

Н. Л. Очеретовська, Г. Н. Цицалюк

ПОЛІФОНІЯ

Навчальний посібник

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Н. Л. Очеретовська, Г. Н. Цицалюк

ПОЛІФОНІЯ

Навчальний посібник
для студентів вищих спеціальних музичних навчальних закладів
III–IV рівнів акредитації

Харків
2017

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 30 листопада 2017 року)

Рецензенти:

Козак Олександра Іванівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Польська Ірина Іллівна – доктор мистецтвознавства, професор Харківської державної академії культури

Беліченко Наталія Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Очеретовська Н. Л., Цицалюк Г. Н.

О 95 **Поліфонія.** Навчальний посібник для студентів вищих спеціальних музичних навчальних закладів III–IV рівнів акредитації. — Х. : Водний спектр «Джі-Ем-Пі», 2017. — 164 с.
ISBN 978-617-7445-40-0

Рекомендований навчальний посібник охоплює обширну тематику курсу поліфонії як суцього, так і вільного стилю. Робота є результатом багаторічної педагогічної діяльності авторів у викладанні курсу поліфонії і містить теоретичні положення, практичні творчі вправи, аналітичні розвідки. Особливістю цього видання є залучення насамперед музичного матеріалу української музики: класичної, сучасної, українського фольклору.

Навчальний посібник адресований студентам-музикознавцям та виконавцям. Він буде корисним педагогам-музикантам вищих та середніх музичних навчальних закладів.

УДК 781.42

ББК 85.310,55

ISBN 978-617-7445-40-0

ВСТУП	5
Розділ 1	9
1.1. Історична довідка	9
1.2. Поліфонія. Конtrapункт	23
1.3. Музична тканина. Фактура	27
1.4. Типи багатоголосного викладу	27
1.5. Три різновиди поліфонії	29
Розділ 2. ОДНОГОЛОСНЯ ТА ПРОСТИЙ КОНТРАПУНКТ В ПОЛІФОНІЇ СТРОГОГО СТИЛЮ	33
2.1. Мелодика строгого стилю	33
2.2. Простий контрапункт. Двоголосся строгого стилю	38
2.3. Інтервали в двоголоссі строгого стилю	39
2.4. Обмеження при поєднанні голосів	40
2.5. Дономіжні і прохідні дисонанси	40
2.6. Затриманий дисонанс (злігований і прихований)	40
2.7. Складні розв'язання і прикраси при розв'язанні затриманих дисонансів ...	41
2.8. Зв'язані (зліговані) консонанси	42
2.9. Танцевське визначення інтервалів	42
2.10. Схематичне вираження правил користування інтервалами в простому контрапункті	43
Тестове контрольне завдання № 1	45
Розділ 3. СКЛАДНИЙ КОНТРАПУНКТ В ДВОГОЛОССІ ТА ТРИГОЛОССІ СТРОГОГО СТИЛЮ	46
3.1. Види складного контрапункту	46
3.2. Рухомий контрапункт	46
3.3. Вертикально-рухомий контрапункт	48
3.4. $Iv - Index verticalis$. Вертикальний показник	49
3.5. Найбільш поширені види подвійного контрапункту	49
3.6. Подвійний контрапункт октави	50
3.7. Подвійний контрапункт дуодецими	51
3.8. Подвійний контрапункт децими	52
3.9. Складний показник вертикально-рухомого контрапункту Iv	53
3.10. Контрапункт, що дозволяє подвоєння голосів у від'ємну дециму (штучне триголосся і чотириголосся)	54
Домашні письмові завдання з контрастної поліфонії	59
3.11. Вертикально-рухомий контрапункт з Iv будь-якої величини	68
3.12. Горизонтально-рухомий і подвійно-рухомий контрапункти	68
3.13. Складний контрапункт в триголоссі	71
3.14. Формули похідних поєднань в потрійному контрапункті октави	72
3.15. Правила потрійного контрапункту октави	72
3.16. Оборотний контрапункт	73
Домашні завдання. Мотети	78

4.1. Імітація у двоголосі строгого стилю	80
4.2. Види імітації	80
4.3. Різновиди імітації	81
4.4. Безкінечний канон I розряду (симетричний)	82
4.5. Канонічна секвенція I розряду (симетрична)	83
4.6. Безкінечний канон II розряду (не симетричний)	85
4.7. Канонічна секвенція II розряду (не симетрична)	86
4.8. Чотириголосний канон	88
4.9. Чотириголосний канон I розряду	88
4.10. Подвійний канон	90
4.11. Розподіл голосів у подвійному каноні	91
Розділ 5. ПІДГОЛОСКОВА ПОЛІФОНІЯ В УКРАЇНСЬКИХ ТА РОСІЙСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСНЯХ	93
Домашнє завдання	101
Розділ 6. ВІЛЬНИЙ СТИЛЬ. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА	102
6.1. Мелодика вільного стилю	102
6.2. Мелодія і тема	102
6.3. Тема фуги і вимоги до неї	103
6.4. Двоголосся вільного стилю	103
6.5. Триголосся вільного стилю	104
6.6. Четверний контрапункт октави	104
Розділ 7. ПОЛІФОНІЧНІ ФОРМИ ТА ЖАНРИ У ВІЛЬНОМУ СТИЛІ	107
7.1. Інвенція	107
7.2. Прелюдія	112
7.3. Пасакалія і чакона	119
Розділ 8. ФУГА	131
8.1. Тема фуги	131
8.2. Відповідь у фузі	133
8.3. Протисклад. Контрапункт до теми	134
8.4. Інтермедії. Кодети	135
8.5. Експозиція фуги	136
8.6. II частина фуги	137
8.7. Засоби розвитку теми у фузі	137
8.8. Заклучна частина фуги	138
8.9. Композиційні особливості фуг Й. С. Баха	139
8.10. Подвійні фуги	147
8.11. Потрійні фуги	149
8.12. Фугато	149
ЛІТЕРАТУРА	161

Питання спадкоємності у розвитку музичної педагогіки, зокрема, генеза і становлення поліфонічної школи на Україні є актуальним завданням сучасного теоретичного музикознавства. Саме в цьому ракурсі розглядаються творчі і наукові витоки курсу поліфонії професора Г. Н. Цицалюка.

В педагогічній спадщині Григорія Никифоровича поліфонія посідала центральне місце. Читаючи цей курс студентам різних факультетів, він реалізовував у ньому різноманітні педагогічні і композиторські ідеї. Авторська спрямованість виявилась як у широкому використанні власних художніх та інструктивних зразків, численних фрагментів з творів класиків, сучасних українських композиторів, обробок народних пісень, так і в загальній оригінальній концепції навчального курсу. Г. Цицалюк знайомив студентів із симфонічними, хоровими партитурами українських композиторів різних поколінь, демонструючи при цьому високу техніку поліфонічного аналізу. Глибокі знання закономірностей української народної і професійної поліфонії надавали можливість панорамного освоєння саме українського курсу поліфонії, побудованого на національних засадах. Вихованець Львівської консерваторії, котру він закінчив по класу Станіслава Пилиповича Людкевича, Г. Цицалюк безпосередньо засвоїв естетичні принципи корифея української музики, що полягали насамперед у шануванні фольклору, опануванні різних жанрів і форм класичного мистецтва, оволодінні принципами симфонізму та поліфонічного мислення.

Помітивши схильність свого учня до симфонічних жанрів, С. Людкевич вважав за потрібне освоєння ним гри на різних інструментах. Випускник Чернівецького музичного училища по класу труби, Григорій Цицалюк уже в училищі писав невеликі твори для духового оркестру. Людкевич спрямував його інтерес до гри на струнних інструментах, направив молодого композитора до класу скрипки, де він ознайомився із системою штрихів, позицією гри, технічними засобами скрипкового виконання. «Тим, що у своїх симфонічних і інструментальних творах я ніколи не звертаюся до консультацій виконавців, а, навпаки, чую від них схвалення у тому, як зручно і природно написано партії, – зауважував Г. Цицалюк, – я завдячую саме школі Людкевича і тому навчанню гри на скрипці, яке у молоді роки завдавало мені більше труднощів, ніж задоволення. Думаю, що у сучасному вихованні молодих композиторів цього дуже не вистачає, а звідси – типові недоліки оркестрового звучання» [26, с. 7].

У класі С. Людкевича поряд з композицією Григорій Никифорович вивчав і курс поліфонії. Видатний вчитель чудово зв'язував у єдиний комплекс усі дисципліни, прищеплював вимогливість до втілення своїх задумів. Під час написання дипломної роботи – симфонічної поеми «Легендарні партизани» – молодий автор пройшов шляхами партизанського з'єднання Ковпака і зібрав пісенний матеріал, котрий поклав в основу свого твору. Поліфонічними засобам, заснованим у цій партитурі, він завдячував і штудіюванню творів Людкевича.

Симфонічна поема «Легендарні партизани» містить багатий фольклорний матеріал, що трансформується, в тому числі і поліфонічними засобами. В ліричній побіч-

у учасниками подій. Це образ партизанів на привалі. У розвитку побічної партії до єї приєднується мелодія віолончелєєї. Це популярна партизанськє пісєя «В чистім олі під вербою». В усіх темах симфонічної поеми майстерно використані засоби ідгोलоскової і контрастної поліфонії, особливо в епізодах боротьби. Перше виконання поеми (у другій редакції) відбулось у 1956 р. у Вінниці, де Цицєлюк працював удожнім керівником філармонії. Тут же він написав фугу для фортепіано на тему країнськєї народної піснї, розкривши багаті можливості поліфонічного розвитку, що закладені у народному мелосі. Зразки для наслідування Г. Цицєлюк і в подальшому знаходив у творчості С. Людкевича, звертаючись до «Прикарпатськєї симфонії», кантати-симфонії «Кавказ», відзначаючи епізоди з канонічними імітаціями, канонічними секвенціями. Предметом детального штудіювання була фуга з першої частини кантати-симфонії «Кавказ». Не випадково ці фрагменти увійшли до хрестоматії Г. Цицєлюка «Поліфонія в прикладах».

Перєїзд до Харкова у 1957 році сприяв розвитку творчих контактів із харківськєю композиторськєю організацією. Спочатку Г. Цицєлюк працює методистом обласного Будинку народної творчості та диригентом оркестру й ансамблю піснї і танцю Будинку культури заводу «Серп і Молот». Буваючи на творчих засіданнях в Харківськєї організації Спїлки композиторів України, він знайомиться з музикою відомих фундаторів харківськєї школи: В. Борисова, М. Тїца, Д. Клебанова, В. Барабашова. З їх особи він знаходить друзїв і наставників. У 1962 р. його приймають до Спїлки композиторів України. В цей період харківськєя поліфонічна школа зміцнювала свої основи, започатковані її главою Семеном Семеновичем Богатирьовим. Автор масштабних праць з поліфонії, С. Богатирьов не тільки прокладав вслід за С. Танєєвим складні шляхи у розвитку даної науки (докторськєя дисертація «Подвійний канон»), а й залучав до них учнів свого класу: В. Борисова, автора подвійної фуги на теми українськєї та російськєї народних пісень, М. Тїца, котрому належить унікальна поліфонічна трилогія – три поліфонічні сюїти, Д. Клебанова, висока контрапунктична техніка якогю органічно поєднувалась з українським національним мелосом.

«Українськєю сюїту» для симфонічного оркестру Д. Клебанова Григорій Никифорович любив демонструвати студентам Харківськєго інституту мистецтв на лекціях у власному перекладі на фортепіано. При цьому він детально розбирав усі підголоски, класифікував їх за видами, підкреслював різноманітні засоби оркестрової поліфонії українськєго майстра.

Уже в перші роки перебування у Харкові Г. Цицєлюк звертається до жанру симфонії, засвоюючи традиції російськєї симфонічної школи (П. Чайковський, М. Мусоргський, О. Бородїн). В симфонічних партитурах 70-х років знову посилюється зв'язання до українськєго фольклору. Третя частина «Подільськєї сюїти» – «Чудове подільськє літо» – відрізняється різноманітністю поліфонічних прийомів. Майстерно розроблені композитором народні піснї «Ой, темна нічна петрівочка» та «Ой, щось в лісі гукає». Музична тканина набуває все більшій рухливості, з неї викристалізовуються і розвиваються окремі інтонації, ритмічні фігури, а поліфонічні перегуки інструментів нагадують лісові «вогнічки», що спалахують в оркестрі то там, то тут. Купальськєя ніч наповнена людськими голосами, шумами природи. Розвиненою

«Подільської сіоти».

Над створенням навчального курсу поліфонії Григорій Никифорович працював інтенсивно. Ним записаний курс лекцій, методичні рекомендації та розробки. Звертаючись до досвіду С. Богатирьова, він дає високу оцінку його праці «Обернений контрапункт», положенням про дзеркально-обернений контрапункт. В своїй методичній розробці 1891 р. під назвою «Обернений (оборотний) контрапункт» він вказував, що цей контрапункт прийнято називати дзеркальним тому, що похідні з'єднання створюють у нас враження відбиття нот у дзеркалі, якщо його прикласти до потного стану. Він наводив студентам приклад картини М. Чурльоніса «Фуга», в якій литовській митець намалював дзеркальне відбиття у воді осіннього лісового пейзажу. Г. Цицалюк наголошував, що, мабуть, автор картини мав на увазі прийом дзеркально-оберненого контрапункту, що його застосовано у цій поліфонічній формі.

Він посилався і на прийом одержання похідних з'єднань, запропонований професором С. Богатирьовим, а саме перевернення нотних лінійок. Якщо початкове подвійне написане у скрипковому ключі, і якщо нотні лінійки перевернути (а вісь він буде служити середня нотна лінійка або звук «сі»), то одержимо аналогічне відображення у дзеркалі похідне з'єднання. Таким чином, в дзеркально-оберненому контрапункті обов'язково визначається один центральний звук – «вісь» для вихідної точки імітації у проти русі обох голосів і протилежної вертикальної перестановки. Укравні приклади такого роду Григорій Никифорович наводив з творчості М. Тіца, П. Борисова. Прийом перевертання нотних лінійок і заміну ключів, який використовував С. Богатирьов, Г. Цицалюк застосовував і щодо трьохголосного дзеркального контрапункту, пропонуючи власні вправи.

Заповнення «білих плям» і плідний розвиток ідей харківської поліфонічної школи помітні в розробці Г. Цицалюком теми «Контрапункт, допускаючий подвоєння голосів недосконалими консонансами або штучне трьох- чи чотирьохголосся». Автор підкреслював, що з часів видання праці С. Танєєва «Рухомий контрапункт строгого письма» (1909) ця важлива частина розділу контрастної поліфонії відсутня у сучасних програмах і підручниках поліфонії. Григорій Никифорович нагадував, що саме Михайло Дмитрович Тіц вважав за необхідне включати дану тему до робочих планів. З притаманною йому ретельністю Г. Цицалюк досліджує історичні корені цієї техніки, звергається до англійської поліфонічної музики XV ст., аналізує зразки гимеля і фобурдона. Велика увага приділялась і положенням, висунутим С. Танєєвим, зокрема необхідність розрізняти три поєднання, суттєві при подвоєнні одного із голосів недосконалими консонансами:

- початкове двоголосся;
- його похідне, також двоголосся, що являє собою перестановку при Іv відповідного недоскопального консонансу;
- похідне трьохголосне поєднання, одержане шляхом подвоєння одного із голосів початкового двоголосся.

На лекції ці тези Григорій Никифорович підкреслював зверненням до музичної літератури, наприклад, фіналу фортепіанної сонати Бетховена № 29, де чотири так-

ти на початку швидко демонструють подвоєння мелодії у нижній, середній, а середній голос по черзі імітує то нижній, то верхній. Інтенсивні подвоєння десимирами, секетами, терціями, паралельними секетакордами тематичних і фігуральних голосів характерні для похідних з'єднань, які знаходимо у фіналі Другої фортепіанної сонати О. Глазунова.

Уведення в навчальну практику теоретичних положень С. Танєєва складає великий позитив педагогічного методу Г. Цицалюка.

Джерела народної поліфонії, до котрих митець звертався на Львівщині, також значно збагатились у харківський період. В методичній праці «Підголоскова поліфонія в творчості українських композиторів» він спирається на запропоновану М. Тіцем класифікацію підголосків: втора; доповнюючий підголосок; розвиваючий підголосок; контрастуючий підголосок; колоруючий підголосок; підголосок-фон. Цікаві приклади на цю тему він знаходив в обробках народних пісень М. Леонтовича, А. Штогаренка, Т. Кравцова та інших.

Навчальний курс поліфонії ставить за мету наближення творчого мислення студентів до завдань музичної практики у її історичному розвитку, до естетичних та композиційно-технічних надбань різних епох – від середньовіччя до сьогодення.

Наукову базу курсу поліфонії Г. Цицалюка складали праці з історії та теорії поліфонії Ю. Євдокимової, Е. Курта, В. Протопопова, С. Скребкова, С. Танєєва та ін. Його лекції являли собою систематичний курс, що передбачав послідовний виклад усіх тем, в тому числі і тих, котрі в програмах і підручниках не зайняли достойного місця. Свою точку зору Григорій Никифорович завжди співвідносив з іншими. Наприклад, орієнтуючись при складанні власної хрестоматії на «Поліфонічний аналіз» Т. Мюллера, він вважав за доцільне перейняти послідовність розділів, однак зміст розділів визначається у нього не кількістю голосів (одноголосся, двоголосся, багатоголосся), а врахуванням основних видів поліфонії [55, с. 3]. Всередині розділів приклади групуються за належністю певному автору, що дозволяє краще досягнути особливості індивідуального поліфонічного мислення окремих композиторів. Таким чином, спираючись на наукові досягнення музикознавства, Г. Цицалюк прагнув досягти їх органічного зв'язку з сучасним творчим процесом, композиторським мисленням.

I.1. Історична довідка

Процес еволюції музично-звукової свідомості у різних народів йшов подібно, ще обумовлено самою природою музичної матерії, акустичними та фізіологічними передумовами. Багатоголосся виникає на стадії значних внутрішніх перетворень монодії. IX сторіччя – час якісного оновлення григоріанського хоралу, виведення в хорал народних інтонацій. Виникнення нових видів монодії – секвенцій, тропів, антифонів – стимулювало залучення в хорал різноманітного поетичного музичного матеріалу. Секвенції особливо яскраво відобразили ці прагнення, розвиваючись під безпосереднім впливом інтонаційного середовища і мелодичних форм побутових наспівів. Долається «здатність» канонічної літургічної монодії. Цікаві відомості про виникнення та розвиток поліфонічних шкіл і окремих композиторів західноєвропейської музичної культури подає Ю. Сидокимова у праці «Історія поліфонії. I том». В ній відзначаються *Org. Antiqua* (Org. antika) – мистецтво античне, трактати Псевдо-Хукбальда.

Основний принцип, що притаманний першій стадії розвитку старовинної музики – силлабічний мелодійний стиль, відповідність складу тексту ноті в наспіві. Звідси єдиність музики, лаконічність.

Естетика мелізматичного стилю цілком інша. Це вишуканий стиль співу, що втілює артистичний дух творчості у мистецтві монодії, вивільнив місце для імпровізації. В мелізматичній імпровізації склались певні прийоми виконання, засновані на мелодійних варіантах, стабільному наборі мелодійних зворотів основного наспіву. Особливого розвитку цей стиль досягає в XI–XII століттях. Мелізматичним малюнком забарвлюються опорні тони наспівів. Основні мелодійні звороти багатоманітно примножуються при такій колористичній розробці. Техніка останньої лежить в основі мелодійної роботи в професійній музиці. З технікою мелодійного колорування пов'язані і перші етапи розвитку багатоголосся. Що засновані на мелізматичній григоріанській монодії.

Найбільш ранній тип поліфонічної музики – органум. Це григоріанська мелодія з додаванням другого «органального» голосу, котрий рухається строго паралельно до цієї мелодії квартою або квінтою вище чи нижче від неї. Можливі і подвоєння кожного з голосів в октаву. Більш пізнім є органум із змішаними інтервалами. На зміну паралельному органуму з часом прийшов непаралельний.

В розвитку органуму значна роль композиторської школи при абатстві св. Марціала на півдні Франції (1100–1150). В середині XII ст. у Франції виникає школа Нотр-Дам і спочатку Леонінівського покоління, а потім – Перотінівського. Було створено 2 кодекси W_1 і W_2 . Вони уявляли собою великі збірки хорових творів для служби божої на весь рік – трьох- та чотирьохголосні органуми. У другій збірці (W_2) були використані перестановки у потрібному конгранункті октави. Характерне звертання до техніки *Cantus Firmus*. Органум відобразив усі стадії еволюції поліфонічного письма від IX до XIII ст. Актуальними були і виконавські проблеми. В мистецтві багатоголосся з прийомів виконання григоріанських хоралів переходять антифонний (чергування різних хорових груп) та респонсорний (чергування сольних та хорових

Лад 2 (гиподорийский)

[Соло] [Хор]

8 Al - le - lu - ia * Al - le - lu - ia

[Соло]

8 V Vi - di - mus

8 stel - lam e -

8 - jus in O - ri - en -

8 - te

8 et ve - ni - mus cum -

8 mu - ne

[Хор]

8 - ri - bus ad - o - ra - re * Do - mi -

[Соло]

8 - num Al - le - lu - ia

[Хор]

8 (a)

радянськими поліфоніями ансамблева, вона виконується групою солістів і контрастує з хороними епізодами.

Паралельний органум (IX ст.). Секвенція «Rex caeli Domine»

[Хорал]
[Органальний голос]

1. Rex caeli Do_mine ma_ris un_di_so_ni,
2. Ti_tanis ni_tid_issqua_li_dique so_li.

3. Te hu_mi_les fa_mu_li mo_du_lis ve_ne_ran.do pi_is.
4. Se_ju_be_as fla_gi_tant va_ri_is li_be_ra_re ma_lis.

У кінці XII століття органуму починає протиставлятися кондукт, пізніше – мотет. В XIII сторіччі серед практичних питань техніки складання багатоголосся висувається інтенсивно-ритмічна сторона цієї техніки. В різних жанрах музики середньовіччя, аж до початку XV ст., домінує ансамблеве багатоголосся (група солістів з підтримкою інструментів). Перші зразки хорової поліфонії з'являються в творчості Чкониї. Антифонний принцип виконання втілюється в багатоголосних композиціях з середини XV століття, він пов'язаний уже з розвинутою хоровою фактурою, з типово хоровими контрастами звучання.

Багатоголосся спирається на принципи, що відкристалізувались у монодії, гімнах та секвенціях. Гімни і секвенції – це музичні форми мелодійного типу. В гімнах склався принцип «куплетної» (строфічної) з різними варіантами самого «куплету» – строфи з різною кількістю рядків тексту, але з точним повторенням самого «куплету» повністю при зміні тексту. Секвенція – це музична форма, заснована на чергуванні парних рядків, що розташовані паралельно або перехресно в обрамленні непарних.

В XII столітті секвенції стають багатоголосними, виступаючи як один із ранніх видів кондукта. Кондукти – це латинські наспіви XII–XIII століть, монодійні чи поліфонічні, що не мали своїм джерелом григоріанські мелодії.

Ці п'сен писались на основі тенора, котрий складався самим композитором. Слід згадати і традиції тропів, тобто підкреслюючих чи роз'яснюючих фраз, котрі вставлялись в текст літургії. З IX по XIII ст. вони склались у великій кількості.

В центрі багатоголосного мистецтва XIII століття знаходиться жанр мотету, що є спадкоємцем органуму та кондукту. Мотет XIII століття, що належить до школи Нотр-Дам, заснований на техніці ритмічних модусів.

Лад I (дорійський)

[Solo] [Хор]

8 1. Vi - cti - mae pa - scha - li lau - des * im - mo - lent Chri - sti - a - ni.

8 2. A - gnus red - e - mit o - ves: Chri - stus in - no - cens Pa - tri
3. Mors et vi - ta du - el - lo con - fli - xe - re mi - ran - do;

8 re - con - ci - li - a - vit pec - ca - to - res. 4. Dic no - bis Ma -
dux vi - tae mor - tu - us re - gnat vi - vus. 6. An - ge - li - cos

8 ri - a, — quid vi - di - sti in vi - a? 5. Se - pul - crum
tes - tes, — su - da - ri - um, et ves - tes, 7. Sur - re - xit

8 Chri - sti vi - ven - tis, et glo - ri - am vi - di re -
Chri - stus spes me - a: prae - ce - det su - os in Ga -

8 sur - gen - tis: 8. Sci - mus Chri - stum sur - re - xis - se
li - lac - am.

8 a mor - tu - is ve - re: tu no - bis, vic - tor Rex,

8 mi - se - re - re. A - men: Al - le - lu - ia.

De

ca - sti - ta - tis tha - la - mo

Ven - trem vir - gi - na - lem Pa - ter de - dit Fi - li - o

Va - lem spe - ci - a - lem. In - ve - ni - re

po - te - rat Quis in mun - do ta - lem Ut por - ta - ret

Fi - li - um Pa - tri co - e - qua -

lem.

7.1.

Fo non Div! que que nus di... Quant voi l'herbe
Triplum

8 Moletus
Quant voi la rose es pa... ni... e, L'herbe vert et...

Tenor EIUS IN ORIENTE

vert et le tans cler, Et le ro... si... gnol chan...

le tans cler, Et le ro... si... gnol chan... ter,

ter, A donc fine a... mors me pri... e Do... ce...

3 A donc fine a... mors m'en vi... e De joi... e fere

ment d'u... ne jo... li... ve... té chan... ter: "Ma... ri...

et me... ner, Car qui n'aime, il ne vit mi... e;

ons, leis se Ro... bin por moi a... mer!" Bien me

8 Por ce se doit on pe... ner: D'a... voir a... mors...

8

noi a - les pe - ner et cha - rau de leurs poi -
 8 a a - mi - e Et ser - vir et ho - ne - rer,
 7
 8
 - ter, Por si - bele a - mi - e, Quant voi la rose
 20
 Qui - en - joi - e veut du - rer. — En non Dieu! que
 8
 es - pa - ni - e, L'er - be vert et le - tans cler.
 que nus - die, — au cuer mi tient li - maus d'a - mer.
 3
 8

У «Флорентійському манускрипті» та інших великих збірках було понад 100 мотетів. Мотет як форма розвивався, перероблявся за принципом контрфактури, починаючи від двоголосся і до чотириголосся. Спочатку це була анонімна творчість. У розвитку піснених композицій XIII ст., світського мистецтва важливу роль відіграв Адам де ла Аль. Жанр мотету розвивається в епоху Ars nova, у 1280–1320 рр. Одним з яскравих творів Філіп де Вітрі, автор трактату «Ars nova». Мотети Вітрі написані в новій ритмічній системі з чітко оформленою технікою ізоритмії. Ізоритмія стає генеральним принципом Ars nova (нового мистецтва). Спостерігаються значні зміни у фактурі багатоголосся. Музика французького Ars nova відрізняється більшою витонченістю і виразністю від музики Ars Antiqua (старе мистецтво). Мотивальний ритм щезає, контрапунктичне письмо стає більш вільним. Мелодичні лінії набувають більшої гнучкості. В гармонії все частіше з'являються консонуючі терції, розвивається ввіднонове тяжіння в кадансах.

Зразком мотету композиторів фламандської школи XV ст. є твір Якоба Обрехта «Parece, Domine», в котрому розвинуті прийоми імітаційного та канонічного письма, кадансування, що сприяє розчленуванню музичної форми:

Par - ce, Do - mi - ne,

Par - ce, Do - mi - ne,

Par

par - ce

mi - ne, par - ce

ce, Do - mi - ne,

po - pu - lo tu -

po - pu - lo tu -

po - pu - lo

o, qui -

o, qui -

tu - o, qui -

a pi

pi us es,

us es, et mi se ri cors,

us es, et mi se ri

et mi se ri cors, ex

cors, ex au

au di nos in

di nos ex au di nos

nos in ae ter num, Do mi ne.

in ae ter num, Do mi ne.

Do mi ne.

фонія Генделя розвивалась так багато та містко тому, що знаходилась в руслі поліфонії Персела та інших попередників. Генделівські традиції продовжує Й. Гайдн в своїх поліфонічних творах. В його сонатно-симфонічних, хорових циклах часто зустрічаються імітаційні форми, в тому числі fugи та фугато. Fуги, написані в тричастинній реприсаній формі, зустрічаються в фіналах симфоній, струнних кuartетів.

Цікаво співставити поліфонію Гайдна та Моцарта. Останній ближче знаходить-ся до бахівської традиції. Він спирається на засади строгого стилю, тяжіє до імітаційних елементів у фактурі. Перу Моцарта належать 17 мес, в котрих представлено ряд фуг, у тому числі подвійних і потрійних. Ці ранні церковні твори використовують і прийоми стретного розвитку, включають кінечні і безкінечні канони, імітації в оберненні, збільшенні, зменшенні, в ракохідному русі. Моцарт створив ряд фуг: фортепіанні fugи g-moll, c-moll, його перу належить фантазія з фугою C-dur, фугато у фіналі симфонії «Юпітер», в увертюрі до опери «Чарівна флейта».

Поліфонія Бетховена – важливий драматургічний засіб для створення напруженої лінії розвитку, втілення живих, енергійних образів. Бетховен відкриває шляхи в майбутнє поліфонічного мислення, звертаючись до прийомів поліфонізації фактури, пасрічення музичної тканини тематичними інтонаціями, контрапунктування елементів теми. Його «Урочиста меса» D-dur являє чудові приклади поліфонізації фактури: II частина, Gloria містить фугато і масштабну фугу і III частина – фугато, стретний розвиток, котрий увінчується фугою. Fуги наявні і в фіналах ряду фортепіанних сонат (№№ 28, 29, 31), частинах струнних кuartетів.

Романтики розвивають лінії тематично контрастної та жанрово-різномірної поліфонії. Так, у Шуберга менша питома вага імітаційних прийомів, однак широко застосовується поліфонія контрастного типу на пісенній основі. Наприклад, зустрічається поєднання контрастних голосів, об'єднаних гармонічною основою, в Andante фортепіанної сонати a-moll, тв. 92. В той же час відомі такі хорові fugи Шуберга як fuga № 12 в «Stabat mater» чи fugи з меси Es-dur. Поліфонізація фактури, зв'язана з варіаційним розвитком, притаманна багатьом пісням і хоровим творам Шуберга.

Музична тканина шуманівських творів багата імітаційною поліфонією, діалогічними прихованими мелодичними голосів. Ф. Шопен поліфонізував фортепіанну фактуру. Його контрастна поліфонія утворена поєднаннями тематичних інтонацій, в чому він є продовжувачем стильових пошуків Бетховена. За словами Д. Житомирського, ця чудово поліфонізована тканина ноктюрнів Шопена чи в «Крейслеріані» Шумана як бачимо дійсно відроджене, нове життя бахівської техніки, котра стає тут оригінальною технікою Шопена і Шумана [15, с. 452]. Від Баха Шуман успадкував таку характерну рису як насиченість одноголосної лінії прихованою поліфонією, що поєднано виявилось в тематизмі «Крейслеріані», де поліфонізована мелодика, наявність прихованих голосів, відзвуків надають звучанню інтонаційної гостроти і концентрації музичної думки.

Співвідношення реальних і прихованих голосів не вичерпує шуманівських поліфонічних засобів. Поряд з тим широко застосовуються канони і інші види імітаційної поліфонії: імітації в «Симфонічних етודהх», п'єсі «Одинокі квіти» з «Лісових сцен», Романсі тв. 28 № 3. Імітаційні нашарування стретного характеру значно динамізують

романтично-гендельнівський стиль наближається до музики іденеєвських класиків. Поліфонія Генделя розвивалась так багато та містко тому, що знаходилась в руслі поліфонії Персева та інших попередників. Гендельівські традиції продовжує Й. Гайдн в своїх поліфонічних творах. В його сонатно-симфонічних, хорових циклах часто зустрічаються імітаційні форми, в тому числі fugи та фугато. Fуги, написані в тричастинній репрізинній формі, зустрічаються в фіналах симфоній, струнних кuartетів.

Цікаво співставити поліфонію Гайдна та Моцарта. Останній ближче знаходиться до бахівської традиції. Він спирається на засади строгого стилю, тяжіє до імітаційних елементів у фактурі. Перу Моцарта належать 17 мес, в котрих представлено ряд fug, у тому числі подвійних і потрійних. Ці ранні церковні твори використовують і прийоми стретного розвитку, включають кінечні і безкінечні канони, імітації в оборненні, збільшенні, зменшенні, в ракохідному русі. Моцарт створив ряд fug: фортепіанні fugи g-moll, c-moll, його перу належить фантазія з фугою C-dur, фугато у фіналі симфонії «Юпітер», в увертюрі до опери «Чарівна флейта».

