis) – показатель горизонтальной перестановки  
Канон (греч.) – правило, закон  
Кантус фирмус (лат. cantus firmus) – прочное, твёрдое пение (неизменная мелодия)  
Консонанс (лат. consonantia) – согласно, слитно звучу  
Контрапункт (лат. punctum contra punctum) – букв. «точка против точки»  
Монодия (греч.) – букв. «песня одного», одноголосие  
Полифония (греч.) – многоголосие  
Пропоста (ит. proposta) – предложение, предлагаю  
Риспоста (ит. risposta) – продолжение, продолжаю  
Секвенция (лат. sequor) – следую  
Стретта (ит. stretta) – сжимать, сокращать, сжатое проведение  
Фактура (лат. factura) – обработка, строение

#### *К разделу III*

*Термины для обозначения темпа, штрихов, характера исполнения*

- adacio (ит.) – медленно  
allegretto (ит.) – довольно оживлённо, грациозно  
allegro (ит.) – быстро  
andante (ит.) – спокойно, размеренно  
andantino (ит.) – более оживлённо, чем andante

animato (ит.) – воодушевлённо  
arco (ит.) – играть смычком  
cantabile (ит.) – певуче  
cresc., crescendo (ит.) – усиливая звук  
dolce (ит.) – нежно, ласково  
espress., espressivo (ит.) – выразительно, ярко  
f, forte (ит.) – громко, сильно  
klagend (нем.) – жалобно  
largo (ит.) – широко  
legato (ит.) – связно  
listesso tempo (ит.) – тот же темп  
markiert gestrichen (нем.) – подчёркивая, выделяя  
meno (ит.) – менее  
mezzo voce (ит.) – вполголоса  
mf, mezzo forte (ит.) – не очень громко  
moderato (ит.) – умеренно, сдержанно  
mp., mezzo piano (ит.) – не очень тихо  
non legato (ит.) – не связно  
non molto (ит.) – не очень  
non troppo (ит.) – не слишком  
p, piano (ит.) – тихо  
pastorale (ит.) – пастораль, пастушья песнь  
patetico (ит.) – патетически, воодушевлённо  
piacevole (ит.) – приятно  
pío (ит.) более  
pizz., pizzicato (ит.) – игра щипком на струнных инструментах  
poco (ит.) – немного, не очень  
poco a poco (ит.) – постепенно, понемногу  
presto (ит.) – быстро  
risoluto (ит.) – решительно  
ritenuto (ит.) – замедляя  
sempre (ит.) – всегда, постоянно, всё время  
sf, sforzando (ит.) – акцент, внезапное ударение  
simile (ит.) – так, как раньше  
sostenuto (ит.) – сдержанно  
sub. p., subito piano (ит.) – внезапно тихо  
ten., tenuto (ит.) – выдержанно  
tr., trillo (ит.) – украшение из двух быстро чередующихся звуков  
vivace (ит.) – живо, быстро

*К разделу III*  
*Обозначения инструментов*

C.-b., Contrabasso (ит.) – контрабас  
Cemb., Cembalo (ит.) – клавесин  
Cor., Corno (ит.) – валторна  
Fg., Fagotto (ит.) – фагот  
Fl., Flauto (ит.) – флейта  
Ob., Oboe (ит.) – гобой  
Piano (ит.) – фортепиано  
Tromb., Trombone (ит.) – тромбон  
Tuba (ит., нем.) – туба  
V. II, Violini secondi (ит.) – вторые скрипки  
V.I, Violini primi (ит.) – первые скрипки  
V-c, Violoncello (ит.) – виолончель  
Viol., Violino (ит.) – скрипка  
V-la, Viola (ит.) – альт  
V-ni, Violini (ит.) – скрипки

## ПРИЛОЖЕНИЕ 3

### КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ ЗНАНИЙ

1. Назовите основные полифонические приёмы, относящиеся к имитации.
2. Назовите основные полифонические приёмы, относящиеся к сложному контрапункту.
3. Определите отличие простой имитации от канонической.
4. Поясните, что вкладывается в понятия «интервал», «направление», «расстояние вступления имитирующего голоса».
5. Назовите основной признак бесконечного канона.
6. Назовите основные признаки канонической секвенции.
7. Назовите и дайте определение основных элементов имитации.
8. Поясните, что вкладывается в понятия «первоначальное соединение мелодий», «производное соединение мелодий». Элементами какого контрапунктического приёма они являются?
9. Дайте определение термина «контрапункт».
10. Назовите характерные признаки подвижного контрапункта.
11. Назовите основные разновидности подвижного контрапункта.
12. Дайте определение терминов «Index verticalis» и «Index horisontalis».
13. Определите принципиальное отличие обозначения интервалов в полифонии и теории музыки.
14. Что вкладывается в понятие «звено канона»?
15. В чём заключается принципиальное различие имитационной, контрастной и подголосочной полифонии?
16. Назовите особые разновидности имитации.
17. В чём заключается основное отличие подвижного контрапункта от обратимого?
18. Назовите характерные признаки полифонического склада.
19. В чём заключается отличие терминов «канон», «каноническая имитация», «стретта»?
20. Переведите иностранные термины из Приложения 2 (№ 1–19).

