

ПОЛИФОНИЯ

(методическое пособие)

2007

ФАКТУРА. ВИДЫ ФАКТУР

Каждое музыкальное произведение имеет определённое оформление музыкальной ткани, что называется *фактурой* (от латинского *factura* – «изготовление, делание»). Это слышимый нами звуковой пласт музыки. Для характеристики фактуры пользуются условными определениями: «раскидистая фактура», «массивная», «прозрачная» и т. п.

При всем разнообразии фактуры можно выделить и систематизировать типичные формы изложения, основанные на том или ином определенном принципе. Такие формы и называются *музыкальными складами*. *Музыкальный склад* – это способ организации музыкальной ткани. Он определяет специфику развёртывания голосов (голоса) фактуры, логику их горизонтальной, а в многоголосии также вертикальной организации.

Следует различать четыре основных музыкальных склада:

- *монодический*;
- *аккордовый*;
- *гомофонный*;
- *полифонический*.

Тот или иной склад может выдерживаться во всем произведении или на протяжении большей его части, а может проводиться эпизодически, сменяясь другим складом. В инструментальной музыке часто происходит сочетание разных способов изложения, образующее смешанные склады. Для того чтобы разбираться в сложных случаях, необходимо, прежде всего, получить представление о складах в их наиболее простом и типичном виде.

Монодический склад представляет собой одноголосное (унисонное или с октавным удвоением) мелодическое движение без сопровождения. Характерны в этом отношении одноголосные народные песни (молоканское пение «О какой нам путь открылся»). В крупных гомофонных и полифонических формах тема иногда проводится сначала в монодическом складе (иногда в октавном удвоении), что придает ей особую рельефность и значительность. Вообще, в профессионально-композиторской музыке монодический склад занял подчиненное положение, включаясь в фактуру преимущественно эпизодически, в начальных или промежуточных фазах развития.

ПХ2 №204 «Живущий под кровом».

Аккордовый (хоральный) склад представляет собой сочетание голосов, достаточно полно сливающихся в аккорды благодаря тождественному (или почти тождественному) ритму всех голосов. Этот склад не является полифонией, т. к. состоит не из самостоятельных мелодий, а из гармонических голосов, т. е. элементарных мелодических ходов, подчинённых гармоническому целому. При всей монолитности аккордового склада крайние голоса приобретают значение мелодических контуров гармонического движения. Средние же голоса играют двойственную подчиненную роль: они помогают мелодически связывать аккорды и, с другой стороны, заполнять их соответствующими тонами, прибегая для этого, в зависимости от движения верхнего голоса, к терцовым и более широким ходам.

ПХ2 №97 «У креста Христова».

Верхний голос бывает настолько простым в интонационном отношении, что без гармонии музыка теряет свой основной смысл. В таких случаях сам тематизм сосредоточен не в мелодии, а в полной слитности верхнего голоса с гармонией, с её не только функциональной, но и темброво-красочной (фонической) стороной.

ХП6 с.40 «Чудный Младенец», 9-16 т.

В учебной работе по гармонии аккордовый склад имеет основополагающее значение как упрощенная форма изложения. Сперва он изучается в своем натуральном виде, а затем — с фактурным усложнением и обогащением посредством мелодической и гармонической фигурации.

Гомофонный склад (или просто *гомофония*) – это род многоголосия с наличием главной мелодии и сопровождения (аккомпанемента).

НТП2 №133 «После заката».

Сопровождающие голоса оказываются такими потому, что музыкальный материал, исполняемый ими, значительно менее самостоятелен, чем материал главной мелодии. В подавляющем большинстве случаев аккомпанемент складывается из аккордов или звуков разложенных аккордов. При этом ни один из сопровождающих голосов не становится ясно выраженной мелодией. Гармоническое сопровождение может усложняться октавными удвоениями и разного рода фигурациями. При этом открываются широкие возможности использования изложения для достижения выразительных, изобразительных эффектов («Таёт время быстрое» вступление и первая фраза). Однако при любом раз-

витом сопровождении в гомофонно-гармоническом изложении оно всегда поддерживает единственную мелодию, единственный главный голос. В этом основное отличие гомофонии от полифонии.

ПХ2 №218 «Чудный чертог» [1]. В этом многоголосии верхний голос проводит яркую, напевную мелодию, а остальные голоса служат аккордовым аккомпанементом. Во [2] этого же произведения мелодия проходит в нижнем голосе, а верхние голоса играют роль аккомпанемента. Склад по-прежнему остаётся гомофонным.

ПОЛИФОНИЯ. ВИДЫ ПОЛИФОНИИ

Слово «*полифония*» греческого происхождения, и в точном переводе оно означает многоголосие (*поли* – много, *фон* – звук, голос). Однако не всякое многоголосие можно назвать полифонией. Полифонией называется лишь такое многоголосие, в котором каждый голос *мелодически самостоятелен* и где сплетаются несколько (не менее двух) таких голосов. Сущность такого полифонического соединения можно определить как *ансамбль мелодий*.

Возможность отобразить разные, но одновременно протекающие события или явления достаточно широко используется и в литературе. Такое описание событий использовано в Евангелии от Марка 5,22 – 43. Автор Евангелия, чередуя повествования то о воскрешении дочери Иаира, то об исцелении женщины, страдающей кровотечением, создаёт полифоническую иллюстрацию событий.

Но в «чистом» виде полифония присуща только музыкальному искусству.

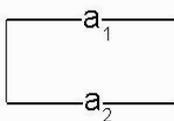
Существует три вида полифонического изложения – подголосочное, контрастное, имитационное.

