

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГБОУ ВПО "СГУ имени Н.Г. Чернышевского"

Н.А.ИВАНОВА

КРАТКИЙ КУРС ПОЛИФОНИИ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Рекомендовано кафедрой теории, истории и педагогики искусства
Института искусств СГУ
в качестве учебного пособия для студентов, обучающихся
по направлению 44.03.01 (050100) - Педагогическое образование,
профиль - Музыка

Саратов, 2015

УДК 781.42

ББК 85.310

И69

Рецензент:

доктор педагогических наук, профессор И.Э.Рахимбаева

Иванова Н.А.

Краткий курс полифонии: учебное пособие / Н.А.Иванова. - Саратов, 2015. - 56с.

Курс полифонии является составной частью модуля Музыкально-теоретическая подготовка (часть 4). В учебном пособии представлены основные положения контрастной и имитационной полифонии. В первом разделе описаны основные закономерности полифонического письма в строгом стиле; представлены основные типы контрапунктов; даны рекомендации по технике написания простейших контрапунктических образцов в двухголосье. Во втором разделе сосредоточен материал о наиболее распространенных формах имитационной полифонии, предложены методические рекомендации по технике их сочинения.

Пособие адресовано студентам обучающимся по направлению 44.03.01 (050100) - Педагогическое образование, профиль - Музыка

УДК 781.42

ББК 85. 310

©Иванова Н.А., 2015

СОДЕРЖАНИЕ

Виды многоголосья.....	4
Контрастная полифония в строгом стиле.....	6
Простой двойной контрапункт в полифонии строгого стиля.....	7
Сложный двойной контрапункт в строгом стиле	10
Ветрикально-подвижной контрапункт.....	10
Горизонтально-подвижной контрапункт	16
Вдвойне подвижной контрапункт.....	19
Зеркальный (обратимый) контрапункт.....	22
Имитационная полифония.....	23
Канон.....	25
Каноническая секвенция	26
Фуга.....	30
Тонально устойчивые фуги.....	40
Многотемные фуги	42
Методические рекомендации к сочинению фугетты	52
Рекомендуемая литература.....	56

ВИДЫ МНОГОГОЛОСЬЯ

Классификация многоголосной фактуры основывается на двух параметрах: 1) степени контрастности голосов (ритмической и интонационной);

2) определении характера соотношения голосов, составляющих полифоническую фактуру по принципу главенства-подчинения либо равноправия.

Исходя из этого установлены три наиболее распространенных вида многоголосья : *гетерофония, гомофония и собственно полифония.*

ГЕТЕРОФОННЫЙ (или подголосочный) склад в своей основе содержит одновременное развитие нескольких свободно построенных вариантов одного напева. В таком многоголосье голоса не контрастны по отношению друг к другу, но равноправны. Подголосочный склад широко распространен в практике народного музицирования, особенно в русской протяжной лирической песне.

ГОМОФОННЫЙ (или гомофонно-гармонический) склад представляет собой такой вид многоголосья, в котором один голос является ведущим, а остальные выполняют функцию сопровождения. В такой фактуре голоса неравноправны, но контраст между ними, как правило, весьма значительный. Гомофонно-гармонический склад особенно характерен для танцевальной музыки, для песенно-романсовой культуры.

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ склад основывается на одновременном развитии двух или нескольких контрастных и равноправных голосов. Это наиболее совершенный и сложный вид многоголосья фактуры.

Полифонический склад составляют две большие группы; *контрастная* и *имитационная* полифония. В контрастной полифонии контрастирующие голоса ни в чем не повторяют друг друга от начала до конца музыкального построения. В имитационной полифонии обязательность контраста соблюдается лишь на уровне одновременного звучания.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

I. Контрастная полифония в строгом стиле

Контрастная полифония достигла своего расцвета в музыкальном искусстве XV-XVI веков. Этот период развития полифонического письма получил название "эпохи строгого стиля" или "строгое письмо".

Основные требования к написанию образцов в строгом стиле выработались в результате многовекового тщательного слухового отбора таких звуко сочетаний и ритмических формул, которые дают достаточные импульсы к развитию музыкальной ткани, удобны для вокального исполнения и, кроме того, позволяют слушателю обрести ощущение внутренней гармонии, душевного равновесия.

Соединение контрастных мелодий в одновременном звучании в разных голосах называется контрапунктом. В зависимости от количества голосов контрапункт может быть двойным (двухголосье), тройным (трехголосье) и т.д.). Различают два типа контрапункта: простой и сложный.

Простым контрапунктом называют такое сочетание двух и более, мелодий, которое не включает в себе возможность совместного звучания этих же мелодий в какой-либо иной комбинации.