Поліфонія Бетховена – важливий драматургічний засіб для створення напруженої лінії розвитку, втілення живих, енергійних образів. Бетховен відкриває шляхи в майбутнє поліфонічного мислення, звертаючись до прийомів поліфонізації фактури, насичення музичної тканини тематичними інтонаціями, контрапунктування елементів теми. Його «Урочиста меса» D-dur являє чудові приклади поліфонізації фактури: II частина, Gloria містить фугато і масштабну fugу і III частина – фугато, стретний розвиток, котрий увінчується фугою. Fуги наявні і в фіналах ряду фортепіанних сонат (№№ 28, 29, 31), частинах струнних кuartетів.

Романтики розвивають лінії тематично контрастної та жанрово-різномірної поліфонії. Так, у Шуберта менша питома вага імітаційних прийомів, однак широко застосовується поліфонія контрастного типу на пісенній основі. Наприклад, зустрічається поєднання контрастних голосів, об'єднаних гармонічною основою, в Andante фортепіанної сонати a-moll, тв. 92. В той же час відомі такі хорові fugи Шуберта як fugа № 12 в «Stabat mater» чи fugи з меси Es-dur. Поліфонізація фактури, зв'язана з варіаційним розвитком, притаманна багатьом пісням і хоровим творам Шуберта.

Музична тканина шуманівських творів багата імітаційною поліфонією, діалогічними прихованих мелодичних голосів. Ф. Шопен поліфонізував фортепіанну фактуру. Його контрастна поліфонія утворена поєднаннями тематичних інтонацій, в чому він є продовжувачем стильових пошуків Бетховена. За словами Д. Житомирського, «в чудово поліфонізованій тканині ноктюрнів Шопена чи в “Крейслеріани” Шумана ми бачимо дійсно відроджене, нове життя бахівської техніки, котра стає тут оригінальною технікою Шопена і Шумана» [15, с. 452]. Від Баха Шуман успадкував таку характерну рису як насиченість одноголосної лінії прихованою поліфонією, що яскраво виявилось в тематизмі «Крейслеріани», де поліфонізована мелодика, наявність прихованих голосів, відзвуків надають звучанню інтонаційної гостроти і концентрації музичної думки.

Співвідношення реальних і прихованих голосів не вичерпує шуманівських поліфонічних засобів. Поряд з тим широко застосовуються канони і інші види імітаційної поліфонії: імітації в «Симфонічних етюдах», п'єсі «Одинокі квіти» з «Лісових сцен», Романсі тв. 28 № 3. Імітаційні нашарування стретного характеру значно динамізують

розробки його творів: «Новелета» № 1, «Крейслеріана», № 5. Значну роль в поліфонізації шуманівської фактури відіграє поліритмія, ритмічна диференціація музичної тканини. В той же час співставлення Шумана і Баха вимагає стилевих уточнень: адже це музика різної відтінків експресії, з одного боку, і раціоналізму, з іншого.

Приклади. Шуман. Новелета № 1



Шуман. Крейслеріана, № 5



В новаторському ракурсі трактує поліфонію Г. Берліоз у відповідності із завданнями програмного симфонізму. Новаторська якість фути у Берліоза полягає в тому, що вона народжується не лише з глибин самого жанру, а із специфіки художнього образу, невід'ємна від принципу програмності. У формі подвійної фути написаний епізод з V частини «Фантастичної симфонії», котрий відтворює образи «мефістофельської» іронії, що притаманні демонічним силам зла. Ця fuga започаткувала процес використання поліфонії композиторами ХХ ст. як сильного засобу в передачі нових художніх образів.

Відродження Баха, що відбулось після виконання «Страстей за Матфієм» Мендельсоном, дало потіг руху композиторів до надбань епохи бароко. Елементи бахівської музичної мови та поліфонічна техніка композиції органічно увійшли в техніку нового часу.

чкмишо нового і галузі поліфонії сказано Лістом. Його поліфонічний тематизм акцентовано відбив образний сенс музики. Новим є і тлумачення форми фуги у Ліста. Пошлемося на такі приклади як фінальна фуга з сонати h-moll, фуга з повільної частини «Данте-симфонії». В «Ганцях смерті» є надзвичайно цікавий стретний епізод з IV варіації. Програмні завдання також визначають його оригінальні контрастно-тематичні сполуки.

В музиці Р. Вагнера роль поліфонії полягає насамперед в контрапунктуванні лейтмотивів. Поліфонізація фактури, що насичується одночасним звучанням декількох лейтмотивів, сприяє тематизації музичної тканини, де майже нема випадкових мелодичних утворень (особливо це помітно в стилі пізнього періоду, насамперед в тетралогії «Перетень Нібелунга», написаній на основі тематизму грандіозного оперного циклу «Зігфрід-іділії»). Музично-сценічні твори Вагнера насичені симфонічним розвитком, в котрому значне місце належить поліфонічним епізодам. В той же час його поліфонії притаманна плинність, непостійна кількість голосів, перекладення фактурних планів. Його поліфонія зароджується в надрах мелодійного та гармонічного мислення. Е. Курт вказував, що у вагнерівській безкінечній мелодії відродились деякі особливості стилю Баха. В «Основах лінійного контрапункту» він відзначив, що «якби ми не поєднували з виразом “ безкінечна мелодія” поняття вагнерівської музичної драми, то не можна було б придумати кращого визначення для поліфонічної лінії Баха» [58]. Сучасний німецький дослідник творчості Вагнера М. Егер, який глибоко вивчає вагнерівські архіви в будинку-музеї в Байройті, формування його творчої особистості, вважає, що вплив Баха визначився безпосередньо в творчості його шанувальника Вагнера, не зважаючи на те, що багато хто вважає цих двох митців несумісними і навіть непримиримими протилежностями. І дійсно, Вагнер називав музику Баха «чарівною книгою некроманта», тобто заклинателя духів, зворотний примушує світ макрокосму сяяти над мікрокосмом» [59, с. 1]. Бах був для Вагнера музичним чудом. Байройтський майстер безпосередньо вивчав поліфонію свого великого попередника, він має відношення до однієї з ним школи завдяки урокам в Теодора Вайнліха, що був спадкоємцем бахівської посади кантора в церкві св. Фоми. Саме у Вайнліха Вагнер осягнув мистецтво контрапункту і написав ряд фуг, які за інтонаційним складом, як показує це М. Егер дуже нагадують фуги Баха. Свою оперу «Нюрнберзькі мейстерзінгери» Вагнер називав «прикладним Бахом», вказуючи на вплив великого попередника в безпосередньому втіленні поліфонічних форм в цьому творі. За словами М. Егера «Мейстерзінгери» сповнені контрапунктичних знахідок. В пісні Ганса Закса з II дії духові інструменти інтонують контрапунктичну тему до солуючої вокальної партії. В квінтеті у шведській майстерні контрапунктично зв'язуються п'ять тем. В сцені бійки з II дії, незважаючи на зовнішній яскраві, побудова наближена до фуги чи точніше кажучи до розвиненого фугато. І таких прикладів можна назвати безліч. Крім імітаційної поліфонії, Вагнер широко вживає різноманітну поліфонію, що пов'язана з одночасним звучанням різних лейтмотивів, розкриваючи, таким чином, смислову багатогранність сценічних ситуацій та образно-драматургічного процесу. Прикладом такого поєднання голосів, що характеризує, в першу чергу, зрілий стиль композитора є оркестрова фактура «Зігфрід-іділії», якій притаманна тематизація оркестрових голосів, контрапунктичні поєднання,

де навіть підголоски мають ясно виражене тематичне значення). Матеріалом цього оркестрового твору послужили лейтмотиви тетралогії «Перстень Нібелунга». Тема аріозо Бріонгільди з фіналу музичної драми «Зіґфрід» проводиться в оркестровій п'єсі не тільки в якості основної теми, але виразного остинато, що проходить через всі розділи сонатної форми.

Серед пізніх романтиків виділяється своїм поліфонічним мисленням Г. Малер. Дослідник його поліфонії С. Слоні́мський вказує на таку якість його контрапунктичного мислення, що виявляється насамперед в його оркестровій поліфонії, як вторгнений контрапункт, який виникає у випадку, коли під час продовження звучання однієї теми вступає інша тема, утворюючи контрастне різноманітне поєднання.

Поліфонія Ц. Франка вирізняється відродженням бахівської традиції, насамперед в органічній музиці. Його стиль характеризують контрапунктичні синтети, поєднання імітаційності з контрастно-тематичними утвореннями.

Таким чином, мистецтво романтиків розкрило в поліфонії нові можливості, обумовлені програмністю, контрастом жанрів, до того ж їх поліфонічне мислення спирається на досягнення найновішої гармонії, виробляючи новий процесуальний (плінний) тип музичного становлення.

Поліфонія ХХ сторіччя представлена іменами С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, І. Стравінського, П. Хіндемита, Р. Щедрина, В. Бібіка та багатьох інших. Саме в поліфонії С. Прокоф'єв знаходив шлях до новизни. При цьому він вбачав його в осягненні принципів народної музичної творчості. Підголосковість в його музиці органічно поєднується з прийомами імітаційної та контрастної поліфонії. Для підголоскового складу творів Прокоф'єва характерна свобода голосоведіння, поступове підключення голосів (неодночасний їх вступ, починаючи від одноголосного викладу), ущільнення фактури, наявність елементів прихованої поліфонії, діалогічність, поєднання підголосковості та остинатності. Такі прийоми характерні для оперних форм. Наприклад, остинато п'яного монаха з VIII картини опери «Душенька», остинато божевільної Любки з опери «Семен Котко». Цей прийом сприяє накопиченню і згущенню музичної енергії, зростанню напруги і підготовці кульмінаційних зон. Цікаво застосовано прийом остинато в «Скороминушностях» (№ 3 та № 14). Імітаційні прийоми також тісно зв'язані у Прокоф'єва з підголосковістю. Однак в інструментальній музиці нерідко зустрічаються фуговані фрагменти, канони, наприклад, фугато з розробки фіналу I сонати для скрипки і фортепіано.

Видатні митці ХХ сторіччя стали творцями унікальних поліфонічних циклів: «Гра тональностей» Хіндемита, «24 прелюдії і фуги» Шостаковича, «24 прелюдії і фуги» Р. Щедрина, «34 прелюдії і фуги» Бібіка. Кожен з цих циклічних творів утворює неповторну за образним строем та характером тематизму цілісність. «Гра тональностей» Хіндемита – це єдиний цикл, що відкривається прелюдією і закінчується постлюдією, яка відтворює музику прелюдії у зворотному русі в поєднанні з протилежною перестановкою голосів. 12 фуг циклу, розмежованих інтерлюдіями, створені в строях до, соль і т. д., що відбиває ставлення Хіндемита до тональності, позбавленої певного мажорного чи мінорного ладового нахилу. Нова хроматична тональність визначає своєрідність тематизму циклу, що заснований на позаладovій (надладovій) тональній системі. Для циклу притаманний полідисгармонізм, самостій-

на та мелодійних ліній, наявність різних дисонансних звучностей. В «Грі тональностей» використані різні види фуг: проста, подвійна, потрійна, fuga-канон. Широко застосовуються імітації в зворотному русі.

«24 прелюдії і фуги» Шостаковича були написані під враженням від бахівських торжеств у Лейпцігу у 1950 р. На відміну від циклу Хіндеміта, в поліфонічному збірнику Шостаковича танально-ладова організація виражена дуже ясно. Рухаючись за квінтовым колом, музика репрезентує як мажоро-мінорну систему, так і діатонічні лади. Мелодійні діатонічні утворення знаходяться на міцній функціонально-гармонічній основі. Фуга C-dur об'єднує проведення теми в іонійському, докрійському, солійському, дорійському, лідійському ладах, що по-різному функціонально виражають зміст теми, проявляють багатство притаманної для неї перемінності, що знаходить вираз у вертикальних поєднаннях гармонії та поліфонії. Зокрема, підкреслюється значення субдомінантової сфери, наприклад, в репрізі при викладі теми у лідійському F-dur'і. Шостакович-симфоніст також тяжіє до поліфонічного розвитку матеріалу, застосовуючи засоби лінійної поліфонії в Другій та Третій симфоніях, в антракті-пасакалії до V картини опери «Катерина Ізмайлова».

«24 прелюдії і фуги» Щедріна написані в двох томах, перший з котрих охоплює діатонічність, а другий – бемольні. Циклічність виявляється в чергуванні напруги і спадів, у важливості кульмінаційних драматургічних точок музичного розвитку, наявності арок. Остання 24-а прелюдія та фуга d-moll уявляє обертання першої фуги C-dur. Як і Прокоф'єв, Щедрін збагачує імітаційну поліфонію засобами варіаційного розвитку тематизму, продовжуючи тим самим національні традиції поліфонічної підголосковості. Особливості інтонаційного строю виявляються в тяжінні до гостро звучачих інтервалів кварта, тритону, септими, нони, що зближує інтонацію Щедріна з музикою Танєєва, Хіндеміта, Шостаковича. Підкреслюючи їх дисонантність, він виявляє фонічну, образну сутність подібних тематичних елементів, що призводить до жорсткості, гротесковості образів, а далі і до синтезу норм тонального мислення та додекафонії. Своєрідність поліфонії Щедріна пов'язана з її ритмічною організацією. В подвійній фузі e-moll ритміка обох тем не збігає, що сприяє рельєфності спільного звучання. Щедрін тяжіє до активних перетворень поліфонічного тематизму у процесі його розвитку. Уже в експозиціях фуг теми зазнають інтонаційних змін, варіюються, що надає динамізму цілісній конструкторській фугі.

1.2. Поліфонія. Контрапункт

Історико-стилістичні поняття контрапунктичного складу, на відміну від гомофонно-гармонічного, характерні сполученням і звучанням самостійних мелодичних ліній. Поліфонію називають ще мелодичним ансамблем. *Контрапункт* (лат. contra punctum) – крапка проти крапки, тобто нога проти ноги.

В музичній теорії обидва поняття – поліфонія і контрапункт – вживаються як подібні, синонімічні, однак останнім часом відчутне прагнення диференціювати їх зміст. Якщо для поняття поліфонії визначальним є взаємодія мелодійних ліній, то

контрапункт акцентує увагу на значимості окремих звукових точок, їх співвідношенню, своєрідному точковому смислоутворенню. В сучасній музиці з притаманним їй зростанням дискретності звукового потоку роль точковості як вияву контрапунктичності в музичному мисленні зростає, тому окремо говорять про поліфонічність або контрапунктичність певного твору чи його фрагменту. Крайнім виявом точковості музичного простору є пуантилізм.

Вся поліфонічна музика розділяється на дві епохи.

- I. Вокально-хорова ансамблева поліфонія XIV–XVI століть – поєднання конструктивно-стилістичних норм, що називається *строгим* письмом або *строгим* стилем. До цього напряму належать композитори: Ф. де Вітрі, Г. де Машо, а також Г. Дюфаї, П. де Казелла, Я. де Болонья, Дж. де Флоренція, Ф. Ландіні, Дж. Палестріна, О. Лассо, Ж. Окегем, Ж. Дебре, І. Чиконія та ін.
- II. Поліфонія XVIII–XX століть – вокально-інструментальне поєднання конструктивно-стилістичних норм в музиці, яке називається *вільним* письмом або *вільним* стилем. Композитори: від І. С. Баха, Генделя, Пахельбеля, Букстехуде і до нашого часу.

Різниця між контрапунктом цих епох торкається як властивостей мелодії, так і характеру співзвуч, що утворюються між ними. Контрапункт строгого письма, який утворився на так званих церковних ладах – це музика переважно вокальна, котра виключає усе, що є важким для співу. Суворо діатонічні мелодії не містять руху на важко інтоновані інтервали – септиму, нону, зменшені та збільшені інтервали.

Двохголосний контрапункт підпорядкований правилам окремих інтервалів, що вживаються на природних засадах. Ці правила зберігають своє значення і в багатоголосному контрапункті строгого стилю, оскільки останній складається з ряду двухголосних сполучень. Таким чином, співзвуччя, які тут виникають (старовинна вертикаль), не мають нічого спільного з акорди кою, з гармонічною вертикаллю. Напрацьовані в цю епоху технічні засоби можуть застосовуватись у межах будь-якої композиторської техніки. Вони виявляють стійкість, невіддільність плину часу і мають величезне значення в утворенні інтелектуальних конструкцій музики. Так кілька сторіч в епоху строгого письма імітація була головним засобом розвитку музики, що привело до появи безлічі її різновидів, вінцем же формоутворення стала fuga. В строгому стилі, поряд з простим, виник і складний контрапункт. Усі ці форми перейшли в музику XVII–XVIII сторіч і під впливом інструменталізму набули нових технічних та виразних можливостей. Новий контрапункт, так званий вільний, використовує інструментальну мелодіку і базується на мажоро-мінорній системі на всіх етапах її еволюції (від І. С. Баха до Хіндемита, Шостаковича, Прокоф'єва, сучасних українських композиторів).

Приклад. 1. Шамо. Балада про сина. Розвинуте поліфонічне триголосся

(Andantino, dolce)

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as 'Andantino, dolce'. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The first system shows the vocal line with a melodic line and a fermata over the final note, and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system continues the polyphonic texture with overlapping lines. The third system concludes the piece with a final cadence in the piano accompaniment.

Вільний стиль скріплює в єдине ціле групи гармоній на тональних засадах за допомогою поліфонічних засобів і прийомів. У XX–XXI ст. тональна централізація знову відходить на другий план, хроматика витісняє діатоніку.

(Lento ma non troppo)



1.3. Музична тканина. Фактура

Сукупність всіх звукових елементів музично твору складає так звану музичну тканину. Будова і характер музичної тканини, що впливає з багатьох засобів її утворення, репрезентує собою музичний виклад (інакше кажучи, фактура, лат. *factura* – робота або в іншому сенсі склад письма). Фактура – це співвідношення голосів, сукупність прийомів, викладу музичного матеріалу. Вона буває різних видів:

- монодійна;
- поліфонічна;
- гомофонна;
- акордова.

Вживаються різні способи ускладнення фактури: фігурація (мелодична, гармонічна, ритмічна); дублювання – подвоєння голосу музичної тканини певним інтервалом чи акордом.

Одноголосний виклад (монодія, гр. *monos* – один, *ode* – спів; монодійний склад) часто зустрічається серед народних пісень.

1.4. Типи багатоголосного викладу

Багатоголосний виклад, в якому є головний, найбільш яскравий голос і гармонічні голоси супроводу, називається *гомофонією* (гр. *homos* – рівний, *phone* – звук, голос) або *гомофонним складом*.

Гетероглозовим складом або *гетерофонією* (гр. *heteros* – другий, *phone* – звук, голос) називається такий, де основна мелодія супроводжується одним або декількома підголосками, часто зустрічається в народних піснях.

Багатоголосний виклад, що побудований на сумісному звучанні контрастних мелодично-розширених голосів, називається *поліфонією* (гр. *poly* – багато, *phone* – звук, голос) або *поліфонічним складом*, іноді контрапунктичним.

Складне багатоголосся – це вищий тип викладу, де гомофонія, гетерофонія і поліфонія постійно чергуються і об'єднуються в сумісному звучанні; його ще називають *об'єднуючим* або *синтетичним*.

В музиці спостерігається і ізасмодія цих музичних складів. Так поліфонія при-
 мання тематизму сонатних форм Шостаковича, Хіндеміта. Водночас поліфонічні
 форми в музиці ХХ сторіччя відкриті для впливів гомофонного складу, зокрема че-
 з принцип сонатності, котрий динамізує музичну мову сучасних імітаційних тво-
 в (фуга, насакалія). Контраст поліфонії і гомофонії полягає в тому, що поліфонія
 یرається на різноритмію, нерегулярність, часовимірювальність, в той час як гомо-
 онія спирається на акцентність, ритмічну регулярність, метро-ритмічну погодже-
 ість голосів. Якщо в іолімеслодійному поліфонічному письмі гармонія, вертикаль,
 ьтр виконують координуючу роль, а головним є мелодичне розгортання, то в гомо-
 онії першорядне значення мають акордові зв'язки, метричні наголоси та акценти.
 природа поліфонічної тканини – горизонтальна, лісарна.

Приклади. Б. Барток. Концерт для оркестру

325

mf

333

p f pp

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line starting at measure 18, marked with a 'p' (piano) dynamic. It features a series of eighth-note chords. The second staff is a piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. The third staff is a vocal line with a long note in the first measure. The fourth staff is a piano accompaniment with chords. The fifth staff is a bass line with simple harmonic support.

The second system of the musical score also consists of five staves. The top staff continues the vocal line with eighth-note chords. The second staff is a piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. The third staff is a vocal line with a long note in the first measure. The fourth staff is a piano accompaniment with chords. The fifth staff is a bass line with simple harmonic support.

В наведених прикладах голоси об'єднуються завдяки спільності їх функцій. Петрушка є похідною від горизонтального розгортання голосів.

1.5. Три різновиди поліфонії

1. Підголоскова поліфонія – зустрічається частіше в народній музиці. Різновидом народно-підголоскового складу є гетерофонія (різнозвуччя), що репрезентує найбільш стародавні форми багатоголосся. Розвиваючі та контрастуючі підголоски виразно звучать в творі М. Леонтовича «Ой лугами-берегами»:

Moderato

Ой лу-га-ми бері-ся ви

С. А.

92

Ой

В.

бист-ра рі-чень-ка те-че,

бист-ра рі-чень-ка те-че, че-рез ту-ю

рі-чень-ка те-че,

вузь-ка кля-доч-ка ве-де.

бист-ру річ-ку ве-де.

ой вузь-ка кля-доч-ка ве-де.

1. Контрастна поліфонія – паритетні поєднання голосів. Контрастна або різноманітна поліфонія широко представлена в українській професійній музиці. Цікаві зразки контрапунктичного поєднання мелодій, що в спільному звучанні отримують новий образний зміст, створені Л. Ревуцьким, В. Борисовим, С. Людкевичем, Б. Лятошинським, Г. Майбородою, А. Штогаренком та ін. В «Хустині» Л. Ревуцького контрапункт у супроводі в октавному подвоєнні контрастує з темою, що виконується хором жіночих голосів на фоні тонічного органного пункту в басу.

(Quasi adagio)

pp

Як би - ли - на, як лист за во - до - ю, пі - шов ко - зяк

з со - го сві - ту, все за - бра з со - бо - ю.

В імітаційній поліфонії активно використовуються імітаційні засоби. В творах М. Леонтовича, В. Косенка, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького імітаційні прийоми органічно вплетені в музичну тканину, створюючи чудове звукове «мереживо».

Приклади. М. Леонтович. «Як не женився, то й не журився»

(Moderato)

Ой вернись, ма - ма, ма - ма, на - го - дуй си - на.

РОЗДІЛ 2
ОДНОГОЛОССЯ ТА ПРОСТІЙ КОНТРАПУНКТ
В ПОЛІФОНІІ СТРОГОГО СТИЛЮ

2.1. Мелодика строгого стилю

Загальні характеристики мелодики строгого письма обумовлені споглядальним мистецтвом цієї епохи, її інтонаційною однорідністю при наявності великої кількості ладових зворотів і характерних мелодійних послідовностей. Відсутність контрасту, постійне оновлення мелодійного руху, його внутрішня єдність – такими є характерні особливості музичного змісту. Це мистецтво виключає особисті емоції, підкреслюючи об'єднуючі усіх почуття. Тут панують настрої глибокої зосередженості, образи піднесеної думки. Мелодика строгого письма пов'язана з вокально-хоровою традицією, а тому насамперед слід враховувати такі її особливості як природність та зручність вокального інтонування.

Джерелом розвитку мелодики суворого стилю письма, котра набула зрілості в поліфонічних творах XV–XVI століть, були григоріанські мелодії, систематизовані церквою уже в VII сторіччі. В подальшому вони використовуються як вставки до мов (кляузуди, тропи, секвенції).

Лад 4 (гіпофрігійський)

[Соло] [Хор]

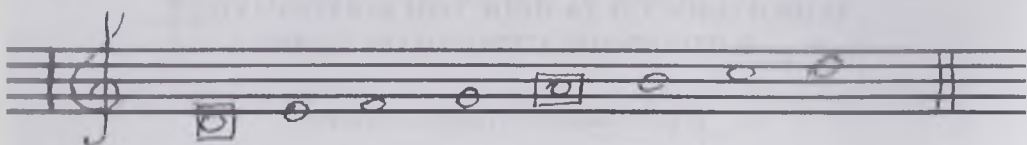
8 Laus Deo Patri, * pa-ri-li-que Pro-li,

11 et ti-bi San-cte stu-di-o per-en-ni-Spi-ri-tus,

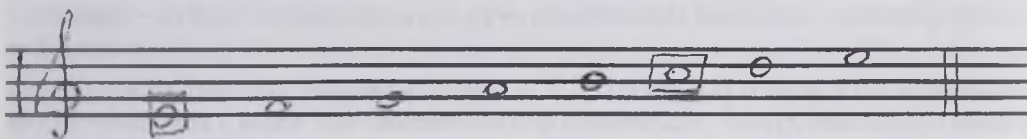
14 no-stro re-so-net ab-o-re om-ne per-ae-vum.

Даний зразок григоріанського співу свідчить про особливу ладову організацію добахіської поліфонії, яка одержала назву модальної. Середньовічні модуси (від лат. modus, що значить міра, спосіб, правило) характеризуються не централізованістю, відсутністю тяжінь, діатонізмом, тобто модальність це мелодійна звукорядна техніка, оперування модусами. На цю систему музична практика спиралась аж до кінця XVI століття. Модальність пройшла такі етапи: а) середньовічна григоріанська монодія, б) багатоголосся пізнього середньовіччя та Ars nova, в) епоха Дюфай (XV ст.). Склались всім середньовічних ладів-модусів:

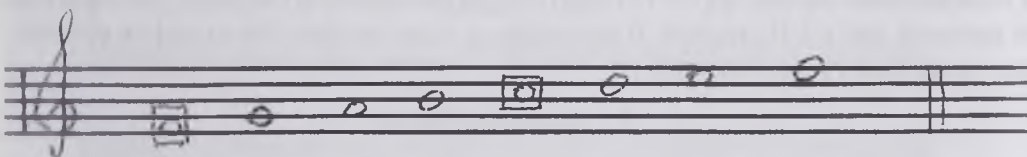
дорійський



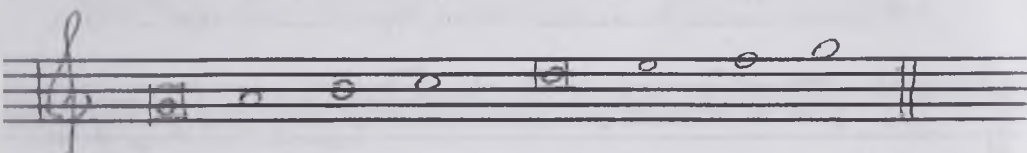
фрігійський



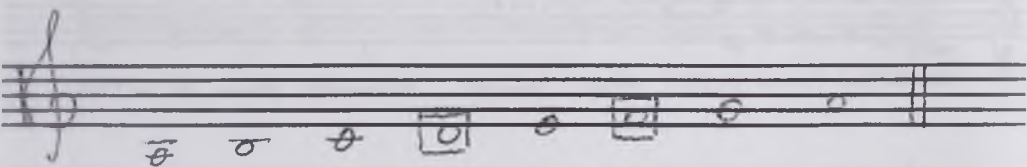
лідійський



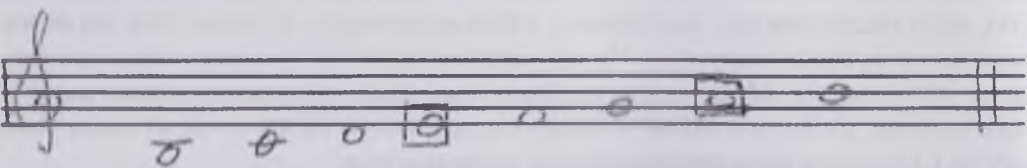
міксолідійський

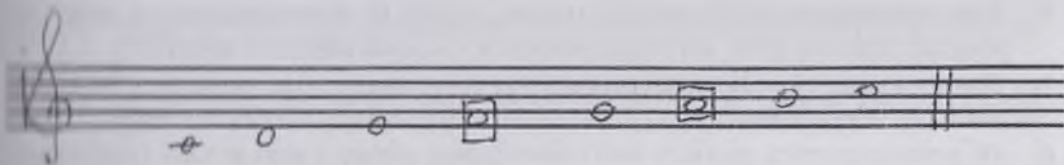


гіподорійський

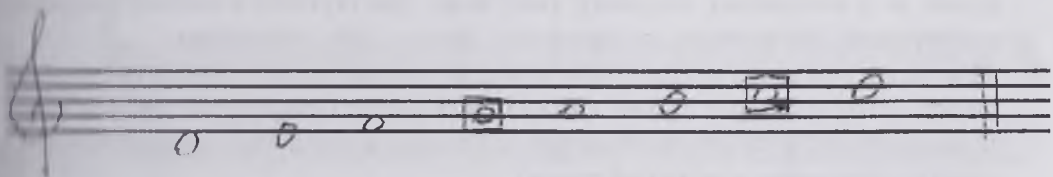


гіпофрігійський





гіпоміксолідійський

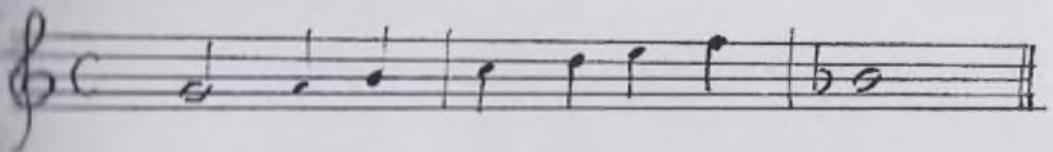


Опорними тонами в модальних звукорядах служать фіналіс (нижній тон) та реверкуса (верхній опорний тон), котрим належить особлива роль у формуванні наспіву. Разом з цим фіналіс не ідентичний тоніці, оскільки григоріанські лади є не-нейтралізованими, вони відзначаються нейтральністю ладового нахилу, мелодійним принципом ладоутворення на основі поспівок. Середньовічний лад служив засобом для вираження статично-споглядальних, узагальнено-спірітуалістичних станів, що були характерними для григоріанського співу. У музичному змісті наявний зв'язок з музично-естетичною думкою середньовіччя: поглядом на музику як служницю церкви, музику як науку про правильну модуляцію (тобто правильний спів); музику як мову із сфер математики і науки про числа. Призначення музики вбачали в очищенні пристрастей, в досягненні благочестя душі. Основним провідником модальності служив григоріанський *cantus firmus*. Багатоголосся як надбудова над *cantus*'ом – це той структурно-композиційний принцип, що майже на сім сторіч визначив полімелодійну концепцію вертикалі.

Умови і обмеження, що властиві мелодіям строгого стилю:

1. Мелодії строгого стилю створюються без інструментального супроводу, вони монодійного складу.
2. Звукоряд мелодій повинен бути строго діатонічним або полідіатонічним, а якщо необхідно використати знак альтерації, то він повинен бути на відстані.

Наприклад:



Виключаються всі ходи на збільшені та зменшені інтервали, а також ходи, що проявляють тритон.

Крім натуральних ладів мажору і мінору, можуть бути використані всі лади старовинні церковні лади, що співвідносяться з ладами народної музики.

Діапазон мелодій не повинен перевищувати інтервалу дуодецими, підкоряючись діапазону хорової партії.

Не рекомендується вживати часті повторення одного і того ж тону (прихована трель).

Ходи на терції вважаються стрибками, ходи на септими і нони суворо заборонені. Стрибок в мелодії обов'язково повинен бути заповнений зворотнім плавним рухом як у висхідному напрямку, так і вниз. Два стрибки в одному напрямку недопустимі. Рух звуками, що складають акорд є дуже небажаним.

Необхідно розвивати мелодію поступово, уступами, не допускаючи повторення ритму і секвенцій, враховуючи природний розвиток і структурні закономірності мелодичного руху (початок, розвиток початку, кульмінація, динамічний спад розвитку, завершення музичної думки).

Кількість пауз дуже обмежена.

1. Найменшою тривалістю ноти є чвертка, рекомендуються розміри 3/2, 4/2, 4/4, 3/4, 2/1, 3/1, 6/4 та інші збільшені.
1. Характерні затримання з розв'язанням на ступінь вниз.
2. Бажана непарна кількість тактів: 9, 11, 13, 15, 17 і т. д.

Приклад. Г. Л. Гаслер (1564 – 1612). «Інтрада»:



Мелодика строгого стилю еволюціонувала і в XVI столітті, зберігаючи основні закономірності попередніх етапів, наблизилась до норм, з котрих в майбутньому формуються особливості одноголосся вільного стилю. Яскравим прикладом є хова музика Дж. Палестріни (1525–1594), зокрема його мадригал «Io son ferito», де насмодіє цілий полі мелодійний ансамбль пластичних одноголосних ліній. Проаналізуйте особливості мелодійного руху в кожній хоровій партії:

Soprani

Alti

Tenori I

Tenori II

Bassi

lo son fe - ri - to, ahi las - so, ahi las - so, lo son fe - ri - to, ahi las - so.

ahi las - so, E chi mi die - de, E chi mi die - de, E chi mi die - de.

ahi las - so, E chi mi die - de, E chi mi die - de, E chi mi die - de.

ahi las - so, E chi mi die - de, E chi mi die - de, E chi mi die - de.

ahi las - so, E chi mi die - de, E chi mi die - de, E chi mi die - de.

ahi las - so, E chi mi die - de, E chi mi die - de, E chi mi die - de.

ahi las - so, E chi mi die - de, E chi mi die - de, E chi mi die - de.

ahi las - so, E chi mi die - de, E chi mi die - de, E chi mi die - de.

ahi las - so, E chi mi die - de, E chi mi die - de, E chi mi die - de.