Одновременное звучание нескольких вариантов мелодий образует подголосочную полифонию (иначе — вариантную).

УЖ №109 «Мухомор», №52 «Господь – Пастырь мой», №59 «Боже, в мире суеты».

Молоканское пение «Я успею ещё покориться».

В этих случаях многоголосие производит впечатление не столько сочетания разных мелодий, сколько расслоения главной мелодии на варианты разветвляющиеся и вновь сливающиеся. Суть подголосочной полифонии в том, что одновременно выявляется мелодическое *вариантное многообразие*. Схематически это выглядит следующим образом:



Рассматривая примеры из сборника «Утро жизни», нужно сделать оговорку, что во внимание не берётся импровизированное сопровождение, на которое указывают буквенные обозначения аккордов. Предполагается, что исполняться будут только голоса указанные в нотах. Назвать такой музыкальный склад монодическим или гомофонным мы не можем (*почему?*). Если же кроме нотированных голосов, будет звучать аккомпанемент, то в зависимости от его развитости, фактурный склад можно будет определить как гомофонный, гомофонно-полифонический или полифонический. В случаях, когда сопровождение становится очень развитым, оба варианта мелодии можно рассматривать как одно целое. Тогда подголоску не дают самостоятельного значения и называют его *ленточным утолщением мелодии*.

В подголосочной полифонии происходит то слияние голосов в унисон (и движение параллельными унисонами), то расхождение их в иные интервалы. Чем богаче различия основного напева и его вариантов, тем больше подголосочная полифония подходит к разнотемной (контрастной) полифонии, которая стоит на сочетании различных мелодий.

Подголосок может вступать одновременно с мелодией, а также с опозданием во времени. Он может быть простым интонационно и развитым, сложным за счёт ритмических преобразований,

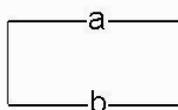
всевозможных украшений. Вариант мелодии может звучать над основным напевом, выполняя функцию *надголоска*.

Одновременное звучание различных мелодий образует *контрастную* (иногда говорят — *разнотемную*) полифонию.

НТП2 №125 «Привлеки меня, Бог».

Мелодии бывают настолько индивидуальны, что каждая из них может звучать в качестве самостоятельной темы с тем или иным гармоническим сопровождением. А бывают и заметно неравноправными – одна из них главная, вторая сопутствующая. В обоих случаях суть соединения состоит в том, что свойства мелодических линий выявляются в их одновременном сопоставлении, в их контрасте или взаимном дополнении.

Контрастное соединение можно представить партитурной схемой:



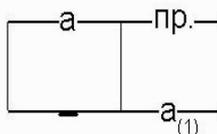
Наконец, неодновременное, последовательное вступление голосов, проводящих одну мелодию (или ее близкие варианты), — это *имитационная* полифония:

НТП2 № 64 «Небо и земля пройдут».

ХП4 стр.3 «Боже, Твою милость».

В некоторых чертах имитационная полифония сходна с подголосочной: она выявляет свойства мелодической темы через её многочисленные варианты (регистровые, ладовые, тональные). Но главная особенность имитационной полифонии состоит в том, что проведение тем происходит не параллельно, а последовательно. При этом в момент вступления имитирующего голоса первый голос продолжает своё развитие, сопровождая новый голос *противосложением*.

Партитурная схема имитационного соотношения голосов такова:



(сокращение «пр.» означает по отношению к теме «продолжение», и по отношению к имитирующему голосу «противосложение»).

Таким образом, полифония позволяет показать одновременно несколько мелодических линий. Это либо различные варианты одной мелодии (подголосочность), либо различные мелодии (контраст), либо различные стадии развития одной мысли (имитационность). Такое совмещение в одновременности разных мелодий наиболее ярко проявляется именно в полифонической музыке и составляет одну из ее характерных особенностей.

Возможно взаимодействие нескольких видов полифонии. Например, подголосочное расслоение на фоне контрастного голоса. В имитационной полифонии противосложением может быть подголосок к мелодии и т. п.

Задание 1

Определить тип фактуры в эпизодах произведений. Если в эпизоде фактура меняется, то нужно перечислить типы фактуры в том порядке, в каком они используются в произведении. В эпизодах с полифонической фактурой нужно назвать вид полифонии.

1. ПХ2 № 85 до припева. Ответ: *моноподический, аккордовый, моноподический, аккордовый, моноподический, аккордовый*.
2. ПХ2 № 120 до .
3. ПХ2 № 10 до .
4. ПХ2 № 63 до .
5. ПХ 2 № 47.
6. ПХ2 № 72 до .
7. ПХ2 № 183 , .
8. ПХ2 № 183 .
9. ПХ2 № 43 припев.
10. ПХ2 № 139 .

ПОДГОЛОСОЧНАЯ ПОЛИФОНΙΑ

В русской, украинской, белорусской народной музыке сложился тип хорового многоголосия, в котором основная мелодия разветвляется на варианты-подголоски. В русских хоровых песнях голоса двигаются не в зависимости от сочетания созвучий (как в аккордовом изложении), а, напротив, сами созвучия появляются в результате одновременных ходов (попевок) в отдельных голосах. Поскольку подголосочная полифония берёт свои истоки именно из *народной* песенности, она часто применяется в написании обработок народных или сочинённых в стиле народных мелодий («Ему имя – Чудный» тема).