Сложным контрапунктом называют такое соединение двух и более голосов, которое включает в себе возможность совместного звучания тех же мелодий в какой-либо иной комбинации.

ПРОСТОЙ ДВОЙНОЙ КОНТРАПУНКТ В ПОЛИФОНИИ СТРОГОГО СТИЛЯ

ГОЛОСОВЕДЕНИЕ. В полифоническом многоголосье предпочтение отдается противоположному и косвенному движению голосов друг относительно друга. Прямое (или параллельное) движение встречается лишь эпизодически. Голоса могут перекрещиваться, допускаются разрывы. При этом в каждом голосе преобладает поступенное движение. Однако, следует знать, что и многократное повторение одного звука считается недопустимым.

Поступенное движение может чередоваться с редкими скачками, которые придают музыкальной теме большую выразительность, эмоциональную наполненность, способствуют ее узнаваемости. Скачком считается ход на интервал, превышающий секунду. Скачки на септиму или интервалы, более широкие, чем октава, неупотребительны. Скачок возможен только после крупной длительности (целой, половинной или половинки с точкой). После скачка мелодия должна следовать в направлении, противоположном скачку.

ЛАДОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ. Полифония строгого стиля развивается в натуральных ладах. Кроме натуральных мажора и минора, можно применять миксолидийский, дорийский и фригийский лады.

МЕТРО-РИТМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ. В строгом письме используются только, крупные размеры, в которых основной счетной долей является половинная ($2/2$, $3/2$, $4/2$).

С помощью половинных и целых нот осуществляется любое движение мелодии: как поступенное, так и скачкообразное. Четвертные ноты встречаются только в поступенном движении.

Особое внимание следует обратить на восьмые длительности, использование которых возможно, но весьма ограничено. Восьмые встречаются только в паре и только после половинной с точкой ноты:



В полифонии очень широко используются заливанные ноты, как внутри такта, так и между тактами. Они дают прекрасную возможность формировать контрастный ритмический рисунок в создаваемом многоголосье. Следует помнить, что в строгом письме нельзя заливать меньшую длительность с более крупной.

ИНТЕРВАЛЫ В ПОЛИФОНИЧЕСКОМ ДВУХГОЛОСЬЕ СТРОГОГО СТИЛЯ

Развертывание фактуры полифонического двухголосья стимулируется чередованием и взаимным сопряжением диссонирующих и консонирующих интервалов, а не функциональным взаимодействием тоники, субдоминанты и доминанты, характерным для музыкального искусства более позднего времени, эпохи классицизма, романтизма.

Классификация интервалов в полифонии строгого письма отличается от принятой в современной элементарной теории музыки. Так к *совершенным консонансам* относятся чистые прима, квинта и октава. *Несовершенными консонансами* считаются сексты и терции. К *диссонансам* же относятся не только секунды и септимы, но и чистые кварты. Тритоны полностью исключаются из полифонической ткани (как по вертикали, так и по горизонтали). Кроме того, исключаются все хроматические интервалы, что связано с существованием строгого стиля в системе натуральных ладов.

Использование диссонирующих интервалов требует обязательного выполнения следующих условий:

- диссонансы нельзя ставить на сильной доле такта;
- диссонансы нельзя использовать в свободном виде, обязательно их приготовление и последующее разрешение. *Приготовленным* называется такой звук интервала, который уже использовался в том же голосе в предыдущем созвучии. В диссонирующих интервалах готовится тот звук, с помощью разрешения которого будет разрешаться весь интервал. То есть *в секунде готовится нижний звук*, при разрешении его ходом на ступень вниз интервал переходит в терцию (Рис.1); *в кварте должен быть приготовлен верхний звук* с последующим разрешением интервала в терцию ходом верхнего звука на ступень вниз (Рис.2); *в септима готовится верхний звук*, переходящий при разрешении интервала на ступень вниз (Рис.2);
- все диссонирующие интервалы разрешаются ходом *диссонирующего (приготовленного) звука на ступень вниз*;
- все диссонансы разрешаются в *несовершенные консонансы*, т.е. соответственно *в терций и сексты*.

Пример приготовления и разрешения диссонирующих интервалов:

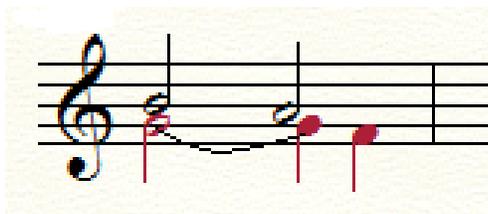


Рис.1 Приготовление секунды и разрешение в терцию



Рис.2 Подготовка кварты и разрешение в терцию подготовка септимы и разрешение в сексту

При сочинении двухголосья в строгом стиле необходимо оба голоса сочинять одновременно, постепенно продвигаясь от одной счетной доли к другой.