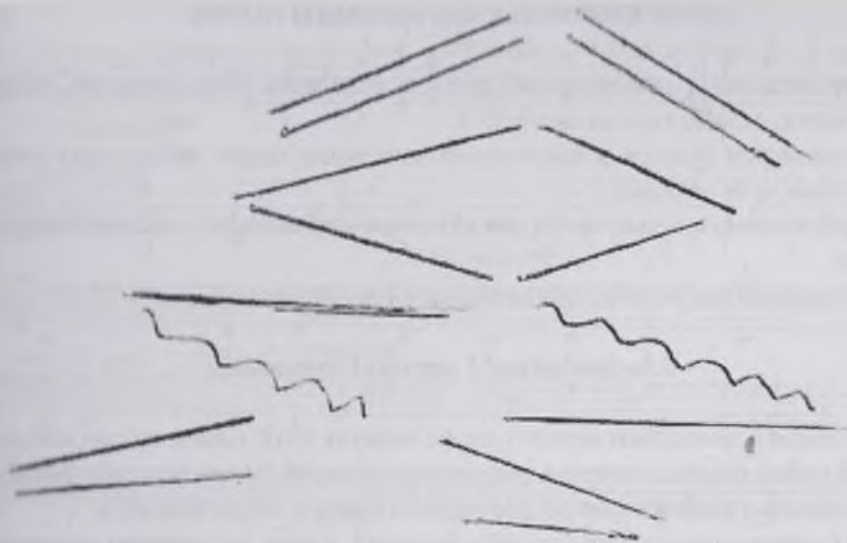
Визначення «простий контрапункт» вказує на те, що дане двоголосне послідовно існує лише в одному єдиному примірнику і не буде повторюватись у зміненому вигляді. У випадку наявності повторень даного фрагменту у творі, ці повторення можуть бути точними або варійованими чи транспонованими. Варіюється метро-ритм, фактура, гармонія, однак нового поліфонічного з'єднання не виникає.

Наведемо приклади.

Ж. Беншуа. Ut queant laxis:

І. Окегем. Реквієм:

В двоголосному послідовно існує 4 форми руху голосів: 1. паралельний рух голосів; 2. протилежний рух голосів; 3. побічний рух голосів; 4. прямий рух голосів.



Для найкращого (художнього) поєднання голосів у двоголоссі, необхідно, щоб були властива контрастність і закономірна гармонічна єдність.

I. Контраст мелодій або голосів: 1. контраст ритму; 2. контраст плавного руху та стрибків; 3. контраст у напрямку руху голосів; 4. контраст у розстановці вершин; 5. контраст регістрів голосів; 6. контраст тембрового забарвлення голосів; 7. контраст типів мелодій; 8. контраст ладу (обидві мелодії звучать у різних ладових системах, але в них є загальний «знаменник»); 9. інколи контраст тональностей, але і тут повинен бути єдиний «знаменник»¹.

II. Єдність голосів в поліфонії: 1. єдиний гармонічний (функціональний) розвиток; 2. взаємодоповнююча (комплементарна) ритміка, що створює своєрідну «ступінь» розвитку і поперемінну активність голосів; 3. неспівпадання кульмінацій – вершин також обумовлює плинність становлення; 4. вторгаюча каденція, випадання початку однієї з закінченням другої мелодії; 5. неодночасний початок вступу голосів.

Таким чином, поєднання контрастних мелодій в такій цілісності можна називати поєднанням вищого порядку. Як приклад з класичної музики наведемо «Фарандолю» і сюїти «Арлезіанка» Ж. Бізе.

2.3. Інтервали в двоголоссі строгого стилю

Консонанси досконалі і недосконалі: прими, терції, чисті квінти, сексти, октави та їх складові інтервали – децими, дуодецими, терцідецими, квінтдецими і т. д.

Дисонанси: секунди, чисті кварта (ознака поліфонічного суворого письма), септими та їх складові, а також всі зменшені і збільшені інтервали.

¹ Це в більшій мірі відноситься до музичної практики XX–XXI ст.

2.4. Обмеження при подвійній голосії

1. Паралельний і протилежний рух досконалими консонансами заборонено (прими, квінти, октави та їх складові).
2. Прямий рух голосів в досконалий консонанс також заборонено (приховані квінти, октави та їх складові).
3. Підкреслимо, що два голоси, які одночасно рухаються, – повинні консонувати між собою.
4. Забороняються стрибки від дисонансу і до дисонансу.

2.5. Допоміжні і прохідні дисонанси

1. Допоміжні дисонанси верхні і нижні можуть бути тільки на слабкій долі такту. Другий голос, який не створює дисонансу – вільний і може ходити стрибком тільки в консонанс по відношенню до допоміжного звуку, що розв'язався.
2. В строгому стилі дисонує не весь інтервал, а звук, що створив дисонанс.
3. Прохідні звуки можуть бути використані на слабкій та відносно сильній долі такту.



2.6. Затриманий дисонанс (злігований і прихований)

Затриманий дисонанс завжди звучить на сильній або відносно сильній долі такту. В затриманому дисонансі завжди дисонує той голос, який затримано і цей затриманий дисонанс в строгому стилі завжди розв'язується ходом на ступінь вниз. Незатриманий голос – вільний і може ходити стрибком вверх або вниз в консонанс по відношенню до звуку, що розв'язався.

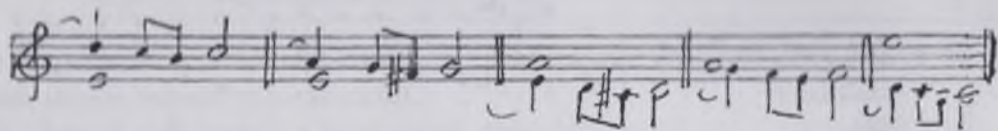
В затриманій секунді завжди дисонує нижній голос, а верхній – вільний. В затриманій септмі завжди дисонує верхній голос, а нижній – вільний. В затриманих варгі, тритоні, ноні та їх складових інтервалах може бути затриманим і вільним один голос. Затримання в строгому стилі завжди повинні бути приготовлені консонуючими інтервалами. Затримання не ліквідують помилково допущені заборонені паралелізми квінт, октав та їх складових інтервалів.

1.7. Складні розв'язання і прикраси при розв'язанні затриманих дисонансів

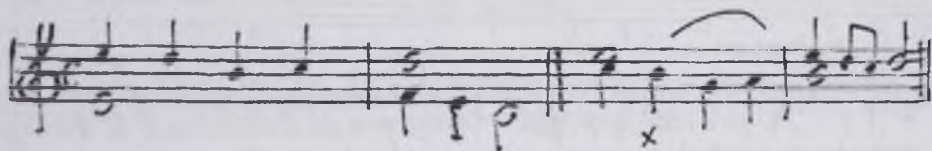
Між затриманою нотою і нотою розв'язання може бути вміщено звук консонансний з пильною нотою затриманого дисонансу – так виникає складне розв'язання дисонансу:

Можливі вставні консонанси:

Діономіжний звук, що вміщений між нотою розв'язання та її повторенням створює прикрасу при розв'язанні затриманого дисонансу. Частіше – це вставна вісімка.

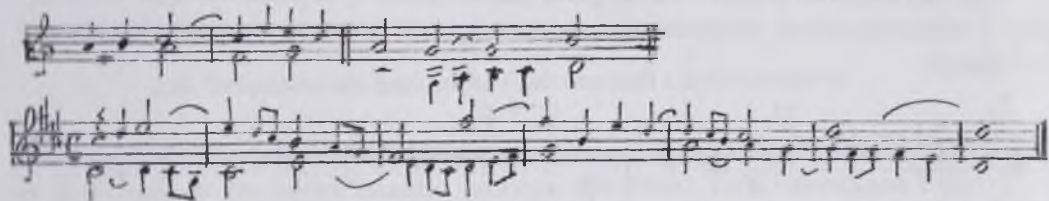


Дисонанс покинутий на слабкій долі стрибком на терцію вниз і зворотним ходом на секунду називається *камбіатою*. Вони можуть бути у верхньому і нижньому голосі, але не одночасно в двох голосах:



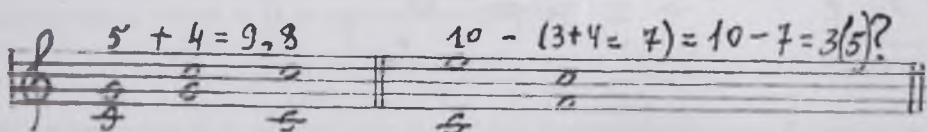
2.8. Зв'язані (зліговані) консонанси

Завдяки синкопованому ритму виникають зліговані консонанси, що подібні до затримань. Але, на відміну від затримань, обидва голоси тут вільні консонанси:



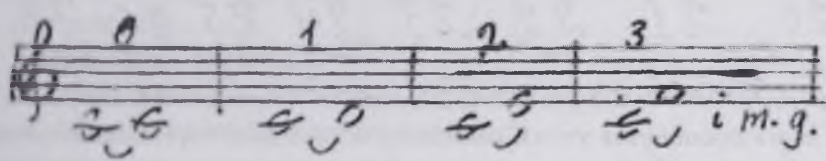
2.9. Тансєвське визначення інтервалів

Відомі з елементарної теорії музики числові визначення інтервалів не універсальні, тому що дають неправильну суму при складанні або різницю при відніманні інтервалів:



Це виникає тому, що враховується не віддаль між звуками, а кожна ступінь інтервалу.

По С. І. Танєслю (1856–1915) («Подвижной контрапункт строгого письма»), що опублікований у 1909 році, за одиницю приймається (береться) віддаль між двома сусідніми ступенями, тобто кожен інтервал визначається числом, яке має в собі відповідну кількість одиниць – секунд. Тому прима визначається цифрою 0. Відповідно кожен інтервал – цифрою на одиницю меншою, ніж загально вживані інтервали.



Танєсєвська таблиця інтервалів:

Прості інтервали	Складові інтервали		
Прима – 0	Октава – 7	Квіндецима – 14	Потрійна октава – 21
Секунда – 1	Нона – 8	Секунда через 2 октави – 15	Секунда через 3 октави – 22
Терція – 2	Децима – 9	Терція через 2 октави – 16	Терція через 3 октави – 23
Кварта – 3	Ундецима – 10	Кварта через 2 октави – 17	Кварта через 3 октави – 24
Квінта – 4	Дуодецима – 11	Квінта через 2 октави – 18	Квінта через 3 октави – 25
Секста – 5	Теридецима – 12	Секста через 2 октави – 19	Секста через 3 октави – 26
Септима – 6	Квартдецима – 13	Септима через 2 октави – 20	Септима через 3 октави – 27

Четверна октава – 28 і т. д.

2.10. Схематичне вираження правил користування інтервалами в простому контрапункті

1. Затримання загально вживано визначати —
2. Неможливість затримання визначається (—)
3. Затримання з розв'язанням і подальшим ходом розв'язаного звуку вниз $\text{—} \times$

У зв'язку із цим правила користування інтервалами у простому контрапункті будуть виглядати таким чином:

0 $\overline{1}$ 2 $\overline{3}$ 4 5 $\overline{6}$ 7 $\overline{8}$

Далі складові інтервали повторюють цю схему:

9 10 11 12 (13) 14 15 16 17 18
 19 (20) 21 22 23 24 25 26 (27) 28

С. І. Тансєв пропонував учням намалювати на долоні чорнильним олівцем цей квадрат з цифрами, щоб скоріше і назавжди його запам'ятати (магічний квадрат).

Підведемо підсумки. Отже, простий контрапункт в двоголосі утворює нову дійсність із двох розвинених мелодичних побудов, що контрапунктують за законами певного історичного стилю. У відповідності з останнім правилом і обмеження історично змінюються, хоча і спираються на єдину основу строгого письма. Важливим є контраст обох мелодичних ліній, що досягається різними засобами: ритмічними, висотно-лінійними (будова мелодичних ліній, напрямки руху голосів), регістровими, тембровими, ладовими та ін.

Художня цілісність поліфонічного розгортання досягається взаємодоповненням голосів, тобто компліментарністю. В строгому письмі це пов'язано з оповідальністю, вільним мелодико-ритмічним розгортанням музичної думки.

1. У якому з видів багатоголосся усі голоси водночас виконують різні варіанти шнієт і тіє ж мелодії? Необхідне підкресліть.
 - Імітаційна поліфонія.
 - Різнометна (контрастна) поліфонія.
 - Гетерофонія.
 - Підголоскова поліфонія.
2. Що є характерним для імітаційної поліфонії? Необхідне підкресліть.
 - Нааявність головної мелодії та супроводу.
 - Підголоски.
 - Контрастність голосів.
 - Наслідування одного голосу іншим.
 - Варіантність одного голосу щодо іншого.
 - Зміщення у часі вступу голосів.
3. Якими були первинні форми професійної поліфонії? Необхідне підкресліть.
 - Підголоскові.
 - Імітаційні.
 - Різнометні.
4. Які особливості характеризують мелодику строгого письма? Підкресліть правильну відповідь.
 - Індивідуалізація музичного образу.
 - Епічний характер.
 - Наспівність.
 - Індивідуалізація мелодійного малюнку.
 - Чиста діатоніка.
 - Багатоманітне співставлення різних інтервалів у різних напрямках.
 - Безударність важкої сильної долі.
 - Ритмічна «хвиля».
5. Якими є характерні риси поліфонічного двоголосся строгого стилю? Підкресліть правильну відповідь.
 - Єдність у всіх основних елементах поліфонії (ритмі, мелодиці, ладо-гармонічній структурі, регістрових співвідношеннях).
 - Вільне імпровізаційне паузування голосів.
 - Унісон та октава на опорних звуках.
 - Переважання терції як норми вертикалі.
 - Консонанси як основа двоголосся.
 - Особлива роль затримань в голосоведенні.

СКЛАДНИЙ КОНТРАПУНКТ В ДВОГОЛОСІ ТА ТРИГОЛОСІ
СТРОГОГО СТИЛЮ

Якщо поєднання голосів не приховує в собі можливості сумісного звучання тих самих незмінних голосів в якому-небудь іншому порядку, то таке поєднання вважається написаним в *простому контрапункті*. Всі письмові роботи (двоголосні), що були написані до цього часу, відносяться до простого контрапункту. Всяка поліфонічна комбінація, що розрахована на видозмінене повторення, вважається написаною у *складному контрапункті*. Очевидно, створення поліфонічної музики справа не зовсім легка, тому складний контрапункт виглядає як спроба раціоналізувати творчий процес.

Поліфонічне поєднання, яке зустрічається вперше і порівнюване з його видозміненим повторенням, називається *початковим поєднанням*. Видозмінені повторення початкового поєднання називаються *похідними поєднаннями*. Початкове поєднання завжди одне, а похідних – одне або декілька. СENSE правил складного контрапункту олягає в тому, щоб вивести з початкового поєднання ті фрагменти, які можуть бути створені з правилами простого контрапункту в похідних поєднаннях.

3.1. Види складного контрапункту

I. Оборотний контрапункт:

- а) Оборотний контрапункт – голоси змінюються тільки в протирусі.
- б) Дзеркально-оборотний контрапункт – голоси вертикально переставляються (імітуються) в протирусі.

II. Вертикально-рухомий контрапункт.

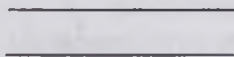
- а) Вертикально-рухомий контрапункт.
- б) Горизонтально-рухомий контрапункт.
- в) Наявність двох ознак: вертикально-рухомого і горизонтально-рухомого контрапунктів – складає нову назву – подвійно-рухомий контрапункт.

3.2. Рухомий контрапункт

I. Вертикально-рухомий контрапункт.

Вертикально-рухомий контрапункт має три види перестановок голосів:

а) Пряма перестановка:



Перший голос зрушено на терцію вгору (див. потілий приклад).

б) Протилежна перестановка або подвійний контрапункт:



в) Змішана перестановка (частково пряма, частково протилежна):



Нотні приклади перестановок:

погітк. поєдн.

похідне поєдн.

похідне поєдн.

похідне поєдн.

II. Горизонтально-рухомий контрапункт

II похідному поєднанні один з голосів може бути зрушено по горизонталі (в простих тактах на цілий такт, в складних – на пів такта):

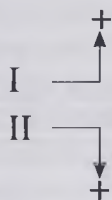
III. Подвійно-рухомий контрапункт

II похідному поєднанні голоси одночасно зрушено по вертикалі і по горизонталі:

похідне поєднання

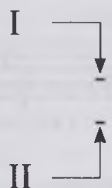
3.3. Вертикально-рухомий контрапункт

Завжди вертикальні зрушення голосів докорінно змінюють інтервали поміж ними, тобто інтервали будуть додаватись або відніматись. Додавання інтервалів – ддаляє голоси один від одного:



Приклад:

Віднімання інтервалів – зближує голоси один до одного:

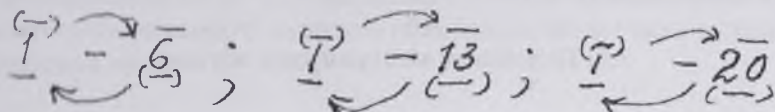


Приклад:

Всі інтервали, які є між першим і другим голосом, включаючи 0 (приму), називаються *додатніми*.

Якщо інтервал, що віднімається, рівний даному інтервалу, то буде 0 (прима) – це *додатні* інтервали. Якщо інтервал, що віднімається *більший*, ніж даний інтервал, то це *від'ємний* інтервал:

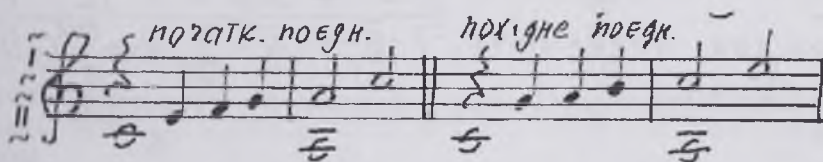
Від'ємним інтервалом буде такий інтервал, верхній тон якого належить нижчому голосу, а нижчий звук – верхньому голосу (протилежна перестановка). Знаки затримання і його неможливості у від'ємних інтервалах діють у протилежному порядку, порівнюючи з додатними інтервалами:



3.4. Iv – Index verticalis. Вертикальний показник

Iv – це алгебраїчна сума вертикальних переміщень голосів, що являє ту величину, на яку відрізняється кожний інтервал початкового поєднання від відповідного йому інтервалу похідного поєднання:

$$Iv = 0 + 2; Iv = +2$$



Умовимося визначати інтервали початкового поєднання через букву – *m*, а інтервали похідного поєднання через букву – *n*. Загальна формула Iv, що виявляє його залежність від інтервалів початкового і похідного поєднань:

$$(m) + (n) = Iv; \text{ або } Iv = (m) + (n).$$

Але, оскільки у подвійному контрапункті в Iv, в результаті майбутньої протилежної перестановки голосів, *m* і *n* – є величинами від'ємними, то формула, безперечно, має виглядати таким чином:

$$Iv = (-m) + (-n).$$

Тобто, якщо *m* = 2, а *n* = -5, то перше число 2 береться з від'ємним знаком і складається з другим числом -5 і в результаті – Iv = -7.

Інакше кажучи, Iv дорівнює сумі початкового інтервалу і відповідного йому похідного інтервалу, разом взятих з від'ємними знаками.

Тиск > – означає граничний інтервал, наприклад:

7 > – не більше октави,

11 > – не більше дуодесими,

9 > – не більше децими і т. п.;

Iv = -5 < – пряма перестановка зверху вниз на інтервал сексти.

3.5. Найбільш поширені види подвійного контрапункту

Теоретично можливий подвійний контрапункт будь-якого інтервалу. Але в музиці, що спирається на терцеву будову вертикальних структур, практично можуть бути застосовані тільки подвійні контрапункти:

1. Октави $Iv = -7 >$, $Iv = -14 >$, $Iv = -21 >$, $Iv = -28 >$,

2. Дуодецими $Iv = -11 >$, $Iv = -18 >$, $Iv = -25 >$,

3. Децими $Iv = -9 >$, $Iv = -16 >$, $Iv = -23 >$.

Іноколи зустрічається подвійний контрапункт нони $Iv = -8 >$, а також подвійний контрапункт терцідецими $Iv = -12 >$.

3.6. Подвійний контрапункт октави

Подвійний контрапункт октави – це протилежна перестановка голосів на інтервали, алгебраїчна сума яких складає від'ємну октаву. Він визначається $Iv = -7 >$. Виводячи правило $Iv = -7 >$, зверху випишемо інтервали початкового поєднання, знизу – похідного поєднання і зрівняємо їх.

$$\begin{array}{cccccccc} \text{Початкове поєднання:} & 0 & \underline{1} & 2 & \underline{3}_x & 4 & 5 & \underline{6} & 7 \\ \text{Похідне поєднання:} & -7 & \underline{-6} & -5 & -\underline{4}_x & -\underline{3}_x & -2 & -\underline{1} & 0 \end{array}$$

$\underline{4}_x$

Інтервали початкового поєднання не можуть уникнути обмежень, що виникають правил простого контрапункту, але вони можуть взяти на себе додаткові обмеження, що привносяться інтервалами нижчого ряду, похідними. При внесенні нових обмежень слід керуватись думкою – менше обмеження звільняє місце більшому.

Правило $Iv = -7 >$:

Граничним інтервалом початкового поєднання вважати октаву ($>$ не ширше). Інтервал (4) початкового поєднання оцінювати як потенційну кварту, тобто вводити її як опоміжний або прохідний дисонанс, а також затримувати окремо в одному з голосів. У початковому поєднанні уникати паралельних кварт в умовах побічного руху голосів.

$Iv = -7 >$ початкове поєднання:

похідне

поєдн.

похідне поєдн.

$Iv = -5$

$Iv = -2$

Якщо похідне послідовання зрушено на такі ступені, на яких виникають заборонені мелодичні ходи, слід ввести корекційні знаки альтерації або нові ключеві позначення.

Якщо гранична октава ($-7 >$) тісна для розвитку голосів, то слід звернутись до показника розширеного від $Iv = -7 >$ на октаву $-Iv = -14 >$, на дві або три $-21 >$ ($-28 >$). Але для цього треба визначити додаткові обмеження, що існують в складених інтервалах розширених октав.

$Iv = -14 >$

нох. н. $0 \overline{(1)} 2 \overline{3}_x 4 5 \overline{(6)} 7 \overline{8} 9 \overline{10} 11 12 \overline{(13)} 14$

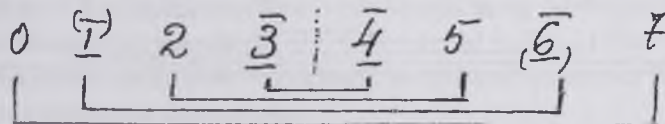
нох. н. $-14 \overline{(13)} -12 -11 \overline{(10)}_x -9 \overline{(8)} -7 \overline{(6)} -5 -4 \overline{(3)}_x -2 \overline{(1)} 0$

$\frac{4}{4} \quad \frac{8}{8} \quad \frac{11}{11}_x$

Verardi
(documenti armonici)

нох. н.
 $\times Iv = -14$

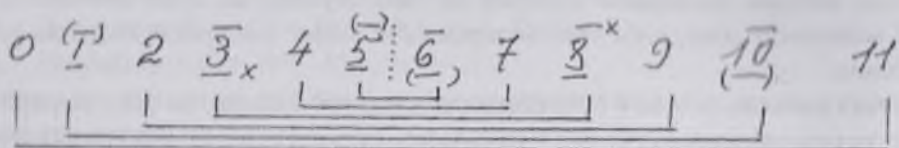
С. І. Танєєв запропонував дуже слушне правило: якщо необхідно визначити додаткові обмеження будь-якого Iv , треба інтервали цього Iv поділити на центральний інтервал, а потім обмеження лівого ряду інтервалів внесуть додаткові обмеження на правий ряд у зворотному порядку, і навпаки – правий ряд – на лівий також у зворотному порядку, при цьому числа інтервалів, що змінюють, або повторюють обмеження, повинні складати разом число Iv . Наприклад,



3.7. Подвійний контрапункт дуодецими

Подвійний контрапункт дуодецими $Iv = -11 >$ – це протилежна перестановка голосів на інтервали, алгебраїчна сума яких складає від'ємну дуодециму.

Правило і обмеження $Iv = -11 >$ (С. І. Танєєв).



Для розширення граничного інтервалу можна також використати октави:

$$Iv = -18 >, Iv = -25 >.$$

Секста (5, 12, 19) початкового поєднання має значення дисонуючого інтервалу, який затримується тільки в нижньому голосі, а при прохідному або допоміжному русі – будь-якого з голосів.

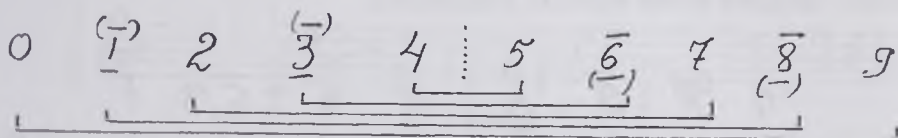
При $Iv = -11 >$, де пограничним інтервалом є дуодецима, інтервал ундецима затримується у верхньому голосі, але при розширених на октаву показниках $Iv = -18 >$, $Iv = -25 >$, це обмеження відпадає.

В $Iv = -11 >$ відбувається зміщення ладо-функціональної структури цілого, інколи одна з мелодій переходить в домінанту або в субдомінанту.

3.8. Подвійний контрапункт децими

Подвійний контрапункт децими $Iv = -9 >$, $Iv = -16 >$, $Iv = -23 >$ – це протилежні рестановка голосів на інтервали, алгебраїчна сума яких складає від'ємну дециму.

Правило і обмеження $Iv = -9 >$ (С. І. Танєєв).



З таблиці видно, що недосконалі інтервали, терції і сексти, переходять в досконалі інтервали (консонанси). Це повинно дуже застережити ти тому, що не можна виконувати паралельний рух голосів недосконалими консонансами, бо вони потім переходять в паралелізми квінт і октав.

1. Прямий і паралельний рух голосів заборонено.

2. Чергування досконалих і недосконалих консонансів повинно бути більш-менш іномірним.

3. Квартта проста і складена затримується тільки в нижньому голосі при будь-якому показнику цього контрапункту.

4. При $Iv = -9 >$ нона затримується тільки у верхньому голосі; при $Iv = -16 >$, $-11 >$ – це обмеження відпадає.

Контрольні питання та тестові завдання

1. Який консонуючий інтервал повинен використовуватись як дисонанс в первинному з'єднанні при $Iv = -7 >$? Необхідне підкресліть: а) прима; б) терція; в) квінта; г) секста; д) октава.
2. Який консонуючий інтервал використовується як дисонанс в первинному з'єднанні при $Iv = -11 >$? Необхідне підкресліть: а) прима; б) терція; в) квінта; г) секста; д) октава.
3. З чим пов'язане затримання ундецими у первинному з'єднанні лише верхнім звуком при $Iv = -11 >$? Дайте відповідь.
4. Навишіть числову таблицю обмежень для затримань в первинному з'єднанні при подвійному контрапункті дуодецими.

3.9. Складний показник вертикально-рухомого контрапункту IIv

Складний показник IIv вертикально-рухомого контрапункту IIv вживається у випадку, коли необхідно об'єднати обмеження декількох показників для одержання двох і більше похідних поєднань.

При об'єднанні обмежень треба керуватися принципом – менше обмеження звільняє місце більшому. Складних подвійних показників може бути три, при використанні найбільш вживаних контрапунктів: $IIv = -7 > -9$; $IIv = -7 > -11$; $IIv = -9 > -11$. Кожен з них дає два похідних поєднання. Складний потрійний показник $IIv = -7 > -11 -9$ – дає три похідних поєднання.

Граничним інтервалом кожного складного показника завжди буде менше число вичайного показника, враховуючи протилежні перестановки похідних поєднань. Таблиця потрійного показника:

{ За основу береться $Jr = -7 > : \frac{3}{3} \frac{4}{4}^x$
 найспладковий $Jr = -11 > : \frac{5}{5}^x \frac{6}{6}^x \frac{10}{10}$
 показує: $Jr = -9 > : \frac{(-1)}{3} \frac{(-1)}{4}^x \frac{(-1)}{5}^x \frac{(-1)}{6}^x \frac{(-1)}{8}$

нот. п. $Jr = -7 > -11 - 9 : \frac{3}{3} \frac{4}{4}^x \frac{5}{5}^x \frac{6}{6}^x$ *прямий паралельний рух голосів без відноса*

Поліморфний показник: $(0) (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)$ *неможливий.*
 $(-)(-)(-)(-)(-)(-)(-)(-)(-)$

3.10. Контрапункт, що дозволяє подвоєння голосів у від'ємну дециму (штучне триголосся і чотириголосся)

За невідомими причинами дуже важлива частина розділу контрастної поліфонії – контрапункт, що допускає подвоєння голосів недосконалими консонансами, або штучне три- та чотириголосся відсутня в сучасних програмах та підручниках поліфонії, за виключенням фундаментальної праці С. І. Танеева «Рухомий контрапункт трогого письма», опублікованій вперше у 1909 році в Москві та Лейпцігу видавництвом Юргенсона. В навчальній практиці Харківського університету мистецтв цю тему активно пропагував професор М. Д. Тиц.

Цікавими є деякі історичні передумови появи цієї техніки. Так прагнення композиторів до застосування більш насичених і повних звучань в першій половині XV сторіччя знайшло яскраве втілення в фобурдонній техніці. До цього під назвою фобурдон розуміли структуру, яка будувалась на послідовностях паралельних ектакордів. Посилаючись на дані праці Й. М. Хомінського «Історія гармонії та контрапункту», можна стверджувати, що в польському джерелі 1400–1430 рр., зокрема рукопису № 52 бібліотеки Красінських у Варшаві знаходиться «Магніфікат» Миколая із Радома, в якому широко розгорнуті фобурдонові розділи. Те, що уже в третьому десятиріччі XV століття фобурдонна техніка була відома в Польщі, підтверджує її поширеність в даний історичний період. Трактат Гільєльмо Монако (Англія, середина XV століття) сповіщає про фобурдон та інший різновид багатоголосної техніки, відомий під назвою гимель, котрий походить від англійського імпровізаторського мистецтва. Таким чином, історично склалися два типи техніки: гимель – різновид англійської дискантової техніки та фобурдон.

Враховуючи їх особливості, слід відзначити як сильне, так і рідке. По-перше, гімелъ з'явився раніше. Згідно поясненням Гільєльмо Монако, він будувався спочатку на послідовному русі паралельних терцій, котрі доповнювали *cantus firmus* зверху або знизу. В місцях закінчення фраз вводились унісони. Гімелъ міг використовувати не тільки терції, а також і сексти, в кінці послідовності яких має звучати октава. Зразки такого роду свідчать про те, що в них ліквідувались технічні недосконалості у вигляді октавних паралелізмів, на зміну яким прийшло подвоєння недосконалими консонансами. Подібні приклади знаходимо в творчості Марко Антоніо Каваццоні да Болонья, Жоскена Дебре (перша половина XVI ст.).

Фобурдон широко застосовувався в церковній музиці: месях, мотетах. На цій техніці міг бути збудований цілий твір. Такий приклад являє мотет Ж. Беншуа «In exitu Israel»:

Do - mus Ja - cob de po - pu -

lo var - ba - re

В німецькій інструментальній музиці першої половини XVI століття у творчості німецьких колористів зустрічаємо розвинуту інструментальну фактуру в органних п'єсах: хоральних прелюдиях, фантазіях, варіаціях, що виникали під час тривалого звучання окремих нот *cantus firmus*'а. В цих п'єсах сформувався інструментальний

контрапункт, головними факторами якого стали фігурація і орнамент, що можна представити в деяких основних формах: 1. допоміжні звуки, 2. допоміжні скачкові, 3. прохідні ноти, 4. морденти, 5. групети. Крім простого контрапунктування та імітаційних мотивних зв'язків в цих органічних п'єсах використовуються прийоми подвоєння, особливо паралельними децимами, нижнього голосу верхнім, чи навпаки (розвиток техніки гимеля). Рух паралельними секстакордами як приклад використання юбурдонової техніки ми знаходимо в творчості Бетховена (соната № 3 ор. 2, фінал Allegro assai). В музиці строгого і вільного стилю дуже багато прикладів використання техніки гимеля і фобурдона, що спираються на подвоєння одного з контрапунктувальних голосів недосконалими консонансами.