Нередко после мелодии, звучащей гомофонно (одноголосно), следует её подголосочное проведение (НТП2 №69 «Я люблю свой кружок», тема и I Вар.) или же оно может звучать в репризе.

Наибольшее сходство подголосков встречается в скорых песнях (УЖ №21 «Создал Творец всё премудро»), а в песнях протяжных мелодическая самостоятельность голосов значительно ярче и подчас граничит с контрастной полифонией («Как цветок, лепестки распускающий» + ноты).

Следует иметь в виду, что не всякое песенное двухголосие можно считать подголосочным (У.Ж. №26 «О как блажен», запев). Если верхний голос интонационно содержателен и своеобразен, то нижний воспринимается как голос гармонический, а не художественно полноценный подголосок. Такой голос называют *гармоническим дополнением*.

Сформировавшись в народной песенной музыке, подголосочная полифония нашла широкое применение и в инструментальных произведениях достаточно далеких от нее по характеру.

Голосоведение

Подголосочная полифония имеет свои закономерности. Из двух одновременно звучащих вариантов мелодии нередко можно указать главный, основной. Дополняющий его подголосок часто расположен несколько ниже, хотя для некоторых мест Белоруссии и Украины более типичны верхние подголоски (местами в традицию общего пения гимнов «О наш Отец на небесах», «Ты – мой Бог святой» вошли *терцовые надголоски*).

Однако не всегда возможно разделение подголосков на основной и дополняющие («Как цветок, лепестки распускающий», УЖ №81 «Я желаю», №126 «Страницы вечной Библии»).

Напротив, в типичных случаях художественное значение подголосков достаточно близко. Каждый из певцов исполняет напев не менее важный, чем другие. Доказательством этому служит глубокое интонационное родство – вариантность подголосков. Проявляется оно, прежде всего в некоторых особенностях голосоведения.

1. В начале или в конце мелодической фразы подголоски часто тождественны, *опорные звуки совпадают*. (УЖ №117 «На заре, на рассвете дня», припев)

2. Опорные звуки мелодии располагаются обычно в нижней части ее диапазона, и потому в большинстве случаев мелодическое *расслоение* бывает *на подъеме*, а *на спаде* голоса *сливаются* (УЖ №175 «Люди отыскали»).

3. В подголосочной полифонии *прямого* движения голосов. В частности, чрезвычайно распространено *параллельное* движение — терциями, секстами, децимами (УЖ №114 «Мы окончили

ученье»). Движение параллельными квинтами в русских песнях встречается не особенно часто (так же как и параллельными квартами), но все же оно характерно. Иногда встречаются примеры параллельного движения даже секундами. Прямое движение может быть и непараллельным, с переменным расстоянием между голосами. Таков, например, «золотой ход» в УЖ №42 «Любит Бог меня».

4. Одновременные подъемы и спады подголосков обуславливают *совпадение* во времени *их мелодических вершин* (см. выше приведённые примеры).

Таким образом, в каждом подголоске наряду с его своеобразными чертами находит выражение общий мелодический профиль напева. Вот почему во многих случаях каждый подголосок может рассматриваться как *равноправный* с другими вариантами песенной мелодии. Наиболее ярко проявляется подобие мелодических линий, если подголоски движутся в терцию. Реже, но также весьма интенсивно используется и параллельное движение в сексту. Господство прямого движения в подголосочной полифонии отнюдь не абсолютно; в подголосочно-полифоническом изложении достаточно часто встречаются моменты и косвенного и противоположного движения голосов, но значение этих видов голосоведения, скорее, дополняющее, оттеняющее. *Косвенное* движение встречается, как правило, в моменты распева какого-либо слога на фоне выдержанного звука в другом голосе, *противоположное* — чаще в каденциях, когда голоса сливаются в унисон или расходятся в октаву (УЖ №132 «Делай лучшее, что можешь»).

Гармоническая вертикаль

Вообще, подголосочное соединение может содержать практически все диатонические интервалы. Преобладают, конечно же, *консонансы*. О движении параллельными несовершенными консонансами уже было сказано; встречается и движение совершенными: примами, октавами; о параллельных квинтах тоже говорилось раньше.

Диссонансы в подголосочном двухголосии встречаются достаточно часто, но не акцентируются. Чаще всего они возникают на проходящем движении.

Особого внимания требует *третон*. Элементарная теория музыки рассматривает его в двух как бы равнозначных видах — увеличенной кварты и уменьшенной квинты. Между тем в народной песне их места совершенно различны: уменьшенная квинта встречается достаточно часто, тогда как увеличенная кварта — редкое исключение. Одно из объяснений этой «асимметрии» состоит в том, что мелодическая увеличенная кварта — внутренне противоречивый интервал. Как элемент мелодии она представляет собой скачок, и в соответствии с естественной мелодической тенденцией он должен быть хотя бы частично заполнен, т.е. после скачка мелодия должна повернуть внутрь интервала. Но увеличенный интервал имеет естественную гармоническую тенденцию к расширению, его разрешение направлено вовне. Народные певцы издавна ощущали это несогласование мелодических и гармонических свойств увеличенной кварты и — избегали ее. С уменьшенной квинтой, напротив, никаких проблем нет: и по мелодической, и по гармонической логике она продолжает движение внутрь себя, и это движение воспринимается органично (УЖ №117 «На заре, на рассвете дня», запев 6-7 такты).

Следует отметить еще одну особенность вертикали в подголосочном двухголосии — это *нетрадиционное разрешение диссонансов*. Например, секунда на IV ступени может разрешиться в тоническую октаву по логике *независимого* движения голосов: и S, и D пошли в Т — каждая в свою.