СЛОЖНЫЙ ДВОЙНОЙ КОНТРАПУНКТ В СТРОГОМ СТИЛЕ

Сложным контрапунктом называется сочетание двух мелодий, написанных с учетом таких закономерностей, которые позволяют из первоначального соединения получить производные комбинации, то есть новое сочетание тех же мелодий.

В зависимости от характера преобразований первоначального соединения мелодий различают следующие виды сложного контрапункта: *вертикально-подвижной, горизонтально-подвижной, вдвойне подвижной, обратимый.*

ВЕРТИКАЛЬНО-ПОДВИЖНОЙ КОНТРАПУНКТ

Вертикально-подвижным контрапунктом называется такое сочетание двух мелодий, в котором производные соединения образуются от перемещения голосов друг относительно друга по вертикали (по звуковысотному интервалу). Перемещение голосов называется

перестановками.

В том случае, когда в результате перемещения верхний голос остался в наложении верхнего при условии изменения интервального соотношения между голосами, образуются прямые перестановки:

<i>первоначальное соединение</i>	<i>производное соединение</i>
<i>A-----</i> <i>B-----</i>	<i>A-----</i> <i>B-----</i>

В том случае, когда в результате перемещения голоса обменялись местами (то есть, нижний голос стал верхним, а верхний — нижним), образуются обратные перестановки. Например:

<i>первоначальное соединение</i>	<i>производное соединение</i>
<i>A-----</i> <i>B-----</i>	<i>B-----</i> <i>A-----</i>

Наибольшее распространение в музыкальной практике получили обратные перестановки, позволяющие ярче ощутить качественное преобразование исходного музыкального материала.

Из всех возможных видов вертикально-подвижного контрапункта выделяются двойные контрапункты октавы, децимы и доудецимы.

Двойной контрапункт октавы отличается сохранением ладовой основы голосов и технической простотой его выполнения. Такой контрапункт образуется в результате перенесения нижнего голоса на октаву вверх или верхнего на октаву вниз (Рис.3).



Рис.3. Обратные перестановки в двойном контрапункте октавы

При перестановках такого рода меняются интервальные соотношения между голосами. Так прима в первоначальном соединении переходит в октаву в производном соединении, диссонирующая секунда в диссонирующую септиму, несовершенно консонирующая терция — в несовершенный консонанс сексту, диссонирующая кварта — в совершенный консонанс квинту и т.д.

Особого внимания требует использование квинты. В обратных перестановках она теряет качество совершенного консонанса и переходит в диссонирующую кварту, использование которой связано с целым рядом ограничений. Чтобы избежать ошибочного использования квинты в производном соединении, необходимо уже в первоначальном соединении предусмотреть условия использования квинты, то есть, обращаться с ней как с диссонансом: необходимо ставить квинту на относительно сильную или слабую долю такта, приготовить ее нижним голосом и затем обязательно разрешить в сексту (Рис.4).



Рис.4.Использование квинты в двойном контрапункте октавы

Двойной контрапункт децимы. Такой контрапункт образуется в результате перенесения нижнего голоса на дециму вверх или верхнего на дециму вниз (Рис.5) :