Перейдемо до теоретичних питань зв'язаних з подвоєнням голосів недосконалими консонансами. Як відзначається в главі X книги С. Танєєва «Рухомий контрапункт строгого письма», в триголосному контрапункті, що походить від подвоєння одного з голосів недосконалими консонансами, слід розрізняти три початкові: а) початкове двоголосне; б) його похідне, також двоголосне, яке створює перестановку при I_v , що відповідає недоскопалому консонансу; в) похідне трьоголосне поєднання, одержане шляхом подвоєння одного із голосів початкового двоголосся.

Додатково, маючи можливість почергово подвоїти кожен із голосів початкового поєднання, ми одержуємо ще одне триголосся. Схема: а) I + II; б) I + I + II в) I + II + II. Тут необхідно зазначити, що почергове подвоєння недоскопалими консонансами кожного із голосів можливе в двох випадках: 1. якщо в початковому з'єднанні не використані затримані дисонанси, то додаткових обмежень для подвоєння не вимагається; 2. якщо затримані дисонанси присутні в початковому з'єднанні, тоді необхідно застосувати додаткові обмеження нових інтервалів, крім основних характерних для даного показника для того, щоб уникнути недозволених послідовностей і русі голосів.

Розглянемо основні обмеження використовуваних показників вертикально-рухомих контрапунктів, що допускають подвоєння голосів. Контрапункт сексти $v = -5 >$. Інтервали початкового поєднання і інтервали похідного поєднання:

$$\begin{array}{cccccc}
 0 & \overset{(-)}{\underline{1}} & 2 & \underline{3} & 4 & 5 \\
 \hline
 -5 & -4 & -3 & -2 & \overset{(-)}{\underline{1}} & 0 \\
 & & \underline{\underline{2}} & & \underline{\underline{4}} &
 \end{array}$$

Основні обмеження тут будуть торкатись початкового поєднання: терції $\underline{3}$ квінти $\underline{4}$. Терцію слід вважати умовно дисонансом, почергово затримуючи її в обох голосах, а також застосовуючи як прохідну чи допоміжну потенційну кварту. Квінту необхідно використовувати як інтервал майбутньої секунди, тобто затримувати тільки у верхньому голосі, а в нижньому голосі виключити затримання.

Контранункт теридецими $Iv = -12 >$. Це той же вид контранунку, що і попередній, тільки в діапазоні розширений на октаву. Однак з додаванням більшої кількості інтервалів збільшується і кількість обмежень. Приведемо схему:

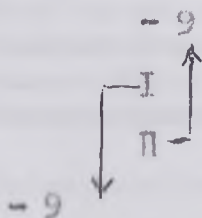
0	\overline{I}	2	$\overline{3}$	4	5	$\overline{6}$	7	$\overline{8}$	9	$\overline{10}$	11	12
-12	\overline{II}	$\overline{10}$	-9	$\overline{8}$	-7	$\overline{6}$	-5	-4	$\overline{3}$	-2	\overline{I}	0
		$\overline{2}$		$\overline{4}$		$\overline{6}$			$\overline{8}$		$\overline{11}$	

Як видно зі схеми, терції, квінти та децими можна почергово затримувати в обох голосах; септими слід взагалі виключити із затримань, а дуодециму необхідно затримувати тільки у верхньому голосі.

Контранункт децими $Iv = -9 >$ (найчастіше застосовуваний для штучного тригласов). Наведемо схему:

0	\overline{I}	2	$\overline{3}$	4	5	$\overline{6}$	7	$\overline{8}$	9
-9	$\overline{8}$	-7	$\overline{6}$	-5	-4	$\overline{3}$	-2	\overline{I}	0
			$\overline{3}$					$\overline{8}$	

Не можна використовувати ні прямого, ні паралельного руху голосів, а лише протилежний рух і непряий. Обмеження також торкаються інтервалу квірти, що в похідному послідовності перетворюється на септиму і нони, що обертається на секунду. При $Iv = -9 >$ всі консонанси залишаються консонансами, але перевертаються відповідно досконалий в недосконалий і навпаки. Всі дисонанси залишаються дисонансами. Крім того, необхідно враховувати, що подвоєння наявних голосів початкового послідовності відбувається у від'ємну дециму, тобто відразу передбачаючи цим протилежну вертикальну перестановку. Подвоєння відбувається згідно схеми, певні голоси перехрещуються:



Сума цих пересувань $/-9/ + /-9/ = -18 >$. Як бачимо, якщо відняти від $/-18/ - /-7/$, то одержимо $-11 >$. Таким чином, виникає необхідність використання складного подвійного показника вертикально-рухомого контрапункта. Контрапункт, що дозволяє подвоєння голосів у від'ємну дециму утворюється при злитті двох показників $Iv = -9$ і $Iv = -11$, тобто у використанні складного показника $IIv = -9 > -11$, а також застосовують обмеження секунди і нони. Ці інтервали можуть бути використані як прохідні і допоміжні дисонанси. Таке двоголосся можна буде безперечно подвоїти (кожен голос у від'ємну дециму), одержавши штучне три- або чотириголосся. Всі обмеження разом будуть виглядати таким чином:

$$\begin{pmatrix} \text{---} \\ 1 \\ \text{---} \end{pmatrix} \begin{pmatrix} \text{---} \\ 3 \\ \text{---} \end{pmatrix} \begin{pmatrix} \text{---} \\ 5 \\ \text{---} \end{pmatrix} \begin{pmatrix} \text{---} \\ 8 \\ \text{---} \end{pmatrix}$$

і повністю виключається прямиий і паралельний рух голосів.

The image shows a musical score with two systems. The top system consists of two staves, with a bracket on the left. Above the staves, there are interval markings: -9 , -7 , -9 , and -9 . The bottom system consists of three staves, with a large bracket on the left. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like mf and pp . The score illustrates the application of the complex contrapuntal technique described in the text.

Додатково до цього, необхідно зауважити, що подвоєння у від'ємну дециму дозволяють одержати, крім початкового двоголосного поєднання п'ять похідних поєднань.

1. Дві пари нових двоголось: а) I + подвоєння другого голосу, б) II + подвоєння першого голосу.
2. Дві пари триголось: а) I + II + подвоєння першого голосу, б) I + II + подвоєння другого голосу.
3. Чотириголосся: I + II + подвоєння першого голосу + подвоєння другого голосу.

Враховуючи тональні і ладові можливості змін в цих похідних поєднаннях, їх можна використовувати вельми широко для експозиційного викладу тематичного матеріалу, а з додаванням і застосування інших засобів, таких як імітації, підголоски, обернений контрапункт, ритмічні мутації, виникає поліфонічне варіювання, засоби якого можуть бути успішно застосовані і в серединних типах музичного викладу.

1. Створити 10 мелодій строгого стилю для ІТФ і 6 для виконавців.
2. Створити 6 двоголосних з'єднань простого контрапункту для ІТФ і 3 для виконавців.
3. Створити 6 двоголосних з'єднань простого контрапункту (затримання) для ІТФ і 3 для виконавців.
4. Створити 6 двоголосних з'єднань простого контрапункту (складне розв'язання) для ІТФ і 3 для виконавців.
5. Створити 6 двоголосних з'єднань простого контрапункту всіх вищезазначених видів для ІТФ і 3 для виконавців.
6. Створити 3 двоголосних з'єднання складного контрапункту (Iv = -7>, -14 >, -21 >) з відповідними похідними з'єднаннями для ІТФ і 2 для виконавців.
7. Створити 3 двоголосних з'єднання складного контрапункту (Iv = -11>, -18 >, -25 >) з відповідними похідними з'єднаннями для ІТФ і 2 для виконавців.
8. Створити 3 двоголосних з'єднання складного контрапункту (Iv = -9>, -16 >, -23 >) з відповідними похідними з'єднаннями для ІТФ і 2 для виконавців.
9. Створити 3 двоголосних з'єднання зі складним показником контрапункту (Iv = -7> -9; Iiv = -7> -11; Iiv = -7> -11 -9) з відповідними похідними з'єднаннями для ІТФ і 2 для виконавців.
10. Створити контрапункт до народної пісні «За Сибіром сонце сходить» – ІТФ і виконавці.

Помірно

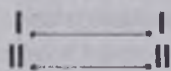
За Си_бі_ром сон_це схо_дить...

Хлоп_ці, не зі_вай_те: ви на ме_не,

Кар_ма_лю_ка, всю на_ді_ю май_те!

11. Створити 3 початкових поєднання Iiv = -9> -11 для подвоєння у від'ємну частину для ІТФ та виконавців.
12. Створити 3 основних побудови в горизонтально-рухомому контрапункті для ІТФ та 2 – виконавці.
13. Створити 3 основних побудови у подвійно-рухомому контрапункті – ІТФ та 2 для виконавців.
14. Проаналізувати наступні музичні приклади:

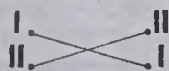
Початкове поєднання



(Moderato con moto)

p poco cantabile

Похідне поєднання:



(Moderato con moto)

p cantabile

Подвійно-руханий контрапункт.
Початкове поєднання:

(Allegro moderato)

The musical score is written for a string quartet in 3/4 time. It consists of four systems of four staves each. The first system includes dynamics markings such as *mf* and *f*, and a *solo* instruction for the bass line. The notation shows complex rhythmic patterns and melodic lines across the staves, characteristic of double motion counterpoint.

First system of a musical score, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several slurs and accents throughout the system.

Second system of a musical score, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines as the first system, including slurs and accents.

Похідне послання:

(Allegro moderato)

Third system of a musical score, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The music is marked with a forte dynamic (*ff*) in the upper staves and a piano dynamic (*f*) in the bottom staff. The tempo is indicated as *Allegro moderato*. The system includes slurs and accents.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a melodic line with a half note, followed by a quarter note, and then a half note with a slur over it. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a half note, followed by a quarter note, and then a half note with a slur over it. The third staff is an alto clef with a key signature of one flat, containing a half note, followed by a quarter note, and then a half note with a slur over it. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a half note, followed by a quarter note, and then a half note with a slur over it.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a half note, followed by a quarter note, and then a half note with a slur over it. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a half note, followed by a quarter note, and then a half note with a slur over it. The third staff is an alto clef with a key signature of one flat, containing a half note, followed by a quarter note, and then a half note with a slur over it. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a half note, followed by a quarter note, and then a half note with a slur over it.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a half note, followed by a quarter note, and then a half note with a slur over it. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a half note, followed by a quarter note, and then a half note with a slur over it. The third staff is an alto clef with a key signature of one flat, containing a half note, followed by a quarter note, and then a half note with a slur over it. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a half note, followed by a quarter note, and then a half note with a slur over it.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is characterized by long, sweeping melodic lines with many slurs and ties, suggesting a slow, expressive tempo. The bass line features a steady, rhythmic pattern of eighth notes.

3. Г. Майборода. Милана, дія II

Два гамноподібні контрастні голоси накладаються, рухаючись зустрічно на фоні басової педалі мі-бемоль. Верхній голос викладено у насиченій акордовій фактурі.

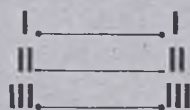
(Lamentoso)

The second system begins at measure 10. It features a complex texture with multiple voices. The upper voice is highly chromatic and dense with chords. The lower voice consists of a series of descending eighth notes. Dynamic markings include a forte 'f' and a 'd' (diminuendo) with a hairpin symbol. Slurs and ties are used extensively to connect notes across measures.

The third system continues the intricate harmonic and melodic development. It shows a variety of chordal textures and melodic fragments. Dynamic markings include '(p)' (piano) and '(b)2' (second ending or breath mark). The notation is dense with many notes and slurs, indicating a highly detailed and expressive passage.

The fourth system concludes the passage with a powerful 'fff' (fortissimo) dynamic marking. The music features complex rhythmic patterns and dense harmonic textures. The notation includes many slurs and ties, emphasizing the melodic and harmonic relationships between notes.

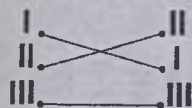
Початкове поєднання в подвійному контрапункті октави:



(Moderato)

протискладення

Похідне поєднання:



(Moderato)

Контрапункт трьох тем з подальшою вертикальною перестановкою двох із них.

(Grandioso)

Тема 1

più f e espressivo

Тема 2

Тема 3

f

Соло

32

Оркестр

The first system of the musical score is divided into two main parts: the piano solo and the orchestra. The piano solo part consists of two staves (treble and bass clef) with complex, dense chordal textures and melodic lines. The orchestra part is shown in two staves (treble and bass clef) with simpler, more rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Grandioso' and the dynamics include 'più f e espressivo' for the piano and 'f' for the orchestra. The score includes three themes: 'Тема 1' (Theme 1) in the piano solo, and 'Тема 2' and 'Тема 3' (Themes 2 and 3) in the orchestra. The piano solo part is marked 'Соло' and the orchestra part is marked 'Оркестр'. The page number '32' is visible on the left side.

тема 3

The image shows a page of musical notation for piano and violin. The score is organized into systems of staves. The top system features a piano part with a *ff* dynamic and a violin part with a *ff* dynamic and the label "тема 1 (виолон)". The piano part includes a 7-fingered scale and several triplet patterns. The violin part has a melodic line with slurs and accents. The middle system continues the piano part with triplet patterns and the violin part with chords and slurs. The bottom system features a 6-fingered scale in the piano part and a melodic line in the violin part. The key signature changes from two sharps to two flats. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

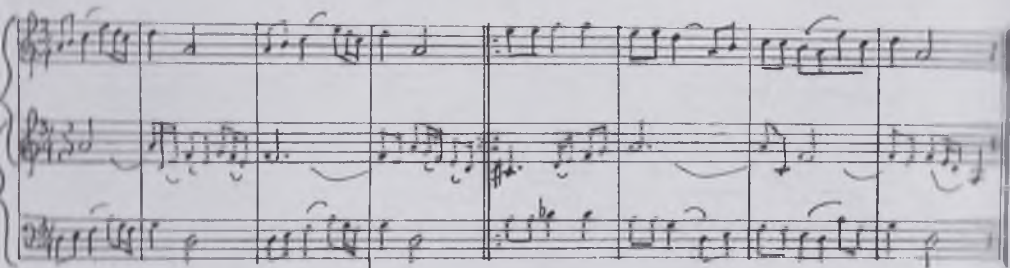
3.11. Вертикально-рухомий контрапункт з Іv будь-якої величини

Поряд з відомою методикою одночасного створення двох мелодій в умовах $Iv = -7 >$, $Iv = -11 >$, $Iv = -9 >$ існує методика так званих «стрих потоносців». Вони називаються в тому випадку, коли дана ціла мелодія в одному з голосів. Суть її полягає в тому, що дана мелодія записується одночасно на двох потоносцях через одну ноту з зрушенням на інтервал бажаного числа Іv подвійного контрапункту. Новий голос (мелодія) створюється одночасно у відповідності до обох варіантів першої мелодії і нотується на середній строчці. Потім будь-яку з пар мелодій (верхню або нижню) можна вважати початковим поєднанням, друга пара голосів буде похідним поєднанням.

Дана мелодія української народної пісні «Ой у полі жито»:

$Iv = -11 >$

Andante



The image shows a musical score for the Ukrainian folk song "Oy u poli zhyto". It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is in 2/4 time and is marked "Andante". The score shows a melody in the first voice and its double counterpoint in the second and third voices.

Ой у полі жито копитами збито,
Під білою березою козаченька вбито. 2р.

3.12. Горизонтально-рухомий і подвійно-рухомий контрапункти

В горизонтально-рухомому контрапункті голоси зміщуються у горизонтальному напрямку – сходяться або розходяться. В простих тактах 2/4, 3/4, – на цілий ти́п, а складних – 4/4, 6/4 і т. п. можуть зміщуватись і на півтакту.

Для визначення величини зміщення мелодії існує горизонтальний показник – *index horizontalis*, – скорочено Іh. Мелодія може бути зміщена праворуч або ліворуч на будь-яку кількість тактів або їх половин. Але дуже важливо для нас, який саме голос переміщено, бо від цього залежить саме визначення Іh, наприклад

$$+ \leftarrow I \rightarrow - ; - \leftarrow II \rightarrow +$$

(варіант $+ \leftarrow I \rightarrow - ; - \leftarrow II \rightarrow +$);

Визначено, по відношенню до третього голосу, що називається контрапунктом – *contrapunctum* (Ср – скорочене позначення контрапункту). Вся формула визначення Іh має такий вигляд: $Ih = -I$, це означає, що в похідному поєднанні I голос зміщено на один такт праворуч по відношенню до III голосу – Ср; або $Ih = +2$, якщо це II голос,

то буде означати, що II голос у похідному поєднанні зміщено праворуч на 2 такти по відношенню до Ср.

Для цього виду контрапункту і для подвійно-рухомого використовується *основна побудова*, яка складається з трьох потоносців, потім вона розпадається на початкове і похідне поєднання.

Щоб написати таку основну побудову в горизонтально-рухомому і подвійно-рухомому контрапунктах необхідно:

- 1) написати *уявний канон* (це по формі канон, але уявний тому, що в реальному звучанні він використаний не буде, зважаючи на випадковість сполучення його голосів);
- 2) на третій строчці, яка може бути внизу або в середині, дописати до цього уявного канону контрапунктуючий голос, який створив би окремо два правильні двоголосся:

Proposta + Ср – початкове поєднання;

Risposta + Ср – похідне поєднання.

Якщо уявний канон написаний в унісон, то ми одержимо горизонтально-рухомий контрапункт, а якщо уявний канон написаний в будь-який інтервал, то це подвійно-рухомий контрапункт. Він має подвійне визначення:

$$\begin{aligned} J^h &= -1 \\ r &= 5' \end{aligned}$$

якщо використана середня строчка для контрапунктуючого голосу, а крайні – для уявного канону в будь-який інтервал, то визначення буде:

$$\begin{aligned} J^h &= -1 \\ r &= -5' \end{aligned}$$

якщо вертикальна перестановка.

$J^h = -1$ $r = 5'$

$J^h = -1$ $r = -5'$

Поряд в методичкому написанні основної будови в умовах горизонтально і по-
 йно-рухомого контрапункту існує і така, що дозволяє використати і канон, коли
 не умовний, а написаний відповідним технічним засобом, наприклад:

С л о л а :

C.P.

Спокійно

3.13. Простий і складний контрапункт в триголоссі

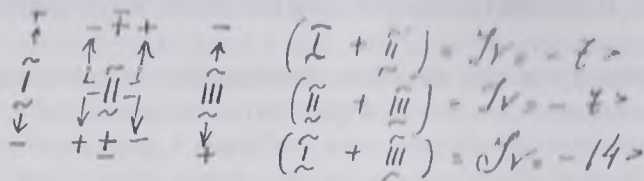
Почнемо з викладу правил простого контрапункту в триголоссі, що служать підруччям для написання складних контрапунктів. Звернемо увагу, що триголосся, як і чотириголосся строгого письма тісно пов'язане з двоголосною поліфонічною фактурою. Адже багатоголосся виникає як сполучення двоголосних контрапунктів, а тому його правила зберігають своє значення: кожна пара голосів повинна бути написана у відповідності з правилами строгого стилю. Таким чином, у триголоссі строгого письма можна виділити три пари голосів: I + II, II + III, I + III. Разом з тим, слід враховувати і ті нові норми, які виникають в умовах триголосної фактури, в котрій зростає значення гармонічного принципу. Назвемо ці правила:

- а) два голоси, котрі рухаються разом, мають консонувати між собою, а третій голос утворює з ними дисонанси (допоміжні, прохідні, затримання);
- б) кварта, що прикривається знизу третім голосом, є консонансом, а тому вживається вільно; однак не рекомендується тривалий паралелізм кварт;
- в) нона затримується тільки по відношенню до басу (нижнього голосу);
- г) нормами консонуючого звучання є: досконалі консонанси з різними подвоєннями, що використовуються на початку чи в каденції, а також на легких метричних діях такту; недосконалі консонанси з різними подвоєннями, що вживаються вільно на протязі усієї побудови; мінорні та мажорні тризвуки, а також їх секстакорди, секстакорд зменшеного тризвуку, що вживаються на протязі всього поліфонічного розвитку, лише в каденціях їх місце менше;
- д) квартсекстакорд вважається дисонансом, оскільки утворює кварту знизу;
- е) в триголоссі слід використовувати якомога більше затриманих дисонансів у верхньому та середньому голосах;
- ж) кожен голос може мати свій особистий час вступу, вибір тривалостей, рух голосу (нисхідний, нисхідний, хвилеподібний, кульмінацію), голоси бажано включати одночасно;
- з) прямий рух до досконалих консонансів обмежується лише в крайніх голосах;
- и) відстань між суміжними голосами не обмежується і може перевищувати октаву;
- к) бажано при написанні триголосних зразків усі голоси писати одночасно.

Складний контрапункт у триголоссі спирається на вищевказані правила, але має також нові обмеження. У багатоголоссі строгого стилю вертикально-рухомі контрапункти будуть називатись згідно кількості голосів: потрійними, почтверними, п'ятірними.

В музиці, що спирається на вертикалі терцевої будови ширше вживається потрійний контрапункт октави, в якому кожна пара голосів створюється в умовах $Iv = 7 >$, а крайня пара I + III – в умовах $Iv = -14 >$.

Схема означень пересування голосів:

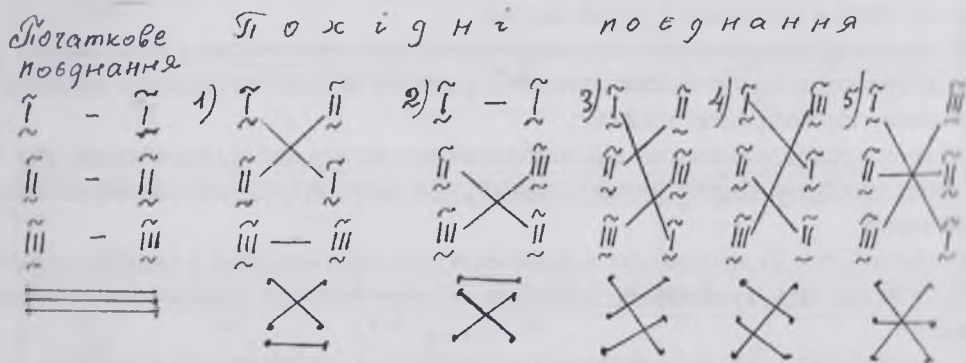


$$\begin{aligned} \tilde{I}v = a + \tilde{II}v = -b; \quad \tilde{II}v = +b + \tilde{III}v = c; \quad va + v-b \cancel{Iv} = a + (-b) \\ \tilde{I}v = a + \tilde{III}v = c; \quad v + b + vc \cancel{Iv} = (+b) + c \\ va + vc \cancel{Iv} = \{ a + c \end{aligned}$$

З цієї схеми випливає, що II голос вирішального значення для поєднання тритона немає: однакові математичні величини, що мають протилежні знаки, завжди ліквідуються для спрощення дії сполучень реальних величин.

Реальні величини цього сполучення – це а і с, тобто I + III голоси. Але ці сполучення складні, тому вони визначаються грецькою літерою Σ (сіґма).

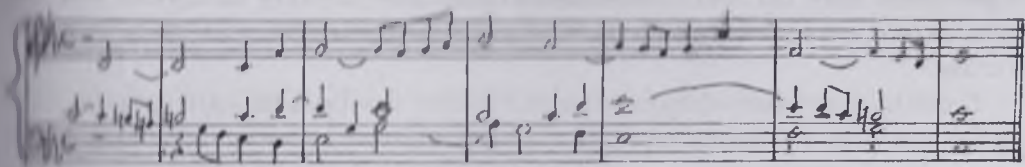
3.14. Формули похідних поєднань в потрійному контрапункті октави



3.15. Правила потрійного контрапункту октави

1. Граничним інтервалом початкового поєднання для суміжних голосів вище є октава -7>, для крайніх голосів – дві октави -14>.
2. Виключаються паралельні кварта і квінти.
3. Не використовуються паралельні секстакорди.
4. Тризвуки вживаються як затримання.
5. Нона може бути використана тільки в третьому нижньому голосі як провідний чи затриманий дисонанс – 9'.

В деяких похідних поєднаннях між голосами може бути інтервал більший від октави. Закінчувати краще тризвуком без квінти.



3.16. Оборотний контрапункт

Оборотний контрапункт – одне з найцікавіших явищ в поліфонії. Імітація голосів у протирусі (по вертикалі) базується на збереженні інтервалів і вносить до них тільки протилежні висотні зміни від конкретного центрального, або, так званих, звука «вісь». Імітація у протирусі докорінно змінює, перетворює інтонаційну, а це значить і змістовну суть кожного контрапункту чого голосу. Змінюється майже все – звуковисотні, ладо гармонічні і тональні співвідношення, напрямок руху, ритмічність, сама мелодія трансформується до цілковитої неподібності. Єдине, що на відміну може нагадати нам про раніше почуту музику, то це ритм, який зберігається в оборотному контрапункті.

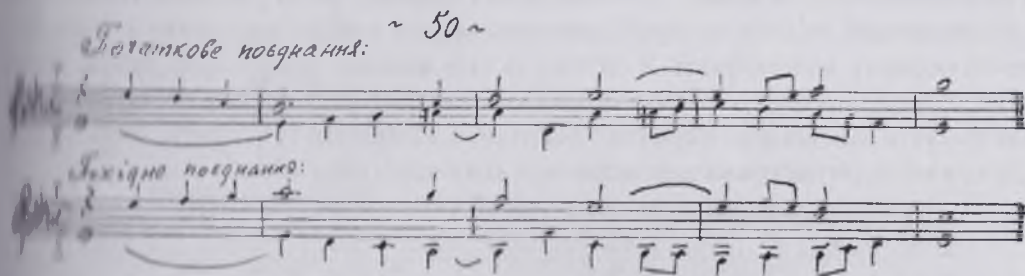
Оборотний контрапункт розділяється на два типи:

а) *оборотний* – коли голоси в похідних поєднаннях остаються на своїх місцях, але з'імітовані у протирусі;

б) *дзеркально-оборотний* – коли голоси в похідних поєднаннях мають протилежну перестановку і з'імітовані у протирусі.

Фрагменти в музичній літературі зустрічаються такі випадки, коли той чи інший фрагмент мелодії звучить одночасно у прямому русі і проти русі: І. С. Бах, ХТК, I том, фуга XV – Соль мажор; П. І. Чайковський, VI симфонія, I частина, розробка та інші. Однак це в наші завдання не входить.

Оборотний контрапункт схематично можна пояснити на даному невеличкому двоголосному прикладі.



У I і II голосі визначена «вісь» – нота «мі бемоль», що незмінна при імітації і є основним тоном тональності Es-dur. Обидва голоси з'імітовані у проти русі. Таким чином у похідному поєднанні одержано зовсім новий варіант даного фрагменту.

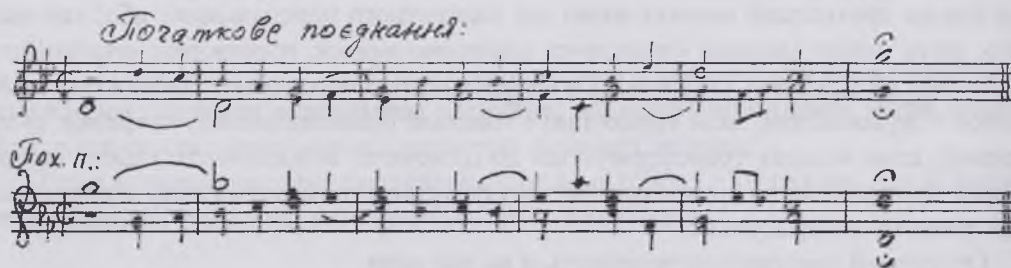
Другий тип оборотного контрапункту – дзеркально-оборотний контрапункт – в музичній літературі зустрічається значно частіше. Його традиційно називають

дзеркальним тому, що похідні поєднання цього контрапункту нагадують нам ніби проекцію нот, що відбивається в дзеркалі, якщо дзеркало прикласти знизу до нотного стану.

Правила дзеркально-оборотного контрапункту ті ж самі, що і в оборотному контрапункті, а саме: необхідна корекція ладо-гармонічних і тональних співвідношень голосів, перебудова кадансів, оскільки вони у зворотній імітації є невідповідними.

В дзеркально-оборотнім контрапункті обов'язково визначається один середній центральний звук – «вісь» – для початкового пункту імітації у проти русі обох голосів і протилежної вертикальної їх перестановки, так як це відбувається у дзеркалі. В даному прикладі «вісь» буде звук «сі» першої октави або середня лінія нотоносця.

Логаткове поєднання:



В триголосному дзеркально-оборотному контрапункті, окрім імітації у проти русі, відбувається протилежна перестановка усіх трьох пар голосів завдяки формулі потрійного контрапункту октави:

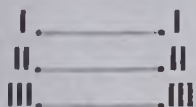


При допомозі цієї формули після визначення «вісі» – основного тону тональності в II голосі – ми можемо з'імітувати у проти русі триголосся будь-якої складності, з тональними відхиленнями і хроматизмами і одержати після ретельної корекції ладо-гармонічних зв'язків та перебудови консонансів похідне поєднання у дзеркально-оборотному контрапункті. У зв'язку із цим виникає дуже цікава думка. Якщо використовується одна з формул потрійного контрапункту октави, то чи не можна використати далі всі інші формули? Здається, що коментар тут зайвий. Треба тільки для кожної формули правильно визначити відповідну одну або дві «вісі».

Наведемо ряд прикладів використання оборотного контрапункту.

Г. Ціцалін Прелюдія
Триголосний оборотний контрапункт

Початкове подвійня:



Andantino

Похідне подвійня:



(Andantino)

Two systems of musical notation. The first system shows a piano introduction with a forte (*ff*) dynamic. The second system features a piano (*p*) dynamic and a *dim* (diminuendo) marking. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

М. Тіц. Інвенція
Двогосний оборотний контрапункт.
Початкове подання

Allegro moderato

Three systems of musical notation for the second system. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature, featuring a two-voice contrapuntal texture.

8

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The upper staff begins with a piano (p) dynamic marking. The melody in the upper staff is characterized by eighth-note patterns, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords and single notes.

Похідне воднявля:

(Allegro moderato)

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The upper staff begins with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The melody in the upper staff is characterized by eighth-note patterns, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords and single notes.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The upper staff begins with a piano (p) dynamic marking. The melody in the upper staff is characterized by eighth-note patterns, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords and single notes.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The upper staff begins with a piano (p) dynamic marking. The melody in the upper staff is characterized by eighth-note patterns, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords and single notes.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The upper staff begins with a piano (p) dynamic marking. The melody in the upper staff is characterized by eighth-note patterns, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords and single notes.

1. Форма чотирьохчастинного мотету:

I частина – двоголосне початкове поєднання, що дозволяє подвоєння голосів від'ємну дециму ($Iv = -9 >$)

II частина – триголосний канон I розряду, вступ голосів – зигзагоподібний ($Iv = -14 >$; $Iv = -18 >$; $Iv = -16 >$).

III частина – тематичне зерно (Proposta) використовується дуже інтенсивно різних манітних формах імітації (мудрування імітації).

IV частина – похідне поєднання з подвоєнням голосів у від'ємну дециму і відповідний каданс.

Кожна частина має мати не менше як 9–11 тактів.

2. Форма п'ятичастинного мотету:

I частина – двоголосне початкове поєднання, що дозволяє подвоєння голосів від'ємну дециму ($Iv = -9 >$)

II частина – початкове поєднання в оборотному контрапункті.

III частина – триголосний канон зі ступінчатим вступом голосів і рівними умовами імітації, або канон I розряду, що має зигзагоподібний вступ голосів і пишеться в умовах подвійного контрапункту: $Iv = -14 >$; $Iv = -18 >$; $Iv = -16 >$.

IV частина – похідне поєднання з II частини.

V частина – похідне поєднання I частини з подвоєнням голосів у від'ємну дециму і відповідний каданс.

Тональності кожної частини вибираються вільно, але не повторюються, крім відповідних частин. Кожна частина має мати не менше як з 9–11 тактів.

Контрольні питання та тестові завдання

1. Що уявляє собою двоголосний безкінечний канон? Дайте його визначення і намалюйте схему. Напишіть власний зразок.

2. У якому з видів багатоголосся строгого стилю кварта набуває значення контрапункту? Підкресліть правильну відповідь:

а) в різнометному двоголоссі;

б) в різнометному триголоссі.

3. Які види паралельного руху можливі в різнометному триголоссі?

Потрібне підкресліть:

а) паралелізм прим;

б) паралелізм секунд;

в) паралелізм терцій;

г) паралелізм кварт;

д) паралелізм квінт;

е) паралелізм секст;

ж) паралелізм септім;

з) паралелізм октав.

4. Які співзвуччя в триголосі строгого стилю є консонансами. Підкреслити правильні відповіді:

- а) досконалі консонанси з подвоєннями;
- б) мажорні тризвуки;
- в) мінорні тризвуки;
- г) збільшені тризвуки;
- д) зменшені тризвуки;
- е) недосконалі консонанси з подвоєннями;
- ж) малі септакорди;
- з) великі септакорди;
- і) зменшені септакорди;
- к) альтеровані септакорди.