К вопросам вертикали относится и возможность недолговременного *перекрещивания* подголосков: спускаясь, верхний может несколько звуков пропеть под нижним или (что значительно реже) нижний поднимается над верхним.

Во всех случаях, каковы бы ни были вертикальные отношения подголосков, каждый из них остается мелодически естественным и вокально удобным.

Особенности ритма

1. Наибольшее сходство подголоски имеют при одинаковом ритмическом рисунке (эквивалентное движение голосов). Это чаще встречается в песнях достаточно подвижных, чем в медленных. В этих последних подголоски больше отличаются друг от друга по ритму. Однако важная особенность подголосочной полифонии в песенном жанре состоит в том, что различия в ритме мелодий совсем (или почти) не вызывают различий в ритме произнесения слов.

2. Ритмическая активизация одного голоса по сравнению с другим, как правило, не связана с увеличением числа слогов в тексте этого голоса, а осуществляется через распевание слога на несколько звуков. Наиболее типично распевание слога на два или три звука, в то время как другой голос берет на этот слог лишь один звук.



3. Нередко распевы слогов появляются поочередно в разных голосах: в момент ритмического успокоения одного активизируется другой, и наоборот. Такое явление получило название дополнительной (*комплементарной*) ритмики — голоса поддерживают непрерывность движения, дополняя друг друга.

4. Еще одна особенность ритма многоголосных народных песен заключается в том, что голоса очень часто вступают не одновременно. Во многих песнях первая фраза — одноголосный зачин, а второй голос присоединяется к нему лишь со второй фразы. Продолжительность начальной паузы второго голоса неопределенна, почему это явление и называют *свободным паузированием*. Второй (по времени вступления) голос начинает свою партию в унисон с первым или более самостоятельно, а изредка даже и с имитации. Следует иметь в виду, что свободная пауза может быть только в начале куплета, второй голос произвольно задерживает свое вступление, но, вступив, он уже поет вместе с первым непременно до конца куплета.

(Молоканское пение «Я успею ещё покориться»).

Задание 2

Написать две подголосочно-полифонические вариации на заданные темы, приписывая подголосок то сверху, то снизу. Для удобства основной напев выписывают ручкой. При сочинении подголоска необходимо учитывать особенности гармонии этого напева, ориентируясь на ПХ1.

1. «Отче Небесный» (ПХ1 № 71).
2. «Ты знаешь, Боже» (ПХ1 № 75).
3. «Будем радоваться, братья» (ПХ1 № 194).
4. «Страх ли душу угнетает» (ПХ1 № 309б).
5. «Не тоскуй ты, душа дорогая» (ПХ1 № 668).
6. «Луч последний за горами» (ПХ1 № 791).

Подголосочное трёхголосие

Подголосочное трёхголосие наряду с двухголосием следует рассматривать как типичную фактуру народной песни. Трёхголосие, в котором все голоса ритмически и мелодически сходны, называют *однородным* (ПХ2 № 193 «В минуту жизни трудную», [2]).

В большинстве случаев между верхним и средним подголосками преобладает терцовый параллелизм, нижний же движется более самостоятельно (ПХ2 №80 «Радостно славлю»). В песнях подвижных, скорых нижний голос почти всегда подчеркивает главные ступени диатоники, являясь, таким образом, гармонической основой всей музыкальной ткани. Такое же движение нижнего голоса можно встретить и в протяжной песне, но для неё более типичен мелодический, распевный нижний подголосок, ритмически близкий верхним, хотя и заметно отличный от них своей мелодической линией (ПХ2 №112 «Горько плакал», до [1]).

Возможно еще одно соотношение подголосков. Два нижних подголоска обнаруживают большое взаимное сходство, тогда как верхний развивается относительно самостоятельно. Это «противоголос» (противогласие) — *дис-кант* (ПХ2 №130 «Наступает час разлуки», **a tempo** — 16 тактов).

Наиболее простой случай противопоставления одного — крайнего (верхнего или нижнего) — голоса двум другим, идущим в основном в терцию, состоит в том, чтобы дать этому третьему голосу выдержанный звук, который создает заметный контраст с другими голосами. Выдерживается обычно тонический или доминантовый звук тональности; для баса, с его гармонической спорностью, это естественно, но так же обстоит дело и с дискантом. Фактически этот голос можно было бы обозначить как педаль, а педаль — не мелодический, а гармонический голос. Но в подголосочном складе фактуры в сочетании с активным ритмическим развитием он всё же приобретает мелодическое значение.

Все приведенные выше примеры ясно показывают, что в подголосочном трёхголосии функции подголосков могут быть как очень сходными, так и весьма различными.

Подголосочное трёхголосие имеет более широкие художественные возможности по сравнению с двухголосием. Оно позволяет варьировать число голосов (ПХ2 №127 «Христос воскрес» [2], [3]). Возможности «ветвления» основного напева существенно расширяются по сравнению с двухголосным

изложением, где можно сопоставить лишь одноголосное (т.е. неполифоническое) звучание с двухголосным.

Отличительной чертой трехголосия является также возможность образования ясной гармонии. Типичность терцовых соотношений между подголосками предопределяет важную роль трезвучных образований, хотя не исключаются и иные: обращения трезвучий, септаккорды с пропущенной квинтой, а еще чаще терцией, септаккорды из двух кварт и т.д.