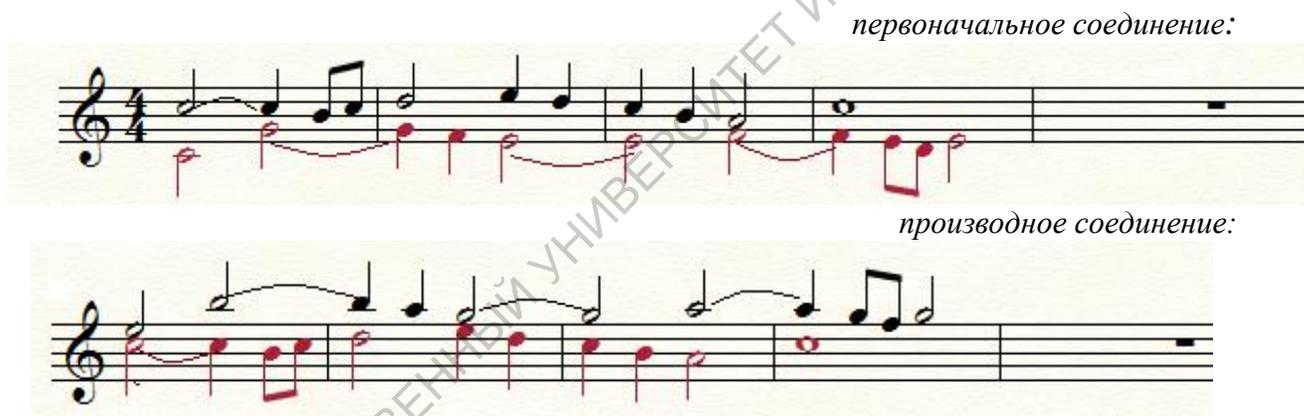


Рис.5.Обратные перестановки в двойном контрапункте децимы

Использование контрапункта децимы сопряжено со значительно большим количеством трудностей, чем в октавном контрапункте. Например, контрапункт децимы заставляет полностью отказаться от использования параллельного голосоведения, так как в производном соединении движение параллельными терциями порождает октавный параллелизм, а движение параллельными секстами приводит к параллельным квинтам, запрещаемым в полифонии так же строго, как и в гармонии (Рис.6):

первоначальное соединение:



производное соединение:



Рис.6 .Использование параллельного движения в двойном контрапункте децимы

Таким образом, при использовании контрапункта децимы движение голосов должно быть либо противоположным, либо косвенным.

Двойной контрапункт додецимы. Такой контрапункт образуется в результате перенесения нижнего голоса на додециму вверх или верхнего на додециму вниз (Рис.7):

первоначальное соединение:



производное соединение:

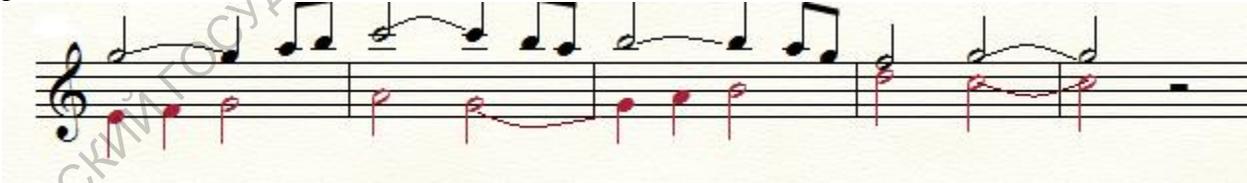


Рис.7.Обратные перестановки в двойном контрапункте додецимы

В контрапункте додецимы мягкие по звучанию сексты в производном соединении обращаются в диссонирующие септимы (Рис.8):

первоначальное соединение:



производное соединение:



Рис.8.Секста в двойном контрапункте доудецимы

Поэтому сексту следует использовать только в проходящем движении от квинты к октаве, на слабой доле такта (Рис.9):

первоначальное соединение:



производное соединение:



Рис.9.Секста в проходящем движении в двойном контрапункте доудецимы

Вертикально-подвижные контрапункты нашли самое широкое распространение как в собственно полифонической музыке, так и в произведениях гомофонно-гармонического склада. В полифонии техника написания вертикально-подвижных контрапунктов применяется при сочинении удержанных противосложений в фуге, канонических секвенций.

Непревзойденными образцами всех видов техники контрапунктического письма являются инструментальные и хоровые сочинения Баха, финал симфонии Моцарта "Юпитер", объединивший в одновременном звучании пять тем. Немало примеров простого

контрапунктирования встречается в музыке композиторов романтического направления (особенно в сочинениях Вагнера), в отечественной музыке XIX-XX веков.

ГОРИЗОНТАЛЬНО-ПОДВИЖНОЙ КОНТРАПУНКТ

Горизонтально-подвижным контрапунктом называется такое сочетание двух мелодий, которое предусматривает в производном соединении возможность смещения голосов друг относительно друга по времени вступления (Рис.10):

первоначальное соединение:



производное соединение:



Рис.10 Схема перестановок голосов в горизонтально-подвижном контрапункте

Наиболее распространенным является смещение голосов на такт. В четных размерах возможно смещение на полутакт.

Особенностью написания горизонтально-подвижных контрапунктов является *одновременное сочинение первоначального и производного соединений*. При этом в каждом соединении учитывается правописание простого двойного контрапункта.

Если последовательность потактового сочинения тематизма первоначального и производного соединений обозначить буквами, то можно представить следующую схему (Рис.11):

шаг 1. первонач. А
В

шаг 2. переход к *производ.* A
B

шаг3. *производ.* A
B C..... (сочинение нижнего голоса- C)

шаг 4. возвращение к *первонач.* A....
B C

шаг5. *первонач.* AD
BC (сочинение верхнего голоса - D)

шаг 6. переход к *производ.*A D
B C

шаг7. *производ.* A D
B C L (сочинение нижнего голоса- E)

№ шага	первоначальное соединение	производное соединение
1	A B	
2	 A B
3	 A B C
4	A.... B C	
5	AD BC	
6	A D B C
7	 A D B C L

Рис.11 Схема сочинения горизонтально-подвижного контрапункта

Количество повторений шагов определяется задуманной продолжительностью контрапункта. Завершается горизонтально-подвижной контрапункт написанием свободного окончания, кадетты.