5. Чому дорівнює алгебраїчна сума показників верхньої і нижньої пари голосів триголосі? Запишіть її формулу.

6. Запишіть буквенну схему триголосного канона.

7. Складіть триголосний канон за нисхідною схемою в нижню октаву з відстанню один такт і ще раз в нижню октаву з такою ж відстанню.

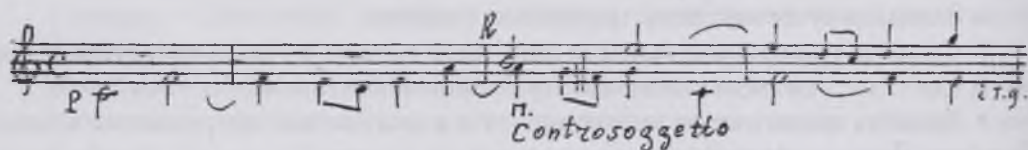
8. Знайдіть зразки складного контрапункта в двоголосних та триголосних інвентарях Баха. Визначте I_v при перестановках.

РОЗДІЛ 4 ІМІТАЦІЙНА ПОЛІФОНІЯ

4.1. Імітація у двоголосі строгого стилю

Імітацією (лат. «imitatio» – наслідування) називається спосіб написання, коли мелодія або невеличкий її фрагмент повторюється в другому голосі.

Голос, що починає імітацію, називається початковим голосом або *пропостою* (італ. «Proposta» – пропозиція, речення). Голос, що повторює мелодія (пропосту) називається імітуючим голосом або *риспостою* (італ. «Risposta» – відповідь або заперечення). Скорочено: Р (про поста), R (риспоста). Пропоста з моменту вступу риспости починає контрапунктувати і створює контрапункт, що називається протискладом (італ. «Controsoggetto» – контросоджетто).



Висотне співвідношення між Р і R називається *інтервалом вступу*, наприклад: у верхню або нижню 2, 3, 4, 5 і т. д. Часове співвідношення між Р і R називається *віддаллю вступу*, наприклад: віддаль $\frac{1}{2}$ такту, 1 такт, 1,5 такту і т. д. (в зразку – 2 такти).

4.2. Види імітацій

Імітації, що обмежуються відтворенням одного фрагменту називаються *прости-ми*. Імітації, в яких R систематично відтворює Р називаються канонічними або канонами. Канон виникає при імітації двох відділів. Відділ означає ту кількість тактів, яку має пропоста. Всі імітації прості і канонічні закінчуються вільними каденціями.

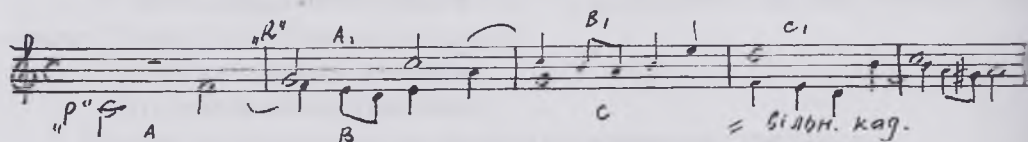


Схема двоголосного канону:

I варіант:

I R ... A₁ B₁ C₁ D₁ E₁ F₁
II P A B C D E F і т. д.

II варіант:

I P A B C D E F і т. д.
II R ... A₁ B₁ C₁ D₁ E₁ F₁

I. Імітація у прямому русі (буквальна).

Різні мудрування в імітаціях:

II. Імітація у протирусі (зворотна);

III. Імітація у збільшенні (в подвійному, потрійному, почетверному);

IV. Імітація у зменшенні (в подвійному, потрійному, почетверному);

V. Імітація пон'ятна або ракохідна;

VI. Комбіновані сполучення імітацій: протирух і ракохід, збільшення і протирух та ін.;

VII. Щільна імітація, тобто тільки інтонаційна, або тільки ритмічна, що дозволяє зміни в R.

The image shows five staves of handwritten musical notation in treble clef. Each staff begins with a dynamic marking 'p'. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. Above the notes, there are labels: 'R', 'A1', 'B1', 'C1' on the first staff; 'R.' on the second, third, fourth, and fifth staves. Arrows on the fourth and fifth staves point to the right, indicating a specific direction or continuation of the pattern. The notation is a study of rhythmic and melodic imitations, likely for a piano or similar instrument.

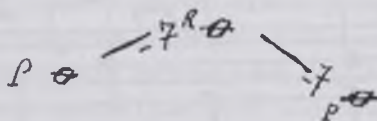
4.4. Безкінечний канон I розряду (симетричний)

Якщо P і R систематично повертаються до свого початку через рівні відрізки часу на тій самій висоті, виникає безкінечний канон I розряду (накопичення динаміки).

Схема:

$$\begin{array}{c} \text{I} - \\ \text{II} \end{array} \begin{array}{c} \text{P} \\ \text{R} \end{array} \text{A} \parallel \begin{array}{c} \text{R A,} \\ \text{B} \end{array} \quad \text{B,} \quad \text{A,} \quad \text{B,} \quad \parallel$$

Зі схеми видно, що початкове поєднання у подвійному контрапункті – суміжне зі своїм похідним поєднанням. Тому цей безкінечний канон в процесі створення потребує використання правил подвійного вертикально-рухомого контрапункту $v = -14 >$, $lv = -18 >$, $lv = 16 >$, завжди парних чисел. Кожне з них може бути поділене на половини для розрахунку вступу голосів:



три пункти вступу).

Risposta може вступати в $lv = -14 >$ в октаву, $lv = -18 >$ в дециму, $lv = 16 >$ в нону

Alla breve

The image shows a musical score for a piece titled 'Ludwig, Cantata, Part I (Majestic Canon)'. The tempo is 'Alla breve'. The score is written for piano, with a treble clef on the right and a bass clef on the left. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The left hand (bass clef) and right hand (treble clef) play in parallel motion, creating a dense, rhythmic texture. The piece is marked 'ff' (fortissimo). The score consists of three systems of two staves each. The first system starts with a treble clef and a bass clef, with a 'ff' dynamic marking. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The left hand (bass clef) and right hand (treble clef) play in parallel motion, creating a dense, rhythmic texture. The piece is marked 'ff' (fortissimo). The score consists of three systems of two staves each.

Цікавим зразком використання техніки безкінечного канону I розряду в музиці гомофонно-гармонічного складу є пісня Р. Вагнера на вірші М. Везендонк «Ангел». Фортепіанна партія твору (у крайньому розділі простої тричастинної форми) відзначається фігурацією соль мажорного тризвуку. Співвідношення партій лівої та правої рук уявляє послідовно витриманий канонічний принцип, а перші три такти безпосередньо втілюють принцип безкінечного канону I розряду, що в подальшому розвитку музики розгортається як тематична ідея в межах тонально-гармонічної системи. Поєднання гармонічної та поліфонічної технік надає особливого колориту звучання мажорного тризвуку, фоніка якого при численній повторності виявляє багатоманітність.

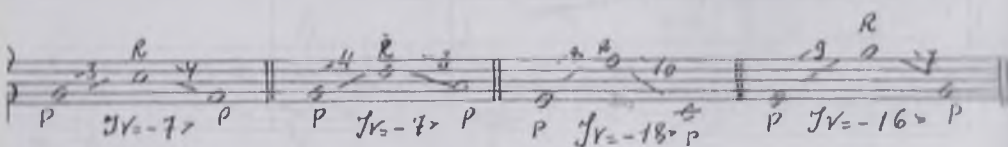
4.5. Канонічна секвенція і розряду (симетрична)

Якщо P і R систематично повертаються до свого початку через рівні відрізки часу, але на іншій висоті, виникає канонічна секвенція I розряду.

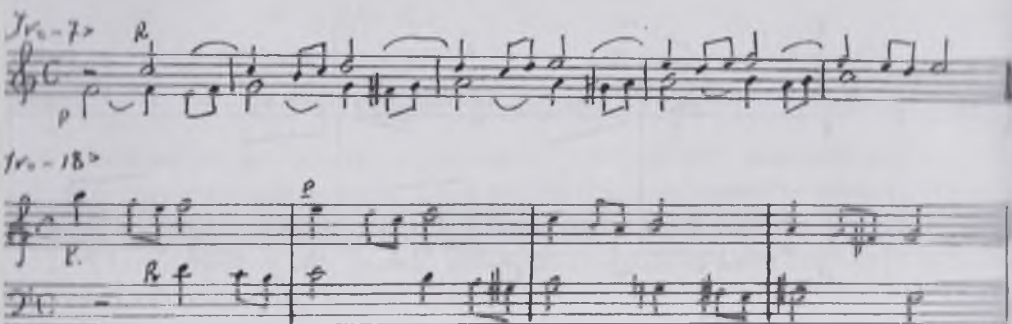
Для того, щоб написати цю секвенцію, треба визначити три пункти: а) пункт вступу P, б) пункт вступу R і в) пункт повернення P.

Якщо інтервали відомі в протилежні боки, то вони обертаються навколо центрального інтервалу. Інтервал переміщення ланок секвенції (II «кроку») у кожному даному випадку буде строго постійним і рівним секунді або терції у висхідному або нисхідному напрямку.

Схема



Канонічні секвенції, що мають секундовий «крок», потребують непарних показників подвійного контрапункту $Iv = -7 >$, $Iv = -11 >$, $Iv = 9 >$, а канонічні секвенції «кроком» потребують парних показників: $Iv = -14 >$, $Iv = -18 >$, $Iv = 16 >$. Хітка написання цієї секвенції також потребує використання правил подвійного контрапункту і співпадає з безкінечним каноном I розряду.



Приклад. Т. Кравцов. «Одяглися о срібло каштани» (канонічна секвенція I розряду)



і на вік-нах мо-

і на вік-нах мо-роз-ні-ї

прі-но над ним,

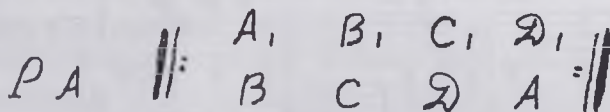
ті-ні-ї хві-ти він вні-во-дять дн-хан-ням сво-ім.

ти він вні-во-дять дн-хан-ням сво-ім.

4.6. Безкінечний канон II розряду (не симетричний)

Якщо Р і R систематично повертаються до свого початку через різні відрізки часу і на тій самій висоті, виникає безкінечний канон II розряду (не симетричний).

Схема



В безкінечному каноні II розряду виникає необхідність вживання подвійно-ручного контрапункту. Тому техніка написання цього канону (двоголосного) потребує додаткової строчки нотоносця для узгодження відповідного відділу і початкової пропозиції, яка вступляє перед повторенням всього канону. Вибір вступу ризе пости на інтервал і кількість тактів вільний.

Handwritten musical score for a canon in G major, 4/4 time. The first system shows two staves with notes and rests, labeled with letters R, A, B, C, D, A. The second system is a single staff with notes and rests, labeled with A₂.

4.7. Канонічна секвенція II розряду (не симетрична)

Якщо P і R повертаються до свого початку через різні відрізки часу і на другій ноті, виникає канонічна секвенція II розряду (не симетрична).

Схема

$$\begin{array}{c}
 P \ A \\
 \parallel \\
 R \ A_1 \ B_1 \ C_1 \ A_1 \ B_1 \ C_1
 \end{array}
 \quad
 \parallel:
 \quad
 \begin{array}{c}
 B \ C \ A \ B \ C \ A \\
 A_1 \ B_1 \ C_1 \ A_1 \ B_1 \ C_1
 \end{array}
 \quad
 \text{it. j.}
 \parallel$$

Техніка написання цієї секвенції аналогічна безкінечному канону II розряду і потребує використання подвійно-рухомого контрапункту і третьої строчки гістоносця. Важливо, щоб кількість тактів секвенції була непарною щодо кількості тактів проносії, чим досягається асиметрія. Вступ рис пости і повторної проносії інтервалах і кількості тактів – вільні, але асиметричні.

Для узгодження з с

Handwritten musical score for a canon in G major, 2/4 time. The score consists of three systems, each with two staves. The first system is labeled with A, B, C, P, A. The second system is labeled with A₁, B₁, C₁. The third system is labeled with A₁, B₁, C₁. The score includes notes, rests, and dynamic markings like p and f.

Приклад. С. Людкевич, «Прикарпатська симфонія», частина I
(канонічна секвенція II розряду)

(Andante)

Cl.

mf

V.c.

Fl.

Cl.

Fl.

Контрольні питання та письмові роботи

1. Як називаються голоси, що проводять мелодії в імітації?
2. Назвіть основні види імітацій.
3. Визначте поняття інтервал секвенції. В якому виді імітаційного багатоголосся він використовується?
4. Напишіть власні зразки імітації: а) в оберненні; б) в зменшенні; в) у збільшенні; г) ракохідну.
5. Напишіть безкінечні канони I та II розряду, враховуючи методичні рекомендації.
6. Напишіть канонічні секвенції I та II розряду, враховуючи методичні рекомендації.

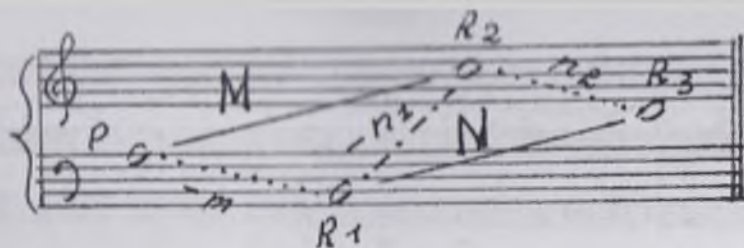
4.8. Чотириголосний канон

В чотириголосному каноні шість пар голосів, це ускладнює конструкцію по відношенню до триголосного канону. Простий канон на одну тему – *canon simplex*, в якому пишеться один голос, а потім він повторюється у трьох інших голосах – P, R_1, R_2, R_3 . Теорія багатоголосного канону обмежується розглядом тих поліфонічних компонентів канону, які не створюються, а є достеменно похідними, що виникають на основі раніше написаних поєднань.

Якщо відстань по часу і інтервали по висоті між вступами всіх голосів канону рівні, то такий канон буде називатись каноном з рівними умовами імітації: 1) використовується тільки ступінчатий вступ голосів (вгору або вниз); 2) інтервалом вступу між пропостою і першою ріпостою краще вибрати кварту або квінту, а потім він повторюється і в інших парах голосів, може корекція бути – збільшена кварта або зменшена квінта; 3) створюється тільки один голос, який переноситься в інші – три ріпости, і закінчується вільною каденцією.

4.9. Чотириголосний канон і розряду

Вступ голосів у такому каноні зигзагоподібний, він обов'язково потребує при написанні вертикально-рухомого контрапункту і спеціального розрахунку вступів голосів, беручи за основу $I_v = -21 >$: 1) $P + R_1$ визначається $(-m)$; 2) $P + R_2$ визначається (M) ; 3) $R_1 + R_2$ визначається $(-n_1)$; 4) $R_1 + R_3$ визначається (N) ; 5) $R_2 + R_3$ визначається (n_2) . На нотоносці буде такий вигляд:

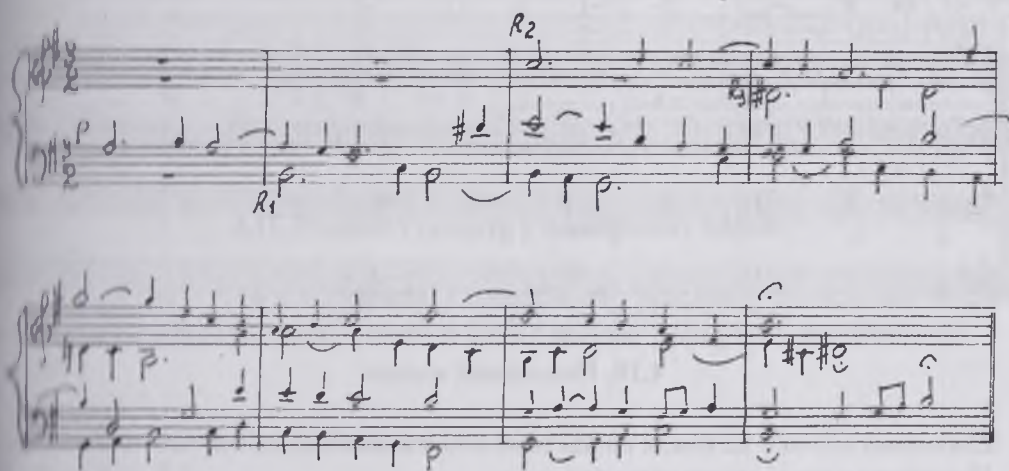


$$Iv_1 = (-m(P + R_1) - 6) + (-n_1(R_1 + R_2) - 15) = -21$$

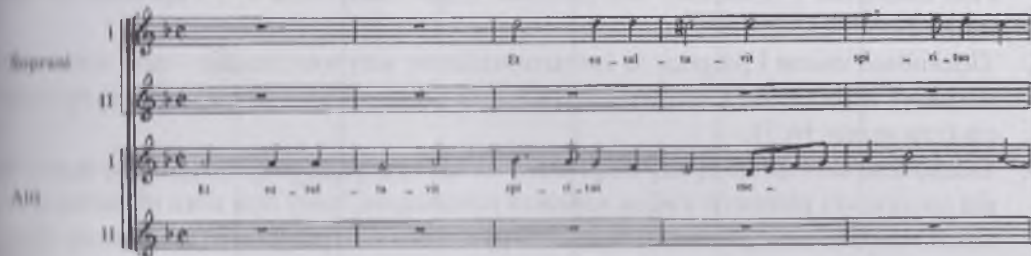
$$Iv_2 = (-m(P + R_1) - 6) + (+n_2(R_2 + R_3) + 6) = 0$$

$$Iv_3 = (-M(P + R_2) - 9) + (+N(R_1 + R_3) + 9) = 0$$

Другий показник (Iv_2) дорівнює Iv_3 . За С. І. Танєєвим, інтервал вступу протилежної R_1 дорівнює інтервалу вступу ріпости першої (R_1) у тому ж напрямку. Нова мелодична лінія створюється лише у пропусті, що переписується в решті трьох голосів по чергово.



Наведемо приклад чотириголосного хорового канону для жіночого хору Дж. Пастріні, де використовується зигзагоподібний вступ голосів:



me - se et et - sal - va - ti - spi -
 Et ex - sul - ta - ti -
 - se spi - ri - tus san - ctus
 Et ex - sul - ta - ti - spi - ri - tus san - ctus
 - ti - tus qui ex - it de -
 spi - ri - tus qui ex - it de -
 in De -
 in De -
 in De -
 De -
 in De -
 in De -
 De -
 in De -

4.10. Подвійний канон

Подвійний канон – це канон на дві теми або два канони, які звучать одночасно. Подвійних канонів є три різновиди:

Вступ голосів ступінчатий, або через голос – бас P_1 + альт P_2 (-9), R_1 тенор від баса (-5) + R_2 сопрано (-9), відстань (інтервал) від R_1 до R_2 повторюється (-9) – на рівні умови імітації (інтервал і відстань зберігаються згідно першому вибору) і він пишеться у простому контрапункті (див. схему №№ 1, 2 і приклад до схеми № 2).

Подвійний канон I розряду зі зигзагоподібним вступом голосів – при написанні потребує подвійного контрапункту, а також спеціального розподілу вступу голосів (див. схему № 3).

Подвійний канон II розряду відрізняється від I розряду тим, що у ньому відстань від пропости і ріспости в обох канонах не однакова, тому при його написанні виникає потреба використання подвійно-рухомого контрапункту (див. схему № 4).

$\sqrt{1}$ $\sqrt{2}$ $\sqrt{3}$ $\sqrt{4}$
 S. S. S. S.
 A. A. A. A.
 T. T. T. T.
 B. B. B. B.

$-7 R_2$ $-9 P$ $15 - R_1 - 8$ R_2
 R_1 R_1 R_2 R_1
 P_1 P_1 P_1 P_1

$2R_2 - 21$
 $(15 + (-5)) + (-5) - 21$

Приклад до схеми № 2

4.11. Розподіл голосів у подвійному каноні

Тут пропонується кілька формул спеціального розподілу голосів, що потребують складного контрапункту і можуть бути написані у простому контрапункті.

№ 1

$Iv = -21 >$

$P_1 + P_2 = -7 >$

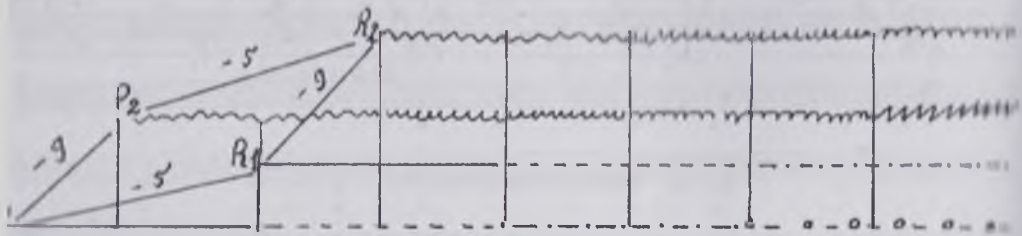
$P_2 + R_1 = -7 >$

$R_1 + R_2 = -7 >$

Iv (загальний) = $P_1 + R_2 = -21 >$

№ 2

Не потребує Iv



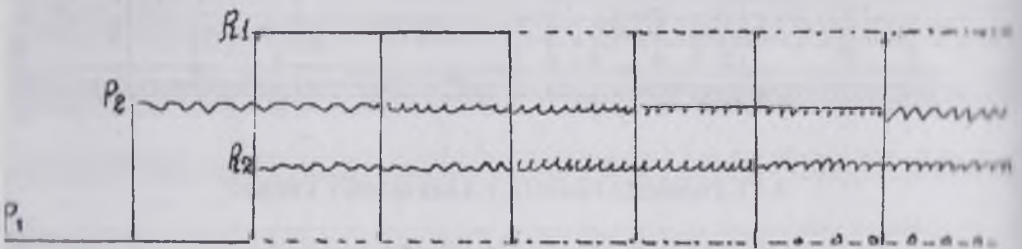
№ 3

I розряд

Iv = -21 >

Iv = $P_1 + P_2 + R_1 = -15 >$

$R_1 + R_2 = -6 >$

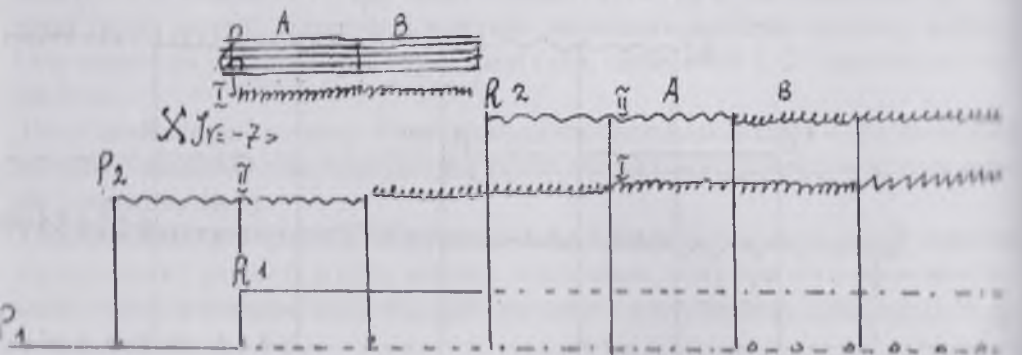


№ 4

II розряд

Потребує Iv тільки для узгодження R_2

Інтервали вступу між $P_1 + P_2 + R_1$ - вільні



ПІДГОЛОСКОВА ПОЛІФОНІЯ В УКРАЇНСЬКИХ ТА РОСІЙСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСНЯХ

Українським та російським народним пісням притаманні деякі спільні характерні стилістичні ознаки й особливості, а саме:

1. число голосів (або хорових чи ансамблевих партій) вільно змінюється протягом виконання, починаючи з одноголосного заспіву, нараз переходить до двох, трьох, а інколи до чотирьох голосів;
2. пісні найчастіше завершуються октавними або унісонними кадансами;
3. збереження чіткості вокалізації тексту, обов'язкове зівпадання складів слова в більш статичних та розвинутих у мелодико-ритмічному відношенні голосах;
4. основна мелодія проєктує і проявляє гармонію мелодичними засобами, рухом по акордових тонах, використанням прохідних і допоміжних звуків (затримань, у тому числі приготованих, майже не буває);
5. збереження діатоніки і ладо-гармонічної структури протягом всієї форми;
6. відгалуження від основної мелодії різноманітних типів підголосків у процесі виконання створюють неповторний національний колорит і особливі засоби підголоскової поліфонії і т. п.

У українському і російському народному багатоголоссі є завжди одна основна мелодія, якій підпорядковані всі інші голоси (партії) пісні, що називаються *підголосками*.

Великого значення підголосковості надавав М. В. Лисенко. Прочитуємо його лист до Ф. Колесси (Київ, 22. 04.1896 р.).

«Звичайний же гуртовий спів – з двоголосного складу. Кожен голос є тут цілком самостійний хід мелодійний, цілком самостійна пісня: це дійсно є варіант тої первісної пісні, котрий то відходить від свого основного мотиву, то зливається з їм на якийсь короткий час, щоб знову відокремитись.

Кожен такий голос у гуртовому співі є самостійний контрапункт. З сього постережіте, що кращих контрапунктів, як наш люд співаючий, не вигадаете, і на диво усе це без консерваторій, без підручників по гармонії велемудрих. Який то в цьому є свідок запас музикального чуття, здібність творчості!

А ми, по підручниках гармонізуючи пісні, стережемо, як би бракуючи інтервали винюпити яким-небудь тоном, або квінту, терцію, інші інтервали не пропустити, боїмося квінт.

Народ же наш у своїх несвідомих контрапунктичних підголосках подобає квінту, унісон, октаву, кварту, бо водиться давньою гармонією, а там це суть чисті консонанси. Ми ж, навпаки, тулимо та приганяємо рівне всілякі дисонанси: септими, септаторди, да рингуємо там, де тільки можна, калічучи тим природу народної пісні.

Ви, шановний друже, здорово налягаєте в своїх гармонізаціях на хроматизм так, наче чуло чеські патріотичні квартети, або німецько-бюргерські хорові пісні, де народності не почуєш, не понохаш; вона не знати відколи вицвіла, вилиняла».

Тексти в народних піснях мають надзвичайно велике значення, слова і склади співів співаються одночасно всіма виконавцями, тому імітації майже не буває, бо імітація порушує чіткість тексту і його змісту.

Структура форми в українських та російських народних піснях у більшості куплетно-варіаційна і являє собою період двох типів: замкнутий і незамкнутий.

Лади найбільше використовуються натуральні: мажор і мінор з повними і неповними звукорядами. Неповні звукоряди частіше зустрічаються в російських піснях у вигляді пентатоніки, що звучать в натуральному до мажорі від нот фа, соль, ля, до, ре. В народних піснях тоніка виявляється завжди чітко. Хроматизми виникають на відстані і мають винятково ладовий характер.

Зустрічаються також і інші старовинні лади: дорійський, фрігійський, лідійський, міксолідійський, натуральний мінор з двома різними верхніми вводними тонами (в ля мінорі «сі», а через октаву – «сі бемоль»), а в українських (гуцульських і закарпатських) народних піснях можна зустріти двічі гармонічний мінор, а також дорійський мінор з підвищеним IV ступенем.

У відомих працях музикознавців-теоретиків (М. Тіц, Л. Трубнікова) ми зустрічаємо загальне визначення підголоска в народній пісні, що це – мелодична лінія, підпорядкована основній мелодії, і складається не менш як з двох звуків, за винятком підголоску, що може мати один звук і подовжений на цілу фразу, який називається підголосок-фон.

Визначаючи типи і різновиди підголосків, ми будемо спиратися на дуже вдалу, як нам здається, класифікацію, запропоновану професором М. Д. Тіцом: 1. підголосок втора, 2. доповнюючий підголосок, 3. розвиваючий, 4. контрапунктуючий, 5. колоруючий та 6. підголосок-фон.

І. *Втора* – однорідний ритмічний рух паралельними інтервалами, що має на меті підсилення основної мелодії та ладо-гармонічне збагачення пісні в цілому. Втора може бути: октавною, терцевою, децимовою, квантовою, квартовою (рідко), секстовою, тризвучною та змішаною (об'єднується декілька способів втори).

цві-те те-рем, цві-те те-рем, а цві-о-па-га-е, хто в лю-бі-ві не зна-
 е-твся, той го-ря не зна- е.
 гей у лі-сі, влі-єй, сто-яв зів гу-бок-ки, зів схи-ли-ла-ся верх до ку-пока
 эй, ух-нем! Эй ух-нем! Е-ще раз-зук, е-ще раз!

II. *Доповнюючий підголосок* – в момент цесури основної мелодії – доповнює її ритмиком, відіграє роль переходу на повторення і початок всієї структури.

Шіпрон

Ой у лі-зі та усей прибо-ра-ді зер-ва-на ка-ли-ма...

Ма-ро-ду-ла ма-по-ра дів-чи-на хо-ро-шо-го си-на си-на...

III. *Підголосок розвиваючий* – розвиток основної мелодії не паралельними інтервалами з незначними ритмічними відмінами від основної мелодії, а використавши прохідні і допоміжні звуки в узгодженні з ладо-гармонічним фоном звучання в цілому.

Ой не-го-рі та жен-ці жнуть, Ой не-го-рі та жен-ці жнуть, з не-під-го-ро-ю, з не-під-го-ро-ю

ка-ли-ки ідуть. вей, до-ла-но-ю, той, ши-ро-ко-ю, ка-ли-ки ідуть.

сні-ти ве-ли-е, пу-ши-сті по-кри-ва-ля всепо-ля; од-но-го лиш-це по-кры-ля го-ря.

Аю-та мо-є-го.

IV. *Контрастний підголосок* – наявний мелодичний і ритмічний контраст по відношенню до основної мелодії, характерний своїм вільним рухом, компліментарністю ритму та попереминої активності голосів.

З-нов ка-ли-ки до-ро-го-ю, зу-стріє дів-ку ма-ло-ду-ну.

Ой, ух-нем! Ой, ух-нем! Е-ще ра-зик, е-ще раз.

V. Колоруючий підголосок здатний прикрасити основну мелодію особливим неповторним колоритом (так званий «виводчик» в народній пісні), використовуючи різноманітні ладові, гармонічні та поліфонічні засоби, характерні прикраси (в інструментальній музиці – трелі, мелізми, тощо).

Музична партитура для пісні «Єрмак». Верхня частина містить мелодію з українськими ліричними текстами: «Ой бі-тер з по-ля по-бі- ба-є, ой баї-ко си-на в то-во- ра-є». Нижня частина містить підголосок з ритмічною фігурою, що складається з двох звуків: «Фе-ве-ла бу-ря, дождь шу-мів, во мря-ке мля-ки-и біли-ста-ли и бес-пре-рив-ногони трелер, и вет-ри в дубрабуше-валю... и, во-ли- ка, во-ли- ка».

VI. Підголосок-фон – здебільшого це один звук – тонічний або домінантовий фон, на тлі якого звучить основна мелодія і всі інші голоси. Він частіше зустрічається в басовому або в середньому голосі. Нерідко зустрічаються такі підголоски, що складаються одночасно з двох звуків: тоніки і домінанти, наслідуючи звучання басової квінти волинки або ліри.

Музична партитура для пісні «Зачарою мою волинку». Верхня частина містить мелодію з українськими ліричними текстами: «За-чарою мою во-линку, за-чарою мою во-линку, щоб я не сто-яв змо-ло-дци речу-ти». Нижня частина містить підголосок-фон у вигляді ритмічного повторення звуків, що відповідає назві пісні.

Треба зазначити також, що вказані підголоски в народній і професійній музиці можуть зустрічатись як окремо в кожній даній фактурі твору, так і одночасно декілька підголосків або змінюючи один одного, демонструють прийоми поліфонічного варіювання засобами підголоскової поліфонії. Мабуть, в цьому і полягає головний сенс «таїнства» створення музичного твору як об'єкту мистецтва, який несе у собі високі художні якості і цінності.

Українські та російські композитори, що твердо стоять у своїй творчості на засадах фольклору, інтенсивно використовують підголоскову поліфонію у своїх творах. Якраз цим вони і відрізняються від західно-європейських композиторів, що в основному користувались засобами класичної поліфонії; вони, всебічно і ґрунтовно

володіючи неповторним національним колоритом, створили безмежну кількість високохудожніх музичних творів.

Наведемо ряд прикладів для поліфонічного аналізу:

1. Л. Ревуцький. Ой вінку мій, вінку

(Allegro)

p

C. Ой вінку мій, ой вінку мій!

A. Вінку мій, вінку, ой вінку,

T. Ой вінку мій, вінку, хре-ша-тий бар-він-ку,

B. *p*

p

Ой вінку мій!

ой вінку мій!

ой вінку мій!