Важно учесть, что гармоническая функциональность созвучий проявляется преимущественно в каденциях, тогда как в начале и в середине развития каждого построения главную роль играет мелодическое движение каждого голоса. Отсюда и возникают многие гармонические особенности подголосочного трехголосия —

- 1) *неполнота аккордов* (УЖ №121 «Вірний Спасителю мій»);
- 2) *квартовые и секундовые созвучия* (ПХ2 №80 «Радостно славлю», 1 – 4 такты);
- 3) движение *параллельными трезвучиями* («В слезах прихожду я до Тебе», в припеве мелодию сопровождает подголосок в нижнюю терцию и надголосок в верхнюю терцию).

Нарушения гармонических норм не воспринимаются как антихудожественные, так как продиктованы логикой мелодического движения подголосков, каждый из которых представляет собой достаточно содержательную и завершённую мелодию.

Задание 3

1. К двухголосным примерам из задания 2 дописать третий голос: а) однородный с уже написанными; б) «басовый» (вспомним, что это его функция, а тесситурно он может быть и тенором и альтом); в) дискант.

2. Сделать обработку для мужского хора в стиле подголосочного трёхголосия: «Почему об одном я пою» (ПХ1 № 170), «Пей, страдалец, чашу горя» (ПХ1 № 666).

КОНТРАСТНАЯ ПОЛИФОНИЯ

Существует две разновидности контрастной полифонии:

1. Соединение двух мелодий, каждая из которых несёт в себе достаточно своеобразное художественное содержание (ХПЗ «В моём сердце покой», запев – бас и сопрано).
2. Обогащение мелодической темы контрапунктом, который сам по себе не такой яркий, как мелодия, но в качестве элемента полифонического целого играет существенную роль (ПХ2 «Чудная милость Божья», припев 5-8 такты).

Соединению двух достаточно самостоятельных мелодий часто предшествует проведение этих мелодий порознь. Использование этого приёма находим в хоровом произведении «Вот звучит небес простор» (ПХ2 №89). Яркая реплика хорового унисона (первые два такта) как бы состоит из двух частей — *скачки* по устойчивым ступеням (мотив *а*) и *поступенное движение через проходящий звук* (мотив *б*). Далее следуют 8 тактов подготавливающей функции (фонового материала), где только намекает на мотив *б* нисходящая интонация на словах «будет мир» и «явился в мир». Зато выразительное вступление солиста — ничто иное, как укрупненный вариант мотива *а* несколько видоизменённый ритмически. В [3] появляется пунктирный ритм, в котором без труда можно разглядеть уменьшение мотива *б*. А далее следует разработочная часть, где в хоровой вариант мотива *б* *контрастно* вторгаются попевки солистов. Можно предположить, что такими средствами автор рисует картину внезапного появления вестников неба на тихих Вифлеемских полях.

Четыре такта перед [5] служат связкой (фоновым материалом), подготавливающей новый прием развития. Теперь оба мотива (*а* и *б*) органично слились в четырехголосно изложенную мелодию (№38). Затем возобновляется диалог хора и солистов ([7]). Произведение заканчивается торжественным восклицанием «Слава, честь, хвала Христу!».

Вообще темы должны контрастировать между собой

- а) *ритмически*, т.е. ритмическое движение голосов отличается степенью их подвижности;
- б) *мелодически*, т.е. мелодические вершины не совпадают, скачки в одной мелодии противопоставляются поступенному движению в другой, прямолинейная мелодическая линия противопоставляется волнообразной и т. д.

Мелодико-ритмический контраст дополняется *регистровым, тембровым, штриховым* контрастом. Но из всех средств противопоставления в контрастной полифонии главным является *ритмическое* различие.

«Ныне отпускаешь» (ХПЗ с. 36) – проанализировать.

Мелодия в сопровождении контрапункта встречается гораздо чаще, чем сочетание двух различных мелодий. Здесь также типичным является предварительное проведение мелодии в гомофонном изложении и обогащение мелодии контрапунктом при повторном её появлении (фактурное обогащение). ПБ №73 «Мой дом на небе».

Контрапункт может использоваться и в сочинении хоровой аранжировки, и в работе над аккомпанементом к песне, и при инструментовке. Если кроме основной мелодии и контрапункта звучит гомофонное сопровождение, то образуется *смешанный* склад фактуры (*гомофонно-полифонический*). При этом важно соблюдать следующие условия:

1. Вступление контрапункта звучит ярче, когда оно дано на качественно иной доле, чем вступление темы: если основная мелодия началась затактом, то контрапункт лучше начать с сильной доли, и наоборот (ПБ №73 «Мой дом на небе», 2 часть). Впрочем, иногда оба голоса вступают одновременно, это бывает в начале такта.

2. В моменты ритмического торможения мелодии контрапунктирующий голос активизируется. Это уже знакомое нам явление *комплементарной (дополнительной) ритмики* (пример контрапункта «Милосердный Отец»).

3. Преобладает противоположное и косвенное голосоведение.

4. Исключается параллельное движение совершенными консонансами (примы, октавы, квинты, кварты). Параллелизм лишает контрапунктирующий голос самостоятельности.

5. Параллельное движение несовершенными консонансами (терции, сексты, децимы) возможно, но не более трёх одновременно взятых интервалов подряд, чтобы контрапункт не стал подголоском.

6. При возникновении между голосами диссонирующего интервала необходимо его разрешить — непосредственно или через вспомогательные звуки.

7. Контрапункт должен полностью согласоваться со всеми остальными голосами в гармоническом отношении. Он не должен противоречить образуемым ими гармоническим комплексам, хотя может не только входить в них, но и расширять их как аккордовыми, так и неаккордовыми звуками.