Таким образом, сочинение горизонтально-подвижного контрапункта происходит не от одной счетной доли к другой, а от такта к такту. Учитывая сложность создания в строгом стиле второго голоса к достаточно развитой мелодии, мы рекомендуем сочинять такие контрапункты в коротких размерах(2/2, 3/2).

Пример техники поэтапного выполнения горизонтально-подвижного контрапункта:

шаг 1. *первоначальное соединение*: сочинение простого двойного контрапункта



шаг 2. *производное соединение*: перенесение одного из голосов на избранный временной отрезок (два такта)



шаг 3. *производное соединение*: сочинение контрапункта к "свободному" голосу



шаг 4. *первоначальное соединение*: перенесение вновь сочиненного элемента контрапункта в нижнем голосе из производного соединения в первоначальное:



шаг 5. *первоначальное соединение*: сочинение контрапункта к "свободному" голосу и кадетты



шаг 6. *производное соединение*: сочинение кадетты.



ВДВОЙНЕ ПОДВИЖНОЙ КОНТРАПУНКТ

Горизонтальное передвижение голосов может сочетаться с вертикальным, то есть с перенесением одного из голосов не только по времени вступления, но и со смещением его на любой выбранный интервал.. Такое сочетание мелодий называется *вдвойне подвижным контрапунктом*. (Рис.12)

первоначальное соединение:



производное соединение



Рис.12 Техника сочинения вдвойне подвижного контрапункта

Мелодия верхнего голоса не только смещена на такт по сравнению с первоначальным соединением, но и перемещена на квинту ниже

ЗЕРКАЛЬНЫЙ (ОБРАТИМЫЙ) КОНТРАПУНКТ

Зеркальным или обратимым контрапунктом называется такое сочетание мелодий, в котором все голоса подвергаются обращению, то есть замене всех интервальных ходов мелодии на ходы той же величины в противоположном направлении при сохранении первоначального ритма. Например восходящая терция заменяется нисходящей терцией, нисходящая кварта -восходящей и т.д.

Для получения мелодии в обращенном варианте необходимо выбрать "точку отсчета", относительно которой будут словно в зеркале отражаться все интервальные ходы в противоположном направлении. Звук, выбранный в качестве отправного момента обращения мелодии называется осью обращения. Ось обращения не меняется на протяжении всего контрапунктического построения. Обычно в качестве оси обращения выбирается третья ступень лада.

Техника обращения мелодии сводится к замене каждого интервала, образующегося между осью обращения и соответствующим звуком мелодии на равновеликий интервал противоположного направления. Например, в тональности G-dur третьей ступенью является нота *си*. Если первоначальный вариант мелодии выглядит следующим образом (Рис13):



ее обращенный вариант получит следующий вид:



Рис.13.Обращение темы вокруг III ступени G-dur

Обращение мелодий может осуществляться в двух вариантах;

- 1). Верхний голос обращается относительно третьей ступени в верхнем регистре, а нижний — относительно третьей ступени в нижнем регистре. В этом случае верхний голос остается верхним, а нижний — нижним.
- 2). Оба голоса обращаются относительно одной *общей оси* обращения. В этом случае в производном соединении происходит не только обращение мелодий, но и обмен их местами (то есть обращение совмещается с обратными перестановками) (Рис.14):

первоначальное соединение:



производное соединение:



Рис.14.Обращение двойного контрапункта вокруг общей оси в G-dur

Зеркальные контрапункты достаточно часто встречаются в прелюдиях и фугах Баха, например прелюдия a-moll из II тома "Хорошо темперированного клавира" (Рис. 15):



Рис. 15. Заключительный раздел фуги a-moll из 2 тома ХТК Баха

Со второй половины XVIII века в музыкальном искусстве утверждается новый полифонический стиль, называемый полифонией "свободного письма". Этот стиль, в целом сохраняя виды контрапунктического письма, освобождается от жестких рамок ритмо-интонационных ограничений строгого стиля и начинает управляться законами ладо-гармонического развития .

II ИМИТАЦИОННАЯ ПОЛИФОНИЯ

Имитацией (от лат. “imitatio” — подражание) называется такой тип многоголосного письма, в котором мелодия одного голоса повторяется следом в каком-либо другом голосе.

Имитации различаются по интервалу вступления, по времени вступления и по степени точности воспроизведения.