(Moderato)

С. *p* те - не -

А. *p* Ді - лу мій, лу - да - ри - ку, те - пер те - бе не - ма - є,

91 Т. *p* ти ж, бу - ло, се - лом і - деш, і - пи - щи. ки зо - ста - ли - ся.

Б. *p* ти ж, бу - ло, в ду - лу гра - єш,

mf - пер - ма

Ді - лу мій, лу - да - ри - ку,

mf ду - да тво - я гу - ла - є, М -

mf каз - на ко - му до - ста - ли - ся.

С. Ти ж, бу - ло, се - лом і - деш, ти ж, бу - ло, в ду - лу гра - єш.

А. *dim.*

Т. *dim.*

те - пер те - бе не - ма - є, лу - да тво - я гу - ля - є.

і ни - ши - ки зо - ста - ли - ся, каз - на ко - му до - ста - ли - ся.

pp Ду! Ду! Ду!

Ді - лу мір! Ді - лу мір! Ді - лу мір!

pp Ду! Ду! Ду!

mf Ді - лу мір, лу - дя - ри - ку!

(Allegretto)

pp dolce

Corni I-II

4. Т. Кравцов. Іди, іди, дощичку

(Allegretto)

P

P

mp

С. І - ди, до - щич - ку, і - ди, до - щич - ку.

А. І - ди, і - ди, до - щич - ку, і - ди, і - ди, до - щич - ку.

Т. За - рю бор - щич - ку, за - рю в гор - щич - ку.

За - рю то - бі бор - щич - ку в ро - ли в'я - нім гор - щич - ку.

Проаналізувати українську народну пісню «Усі гори зеленіють» та написати ряд поліфонічних варіацій на її тему.

Широко

Один

У_ сі го_ ри зе_ ле_ ні_ ють,

Всі

у_ сі го_ ри зе_ ле_ ні_ ють,

тіль_ ки од_ на го_ ра чор_ на.

Усі гори зеленіють, (2)
Тільки одна гора чорна.

«Сестро моя, перепілко, (2)
Скажи в тебе діток скільки?»

Тільки одна гора чорна, (2)
Де сіяла бідна вдова.

«Раз четверо, раз п'ятеро, (2)
А всіх буде дев'ятеро!»

Де сіяла, волочила, (2)
Слізюньками примочила.

Сяде дядько обідати – (2)
Діток пошле в сад гуляти.

«Роди, боже, пшениченьку, (2)
Щоб було що на зимоньку!»

Ой ще дядько не обідав, (2)
Діти батька одвідали.

Буйний вітер повіває, (2)
Сестра з братом розмовляє.

«Вставай, тату, вставай з ями, (2)
Бо горе жигь коло мамі!

«Ой братіку, соколоньку, (2)
Прийми мене на зимоньку!»

Вставай, тату, вставай з гробу, (2)
Бо горе жигь коло роду!»

ВІЛЬНИЙ СТИЛЬ. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА

Ладомелодичною основою вільного стилю в поліфонії є мажоро-мінорна система, що утворилась в процесі історичного розвитку, починаючи з XVIII ст. (Йоганн Себастьян Бах, Георг Фрідріх Гендель) і до наших часів, і здобула своє науково-теоретичне обґрунтування, а практично – дала світові безмежну кількість геніальних музичних творів багатьох музичних культур народів Європи та інших континентів на землі.

Мелодика вільного стилю в загальному сформувалась під подвійним впливом: з одного боку вона випливає з норм строгого стилю, з другого – з принципів нової інструментальної музики (в 1719 році було винайдено рояльний молоточок, піньйонний інструмент, котрий відіграв значну роль у розвитку музичного мистецтва) і почу роль також відіграла в цьому наука про гармонію і відкриття Жаном-Філіпом Рамо в 1722 році знаменитої тріади (T, S, D) в трактаті про гармонію, і сам розвиток гармонії, дуже інтенсивний, протягом всього XVII століття – дав необхідний ґрунт для зростання цієї науки, яка стала основним інструментом контролю вертллі у найскладніших еплетіннях багатоголосних контрапунктів.

6.1. Мелодика вільного стилю

Мелодіям вільного стилю властиві:

хроматичні ходи;

стрибки на збільшені і зменшені інтервали;

повторення і використання секвенційних фрагментів;

відхилення в інші тональності;

мелізматичні фігури;

ритмічна різноманітність;

загальні форми руху;

тематична насиченість, виражальні індивідуальні риси, яскрава оригінальність.

6.2. Мелодія і тема

Наявність в мелодії вільного стилю яскравих індивідуальних рис дозволяє назвати її *темою*. В строгому стилі не вживали такого поняття, тому що мелодії строгого стилю були надто загальні за змістом і не мали конкретного тематичного значення розвитку музичної думки.

У вільному стилі ці поняття слід розрізняти, а саме мелодією буде називатись весь інтонаційний матеріал даного голосу, що звучить протягом всього поліфонічного твору, а *темою* буде вважатись тільки та окреслена частина мелодії, де найбільш виявились основні індивідуальні образні риси.

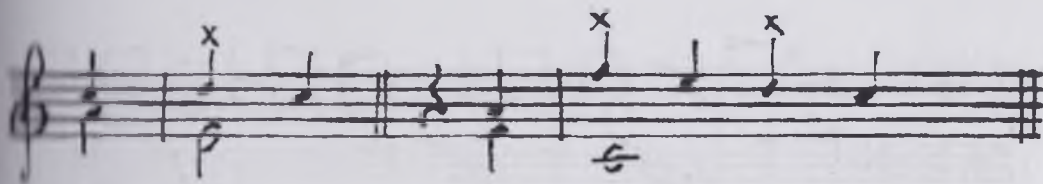
6.3. Тема фуги і вплиги до неї

1. Тема фуги повинна бути контрапунктуальною, тобто вона повинна безперервно розвиватись і мати в собі можливості прояву затримань.
2. Музична думка теми має бути цілком завершеною.
3. Тема повинна бути тонально і гармонічно проясненою.
4. Вона повинна володіти оригінальними, яскравими та індивідуальними рисами, що виражають високі людські почуття.

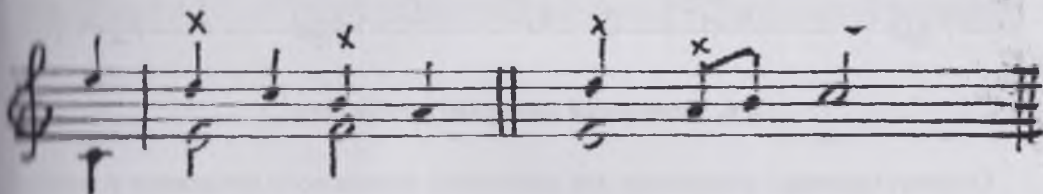
6.4. Двоголосся вільного стилю

У двоголоссі вільного стилю відношення до недосконалих консонансів остається тим самим, що і в строгому стилі (тобто вільне використання), але не слід ніколи захоплюватись довгим паралельним та протибіжним рухом недосконалими консонансами.

Рух досконалими консонансами і використання їх на важких долях такту забураються (0, 4, 7, 11, 14). Дисонанси можуть бути використані так, як і в строгому стилі, але їм надаються значно ширші можливості (затримання, прохідні і допоміжні). Допоміжний дисонанс може вживатися без винятку на кожній долі такту і може зводитись плавно і стрибком:

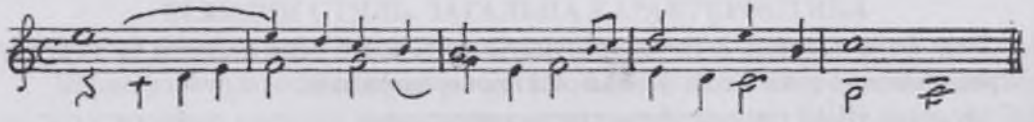


Стрибковий дисонанс може бути розв'язаний і не розв'язаний в консонанс. Провідний дисонанс може також бути на кожній долі такту:



Зв'язаний дисонанс в основному вживається як і в строгому стилі. Новим буде можливість розв'язання затримання уверх і вміщення дисонуючих нот між нотою затримання і нотою розв'язання.

Функціональною відмінною вільного стилю від строгого буде можливість одначасного руху двох дисонуючих голосів. Чим простіша лінія кожного голосу, тим більший може бути вертикальний їх результат.

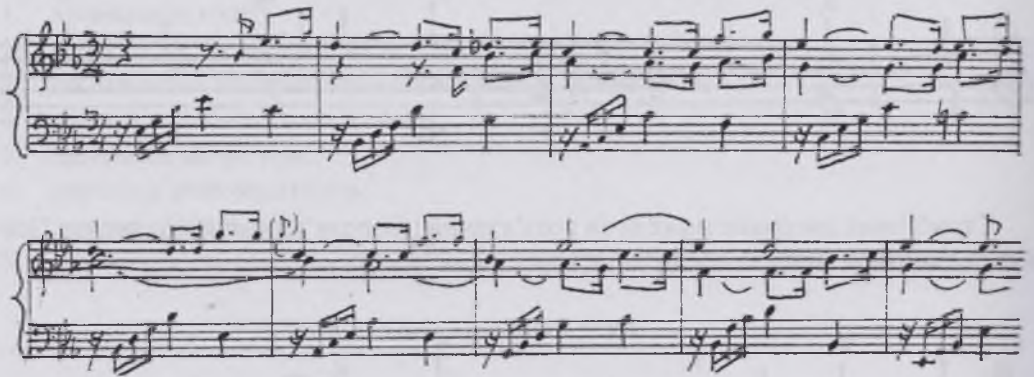


6.5. Триголося вільного стилю

Структурна закономірність триголося вільного стилю впливає зі строгого стилю, але з деяким розширенням можливостей розвитку і відміни (спростування) обмежень, а саме:

1. критерієм правильного триголося вільного стилю буде природність мелодичного і гармонічного розвитку;
2. вертикальною нормою вільного стилю в триголосі будуть а) досконалі інтервали з подвоєнням; б) недосконалі консонанси з подвоєнням: в) тризвуки, секстакорди і кварт секстакорди; г) неповні септакорди;
3. голоси в триголосі повинні включатись не одночасно;
4. голоси повинні бути поперемінно-активними, для цього необхідно використовувати в кожному голосі різноманітну ритміку.

Приклад. І. С. Бах. Триголосна інвенція № 5



6.6. Четверний контрапункт октави

Основні правила і положення для написання початкового поєднання у четверному контрапункті октави і для одержання з нього похідних поєднань виглядають таким чином:

- 1) Четверний контрапункт ускладнює (значно) потрійний контрапункт октави.
- 2) Він має шість пар голосів і разом з початковим поєднанням має 24 варіанти, а похідних 23 варіанти перестановок.
- 3) Квінта ($\bar{5}$) і дуодецима ($\bar{12}$) використовуються як дисонанси і забороняються хоча паралельними квінтами і квартами в крайніх і середніх голосах.

Пону затримувати тільки в шкільному голосі *a*.

Сусідні голоси не повинні перевищувати інтервала, що більше октави $Iv = -7>$.

Крайні голоси в початковому послідованні не повинні мати між собою інтервали більше двох октав, граничний інтервал $Iv = -14>$.

Важливою умовою голосоведення і загального звучання музики є гармонія – використовується багато септакордів в оберненнях.

Виділяється паралельний, протибіжний та побічний рух голосів.

Дуже важливим є використання різноманітного ритму в голосах.

Кожний голос повинен мати яскраву мелодичну лінію, бо при перестановці він може стати верхнім.

Слогаткове повднання:

Handwritten musical notation for the first system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and beams connecting notes.

Handwritten musical notation for the second system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and beams connecting notes.

Handwritten musical notation for the third system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and beams connecting notes.

Handwritten musical notation for the fourth system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and beams connecting notes.

Handwritten musical notation for the fifth system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and beams connecting notes.

Handwritten musical notation for the sixth system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and beams connecting notes.

7.1. Інвенція

Написання інвенцій складає одну із найцікавіших форм роботи курсу поліфонії на різних факультетах. У процесі засвоєння цього розділу виявляється, що студенти слабо уявляють собі походження цього поліфонічного жанру, його конструктивні особливості і можливості, значення різних редакцій інвенцій Баха у виконавській практиці. В. Холопова пов'язує з інвенцією походження і еволюцію поняття теми в музиці, підкреслюючи, що вчення про інвенцію послужило загальному розумінню теми не як випадкового, а спеціально підбраного матеріалу. За визначенням античного вченого Квінтіліана, риторична інвенція визначала винахід, знаходження теми, сюжету. Таким чином, з поняттям інвенції в першу чергу зв'язується знаходження, шукідою, котра в епоху бароко поширювалась і на галузь прекрасаючих фігур.

Двоголосні п'єси для клавіру були названі Бахом інвенціями. Це твори імітаційного складу, написані для педагогічних цілей. На думку А. Швейцера цю назву Бах запозичив від невідомого автора, чиї твори він переписував для своїх синів. Вчений також відзначив, що кожен голос в інвенціях Баха є мелодично вагомим, що в цих творах на першому плані – багатство наспівних властивостей звука. Важливість звукового игілення ставить вимоги щодо фортепіанного інтонування, розвитку навичок одночасного виконання кількох самостійних голосів. До педагогічних завдань належить і розвиток внутрішнього слуху учнів, а також вміння сприймати інформацію в усному спілкуванні з педагогом. Адже Бах не фіксував в інвенціях, як і в інших своїх клавірних творах таких суттєвих деталей, як динамічні вказівки чи вказівки темпу, фразування, аплікатури, розшифровки прикрас. Цінність бахівської традиції безперечна, але в процесі освоєння інвенції як поліфонічного жанру варто знайомитись з різними редакторськими прочитаннями текстів інвенцій. Кожна з редакцій супроводжується анотаціями, в котрих головна увага приділяється текстологічному аспекту редагування, тлумаченню авторського тексту.

Отже, в 1720 році Бах почав записувати в нотний зошит п'єси для навчання свого старшого сина Вільгельма Фрідемана, серед котрих були як двоголосні, так і триголосні. Це був перший варіант інвенцій. Надалі композитор працював над їх подальшим вдосконаленням. У рукописі, що відноситься до 1723 року, за кожною двоголосною п'єсою розміщена відповідна триголосна інвенція. Таким чином, виник збірник з 15 двоголосних і 15 триголосних інвенцій.

Протягом довгого часу цей рукопис вважався автографом і лише у 1933 році німецький автор Лендехоф довів, що це копія. Однак більшість редакторів (Бішоф, Гольденнейзер) сприймають його як автограф. В іншому автографі, також датованому 1723 роком, п'єси розташовані у тому порядку, в якому вони відомі у сучасних виданнях. Бах не вказував для якого інструменту були написані дані твори: для клавесину чи клавікорду, тому при виконанні на сучасному фортепіано варто згадатись, що інтимні ліричні інвенції мабуть задумувались для клавікорду, а більш рухливі, токатоподібні – для клавесину. Сучасні піаністи широко використовують

педагогічні редакції Бузоні, насичені не тільки виконавськими вказівками, а й обширними примітками, аналізом форми, її пропорцій. Відома редакція Черні, котрий вибарвлював музику інвенції мілкими динамічними відтінками в дуєі пісень без слів Мендельсона і, таким чином, романтизував Баха.

Для курсу поліфонії суттєвим є питання про конструктивні особливості інвенцій Баха. В існуючих підручниках з поліфонії ця тема практично не висвітлюється. Спосрідність бахівської інвенції полягає в опорі всіх голосів на одну і ту ж мелодію, тему. Темі деяких інвенцій, якщо порівняти з простими темами фуг, то вони менш розвинені (двоголосні C, e, F, G, a, D, d, триголосні інвенції d, Es, E, g). В інших інвенціях теми завдяки своєму розвитку цілком відповідають нормальним темам фуг. Багато інвенцій відрізняються від фуг початковим викладом теми не на один голос, і з супроводом. Якщо скоротити цей супровід, то більшість триголосних інвенцій (окрім e, h, Es) перетворилися б в звичайні фуги або фугети.

Низка інвенцій має відповідь в октаву («октавна fuga»), але більшість триголосних інвенцій починається нормативною для фуги T-D експозицією. Така ж експозиція в багатьох двоголосних інвенціях.

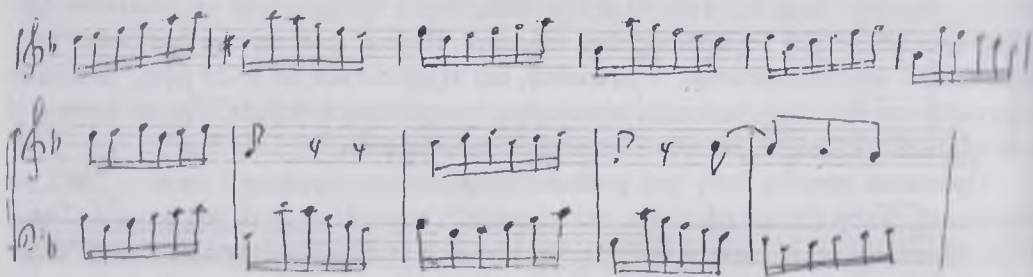
Деякі інвенції являють собою маленькі подвійні фуги: двоголосні Es, A, B, в певній мірі h. Двоголосна інвенція E – подвійна fuga з октавною відповіддю, триголосна G – потрійна fuga з двотемним вступом.

Більшість інвенцій написані у двочастинній формі з чітко окресленим закінченням першої частини. Майже всі вони тотожні основній формулі розвитку тонального плану T-D-S-T.

Двоголосна інвенція E написана в простій тричастинній формі з повною репрією і чітким діленням на частини. В інших інвенціях тричастинність подана в трохи індуальованому вигляді.

При написанні інвенцій слід врахувати наступні рекомендації:

1. Темі можуть бути різних масштабів і ступеню завершеності. Короткі теми не завершуються кадансом.
2. Важливим є імітування теми в інших голосах.
3. Необхідною є стадія секвентного мелодичного розгортання.

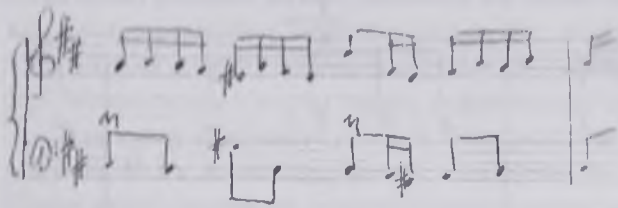


4. Якщо розробляються не одна, а дві теми, то їх можна провести в обох голосах одночасно.

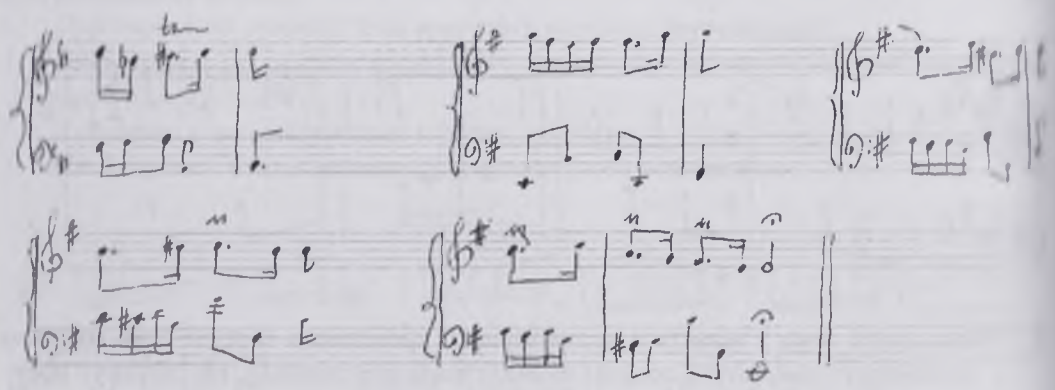
a)

b)

8. Якщо друга тема з'являється за повторного проведення першої теми (нерідко в тональності домінанти), то вона виконує роль протискладу, що зближує побудову фуг та інвенцій.



6. Слід звернути увагу не тільки на мелодичне, а й ритмічне співвідношення голосів, котрі пишуться в різних ритмічних викладах (наприклад, співвідношення восьмих та шістнадцятих тривалостей).
7. Музичний розвиток не тільки заснований на тематичному матеріалі, але здійснюється також засобами гармонії, що особливо яскраво виражено в секвенціях.
8. Імітації тем можуть бути як точними, так і дещо зміненими, можуть використовуватися мудрування імітації.
9. Імітації затверджують тему, а розгортання дає відхід від основного змісту теми і широко включає загальні форми мелодичного руху.
10. Тема стверджується після заперечення загальних форм мелодичного руху і повернення до основних мелодійних зворотів. Таким чином, відбувається постійний перехід від тематично окресленого малюнка до загальних форм мелодичного руху.
11. Обов'язковим є наявність кадансів, які стають віхами тонального розвитку, відображають основний тональний план твору.



12. В інвенціях наявні повині довершені каданси (два або три), неповні каданси, перервані каданси.
13. Характерно використання форми періоду типу розгортання: а) виклад тематичного матеріалу (не менше двох проведень теми в головній та домінантній тональності), б) модулююче секвентне розгортання, в) завершальний каданс. Такі періоди є модулюючими, вони широко використовують модулюючі секвенції і призводять до нової тоніки. Ці періоди можуть бути різними і за кількістю

етю і за масштабамі. Наприклад, двоголосна інвенція C-dur Баха тричвертинна, двоголосна інвенція E-dur – має різномасштабні періоди (12 і 34 такти). Таким чином, типи співрозмірності в даних п'єсах і врівноваженості форми можуть бути різними в залежності від образного змісту твору: тяжіння до стрімкості чи динамізму, або ж м'якої ліричної репризистості.

Починати роботу над інвенцією слід з вивчення художніх зразків, насамперед інвенцій Баха, а надалі складати самостійні власні теми, пам'ятаючи, що даний розділ належить до вільного стилю, тобто передбачає мелодійну виразність, образну та інтонаційну індивідуалізацію теми. Надалі настає етап вивчення можливих варіантів перетворення теми, попередньої тематичної роботи, якій надавав великого значення С. Танєєв у власній творчості. Необхідно уважно розкрити ладо-тональні, гармонічні можливості теми, створити тональний план інвенцій.

Домашнє завдання

Написати інвенції на задані теми:

The image shows six staves of handwritten musical notation. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signatures vary: 4/4, 2/4, 9/8, 9/8, common time (C), and common time (C). The notation includes various rhythmic patterns, rests, and accidentals. The first staff has a circled '9' at the end. The sixth staff has the word 'Andante' written above it.

7.2. Прелюдія

Прелюдії наприклад з «Добре темперованого клавіру» Баха являють собою дуже велику різноманітність будови музичних форм.

1. Одні з них основані виключно, або головним чином, на гармонічній фігурації (див. I, 1, I, 2). Загальна безперервність руху в них і відсутність простої правильної періодичності перетворюють їх в близькі і властиві поліфонічному письму твори. Початковий період. Звичайно, після першого дво-, чотиритактового тематичного ядра містить у собі його розгортання, подібно загальним формам руху.
2. Інші прелюдії мають гомофонну будову, з одним головним голосом (див. I, 8) повністю або в більшій частині, але і в них відбиваються загальні риси поліфонічної мелодики.
3. Більшості прелюдій, безперечно, властива імітаційна будова. Деякі з них дуже схожі на інвенції, як II, 20, на дует з супроводом, як I, 24 і т. п. Інколи різноманітні риси поєднуються в одній прелюдії, як у II, 3, де після вступу йде частина, дуже близька по будові до подвійної фуги. Прелюдія I, 19 являє собою коротку потрійну фугу (фугету).

Форма дуже багатьох прелюдій – двочастинна з повторенням частин і без нього. Зустрічається тричастинність (див. I, 9), що інколи наближає до повної сонатної форми (див. II, 5). Сучасна форма прелюдії дуже різноманітна по формі і засобам виразності.

Наведемо приклад з сучасного втілення поліфонічного принципу у формі прелюдії з циклу «24 прелюдії для скрипки і фортепіано» М. Рославця. Прелюдія № 6 h-moll написана у формі фуги, що не так часто зустрічається у скрипковій музиці. Тема, викладена у скрипки, складає чотиритакт, що містить типово бахівську інтонаційність із вихідною квінтою (згадаймо фугу es-moll з I тому «ДТК»). В названих фугах Рославця і Баха спільною є опора на розпівність інтонацій. Однак, швидкий темп *Allegro moderato* у творі Рославця драматизує пісенність, підвищує її активність. Характерний інтервал теми – зменшена септима – також притаманний бахівській поліфонії (фуга g-moll з I тому «ДТК»). Гармонічна основа теми – тоніко-домінантова – дуже ясна і чітка. Після проведення теми в партії скрипки з'являється тональна відповідь з додаванням другого голосу. Невелика кодета підводить до третього проведення теми в основній тональності у скрипки, що виконує уже три голоси. Партія солюючого інструменту набуває все більшої тривалості. Інтермедія (5 тактів) підводить до наступного розділу – розвиваючої частини фуги, яка починається проведенням теми в D-dur'і.

В експозиції основне навантаження у поліфонічному розвитку теми несе партія скрипки, однак і в партії фортепіано помітна поступова динамізація, ущільнення фактури, ускладнення гармонічної мови. У 33-му такті мотив теми викладений в партії фортепіано на фоні низхідної хроматичної лінії баса. В партії скрипки активні, з широкими ходами гармонічні фігурації нанизані на висхідний хроматичний рух. Скрипка і фортепіано завойовують все більш широкий звуковий простір і підводять до кульмінації (такт 45), що збігає з початком репризи і з проведенням теми в одноіменному H-dur'і. В партії скрипки тема викладається широкими октавними

Прелюдії наприклад з «Добре темперованого клавіру» Баха являють собою дуже блику різноманітність будови музичних форм.

Одні з них основані виключно, або головним чином, на гармонічній фігурації (див. I, 1, 1, 2). Загальна безперервність руху в них і відсутність простої правильної періодичності перетворюють їх в близькі і властиві поліфонічному письму твори. Початковий період. Звичайно, після першого дво-, чотиритактового тематичного ядра містить у собі його розгортання, подібно загальним формам руху.

Інші прелюдії мають гомофонну будову, з одним головним голосом (див. I, 8) повністю або в більшій частині, але і в них відбиваються загальні риси поліфонічної мелодики.

Більшості прелюдій, безперечно, властива імітаційна будова. Деякі з них дуже схожі на інвенції, як II, 20, на дует з супроводом, як I, 24 і т. п. Інколи різноманітні риси поєднуються в одній прелюдії, як у II, 3, де після вступу йде частина, дуже близька по будові до подвійної фуги. Прелюдія I, 19 являє собою коротку потрібну фугу (фугету).

Форма дуже багатьох прелюдій – двочастинна з повторенням частини і без назв. Зустрічається тричастинність (див. I, 9), що інколи наближає до повної сонатної форми (див. II, 5). Сучасна форма прелюдії дуже різноманітна по формі і засобам виразності.

Наведемо приклад з сучасного втілення поліфонічного принципу у формі прелюдії з циклу «24 прелюдії для скрипки і фортепіано» М. Рославця. Прелюдія № 6 в *moll* написана у формі фуги, що не так часто зустрічається у скрипковій музиці. Тема, викладена у скрипці, складає чотиритакт, що містить типово бахівську інтонаційність із вихідною квінтою (згадаймо фугу *es-moll* з I тому «ДТК»). В названих угах Рославця і Баха спільною є опора на розпівність інтонацій. Однак, швидкий темп *Allegro moderato* у творі Рославця драматизує пісенність, підвищує її активність. Характерний інтервал теми – зменшена септима – також притаманний бахівській поліфонії (фуга *g-moll* з I тому «ДТК»). Гармонічна основа теми – тоніко-домінантова – дуже ясна і чітка. Після проведення теми в партії скрипки з'являється її тональна відповідь з додаванням другого голосу. Невелика кодета підводить до остаточного проведення теми в основній тональності у скрипки, що виконує уже три голоси. Партія солюючого інструменту набуває все більшої тривалості. Інтермедія (5 тактів) підводить до наступного розділу – розвиваючої частини фуги, яка починається проведенням теми в *D-dur*'і.

В експозиції основне навантаження у поліфонічному розвитку теми несе партія скрипки, однак і в партії фортепіано помітна поступова динамізація, ущільнення фактури, ускладнення гармонічної мови. У 33-му такті мотив теми викладений в партії фортепіано на фоні низхідної хроматичної лінії баса. В партії скрипки активні, з широкими ходами гармонічні фігурації напиздані на висхідній хроматичній руху. Скрипка і фортепіано завойовують все більш широкій звуковий простір і підводять до кульмінації (такт 45), що збігає з початком репризи і з проведенням теми в одноіменному *D-dur*'і. В партії скрипки тема викладається широкими октавними

людьми, напруженість швидко і стрімко проведена в парті фортепіано, що вступає в середині 46-го такту. З 50-го такту композитор використовує ремінісценцію середньої частини (33-й такт), однак тема звучить в H-dur'і. Репріза насичена активним розвитком інтермедійного плану з рисами сонатної розробковості. Тут виникає нова кульмінація на звуковій dis, що утворює перехід до останнього стретного проведення теми в основній тональності на тонічному органному пункті. Звукова напруга поступово зменшується і прелюдія закінчується затихаючим, ніби танучим акордом. В цій прелюдії тема звучить то величаво, апофеозно, то набуває рис м'якої задушевності. Таким чином, гармонічний і поліфонічний принцип в даній прелюдії, що уявляє собою фугу здобуває внутрішню єдність.

Allegro moderato

This is a handwritten musical score for piano, consisting of a treble staff and a bass staff. The tempo is marked "Allegro moderato". The score is divided into measures, with some measures numbered 1 through 21. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). There are also some handwritten annotations, including "I", "D7b", and "P 19". The score is written in a clear, legible hand.

This musical score is arranged in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a single staff for a violin or viola. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score features a variety of dynamic markings and articulations:

- System 1:** The first grand staff begins with a *cresc.* marking. The second grand staff includes *cresc.*, *ff*, and *dim.* markings.
- System 2:** The first grand staff starts with a *f* marking. The second grand staff includes a *p* marking.
- System 3:** The first grand staff begins with a *p* marking. The second grand staff includes *cresc.* and *p* markings.

The notation includes slurs, ties, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. The page number '17' is located in the top right corner.

Handwritten musical score system 1, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the top staff and accompaniment in the lower staves. A *cresc.* marking is present above the middle staff.

Handwritten musical score system 2, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two sharps. The music continues with melodic and accompaniment parts. A *f* (forte) dynamic marking is present at the beginning of the system.

Handwritten musical score system 3, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two sharps. The music features a melodic line in the top staff and accompaniment in the lower staves. A *mf* (mezzo-forte) dynamic marking is present at the beginning of the system.

Handwritten musical score system 4, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two sharps. The music features a melodic line in the top staff and accompaniment in the lower staves. A *dim.* (diminuendo) dynamic marking is present at the beginning of the system, and a *p* (piano) marking is present later in the system.

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *mf* and *cresc.* (crescendo).

Second system of musical notation, consisting of three staves. It continues the complex rhythmic texture. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *m. g.* (mezzo-giochiato).

Third system of musical notation, consisting of three staves. The music shows a variety of dynamics including *ff*, *f*, and *m. g.*. There are also some markings that look like *tr* (trills).

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. This system includes tempo markings: *rit.* (ritardando) and *a tempo*. Dynamic markings include *mf*, *dim.* (diminuendo), and *p* (piano).

Handwritten musical score for piano and voice. The score is written on three staves. The top staff is for the voice, the middle staff is for the right hand of the piano, and the bottom staff is for the left hand. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *p*. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the piece.

Історично склалось так, що чіткої грані між пасакалією і чаканою не було ніколи. Відомий німецький теоретик Ріман, визначаючи пасакалію і чакону, робить висновок, що «різні старовинні автори протирічили в їх визначенні», посилаючись при цьому на Пасакалію e-moll І. С. Баха. Ці поліфонічні форми виникли в період розвитку гармонії і тому в них зберігається бас (*basso ostinato*) і походять від старовинних танців. Пасакалія (від ісп. *pasar* – проходити і *calle* – вулиця) – старовинний танець повільного руху, трьохдольного тактового розміру, відомий аж до XVIII ст. Класично, Чакона (іт. *ciaccona*) – інструментальна п'єса у формі поліфонічних варіацій на незмінній гармонічній основі чи у формі *basso ostinato*. Походить від старовинного іспанського танцю в тридольному тактовому розмірі (кінець XVI ст. – у вільному темпі, із початку XVII ст. у Франції – у повільному темпі).

Пасакалія і чакона – є поліфонічна варіаційна форма, що активно використовує засоби поліфонічного варіювання на збереженій, витриманій формулі басового гоніду. Але буде не зовсім вірно, якщо говорити, що ці форми характерні своїм *basso ostinato*. Буває й трохи інакше, наприклад, Чакона Г. Ф. Генделя – 62 варіації на гармонічну тему. Чакони завжди трьохдольні 3/4, 3/8, 3/2, а пасакалії можуть бути і в інших розмірах: відома Пасакалія Г. Ф. Генделя соль мінор з остинатною гармонією і розмір 4/4.