Задание 4

Написать контрапункт к заданным темам:

1. «Милосердный Отец» (ПХ1 № 50).
2. «Все пути Твои – истина» (на листочке).

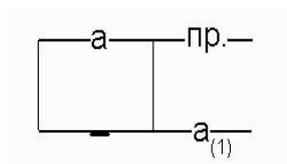
ИМИТАЦИОННАЯ ПОЛИФОНΙΑ

Имитация – это *повторение мелодической темы другим голосом*, причём сразу же вслед за проведением темы (ХП4 «Боже, Твою милость»). Мелодия, которую проводит голос, вступивший первым, называется *темой* (лат. *proposta* – предложение, повод). Повторение темы другим голосом называется *ответом* (лат., итал. *risposta* – ответ, возражение).

фрагмент «Cum Sanctu Spiritum» из Мессы h-moll (верую в Святого Духа).

В момент вступления ответа первый голос продолжает мелодическую линию, которая становится менее яркой, чем тема, чтобы не помешать восприятию ответа. Такое продолжение мелодической линии называется *противосложением*. Как правило, оно представляет собой *контрапункт* (ХП4 «Боже, Твою милость» тема у альты, противосложение у тенора), но изредка бывает *подголоском* (ПХ2 №67 «Милосердный врач Христос» тема у тенора, противосложение у альты).

Таким образом, *имитация* включает в себя три элемента: *тема, ответ, противосложение*.



Если убрать из той схемы хоть один элемент, имитация не состоится.

Иногда сам *ответ* тоже называют словом *имитация*.

В каждой имитации определяются её параметры:

- *направление* или сторона (выше или ниже ответ, чем тема),
- *интервал* (на сколько сдвинут первый звук ответа по отношению к первому звуку темы),
- *время* (на сколько позже вступает ответ, чем тема).

Рассмотрим первую часть фуги Мендельсона «Боже, Твою милость». После двухтактового аккордового вступления тема проходит у тенора. Затем звучит имитация у альты *в верхнюю квинту через 3 такта*. Затем звучит имитация у сопрано *в верхнюю октаву через 7 тактов*. Затем звучит имитация у баса *в нижнюю кварту через 11 тактов*. Итак, мы назвали все параметры этих имитаций.

Приёмы имитации широко используются не только в полифонических формах таких, как канон или fuga, но и в произведениях в целом гомофонных (ВПиГЗ «Вот минута настает», 3 куплет – имитация в хоровых голосах; ВПиГ2 «Я не хочу полуправды», 1 куплет – имитация мотива из мелодии сначала у баяна, затем у альтовых домр). Возможны и эпизоды с полифонической фактурой (ПХ2 №65 «Доньне», вступительный раздел; ПХ3 №69 «На Тебя, Господи, уповаю», развивающий раздел [7] и [11]).

Виды имитации

Имитации различают:

а) по степени точности ответа

Точная (реальная) имитация содержит ответ, в котором сохранены все основные ритмические и звуковысотные свойства темы. При соблюдении этих условий ответ также называют точным. Допускаются следующие изменения темы:

1. Ответ может передвинуться относительно тактовой черты: на месте сильной доли может оказаться относительно сильная (но не слабая!), и наоборот. Пример точной имитации со смещением сильной доли – ХПЗ «О, как рвётся душа», последние 5 тактов. Тема у тенора, затем подголосок у альты, затем точная имитация в верхнюю октаву через 1 такт, затем точная имитация у баса в нижнюю октаву *через 1,5 такта*.

2. Может измениться тоновая величина некоторых интервалов ответа при сохранении величины ступеневой, если в ответе возникли новые *ладовые* свойства (ХП2 «Господь царствует» [1]).

Интервал имитации практически может быть любым. Главное – если ответ сохранил основные конструктивные свойства темы, имитация остаётся точной.

Тональная имитация представляет собой особый случай. Она похожа на точную имитацию с ответом непременно в доминантовой тональности. Если тема звучала в *D-dur*, то ответ будет звучать в *A-dur*; если тема звучала в *d-moll*, то ответ будет звучать *a-moll*. Зачастую в ответ вносятся некоторые мелодические изменения для того, чтобы более тесно связать его с темой, и притом именно тонально. Для этого есть 2 способа:

1) сделать так, чтобы *начало* ответа (т.е. транспонированной темы) звучало всё ещё в главной тональности;

2) в *конце* ответа снова вернуть главную тональность.

Первый способ допустим, если в начале темы ясно выражена *опора на квинтовый* – доминантовый тон тональности. В точном ответе ему соответствовал бы квинтовый тон доминантовой тональности, двойная доминанта. Но здесь в тональном ответе его заменяют квартовым, совпадающим с тоникой главной тональности, которая, таким образом распространяется на начало ответа. Все остальные ступени ответа при этом остаются на местах, на которых они были бы в точном ответе. В произведении «Вот Агнец непорочный» (ПХ3 №128) после музыкального вступления звучит тема у тенора, а затем тональный ответ у альты, в котором первый звук – не квинтовый тон *соль*, квартовый *фа* (по отношению к *с-moll*).

Другой способ тонального сближения ответа с темой уместен, если тема *завершается модуляцией* в доминантовую тональность, что естественно подготавливает начало ответа. Точный ответ к такой теме привёл бы в тональность двойной доминанты. Чтобы избежать столь далёкого ухода от главной тональности, *модулирующее окончание темы сдвигается ступенью ниже*. В этом случае оно приводит обратно в главную тональность.