## ПРИЛОЖЕНИЕ 4

### РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

#### *Основная литература:*

1. *Бонфельд М.Ш.* Введение в музыковедение: Учебное пособие для вузов. – М., 2001.
2. *Григорьев С., Мюллер Т.* Учебник полифонии. – М., 1977.
3. *Евдокимова Ю.* Учебник полифонии: Вып. I. – М., 2000.
4. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – М., 1973–1982.
5. *Мюллер Т.* Полифония. – М., 1989.
6. Полифония: Сборник теоретических статей / Сост. и ред. К. Южак. – М., 1975.
7. *Ройтерштейн М.И.* Практическая полифония: Учебное пособие для студентов педагогических институтов. – М., 1988.
8. *Скребков С.* Учебник полифонии. – М., 1982.
9. *Степанов А., Чугаев А.* Полифония. – М., 1972.
10. *Фраёнов В.П.* Учебник полифонии. – М., 1987.

#### *Дополнительная литература:*

1. *Бершадская Т.* Основные композиционные закономерности народного многоголосия русской народной песни. – Л., 1961.
2. *Биркан Р.И.* Типовые письменные задания по полифонии // Задания и рекомендации по музыкально-теоретическим дисциплинам. – Л., 1983.
3. *Богатырёв С.С.* Обратимый контрапункт. – М., 1960.
4. *Должанский А.* 24 прелюдии и фуги Шостаковича. – Л., 1962.
5. *Дубовский И.* Имитационная обработка русской народной песни. – М., 1963.
6. *Дубовский И.* Простейшие закономерности русского народно-песенного двух- трёхголосного склада. – М., 1964.
7. *Евдокимова Ю.К.* Полифония средних веков и эпохи Возрождения. – М., 1985.
8. *Золотарёв Б.* Фуга. – М., 1965.
9. *Корчинский Е.* К вопросу о теории канонической имитации. – Л., 1960.
10. *Кулаковский Л.* О русском народном многоголосии. – М.; Л., 1961.

11. *Литинский Г.* Образование имитаций строгого письма. – М., 1971.
12. *Методология и методика анализа музыкальных произведений: Сб. научных трудов.* – Киев, 1984.
13. *Напреев Б.Д.* Вертикально-подвижной контрапункт в полифонии XIII–XVI вв.: Учебное пособие. – Л., 1983.
14. *Основы теоретического музыкознания: Учебное пособие / Под ред. М.И. - Ройтерштейна.* – М., 2003.
15. *Павлюченко С.* Практическое руководство по контрапункту строгого письма. – Л., 1963.
16. *Протопопов В.* История полифонии: В 2 т. – М., 1962. – Т. 1; М., 1965. – Т. 2.
17. *Пустыльник И.* Подвижной контрапункт и свободное письмо. – Л., 1967.
18. *Пустыльник И.* Практическое руководство по написанию канона. – Л., 1975.
19. *Ровенко А.* Практические основы стреттно-имитационной полифонии: Учебное пособие для музыкальных вузов. – М., 1986.
20. *Скребков С.* Полифонический анализ. – М., 1940.
21. *Скребков С.* Теория имитационной полифонии. – Киев, 1983.
22. *Танеев С.* Подвижной контрапункт строгого письма. – М., 1959.
23. *Тюлин Ю.* Искусство контрапункта. – М., 1964.
24. *Холопов Ю.Н.* Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. – М., 1978.
25. *Холопов Ю.Н.* Хиндемита и его «Ludus tonalis». – М., 1964.
26. *Южак А.* О природе и специфике полифонического мышления. – М., 1975.
27. *Южак К.* Некоторые вопросы современной теории сложного контрапункта // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. – Л., 1965.

***Нотные образцы для анализа:***

1. *Агажанов А., Блюм Д.* Сольфеджио: Примеры из полифонической литературы. – М., 1972.
2. *Мюллер Т.* Полифонический анализ: Хрестоматия. – М., 1964.
3. Полифонические циклы И.С. Баха, Д. Шостаковича, П. Хиндемита, Р. Щедрина, А. Пирумова, Б. Бартока.
4. Сборники обработок народных песен (М. Балакирев, П. Чайковский, А. Лядов).
5. *Соколов Вл.* Примеры из полифонической литературы. – М., 1962.
6. 100 канонов для детского хора / Сост. Л. Абелян, В. Попов. – М., 1969.
7. Хрестоматия по канону / Сост. И.Я. Пустыльник. – М., 1973.

*Учебное издание*

*Валентина Дмитриевна Осипова*

# ПОЛИФОНИЯ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

В двух частях

Часть 1

Полифонические приёмы

Нотная графика *Г.М. Белокрыс*  
Технический редактор *М.В. Быкова*  
Редактор *О.М. Азеева*  
Дизайн обложки *З.Н. Образовой*

---

Подписано в печать 07.04.2006. Формат бумаги 70x100 1/16.  
Усл.-печ. л. 10,9. Уч.-изд. л. 8,0. Тираж 200 экз. Заказ 148.

---

*Издательство Омского государственного университета  
644077, г. Омск, пр. Мира, 55а, госуниверситет*