Висока меса h-moll І. С. Баха, №16 *Crucifixus* – поліфонічні варіації на остинатну гармонію у розмірі 3/2. Пасакалія, чакона – це, насамперед, *basso ostinato*, поліфонічні варіації. Але, наприклад, *Basso ostinato* А. С. Арєнського на 5/4 нічого спільного з чаканою і пасакалією не має. Цей твір тісніше пов'язаний з варіаційною формою, аніжні варіації.

Для аналізу слід взяти вище згадані твори, а також С. І. Танєєва – Інтермеццо і Квінтету і Прелюдія та Фуга opus 29 gis-moll, О. К. Глазунова – II частину з VII симфонії (пасакалію), а також твори українських авторів: «Щедрик» М. Леонтовича, «Тече вода в синє море» Б. Лятошинського, «Пасакалію» В. Косенка, «На северє дивно» Т. Кравцова, «На току» В. Жуковського, симфонію для хору «Вітер революції» А. Дичко, III частина.

Класичним зразком, що втілює старовинну форму пасакалії чи чакони є фінал Четвертої симфонії Й. Брамса e-moll. Це 32 варіації на одну остинатну тему гармонічного змісту. Тридольна тема, викладена рівними тривалостями, пощабельно відіймається від тонічного звуку до домінантового, а далі через октавний хід повертається до тоніки. Особливо драматично і напружено звучить в темі IV підвищений ступінь, підкреслений гармонією подвійної домінанти. Тема викладена в партіях дерев'яних та мідних духових інструментів, вона створює трагічний образ. В варіаціях вона викладається в різних голосах, а також має різну жанрову і образну інтерпретацію від лірики до глибокої трагедії. Жанрову засаду на проязі усієї частини зберігає фінал, цілому фінал має тричастинну побудову.

J. J. С. Бах. Висока меса h-moll. № 16 Crucifixus

5. II
A.
T.
B.

P

Cru - ci - fi - xus,
Cru - ci - fi - xus,
Cru - ci -

no_ bis,

e_ il_ am pro no_ bis,

cu_ ci_ il_ xus e_

_ il_ xus cu_ ci_

cu_ ci_ il_ xus, e_

e_ il_ am

_ il_ am pro no_ bis,

_ il_ xus, e_ fi_ am pro no_

- ti - am pre ho -
 pro no - bis sub Pon - ti - o Pi -
 e - ti - am pro
 - bis,

Vi

- bis sub Pon - ti - o Pi -
 - la - to, sub Pon - ti -
 no - bis sub Pon - ti - o Pi -
 sub Pon - ti - o Pi -

C

- la - to, pas - sus et
 - o Pi - la - to; pas - sus et
 - la - to, pas - sus, pas -
 - la - to pas -

The first system of the musical score consists of five staves. The top three staves are vocal parts, and the bottom two are piano accompaniment. The piano part features a steady bass line with chords in the right hand. A 'C' time signature is present above the first measure of the piano accompaniment.

se - pul - tus est, pas -
 se - pul - tus est, pas -
 - sus et se - pul - tus est, pas -
 - sus et se - pul - tus est, pas -

The second system of the musical score consists of five staves, similar in structure to the first. The vocal lines continue with the text 'se - pul - tus est, pas -'. The piano accompaniment maintains the same rhythmic and harmonic pattern. A 'C' time signature is also present above the first measure of the piano accompaniment.

- sus et se pul tus est;
 - sus et se pul tus est;
 - sus et se pul tus est;
 - sus et se pul tus est;

- sus et se pul tus est;

cru ci fi xus e li
 cru ci
 cru

Andante con grandezza

pp legato

This musical score is for the first section of the piece, titled 'Andante con grandezza'. It is written for piano and consists of three systems of staves. The first system includes the instruction 'pp legato'. The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the melodic development, and the third system concludes the section with a final cadence.

Var. IV
Andante

sub. pp

This musical score is for Variation IV, titled 'Var. IV Andante'. It is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes the instruction 'sub. pp'. The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the melodic development and concludes the variation with a final cadence.

pp

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature. It contains two measures of music, each with a dynamic marking of *pp*. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music, with a dynamic marking of *pp* in the second measure. The music features chords and melodic lines with slurs.

pp

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature. It contains two measures of music, each with a dynamic marking of *pp*. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music, with a dynamic marking of *pp* in the second measure. The music features chords and melodic lines with slurs.

Var. XXV
Allegro

p

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature. It contains two measures of music, each with a dynamic marking of *p*. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music, with a dynamic marking of *p* in the second measure. The music features chords and melodic lines with slurs.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature. It contains two measures of music. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music. The music features chords and melodic lines with slurs.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes. There are some accidentals, including a flat (b) in the upper staff.

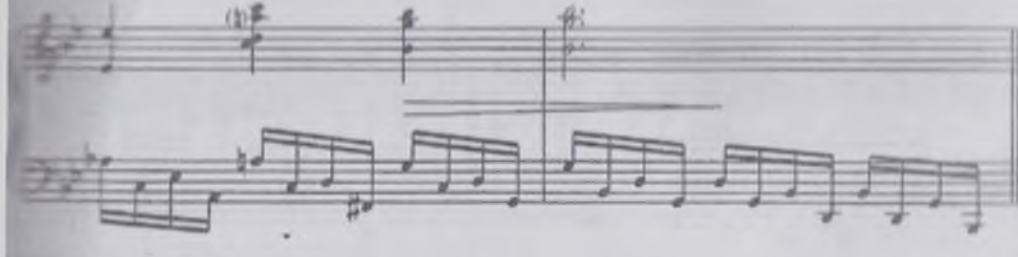
The second system continues the musical piece. The upper staff features a melodic line with eighth notes and some slurs. The lower staff has a bass line with quarter notes and rests. There are some accidentals, including a flat (b) in the upper staff.

Var. XXVI
(Andante)

The third system is marked with a piano (*p*) dynamic. The upper staff has a long, sustained note in the treble clef, indicated by a large oval. The lower staff has a melodic line with eighth notes. There are some accidentals, including a flat (b) in the lower staff.

The fourth system continues the Andante variation. The upper staff has a long, sustained note in the treble clef, indicated by a large oval. The lower staff has a melodic line with eighth notes. There are some accidentals, including a flat (b) in the lower staff.

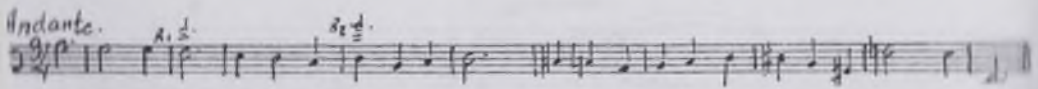
The fifth system concludes the Andante variation. The upper staff has a long, sustained note in the treble clef, indicated by a large oval. The lower staff has a melodic line with eighth notes. There are some accidentals, including a flat (b) in the upper staff.



В учбовій практиці студентам може бути запропонована для написання така форма пасакалії:

- Басова тема, подвоєна в октаву (див. нижче);
- варіація – двоголосся, утриманий протисклад;
- I варіація – триголосся, два утриманих протисклада;
- II варіація – тема і три утриманих протисклади (четверний контрапункт октави);
- V варіація – тема в середньому голосі, а інші голоси переставлені місцями, що зручно;
- ✓ варіація – тема в сопрано в оберненні і всі голоси в оборотному контрапункті;
- ✓I варіація – триголосний канон на тему (ступінчатий);
- ✓II варіація – гомофонно-гармонічна фактура, тема в протиладовому нахилі у верхньому голосі (від 4-х до 6-ти голосів);
- ✓III варіація – тема в басу з переставленими протискладами;
- XIX варіація – тема і яскраве двоголосся;

Кола.



Фуга (іт. fuga – біг) – багатоголосний твір, що становить собою квінтово-імітаційний (тоніко-домінантовий) виклад та тонально-контрапунктичну розробку однієї теми. Фуга сформувалася в XVI – XVII століттях з вокального мотета й інструментального ричеркара і стала вищою імітаційною формою, завершенням розвитку поліфонічного багатоголосся протягом багатьох віків, починаючи з IX ст. Зміст фуги звичайно побудований на утвердженні та тлумаченні основної думки (тези), висловленої в темі, котра викладається на початку твору. Форма фуги складається з проведення теми в різних перетвореннях, які чергуються з інтермедіями. Кожне проведення теми фуги, крім першого, супроводжується контрапунктами. Фуга має два основні розділи: експозицію та вільну частину, котра звичайно у 2–3 рази переважає за обсягом експозицію. Натомість вільна частина у деяких фугах може бути розділена на середню та заключну частини. За визначенням В. Золотарьова, фугою називається «самостійний за жанром музичний твір, що у своєму розвитку пов'язаний з проведенням однієї або декількох тем у всіх голосах» (В. Золотарьов. Фуга).

Фугета (іт. fugetta) – фуга маленького масштабу або менша за своєю концепцією (значність змісту теми, її розвитку і протяжності форми), часто поліфонічна форма з відносно невеликою вільною частиною, що має приблизно такі ж розміри, що й експозиція.

Залежно від складу тематизму є такі різновиди фуг: а) проста або однотемна фуга, що побудована на одній одноголосній темі; б) подвійна фуга, побудована на двох одноголосних темах, котрі контрапунктично сполучаються в одночасному двоголосному звучанні, утворюючи одну подвійну двоголосну тему; в) потрійна фуга, побудована на трьох одноголосних темах, котрі контрапунктично сполучаються в одночасному триголосному звучанні, утворюючи одну потрійну триголосну тему.

Фуга пишеться окремо, або в сполученні з прелюдією, або як частина циклічної форми, або як розділ більшого твору (фугато).

Фугато (іт. fugato – подібно до фуги) – музична побудова на зразок фуги з розробкою теми імітаційними засобами. Фугато найчастіше становить собою незакінчену фугу (наприклад, експозицію та одне, два проведення теми або тільки експозицію), що переходить у музику акордово-гармонічного складу. Фугато рідко коли є самостійною п'єсою будучи найчастіше одним із розділів більшої форми.

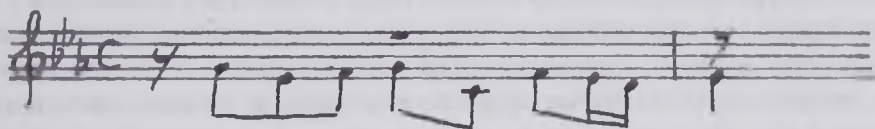
8.1. Тема фуги

Фуга починається проведенням теми в одному з голосів у головній тональності. Іноколи тему називають *dux* (лат. вождь).

Тема фуги – один із найважливіших компонентів музичного поліфонічного твору, в якому сконцентровані найсуттєвіші, найяскравіші індивідуальні інтонаційні комплекси. Тема, як і персонаж літературного чи драматичного твору, здатна репрезентувати твір у цілому. Вона є основою музичного образу та імпульсом формотворчих процесів.

Тема фуги – це основна музична думка (теза), вона повинна бути відносно закінченою і мати у собі можливості розвитку. Хороша тема обов'язково повинна відрізнятися мелодичним рельєфом, бути достатньо індивідуальною, легко запам'ятовуватися і впізнаватися за кожним новим проведенням. Теми розподіляються на однорідні та контрастні або неоднорідні. Теми, в яких немає співставлення контрастних частин, називаються *однорідними*.

Приклад. Бах. Фуга c-moll з II тому «ДТК». Зразок однорідної теми

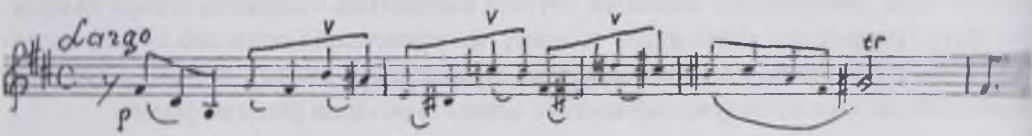


Включення до другої частини таких тем менш індивідуалізованих мелодичних обудов надає поряд з певною розрядкою деякого імпульсу у природний рух та подальший розвиток музики.

Приклад. Бах. Фуга f-moll з II тому «ДТК». Зразок контрастної або неоднорідної теми



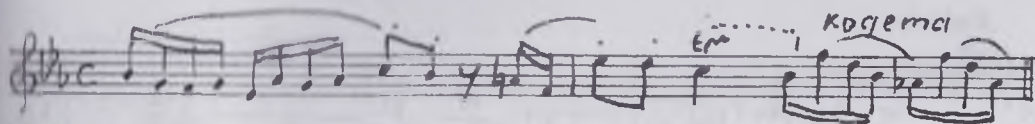
Нерідко в однорідних темах зустрічається секвентний або варіаційний розвиток початкового тематичного звороту. Нариклад, у фугі h-moll Баха з I тому «ДТК»:



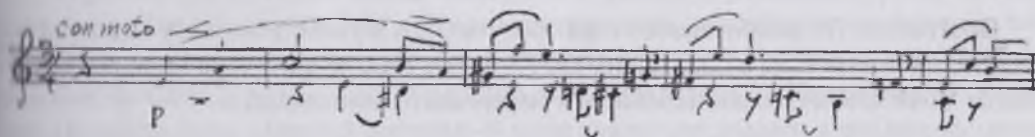
Теми можуть бути серйозними або жаргівливими, пісненими або танцювальними, скорботними, сумними, радісними, грайливими та ін.

Теми фуг відрізняються тональною визначеністю. Вони або одно-тональні, або модулюючі. Однотональні частіше всього закінчуються на терції основного тризвуку, або на основному тоні, а інколи і на домінантовому тоні головного тризвуку.

В модулюючих темах каданси бувають на прими або терції домінантового тризвуку.



Ефективним засобом наповнення, надання вагомості та виявлення важливих ладогармонічних зв'язків є притаманне деяким фугам *приховане голосоведіння*. Наприклад, у фугі a-moll М. Глінки:

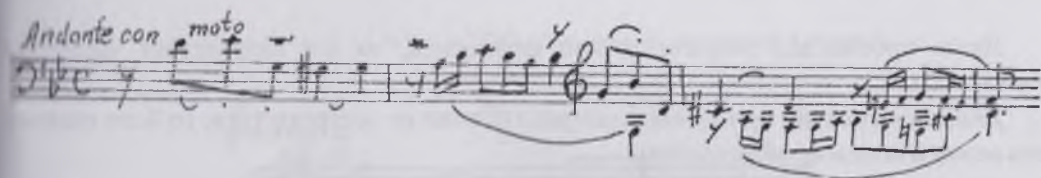


8.2. Відповідь у фугі

Велід за проведеною темою вступає *відповідь* або *супутник* (лат. comes) найчастіше в тональності домінанти. Якщо імітація в домінанті є точна транспозиція теми в цю тональність, то відповідь називається *реальною*.

Видозмінена відповідь називається *тональною*. Причинами зміни звуку або інтонаційного інтервалу у відповіді можуть бути в основному два випадки: 1) якщо тема в основній тональності починається з квінти, то у відповіді вона має починатися з II ступеню ладу, а в цей час там звучить гармонічна функція тоніки, тоді цей звук, звичайно, треба замінити на тонічний (I ступінь ладу); 2) якщо тема модулює в домінанту, то вона у відповіді змодулює у подвійну домінанту, і тому виникне необхідність створення подовженої інтермедії для повернення в основну тональність; щоб уникнути цього у відповіді змінюється один з інтонаційних інтервалів, що переносить її у субдомінанту; тоді відповідь природно модулює в основну тональність, яка необхідна для вступу теми.

1) Бах. Фуга g-moll з I тому «ДТК»:



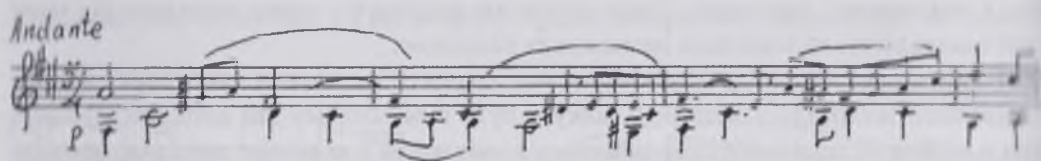


8.3. Протисклад. Контрапункт до теми

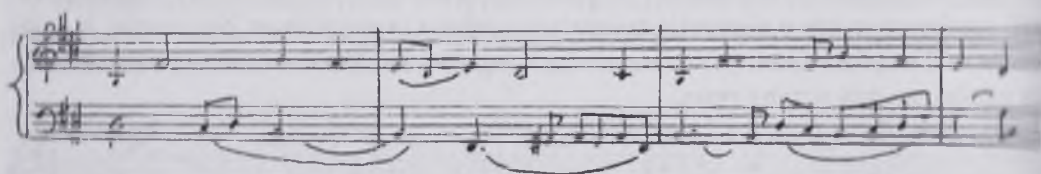
Протисклад (it. *controsoggetto*) – контрапункт, що звучить з моменту відповіді на тему. Якщо протисклад в подальших проведеннях теми зберігається і повністю відповідає початковому, то він називається *утриманим протискладом*.

Приклад. В. Борисов. Подвійна фуга h-moll

Початкове поєднання:

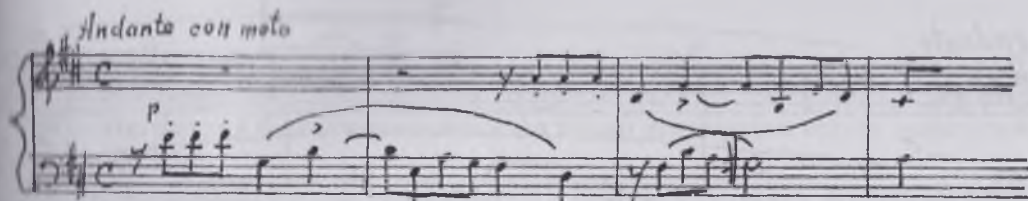


Похідне поєднання:



Якщо протисклад зберігає окремі фрагменти, то він називається *частково утриманим*.

Якщо протисклад прозвучав один раз і більше не зустрічається, то його називають *неутриманим протискладом*.



Утримані протисклади завжди пишуться в умовах вертикально-рухомого контрапункту. Для визначення Іv подвійного контрапункту необхідно взяти інтервал початкового поєднання і відповідний йому інтервал похідного поєднання з від'ємними знаками, скласти їх разом – там одержимо число показника Іv. Наприклад: В. Боров. Подвійна фуга. Перший інтервал -9 початкового поєднання, в похідному поєднанні перший інтервал -5. Складаємо разом ці числа і одержуємо Іv = -14>.

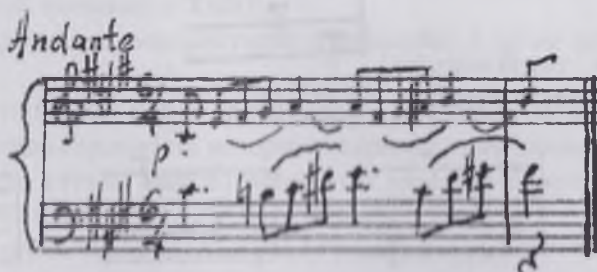
8.4. Інтермедії. Кодети

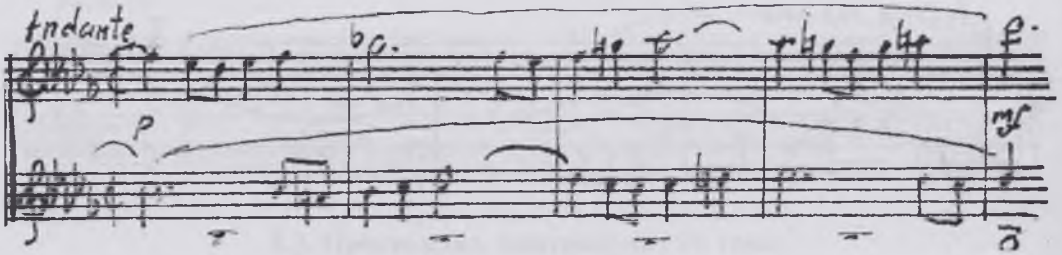
Якщо реальній відповіді незручно вступити на останній ноті теми, тоді до теми дописується хвостик з кількох нот, *кодета* (іт. *codetta*), який вводить в тональність домінанти.

Між відповіддю і темою що повернулась і знову вступила в основній тональності звучить невеличкий фрагмент музики, мета якого – модуляція і сполучення. Він називається інтермедією.

Інтермедії – будь-які музичні фрагменти в фузі, що не пов'язані з проведенням теми і відповіді. В інтермедіях найчастіше зосереджується найбільш інтенсивний тематичний розвиток, канонічний або секвентний. Зустрічаються також інтермедії, що виконують тільки функцію сполучення між відповіддю і темою. Частіше в інтермедіях зустрічаємо секвенції і канонічні секвенції I розряду, рідше – II розряду. Щоб написати таку канонічну секвенцію, треба відсікти від теми характерний зворот або мотив і покласти його в основу канонічної секвенції – *propost'u*, *розрахувати «крок»* секвенції в напрямку її руху до нової тональності і здійснити це сполучення.

Бах. Фуга *fis-moll* з I тому «ДТК». Інтермедія, секвенція I розряду:



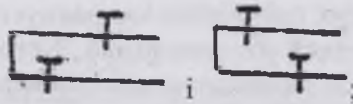


8.5. Експозиція фуги

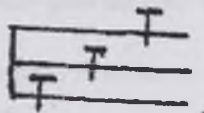
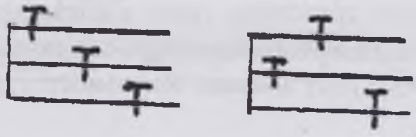
Експозиційна частина фуги завжди вміщує в собі власне експозицію і може мати ще, крім експозиції, доповнюючі проведення тем або контрекспозицію. *Експозицією* називається початкова частина фуги, що складається з перших проведень теми в кожному з голосів. У фугах на одну тему експозиція завжди починається одногосно, далі тема імітується послідовно всіма іншими голосами фуги. Таким чином, в експозицію включається стільки вступів теми, скільки голосів у фузі.

Тональності експозиції звичайно являють собою чергування *головної* і *домінантової* (зрідка – субдомінантової і зовсім рідко – якої-небудь іншої). Тональний план вступу голосів, як правило, такий: у двоголосній фузі: T–D; в триголосній: T–D–T; в чотириголосній: T–D–T–D; в п'ятиголосній: T–D–T–D–T.

Порядок вступу голосів, які ведуть тему в експозиції фуги має свої характерні традиції. У двоголосних фугах

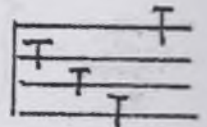
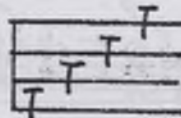
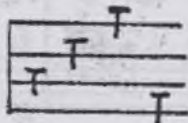
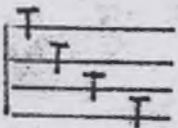


в триголосних:

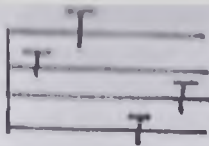


часом зустрічається і такий порядок:

Для чотириголосних типів:



фідка буває і такій:



У п'ятиголосній фузі використовуються тільки два порядки вступу – висхідний і низхідний.

Доповнюючі проведення тем найчастіше бувають у випадку, якщо теми стислі і є необхідність збільшити експозицію. Якщо число доповнюючих проведенень стане рівним числу голосів, то виникає *контрекспозиція*, де голоси, що до того вели тему, будуть тепер з відповіддю і навпаки.

8.6. II частина фуги

Звичайно fuga складається не менше як з двох частин. Перша частина – експозиція (плюс контрекспозиція); друга частина – це вільний розвиток теми, між якими також можуть бути вміщені малі і більші інтермедії, які, як відомо, надають динамізму і володіють засобами розвитку.

Однак дуже розповсюджена fuga з трьох частин (три частинна). В цій фузі вслід за останнім проведенням теми в експозиції звучить інтермедія, котра вводить нас у другу (середню) частину. Якщо ця інтермедія з каденцією, тоді вона відноситься до експозиції, а якщо ні, то тоді вона належить до другої частини.

У другій (середній) частині тема проводиться в тональностях з протилежною відміною ладу – мажор замінюється паралельним мінором або навпаки, можливі й інші тональні зв'язки. Надається також можливість вільно включати і виключати голоси, чого в експозиції робити не бажано. Голоси звичайно включаються як вступ теми, а виключаються вільно, тільки на консонансі і логічно завершеній фразі.

8.7. Засоби розвитку теми у фузі

Тема фуги, що репрезентує основну думку твору, має переважно ряд перетворень, які дозволяють розкрити глибину і багатогранність музичного задуму. Існують різні прийоми, що сприяють розвитку теми у фузі, сприяючи динамізму композиції і утворюючи логіку музичного цілого:

1. Зміна ладо-тональності (мажор змінюється паралельним мінором і навпаки, можуть бути і інші тональні зв'язки).
2. Регістрове варіювання, використання контрастних і ще не вживаних до того регістрів.
3. Дописання (створення) нових проти складів – поліфонічне варіювання теми, яка одержує нові ладо-гармонічні колоритні окраси і нове звучання.
4. Перегармонізація теми – значно змінюється характер її звучання і вносить невикористані ще можливості.
5. Включення і виключення голосів – контраст фактури.

Імітація теми у протирусі, в збільшенні, в зменшенні, можливі і об'єднання мудрувань в імітації: у збільшенні і протирусі, у зменшенні і протирусі, зрідка можливий і ракохідний рух тощо.

Стретний розвиток теми (канон на тему).

Стрета звичайно є показником технічної ерудиції композитора. Стрета, в якій не проводиться у всіх голосах, називається магістральною (майстерною). Бах, та D-dur з II тому «ДТК»; Бах. Фуга C-dur з I тому «ДТК».

Створення фуги з інтенсивним стретним розвитком починається зі створення тону, число голосів якого відповідно числу голосів фуги. Після написання канону, його вилучається тема, а сам канон розпадається на дво-, три- і чотирьоголосну мету.

В фузі тема ніколи не проводиться двічі підряд в одному і тому ж голосі. II (середня) частина контрастує тонально і ладово з I-ю частиною. У простішому випадку I (середній) частині тема проводиться у T-D співвідношенні, хоч тональні зв'язки її можуть бути абсолютно вільними.

8.8. Заключна частина фуги

Велід за середньою частиною, після інтермедії, вводиться заключна частина її.

Для заключної частини характерний більший динамізм розвитку. В дуже великій мірі цей динамізм проявляється в тенденції до стиснення її масштабів, до концентрації розвитку. Це виявляється частіше в тому, що в заключних частинах виникають стретні проведення тем, скорочується обсяг інтермедій, зменшується кількість введення тем, порівнюючи з експозицією, головна тональність стає володаркою і від неї відходять більш-менш короткі відхилення найбільше у субдомінантовий бік, де проводиться тема (відповідь).

Заклучна частина є головним чином підсумком попереднього процесу і тому її проявляються синтетичні риси важливих характерних елементів попереднього розвитку, поданих у новому звучанні. В цьому і полягає несеяжна різноманітність заключної частини та суть її змісту. Для заключної частини заготовлюються найцінніші контрапунктичні знахідки.

У фузі може бути і більша кількість частин. Критеріями для розподілу фуги на частини будуть:

- 1) повні завершені каданси;
- 2) не експозиційні тональності;
- 3) введення нового тематичного матеріалу.

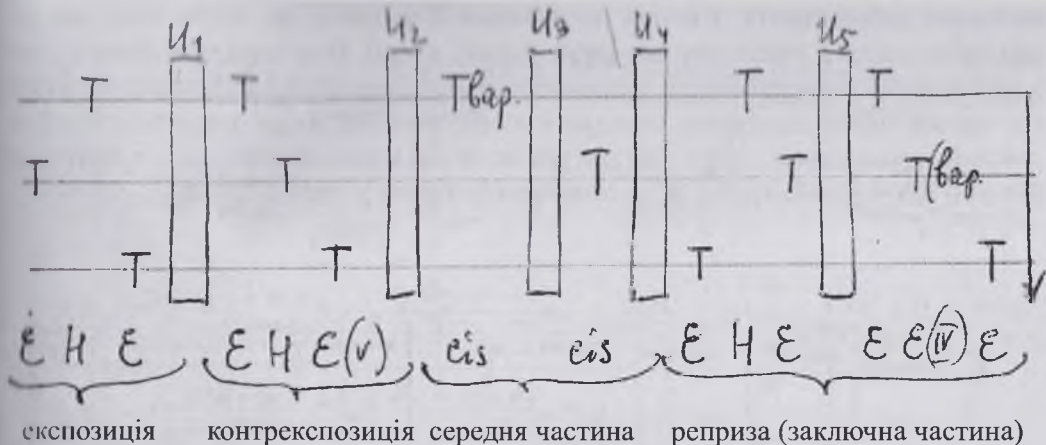
Фуга стала результатом розвитку поліфонії на протязі IX–XVII ст. В епоху бароко вона стала найбільш довершеною з усіх одночастинних форм, які підготували появу сонатної форми, в ній розвивається одна художня думка, що на протязі художнього цілого не підлягає значним змінам. У фузі ми не зустрічаємо контрастів частин, головним є досягнення текучості та безперервності розвитку. Свого розквіту ця форма досягла в творчості Баха, який надав їй художньої багатоманітності, вивівши широке коло музичних образів. У нарисі О. Должанського «Про виникнення фуги» розкривається зв'язок цієї поліфонічної форми з церковною філософією, а саме їм притаманний принцип формулювання тези із наступним роз'ясненням. В західноєвропейській церковній музиці роль такої тези виконував *Cantus firmus*. Його контранунктична обробка і уявляла музичне тлумачення закладеного в ньому релігійного постулату. Наступний етап в розвитку поліфонічних форм складає імітаційна розробка власної теми. Вінцем цього процесу стала фуга, в якій тема набула яскравого образного звучання.

Змістовність, значність теми визначає її право стати фундаментом для утворення фуги, бути в ній основним об'єктом роздумів, переживань, тлумачень. В бахівських фугах наявна багатоманітність форм, їх індивідуалізованість, однак можна виділити окремі типи фуг: тричастинні, двочастинні, фуги з рисами рондообразності, сонатності, стретні фуги та інші. Чим же обумовлюється форма фуги. Насамперед, розташуванням і наявністю окремих частин, тобто структурними особливостями, а також послідовністю кадансів, тональним планом, обраними прийомами розвитку. Серед різноманітних типів фуги найчастіше фігурує тричастинна. Вона складається з експозиції, середньої частини (розробки), заключної частини (репризи). Тут найважливішим є тональний план, співвідношення тоніко-домінантової експозиції з більш вільним тональним розвитком в середній частині, де домінують побічні тональності, і тоніко-субдомінантових – у репризі. Тричастинна композиція фуги нерідко викликає аналогії з іншими тричастинними формами. Наприклад, І. Способі вказує на тричастинну закономірність у побудові старосонатної форми, повної сонатної форми та простої тричастинної форми. С. Скребков вказує на аналогії побудови тричастинної фуги з сонатою віденських класиків, тобто в епохи бароко і класицизму як домінуюча стверджується тричастинна побудова з певними функціями кожної частини (експозиційна, розвиваюча і завершаюча побудови), тобто втілення на рівні спеціальних композиційних функцій тріади i-m-t, на які вказує у своїх працях В. Бобровський. У формуванні такої композиційної єдності значна роль репризи як принципу музичного розвитку, що може як викликати появу репризи, так і мати значення завершення цілого у вигляді коди. Отже тричастинні фуги, котрі містяться в «ДТК» Баха відрізняються особливою співрозмірністю і завершеністю побудови. Як приклад можна навести фугу e-moll з I тому «ДТК», побудова якої відзначена пропорційністю. Експозиція 10 тактів, середня 9 тактів, реприза 9,5 такта, coda 2,5 такта.



Як бачимо, тональний план яскраво підтверджує репризну побудову цієї фуґи і тричастинність. В експозиції є три проведення теми в головній і домінантній тональностях, в середній частині тональності Es-dur і g-moll, реприза і кода мають три проведення в головній тональності c-moll. Дана форма відрізняється пропорційністю і в той же час плинністю розвитку, членування форми відбувається за допомогою кадансів, але повних довершених каденцій в цій фузі лише два, тому розвиток відбувається безперервно, грані форми не підкреслюються, а композиційні грані гармонічний контекст не завжди зівпадають. Наприклад, в середній частині після задану в тональності g-moll Бах вводить інтермедію, що фактично відноситься до середньої, так і до заключної частини, бо вона підводить до головної тональності, в якій починається реприза. Фуґа c-moll, окрім яскравої виразної теми з притаманною скерцозністю, містить два утриманих протисклада, а також утримані інтермедії, це надає формі великого ступеню концентрації. До того ж Бах широко використовує принципи розробковості та варіаційності: інтермедії № 4 та 5 із заключної частини утворюють інтермедії експозиції, але композитор здійснює тут вертикально-рухомий контрапункт і варіює розвиток інтермедійного матеріалу.