Преобразованная имитация содержит ответ, закономерно видоизменяющий тему. Типы видоизменения: *ритмическое увеличение*, *ритмическое уменьшение*, *обращение* («вниз головой»), *ракоход* («задом наперёд»).

Пример

Встречается и сочетание разных способов преобразования ответа, например: в обращении и ритмическом уменьшении, в ракоходном движении и ритмическом увеличении. Естественно, далеко не каждая мелодия может подвергнуться таким преобразованиям. Полифоническая тема сочиняется по специальным правилам.

Свободная (ритмическая) имитация в своём ответе сохраняет некоторые характерные черты темы (обычно лишь ритмический рисунок), свободно изменяя другие (прежде всего – звуковысотные). Пример такой имитации встречается в произведении «Да услышит тебя Господь» (ПХЗ №85) на словах «да пошлёт тебе помощь из святилища».

Нередко свободная имитация проявляется в заключительном проведении имитируемой мелодии.

Возможности такой имитации безграничны. Единственное условие – узнаваемость темы, т.е. изменения не должны превращать её в новую тему. Сходство с основным образом темы должно ясно улавливаться. Узнаваемость темы зависит от её индивидуальных интонаций. Поэтому в имитирующем голосе должна сохраниться индивидуальная интонация темы (чаще всего – начальная). Изменения могут быть ладовые, интервальные, тембровые, но с сохранением метроритмических особенностей темы. Так как ритм является самым действенным элементом тематической индивидуальности.

Встречаются примеры имитации *промежуточной* между точной (реальной) и свободной (ритмической), когда имитирующий голос не совсем точно повторяет начальное проведение темы. НТП2 №85 «На Христа взирая», №63 «Настежь дверь открыта».

Задание 5

1. Преобразовать тему разными способами.
2. Сочинить противосложения к основной теме и к её преобразованным вариантам.

б) по времени вступления ответа

Если имитация начинается раньше окончания темы в предыдущем голосе, то она называется *стреттой* (с итал. – сжатая). Этот приём способствует большой тематической концентрации и уплотнению фактуры. Стретта используется как в полифонических, так и в гомофонных формах. *Стретта* может быть *быстрой* или *медленной* в зависимости от того, как скоро она вступает на окончание темы. Если второй голос вступает на середине темы или близко к её началу – образуется *быстрая стретта*. Если же он появляется близко к окончанию темы в первом голосе – образуется *медленная стретта*.

В произведении «Боже, Твою милость» (ХП4) мы имеем дело с *медленной стреттой* – имитационный ответ альты вступает на последние звуки темы тенора (до-си-ля).

в) по степени точности противосложения

Имитация называется *простой*, если ответ имитирует только ту часть темы, которая успела прозвучать до его вступления. Дальнейшее развитие идёт на основе контрастной или подголосочной полифонии.

Однако нередко имитируется и противосложение, а затем – противосложение к противосложению и т. д. Так возникает *каноническая имитация* или *канон*.

Канон (от греч. κανον – прут, линейка, правило, порядок) – это полифоническая форма, основанная на строго выдержанной имитации, при которой каждый голос вступает с некоторым опозданием по отношению к предыдущему. Начинаящий голос канона называется *пропостой* (от лат., итал. *proposta* – предложение), имитирующие голоса – *риспостами* (от лат., итал. *risposta* – ответ, возражение).

Каноны обычно двух-, трёх-, четырёхголосны, хотя число голосов практически не ограничено (К №139, №140). Голоса канона могут вступать в различные интервалы (в приму, октаву, кварту и др.) и в различном порядке. Канон может сопровождаться свободным голосом (К №82, свободный голос – бас).

В период расцвета полифонии каноны часто представляли собой самостоятельные произведения. Позднее они нередко использовались как отдельные эпизоды в произведениях различных жанров.

Канон может сопровождаться гармоническим аккомпанементом. В этом случае возникает смешанная полифонно-гармоническая фактура.

Задание 6

Дать полное название имитации и всех её параметров:

1. «Звучи, звучи» (ХП6 с.54) [2]. Тема проходит у альты. Затем у тенора звучит ритмическая стреттная (медленная стретта) простая имитация в нижнюю квинту через 2 такта. Затем у баса звучит имитация промежуточная между точной и ритмической стреттная (медленная стретта (отсчёт ведётся по отношению к предыдущему ответу)) простая в нижнюю малую септиму через 4 такта. Затем у сопрано звучит имитация промежуточная между точной и ритмической (медленная стретта) в верхнюю кварту через 6 тактов. У сопрано противосложение отсутствует, поэтому нет смысла говорить о простой или канонической имитации.

2. «Христос воскрес, смерть победил!» (ХП6 с.52).

3. «Ещё те звёзды не погасли» (ХП6 с.14) [5].

4. «Слава, слава в вышних Богу» (ХП6 с.1) 15-17 т.

5. «Доныне» (ПХ2 № 65) до [1].

6. «Милосердный врач Христос» (ПХ2 № 67).

7. «О вера, стойкая в борьбе» (ПХ2 № 190).

8. «Две руки» (ПХ2 № 235) [2].

9. «Господь царствует» (ХП2 с.4) [1].

СТРОЕНИЕ ФУГИ

Фуга (с лат. – бег, бегство) – закономерно построенная имитационно-полифоническая форма. Это высшая из форм, порождённых этим складом.

Примеры фуг: «Боже, Твою милость» (ХП4), «Вот Агнец непорочный» (ПХ3 № 128), «Слава в вышних Богу» (ХП6).