Строгая имитация требует сохранения интервальной структуры мелодии, допуская при этом возможность некоторых изменений темы в имитирующем голосе. Например:

- мелодия имитирующего голоса может повторять тему от другой ступени (имитация в прямом движении) (рис.16):

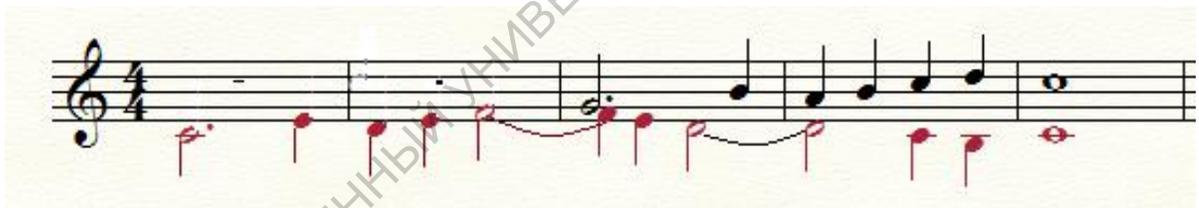


Рис. 16

- мелодия имитирующего голоса может повторить начальную тему в обращенном варианте (заменив направление мелодических интервалов на обратное) (Рис.17):



Рис.17

- мелодия имитирующего голоса может представлять начальную тему в ритмическом увеличении или сжатии (т.е. увеличивая или уменьшая её

длительности в два раза). Пример имитации темы в ритмическом увеличении и ритмическом сжатии, звучащих в контрапунктическом соединении, представлен в средней части прелюдии С.Рахманинова d-moll:



Рис. 18. Тема прелюдии С.Рахманинова d-moll



Рис. 19. Имитация основной темы прелюдии С.Рахманинова d-moll в средней части

Свободная имитация отличается от строгой главным образом изменением интервального состава мелодии. Подчас мелодия в имитирующем голосе меняется столь существенно, что об исходной мелодии напоминает лишь характерный ритмический рисунок. Такая форма свободной имитации называется ритмической.

КАНОН

Каноном называется такой тип имитации, в котором имитирующий голос (*risposta*) повторяет как тему (*proposta*), так и ее продолжение.

Каноническая имитация относится к типу прямых имитаций и отличается, главным образом, по интервалу от первого звука темы до первого звука имитирующего голоса. Наиболее распространенными являются каноны в приму, квинту и октаву.

Техника написания канона включает несколько этапов-шагов:

1) сочинение краткого начального мелодического фрагмента:



Рис.20

2) перенесение сочиненного элемента на нужный интервал в имитирующий голос (например, на квинту выше):



Рис.21

3) сочинение контрапункта к имитирующему голосу:

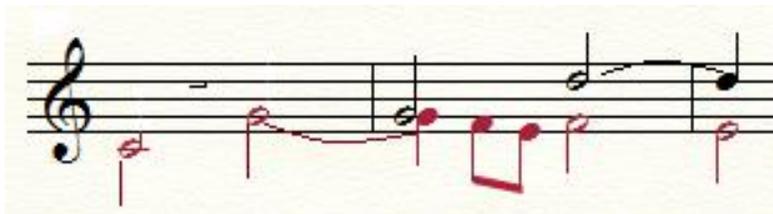


Рис.22

4) сочиненное контрапунктическое продолжение начальной мелодии снова переносится в имитирующий голос:



Рис.23

5) количество повторений шагов (3) и (4) определяется задуманной продолжительностью канона. Завершается канон написанием свободного окончания, кадетты :



Рис.24

КАНОНИЧЕСКАЯ СЕКВЕНЦИЯ

Каноническая секвенция представляет собой особый род канона, смещающийся в секвентном движении вверх или вниз.

Как и любая другая секвенция, каноническая секвенция может быть восходящей, либо нисходящей. Наиболее распространенный шаг секвенции — секунда.

Процесс сочинения восходящей канонической секвенции включает несколько этапов:

1) необходимо наметить "точки" вступления начального голоса (P), имитирующего голоса (R1) и второго звена секвенции - имитирующего

голоса (P₂). Для восходящей секвенции интервал P₁- R₁ должен быть равен чистой квинте, а интервал R₁ -P₂ равен чистой кварте :



Рис.25

2) сочинить мелодию первого такта начального голоса:

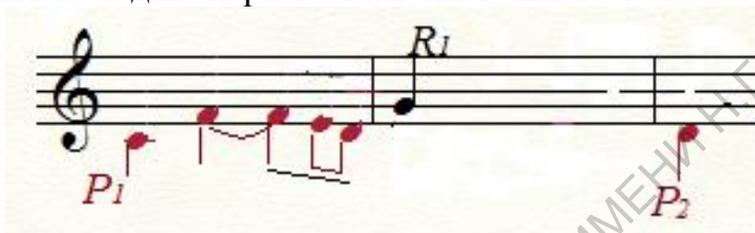


Рис.26

3) транспонировать сочиненную мелодию начального голоса на квинту вверх, в имитирующий голос:

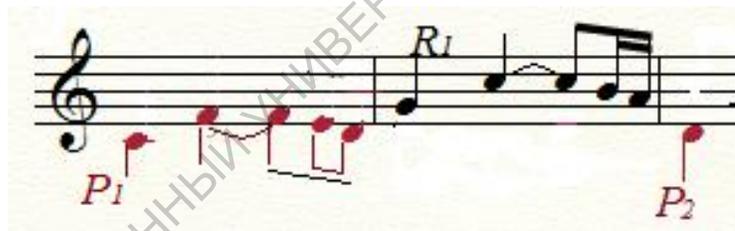


Рис.27

4) сочинить продолжение мелодии начального голоса, контрапунктирующее с имитирующим (в процессе написания следует соблюдать правила вертикально-подвижного контрапункта с октавным показателем)

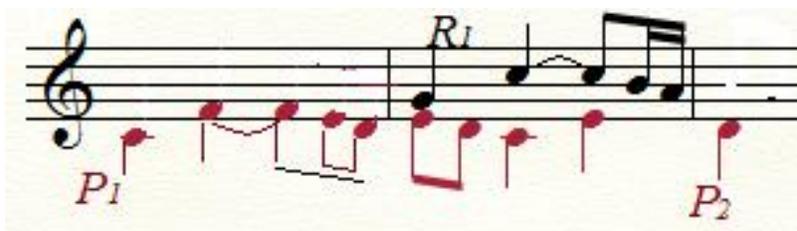


Рис.28

На этапе (4) завершается сочинение темы канонической секвенции

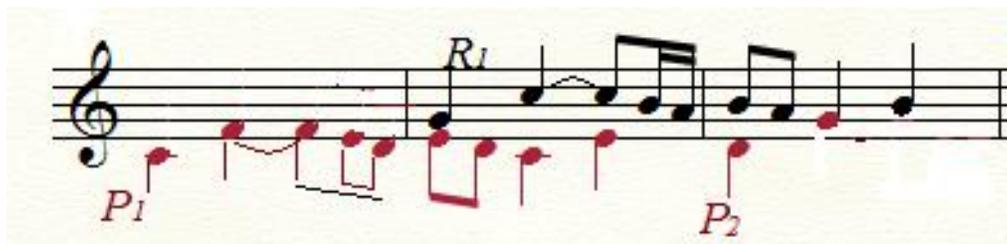


Рис.29

5) перенести завершение темы канона из начального голоса в имитирующий:



Рис.30

На этапе (5) завершается написание канона. В следующих действиях осуществляется секвентное перемещение начального и имитирующего голосов на ступень вверх. Количество звеньев секвенции произвольно. Для завершения канонической секвенции дописывается небольшая свободная кадетта.

Нисходящая каноническая секвенция сочиняется по тому же принципу, что и восходящая. Однако интервал смещения начальной темы вниз должен быть больше, чем интервал её смещения вверх.

Например:

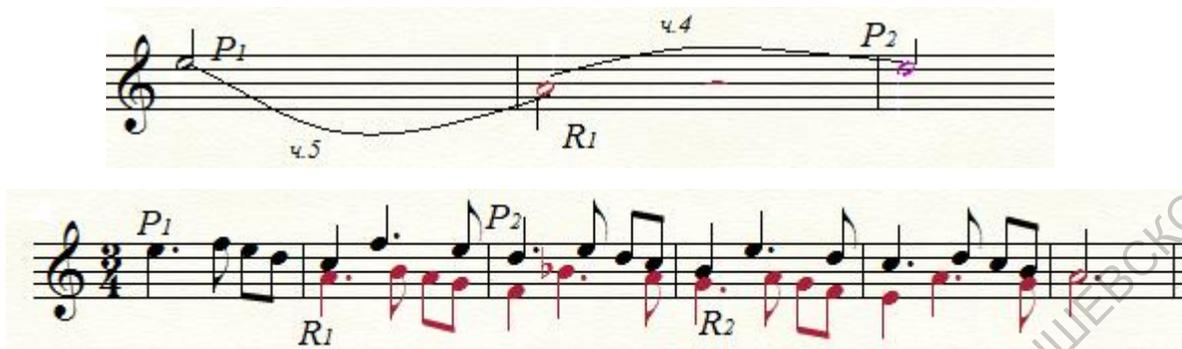


Рис.31

Канонические секвенции используются в интермедиях разработочных разделов фуги.