В I томі «ДТК» фуґа E-dur характеризується симетричною тричастинністю. Експозиція і когнрепозизиція утворюють одинадцятитакт, середня частина – семи такт, реприза знову одинадцятитакт. Стрункість побудови підкреслюється і в тональному плані, де крайні розділи стверджують основну тоніку E-dur у співставленні з домінантою, а середній розділ відрізняється мінорними проведеннями теми у паралельній тональності. Це надає фузі виняткової стійкості і єдності художнього образу. Особливого значення композитор надає порядку проведенень теми по голосях. В заключній частині ці проведення слідуєть в зворотньому порядку по відношенню до експозиції.

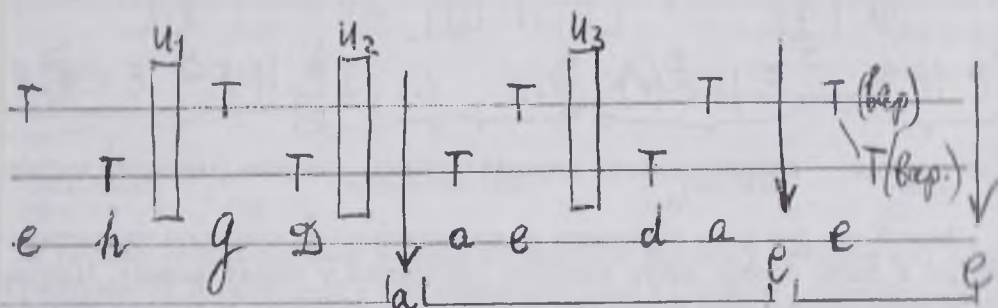


Інший тип фуг Баха складають твори, засновані на принципі двочастинності, котрий в епоху бароко набув значного поширення у різних формах. Наприклад, старовинна двочастинна форма призводить до поступового виділення другої теми у кінці першої частини двочастинної форми, яка викладається в іншій тональності. Старовинна сонатна форма також складає дві частини за тією ж схемою, однак тематична диференціація веде до формування значної кількості тем, а друга частина набуває рис розробки та репризи. Багато фуг Баха також несуть на собі відмітку шпильку старовинної двочастинної форми, хоча в них бувають наявні риси тричастинності, сонатності, що призводить до багаторівневості композиційної побудови. В старовинній двочастинній формі виникає симетричний тональний план T–D (I частина), D–T (II частина), тобто перша частина модулює в тональність доміанти або паралелі, з котрої далі починається друга частина, потім характерна модуляція в тональність субдомінанти, що готує повернення до основної тональності наприкінці другої частини.

Дуже цікава побудова фуг Баха за двочастинним принципом, в яких розділення набуває рис симетрії. Це може бути симетричний тональний план, масштабне співвідношення побудов. Наприклад, у фузі d-moll з I тому I частина складає 20-такт, друга 24-такт. У тональному плані зазначалось характерне для старовинної двочастинної форми співвідношення d-moll (початок I частини), a-moll (кінець I частини), тобто характерний рух від тоніки до доміанти. У II частині – тоніко-субдомінантний співвідношення тональностей (d-moll – g-moll). Цілісність побудови і внутрішня симетричність обумовлені аروحними зв'язками інтермедій з різних частин: II–VI, III–VII, IV–VIII (заклучна інтермедія).

В таких фугах має значення наявність розділяючого кадансу між частинами. Він переважно знаходиться в центрі усієї побудови. Таким кадансом розділяється на два розділи фуга a-moll з I тому «ДГК». Дзеркальне відображення проведень з перестановкою голосів у подвійному контрапункті октави знаходимо в двоголосній фузі e-moll з I тому, де наявні дві симетричні побудови по 19 тактів з кінцевою кодою з 4-х тактів. Відмітимо цікавий тональний план: I частина – 4 проведення теми в тональностях e-moll, h-moll, G-dur і D-dur з розділюючим кадансом в a-moll – то-

ності субдомінанти, з котрої починається II частина, що, окрім того, має ще проведення в тональностях e-moll, d-moll, a-moll. Варіантні проведення теми ді відбуваються в основній тональності e-moll. Значна роль субдомінанти у дру- частині сприяє коливанню тональної опори, значення котрої закріплюється в зм- нених проведеннях. Друга частина уявляє собою майже дзеркальне відображення шії. Відтворимо структурні особливості цієї фуги у вигляді схеми:



I частина

II частина

кода

Приклад. Бах. I частина фуги e-moll з I тому «ДТК»

Molto allegro e con brio (♩ = 126)

Musical score for the first part of the fugue in E minor by J.S. Bach. It shows two staves with notes, rests, and dynamic markings like "mf brillante".

Musical score for the second part of the fugue in E minor by J.S. Bach. It shows two staves with notes, rests, and dynamic markings like "mf".

Musical score for the third part of the fugue in E minor by J.S. Bach. It shows two staves with notes, rests, and dynamic markings like "mf".

До двохчастинних фуг Баха належать і такі, в яких перша частина модулює в доміную або паралельну тональність, а друга починається в головній тональності. Вона нерідко є своєрідною варіацією, до того ж ускладненою, першої частини. Які ж зміни відбуваються в II частині? 1) зміни поліфонічні або контрапунктичні, до яких належать стретне проведення, проведення з новими контрапунктами, похідне посидання теми з утриманим протискладенням; 2) зміни теми структурні, тобто проведення теми в оберненні, у збільшенні, у зменшенні, проведення з частковою зміною початку або закінчення теми, яка, таким чином утворює певний варіант.

Цікавим прикладом фуги із стретними проведеннями є С-dur'на із I тому. Вона складається із двох, майже рівновеликих частин. Перша частина 13 тактів містить ряд проведенень теми в основній та домінуючій тональностях, після розділяючого кадансу в ля мінорі починається друга частина проведенням теми в основній тональності. Стретні проведення в фугі утворюють тематичний контрапункт, насичення музичної тканини фуги тематичними елементами, підвищує напругу поліфонічного розвитку, і в той же час підкреслює значення теми. В цій фугі перша стрета з'являється вже в сьомому такті, але особливого значення даний прийом розвитку набуває у II частині. Тема

фуги в стретах звучить тільки у прямому русі, кількість голосів різноманітна, неоднаковими є і вступи між голосами. Стретні розділи можуть бути як тонально більш стійкими, так і нестійкими. Тема зазнає інтонаційних та ритмічних перетворень. В II частині спостерігається посилення ролі субдомінантної сфери з відхиленнями в ре мінор (II частина) і фа мажор в чотиритактовій коді. Наведемо приклад II частини фуги C-dur:

The image displays a detailed musical score for the second part of a fugue in C major. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes a variety of musical notations and performance instructions. At the top right, the tempo is marked 'a tempo' and 'marc.' (marcato). The score is divided into several measures, each containing complex polyphonic textures with multiple voices. Dynamic markings include 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), 'dim.' (diminuendo), 'calmo' (calm), and 'pp' (pianissimo). The score also features numerous fingering numbers (1-5) and articulation symbols (accents, slurs, and 'T' for tenuto). The overall structure is highly intricate, reflecting the technical demands of fugue playing.

Фуга с-молл з II тому «ДТК» також має подібну двочастинну побудову. Крім даного виду двочастинної форми в «ДТК» зустрічається фуги з контрекспозицією, яка значно збільшує масштаби I частини фуги. Розширювального значення набувають також додаткові проведення теми та інтермедії. В фугах з контрекспозицією, експозиція та контрекспозиція утворюють I частину форми, а розвиваючий розділ

(середня частина) та реприза належать до II частини форми. Реприза буває скоро ченою, тому пропорції частини наближаються до двочастинної форми. Наприклад в фугі F-dur з I тому «ДТК» експозиція містить 3 проведення теми, після другої ін термедії вступає контрекспозиція, де проведення теми даються в іншому порядку вступу голосів. Таким чином, експозиція та контрекспозиція складають 36 тактів. Такі ж масштаби має і середня частина та реприза. Пропонуємо цю фугу для аналізу

Fuga XI

Allegretto (♩ = 60)

(в 3 voci)

The musical score for Fuga XI is presented in five systems. The first system (measures 1-12) begins with a *mf* dynamic and includes a soprano line with a *mf* dynamic and a piano accompaniment. The second system (measures 13-24) continues the development, featuring a *p* dynamic in the piano part. The third system (measures 25-36) shows further thematic material with a *mf* dynamic. The fourth system (measures 37-48) includes a *p* dynamic. The fifth system (measures 49-60) concludes with a *mf* dynamic. The score is rich in rhythmic detail, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes various fingering and breath markings throughout.

poco rit.
a tempo
Opp.
ma marcato
rit.
a tempo
p ma marc.
poco stacc.
cresc.
ten.
rit.
ten.
mf
ten.
2 ten. energico

Фуги з контрекспозицією цікаві і тим, що в них виявляються риси сонатності. Так, fuga Fis-dur з I тому «ДТК» має ознаки старовинної сонатної форми. В репрізентивній частині цієї фуги матеріал контрекспозиції повторюється у співвідношенні I-dur – Fis-dur, тобто наявний тональний рух від субдомінанти до тоніки. В експозиції цей же матеріал викладено у тональному співвідношенні Fis-dur – Cis-dur. Такими

чином, контрекспозиція відіграє роль побічної партії, в той час як експозиція роль головної партії.

Сонатність в фугах виявляє себе в тональному плані і появі матеріалу, який би відповідав побічній партії майбутньої сонатної форми. Окрім того, поява нового матеріалу, нових тематичних елементів в інтермедіях також відкриває шляхи для переходу від фуги до сонати. В II томі «ДТК» риси сонатності виявляє двочастинна фуга f-moll, де в другій інтермедії з'являється відносно контрастний новий матеріал з жанровими ознаками танцювальності. Його розвиток приводить до проведення теми в паралельному мажорі та його домінанті і цей розділ вже нагадує побічну сферу. Таким чином, аналіз матеріалу інтермедій для фуг Баха не є другорядним завданням. Саме в інтермедіях спостерігається розробковість. Риси сонатності спостерігаються і в фузі h-moll з I тому, де в післяекспозиційній інтермедії з'являється новий матеріал, який знаменує образ просвітлення після стану глибокої скорботи.

В окремих фугах виникають і риси рондо подібності. Наприклад, C-dur, e-moll, a-moll з I тому. В дослідженні О. Должанського, що присвячене 24-м прелюдій та фугам Д. Шостаковича, виділяються два типи фуг: тонально розвиваючі та контрапунктично-розвиваючі. До першого типу автор відносить ті твори, основу котрих складає тональний план проведення теми та модуляційні засоби розвитку, до другого типу – фуги, що спираються на структурні та контрапунктичні засоби розвитку. До першого різновиду відносяться бахівські фуги c-moll, Cis-dur, B-dur, F-dur з I тому, f-moll з II тому. Другий різновид особливо повно представлений у II томі: c-moll, Cis-dur, D-dur, g-moll, b-moll. Цей тип особливо яскраво уособлює стретну техніку, яка має велике значення для досягнення кульмінацій та динамізації розвитку.

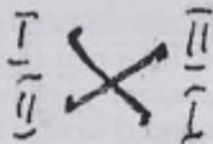
Різноманітність композиційних структур, виявлена в фугах Баха, висуває проблему співвідношення поліфонічних і неполіфонічних форм, розглядаючи фугу не тільки як вінець та вершинну інтелектуальну модель музичного становлення з IX по XVIII століття, а й форму відкрити для подальших пошуків і перетворень, котрі знайшли вихід в нових вершинних проявах поліфонічного мислення в творчості Шостаковича, Хіндеміта, Щедрина, Бібіка та інших авторів.

8.10. Подвійні фуги

Подвійна фуга – фуга, побудована на двох простих (одноголосних) темах, котрі контрапунктно сполучені в одночасному двоголосному звучанні, утворюючи одну, так звану подвійну (двоголосну) тему. Подвійна фуга має два підвиди: 1. подвійна фуга із загальною експозицією тем, у якій обидві теми з'являються одночасно в двоголосному контрапунктному поєднанні і в усіх проведеннях проходять сумісно; 2. подвійна фуга із роздільною експозицією тем, у котрій кожна тема з'являється окремо від іншої. Така подвійна фуга обов'язково містить три розділи: а) експозицію першої теми; б) експозицію другої теми; в) вільну частину, побудовану на проведенні обох тем одночасно в двоголосному контрапунктному поєднанні. Перед останнім розділом така подвійна фуга може містити й інші розділи, засновані на вільному проведенні кожної з тем окремо. У вільній частині обидві теми поєднуються частіше всього у подвійному контрапункті октави, що потребує дотримання правил складно-

контрапункту. Необхідно також врахувати наявність відповідного контрасту між темами і можливість звучання другої теми в протилежному ладовому нахилі.

Назва номерів теми (перша або друга) залежить від їх вагомості. А в фузі з сумісним проведенням тем важливе початкове їх проведення в експозиції – верхня (I), нижня (II):



Темати можуть починатись неодноразово, але закінчуватись повинні разом відповідними кадансами. Подвійні фузи звичайно бувають чотириголосні. У фузі з сумісним проведенням тем експозиція подібна до однотемної фузи з утриманим протискладом – теми експонуються в тоніко-домінантній тональній сфері. Можливі і доповнюючі проведення – одне-два. У вільній і заключній частинах використовуються шпичні (стретні) проведення тем, якщо вони були написані і заготовлені раніше. Розвиваюча частина дозволяє використати більш вільний тональний план, протилежний лад, прозору фактуру, виключення і включення голосів, а також більшу кількість проведення тем, ніж в експозиції. У заключній частині може бути використаний одиниїчний канон або канони на кожен тему окремо, в яких теми можуть бути змінені та скорочені частково, але обидві теми весь час звучать в поєднанні та перестановках. Роль інтермедій в таких фузах зовсім мала.

Для аналізу:

1. Г. Ф. Гендель. Фуґа g-moll з партіти;
2. І. С. Бах. Фуґа fis-moll з II тому «ДТК»;
3. С. І. Танєєв. «По прочитанні псалму» – фуґа f-moll;
4. В. А. Моцарт. Реквієм. Kyrie eleison.

Другий вид фузи – з окремими експозиціями на кожен тему і III частиною, де обидві I і II теми поєднуються у подвійному контрапункті можливих перестановках. Експозиція I теми може бути значно розширена за рахунок доповнюючих проведення можливого розвитку теми. Після інтермедії, що модулює у бік паралельного ладу, вступає II тема (II частина), яка трансформована у протилежний лад. Ця експозиція значно вільніша у тональному відношенні, голоси включаються і виключаються, виникає контраст фактурний із попередньою частиною, можлива стрета під кінець розділу. Інтермедія або проведення теми в домінанті основної тональності приходить до III частини, в якій I і II теми поєднуються, переставляються в голосах (дуже важливий розподіл перестановок), тональний план T – S – T, використовуються подвійні канони і стрети на I і II теми окремо. Інколи подвоюються голоси в октаву, дециму і т. д.

Аналіз:

1. І. С. Бах. Фуґа gis-moll з II тому «ДТК»;
2. І. С. Бах. Фуґа cis-moll з I тому «ДТК»;
3. Лядов. Фуґа fis-moll op. 41 № 1.

Потрійна фуга – фуга, побудована на трьох простих (одноголосних) темах, котрі контрапунктно сполучені при одночасному триголосному звучанні й утворюють одну, так звану потрійну (триголосну) тему. Потрійна фуга має такі різновиди:

1. Потрійна фуга із загальною експозицією тем, у котрій всі три теми з'являються одночасно в триголосному контрапунктному сполученні і в усіх проведеннях проходять спільно; така триголосна фуга будується так само як проста фуга і розпадається на експозицію та вільну частину;

2. Потрійна фуга із роздільною експозицією тем, у котрій кожна тема з'являється окремо від іншої. Така потрійна фуга обов'язково містить чотири розділи: експозицію першої теми, експозицію другої теми, експозицію третьої теми, вільну частину побудовану на проведеннях усіх тем одночасно в триголосному контрапунктному поєднанні. До останнього розділу потрійна фуга може містити і інші розділи, засновані на вільному проведенні кожної з тем окремо або проведенні будь-яких двох і них одночасно в двоголосному контрапунктному поєднанні.

3. Потрійна фуга із частково розподіленою експозицією тем, у котрій одна тема має самостійну експозицію, а дві інші мають спільну експозицію. Крім обох експозицій, обов'язковим розділом такої потрійної фуги є вільна частина, збудована на проведенні усіх трьох тем одночасно в триголосному контрапунктному поєднанні.

Для аналізу:

4. І. С. Бах. Прелюдія A-dur з I тому «ДТК»;

5. І. С. Бах. Інвенція №9 f-moll (триголосна);

6. С. І. Танєєв. Фуга з хору «Прометей».

Дуже рідко також зустрічаються фуги, які написані на чотири теми, їх називають четверними.

8.12. Фугато

Музика фугато починається поступовим вступом голосів з викладенням теми. В цьому розумінні фугато нагадує експозицію фуги. Але, на відміну від експозиції у фугато може бути більш вільний тональний план. Як зазначає О. Должанський «... фугато стає явищем вельми поширеним. Переважно воно утворює незавершену фугу, що містить експозицію і більш чи менш розвинутий початок вільної частини і в таких випадках служить поштовхом, зарядом, трампліном для наростання, що веде до кульмінації» [11, с. 161].

Тональний план фугато може співпасти з планом експозиції фуги. У розробкових епізодах фугато частіше всього використовується для накопичення динамічних сил розвитку і створення драматичних ситуацій. Існує дотепний вислів Юлія Мейтуса: «Коли я не знаю, що далі писати, то я пишу фугато».

Яскравим прикладом фугато є другий розділ прелюдії Es-dur з I тому «ДТК». Прекрасні зразки знайшли в симфоніях Бетховена, на початку розробки I частини VI симфонії Чайковського також знаходиться подібний розділ. Фугато знайшло використання і в творчості українських композиторів. Наприклад, фугато з кантати

Іванів гай» В. Кирейка та А. Коломійця традиційне за своїм тонко-домінантним ональним планом. Досить розвинений контрапункт в партії оркестру збагачує му-
 зьку яскравим колоритом, вносить нові барви у фактуру.

(Allegro non troppo agitato)

mf Ко-ли про-ск-ло ми чи-та-ли, то хто іс нас не ро-зу-мів, за

mf що на-нів там мор-ду-ва-ли і жа-ри-ли зо

mf Ко-
 всіх бо-ків, і жа-ри-ли зо всіх бо-ків, ко-

- на про тек - до ми чи - га - жи, то
 - ан про тек - до

This system contains the first two measures of the piece. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part includes a sixteenth-note triplet in the right hand and a bass line in the left hand.

ши и мес не ро - зу - шис за
 ми чи - га - жи, до

This system contains the next two measures. The vocal line continues with the lyrics "ши и мес не ро - зу - шис за". The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note patterns and a steady bass line.

шо не - шис там мор - ду - шис эн
 шо не - шис там
 шо не - шис там мор - ду -

This system contains the final two measures of the page. The vocal line concludes with the lyrics "шо не - шис там мор - ду - шис эн". The piano accompaniment provides harmonic support with sustained chords and moving lines.

Piano accompaniment for the first system, featuring a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

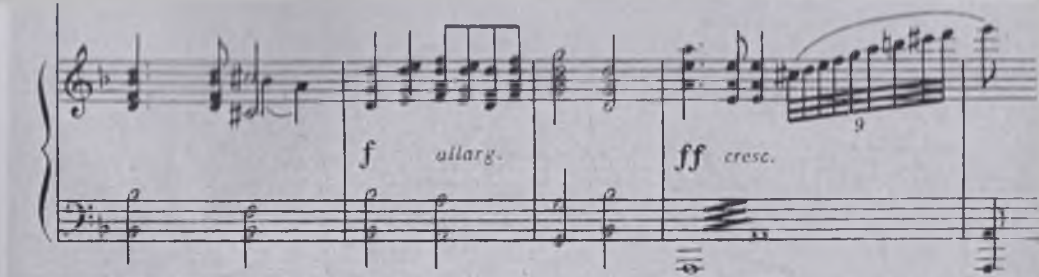
ма - ри - ти у бо - ків, зо всіх бо -
 ма - ри - ти зо всіх бо - ків, ма - ри - ти зо
 ма - ри - ти, ма - ри - ти зо всіх бо - ків.

Vocal line and piano accompaniment for the second system. The vocal line is written in a treble clef with lyrics in Ukrainian. The piano accompaniment is in a bass clef, providing harmonic support for the voice.

Piano accompaniment for the third system, continuing the melodic and harmonic development from the previous system. It features a treble and bass clef with various musical notations including slurs and accents.

ма - ри - ти
 всіх бо - ків ма - ри - ти зо всіх бо - ків
 ма - ри - ти зо всіх бо - ків

Vocal line and piano accompaniment for the fourth system. This system includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *allarg*. The vocal line features a long note with a fermata, and the piano accompaniment has corresponding sustained chords.



Уривок з IV частини симфонії № 3 М. Дремлюги – типове оркестрове фугато, що виконується струнними інструментами зі ступінчастим вступом голосів, починаючи з басу. Музична тканина органічно розвивається, однак у четвертому проведенні теми з тону сіс подається суттєво змінений її гармонічний варіант, що викликає загальну динамізацію звучання.

A musical score for strings, labeled "Archi" and "Allegro". It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The music features a rhythmic pattern with triplet markings. Dynamics markings include *mf* and *f*. The score shows a progression of chords and melodic lines across the systems.



Вступ до I частини кантати-симфонії «Україно моя» А. Штогаренка – фугато, яка в цьому немає розвинених протискладень. Збільшення повноти звучання досягається за рахунок насичення гармонічного фону в третьому та четвертому проведіннях теми.

Allegro non troppo

Цікавим прикладом використання фугато є III частина прелюдії Es-dur з I тому «ДТК», де імітаційна форма розвивається у чотирьохголосному викладі:

4 Fugato (a 4 voci)
Allegro (♩ = 60)
semplice

This musical score is for a fugato in G major, marked 'Allegro' with a tempo of 60 quarter notes per minute. It is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is divided into six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with triplets and slurs. Fingerings and breath marks are indicated throughout. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'dim.' (diminuendo). A tempo change to '(un poco rit. a tempo)' is indicated in the fifth system. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

legato

p

dim.

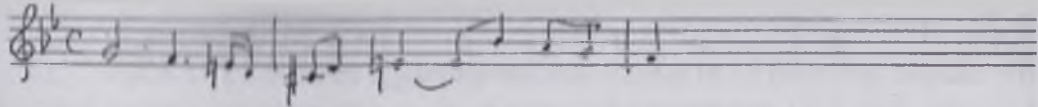
dim.

p

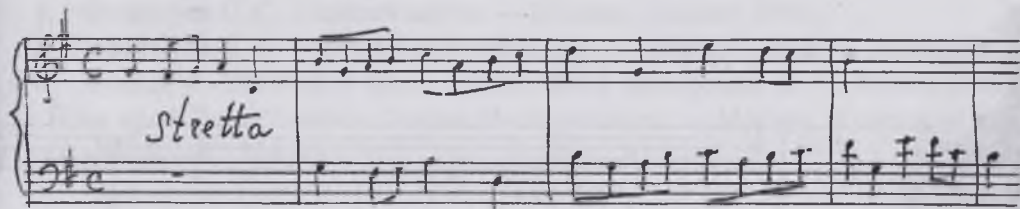
cresc.

un poco rall.

dim.



- Що переважає у техніці написання триголосся вільного письма? Необхідне підкресліть: а) правильність написання усіх трьох пар голосів; б) домінування гармонічного принципу; в) терцевість акордики.
- Складіть план триголосної фуґи. Напишіть фуґу за цим планом, обравши одну із вищенаведених тем. Можливе використання стрети. Наприклад,



- Складіть план чотириголосної фуґи і напишіть її на одну із запропонованих тем.

Handwritten musical score for a piece in G major, 4/4 time. It consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The second system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The word "Stretta" is written in the first measure of the second system.

8. Напишіть подвійну фугу задані теми:

Handwritten musical score for a double fugue exercise. It shows two systems. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The second system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment.

9. На задані теми напишіть невеличкі фугети:

Handwritten musical score for fugue exercises. It consists of six systems. The first system has a treble clef staff with a melody. The second system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The third system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The fourth system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The fifth system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The sixth system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The word "Bignoniq6." is written above the second system. The word "II варіант:" is written below the third system.

1. Берков В. О. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха // В. Берков. Избранные статьи и исследования. — М. : Советский композитор, 1977. — С. 280–297.
2. Блок В. Основные особенности имитационной и остинатной полифонии в инструментальном творчестве Прокофьева // С. С. Прокофьев. Статьи и исследования. — Москва : Музыка, 1972. — С. 259–291.
3. Богатырев С. С. Анализ некоторых фуг Баха // С. С. Богатырев. Исследования. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост.: Г. А. Тюменева, Ю. Н. Холопов. — Москва : Советский композитор, 1972. — С. 29–52.
4. Богатырев С. С. Двойной канон. — Москва : Музгиз, 1948.
5. Богатырев С. С. Обратимый контрапункт. — Москва : Музгиз, 1960.
6. Будрин Б. Заметки о курсе специальной полифонии С. С. Богатырева / С. С. Богатырев. Исследования. Статьи. Воспоминания. — Москва : Советский композитор, 1972. — С. 238–241.
7. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. — К. : Музична Україна, 1978. — 184 с.
8. Григорьев С. С., Мюллер Т. Ф. Учебник полифонии. — Москва : Музыка 1969. — 331 с.
9. Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. — Ленинград : Музыка, 1962.
10. Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. — Ленинград : Музыка, 1963.
11. Должанский А. Избранные статьи. — Ленинград : Музыка, 1973. — 212 с.
12. Евдокимова Ю. К. История полифонии. Многоголосие Средневековья X–XIV века. — Москва : Музыка, 1983. — Вып. 1. — 456 с.
13. Евдокимова Ю. К. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения XV век. — Москва : Музыка, 1989. — 416 с.
14. Задерацкий В. В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. — Москва : Музыка, 1969. — 272 с.
15. Житомирський Д. В. Роберт Шуман. — М. : Музыка, 1964. — 880 с.
16. Золотарев В. А. Фуга. — Москва : Музыка, 1965. — 500 с.
17. Коннов В. П. Нидерландские композиторы XV–XVI веков : Популярная монография. — Ленинград : Музыка, 1984. — 96 с.
18. Кравцов Т. С. Прихована імітаційна поліфонія в українських народних піснях // Народна творчість та етнографія. — 1962. — № 4.
19. Кришенок Е. Лекції про дванадцять тоновий контрапункт // Українське музикознавство. — К. : Музична Україна, 1969. — № 4.
20. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. — Москва : Музгиз, 1931.
21. Кушарев Х. С. О полифонии : Сборник статей / Ред. и сост. Ю. Н. Тюлина и И. Я. Путьлышка. — Москва : Музыка, 1971. — 136 с.
22. Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. — Москва : Музыка, 1974. — 448 с.

23. Лихачева Н. В. 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина. — Москва : Музыка, 1975. — 112 с.
24. Ляшенко Г. І. Роль фуги у драматургії не поліфонічних форм. — К. : Музична Україна, 1976. — 208 с.
25. Мюллер Т. Ф. Полифонический анализ : Хрестоматия. — Москва : Музыка, 1964. — 239 с.
26. Очеретовська Н. Григорій Цциалюк. — К. : Музична Україна, 1987. — 36 с.
27. Очеретовська Н. Традиції української поліфонічної школи в педагогічній спадщині Г. Н. Цциалюка // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. — Вип. 21. — Х., 2008. — С. 171–175.
28. Павлюченко С. Практическое руководство по контрапункту строгого письма. — Ленинград, 1963.
29. Полифония : Сборник теоретических статей / Сост. и ред. К. Южак. — Москва : Музыка, 1975. — 292 с.
30. Праут Э. Фуга. — Москва, 1922.
31. Протопопов В. В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западно-европейская классика XVIII–XIX веков. — Москва : Музыка, 1965. — 616 с.
32. Протопопов В. В. История полифонии. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века. — Москва : Музыка, 1985. — 496 с.
33. Протопопов В. В. История полифонии. Полифония в русской музыке XVII – начала XX века. — Москва : Музыка, 1987. — 320 с.
34. Протопопов В. В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. — Москва : Музыка, 1979. — 328 с.
35. Протопопов В. В. Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля // Советская музыка. — Москва, 1977. — № 3. — С. 102–108.
36. Пустыльник И. Я. Подвижной контрапункт и свободное письмо. — Ленинград : Музыка, 1967.
37. Пустыльник И. Я. Практическое руководство к написанию канона. — Ленинград : Музыка, 1975. — 80 с.
38. Пэрриш К., Оуэлл Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха / Пер. с англ. — Ленинград : Музыка, 1975. — 216 с.
39. Решетников Л. Б. Аналіз бетховенської фуги // Музика. — 1975. — № 4. — С. 5–6.
40. Ровенко О. Провідний голос у поліфонічній фактурі // Українське музикознавство. — К. : Музична Україна, 1974. — Вип. 9. — С. 178–196.
41. Ровенко О. Теоретичні основи строгно-імітаційної поліфонії Бартока // Українське музикознавство. — К. : Музична Україна, 1981. — Вип. 16.
42. Розеншильд К. К. Полифонические формы. Фуга. — Москва : Музыка, 1966.
43. Ройтерштейн М. И. Практическая полифония : Учебное пособие. — Москва : Просвещение, 1988. — 160 с.
44. Скребков С. С. Полифонический анализ. — Москва : Музгиз, 1940.
45. Скребков С. С. Теория имитационной полифонии. — К. : Музична Україна, 1983. — 144 с.

46. Скребков С. С. Учебник полифонии. — Москва : Музыка, 1965. — 288 с.
47. Степанов А. А., Чугаев А. Г. Полифония : Учебное пособие. — Москва : Музыка, 1972. — 112 с.
48. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. — Лейпциг, 1909.
49. Танеев С. И. Учение о каноне. — Москва, 1929.
50. Тимофеев Н. Превращаемость простых канонов строгого письма. — Москва : Советский композитор, 1981. — 136 с.
51. Трубнікова Л. М. Український пісенний фольклор та композиторська творчість. — Харків : Основа, 2003. — 85 с.
52. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура. — Москва : Музыка, 1976. — 168 с.
53. Українські партесні мотети початку XVIII ст. з югославських зібрань / Ред.-упоряд. Н. О. Герасимова-Персидська. — К., 1991.
54. Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту / Пер. з польської мови, вст. ст. і примітки Л. Грабовського. — К. : Музична Україна, 1975. Т. I: Первісне багатоголосся. Доба Органуму. Поліфонія Середньовіччя. — 576 с.
55. Цицалюк Г. Поліфонія в прикладах. — К. : Музична Україна, 1989. — 175 с.
56. Чугаев А. Г. Особенности строения клавирных фуг Баха. — Москва : Музыка, 1975. — 256 с.
57. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / Пер. с нем. Я. С. Друскина. — Москва : Музыка, 1965. — 727 с.
58. Eger M. Der Bach-Enthusiast Richard Wagner / M. Eger // Sonderdruck aus den Festspielnachrichten des Nordbayerischen Kurier Heft Parsifal. — 1981.
59. Eger M. Der Bach-Enthusiast Richard Wagner / M. Eger // Архивные материалы Харьковского вагнеровского общества. — [Рукопись].

Навчальне видання

**Неоніла Леонідівна Очеретовська
Григорій Никифорович Цицалюк**

ПОЛІФОНІЯ

Навчальний посібник
для студентів вищих спеціальних музичних навчальних закладів
III–IV рівнів акредитації

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 06.12.2017 р. Формат 70*100/16

Папір крейд. Ум. друк. арк. 13,2. Обл. вид. 15,7

Зам. № 261. Наклад 50 прим.

Видавництво ТОВ «Водний спектр Джі-Ем-Пі»
Свідоцтво про державну реєстрацію ДК № 5116 від 07.06.2016 р.
Україна, м. Харків, вул. Тимурівців, 17-б, кв. 26
Телефон: (057) 716-35-39

*Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництва «Водний спектр Джі-Ем-Пі»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Весніна, 12*



ОЧЕРЕТОВСЬКА Неоніла Леонідівна

Музикознавець, член Національної спілки композиторів України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Автор крупних науково-дослідних праць в галузі музичної естетики, музичної соціології, гармонії, поліфонії.



ЦИЦАЛЮК Григорій Никифорович

Композитор, музикознавець, заслужений діяч мистецтв України, професор. Очолював національну спілку композиторів України, викладав поліфонію на виконавських факультетах в Харківському інституті мистецтв (нині університеті).

Автор музичних творів: для симфонічного оркестру – «Легендарні партизани» (1954), «Епічна поема» (1963), симфонія (1968), поема «Отакар Ярош» (1974), сюїти – «Пісня рідного краю» (1980), 2 цикли «Українські симфонічні танці» (1982, 1984).

Автор оригінального курсу лекцій з поліфонії.