Фуга строится на многократном, причём в начале обязательно имитационном, проведении во всех голосах *одной* темы (мы будем рассматривать типичное строение однотемной четырёхголосной фуги). Чаще всего в фуге можно выделить *три* основные части: *экспозицию*, *разработку* и *репризу*.

Экспозиция (с лат. – показ) построена наиболее закономерно. В ней все голоса поочередно излагают тему. Первый по порядку голос проводит тему в главной тональности, второй – в доминантовой, третий – снова в главной, и четвёртый – в доминантовой. Порядок вступления голосов может быть любым (S – A – T – B; T – A – S – B; B – T – A – S; A – T – B – S). Однако не желательно, чтобы последнее проведение было в одном из средних голосов, потому что тема может затеряться во множестве противосложений. Вступления темы на доминанте обычно называются в фугах *ответами*. Тема и ответ в фуге иногда называются ещё *вождь* и *спутник*.

Противосложение, сохраняемое в других голосах называется *удержанным*. Такими можно считать противосложения у альты и тенора в экспозиции фуги «Слава в вышних Богу» (ХП6 с.2).

Как между проведениями темы, так и между разделами фуги возможны вставки связующего характера, где основная тема не прослеживается. Они называются *интермедиями*. Интермедия может быть и краткой и широко развёрнутой. В ней может смениться склад фактуры. Развёрнутые по масштабам интермедии, как правило, строятся по принципу *секвенции*.

Средняя часть фуги, как правило, – *разработочная*. Она строится более свободно. Часто от экспозиционной части её отличает новая ладовая окраска, связанная с переходом в тональности, параллельные экспозиционному, а иногда и более далёкие. Для разработки характерно активное полифоническое, гармоническое развитие. Здесь могут применяться всевозможные способы преобразования темы. Протяжённость развивающей части, число проводений темы в ней могут быть очень различны, и это одно из проявлений своеобразия каждой конкретной фуги.

За разработкой следует *реприза*. Это завершающая часть фуги, которая также не имеет строго определённых очертаний. Важнейшая отличительная черта репризы – возврат главной тональности, первоначального облика темы. Этим создаётся ощущение устойчивости, завершенности. Для репризы очень характерно стреттное изложение материала. Реприза не просто возвращает

музыкальный материал экспозиции, но и обогащает его разнообразными средствами развития, как уже использованными в средней части, так и новыми. Поэтому реприза фуги воспринимается как *синтетическая*, т.е. объединяющая свойства обеих предшествующих частей, и *динамическая*, т.е. существенно иная, чем экспозиция.

Нередко фуга заканчивается *заклЮчением (кодой)*. Здесь может установиться тонический органнЫй пункт. Может возникнуть аккордовый тип изложения.

Небольшая, а возможно, и неполная фуга (с очень краткими или отсутствующими развивающей и завершающей частями) называется *фугеттой* (ПХ2 №67 «Милосердный врач Христос»).

В произведениях гомофонного склада иногда встречаются эпизоды развития, в которых одна мелодическая тема последовательно проходит в разных голосах и регистрах, периодически меняя свою тональность, подобно тому, как это происходит в экспозиции фуги. Такой приём развития получил название *фугато* (ВПиГ1 «Страшно бушует» – средняя часть).

Аналитическая схема фуги

Для анализа фуги составляется схема, на которой каждый голос представлен горизонтальной линией («ниткой»). На получившейся таким образом условной партитуре отмечаются проведения темы – **Т**, ответа – **О**, удержанного противосложения – **пр.** (неудержанные противосложения на схеме не указываются, чтобы чрезмерно её не загромождать). Интермедии можно обозначать буквой **И**, захватывающей линии всех голосов, занятых в ней. Над схемой обозначают номера тактов, лучше тех, в которых начинается проведение темы или интермедия. Под схемой указываются тональности проведения темы, тональные планы интермедий, а ещё ниже обозначаются разделы формы. Неполное проведение темы обозначается (**Т**), ритмически изменённая тема – **Т_р**, тема в обращении – **└**, тема в увеличении – **┘**. Коду можно обозначать буквой **К**, захватывающей все линии голосов.

Задание 7

Составить схему фуги:

1. «Боже, Твою милость» (ХП4).
2. «Вот Агнец непорочный» (ПХ3 № 128).
3. «Слава в вышних Богу» (ХП6).
4. «Хвалите Господа».
5. «Милости Твои, Господи».

Список сокращений

- ПХ1 – *Песни христиан, 1 том*. Христианин, 2002.
ПХ2 – *Песни христиан, 2 том*. Христианин, 1995.
ПХ3 – *Песни христиан, 3 том*. Христианин, 1978.
ХП2 – *Хоровые произведения, 2 выпуск*. Христианин, 1995.
ХП3 – *Хоровые произведения, 3 выпуск*. Христианин, 1995.
ХП4 – *Хоровые произведения, 4 выпуск*. Христианин, 1997.
ХП6 – *Хоровые произведения, 6 выпуск*. Христианин, 1997.
НТП2 – *Нотная тетрадь пианиста, 2 выпуск*.
УЖ – *Утро жизни*. Христианин, 2003.
ВПиГ1 – *Воспрянь, псалтирь и гусли, партитура, 1 выпуск*.
ВПиГ2 – *Воспрянь, псалтирь и гусли, партитура, 2 выпуск*.
ВПиГ3 – *Воспрянь, псалтирь и гусли, партитура, 3 выпуск*.
К – *Каноны*. Музыкальная школа МХО МСЦ ЕХБ