Следует отметить, что канонические секвенции, подобно иным видам секвенций могут встречаться и в произведениях гомофонно-гармонического склада. Так например, в Прелюдии d-moll op.23 С.Рахманинова в числе прочих полифонических приемов включена каноническая секвенция:



Рис. 32. Тема прелюдии С.Рахманинова d-moll op,23

ФУГА

Фуга по праву считается высшей формой полифонического письма. В процессе её сочинения могут использоваться все приёмы как контрастной, так и имитационной полифонии.

ТЕМА ФУГИ

Тема фуга должна быть максимально выразительной и достаточно краткой. При этом интонационное ядро, как правило звучит в начале темы, а её завершение строится на общих формах движения. Например, тема фуги g-moll из 1-го тома ХТК Баха:



Рис. 33. Тема фуги g-moll из 1 тома ХТК Баха

Другое важное требование к теме фуги — ладо-гармоническая определенность. Как правило, тема начинается с первой или пятой ступени лада и завершается несовершенной каденцией на третьей ступени. В учебной практике не рекомендуется использовать модулирующие темы, а также насыщенные хроматическими ходами и остро диссонирующими скачками. В своей основе тема должна быть диатоничной.

СТРУКТУРА ФУГИ

Наибольшее распространение в полифонической музыке получила трехчастная форма фуги. Названия её разделов совпадают с названиями частей сонатной формы: экспозиция, разработка и реприза. Однако, содержание разделов полифонической формы принципиально иное, нежели в гомофонно-гармонической.

ЭКСПОЗИЦИЯ

Экспозиция фуги — это первый раздел формы, в котором экспонируется как тема, так и голоса — “участники многоголосного действия.

Тема в экспозиции должна пройти поочерёдно в каждом из голосов. Первое проведение темы обычно поручается среднему голосу, затем вступают бас и сопрано. Возможен и иной порядок вступления голосов: бас-тенор-сопрано, сопрано-тенор-бас, то есть, предпочтение отдается такому варианту, который позволяет воспринимать тему наиболее отчетливо.

Экспонирование темы происходит в строго определенном тональном плане: с соблюдением чередования главной и доминантовой тональностей.

Особое внимание следует обратить на *доминантовый ответ* (второе проведение темы). Он может имитировать тему в доминантовой тональности точно (*реальный ответ*) или с небольшим изменением (*тональный ответ*).

Реальный ответ возможен в тех случаях, когда тема начинается с первой ступени. В этом случае в ответе тема начнется с первой ступени доминантовой тональности, как, например, в фуге c-moll из 1-го тома ХТК Баха:

The image shows a musical score for the first section of the fugue in C minor, BWV 1000, by J.S. Bach. The score is in 3/4 time, marked 'Allegretto (♩=80)'. It shows the first subject in the bass clef and its real answer in the treble clef. The first subject is marked 'p' and 'il suono sia dolce ma pieno'. The answer is marked 'pochissimo stacc.' and 'più stacc.'. The key signature is C minor (three flats). The score includes fingering numbers and dynamic markings.

Рис.34. Тема и реальный ответ из экспозиции фуги c-moll 1-го тома ХТК Баха

Тональный ответ используется тогда, когда тема начинается с пятой ступени. В этом случае в доминантовой тональности ответа пятая ступень

должна быть заменена на четвертую ступень. Замена касается только одного начального звука темы. В остальном интонационный профиль темы сохраняется. Сравните тему и тональный ответ из экспозиции фуги g-moll 1-го тома ХТК Баха:



Рис.35.Тема и тональный ответ из экспозиции фуги g-moll 1-го тома ХТК Баха

Тематизм, контрапунктирующий ответу, называется *противосложением*. Часто одно и то же противосложение сопровождает звучание темы на протяжении всей экспозиции, а подчас используется в разработке. Такое противосложение называется удержанным.



Рис.36.Тема и противосложение из экспозиции фуги g-moll 1-го тома ХТК Баха

Во избежание разного рода перечений, при сочинении удержанного противосложения следует учитывать требования вертикально-подвижного контрапункта.

Другим важным элементом фуги является *интермедия* — такой участок фуги, в котором не звучит тема. Первая интермедия традиционно

помещается между вторым и третьим проведением темы. Интермедии завершают экспозицию, велика их доля в разработочном разделе.

Интермедии выполняют различные функции:

- в них производится модулирование из одной тональности, в другую;
- секвентно развиваются тематические элементы темы и её противосложения;
- вводится новый, контрастный тематический материал.

Основу интермедий составляют разнообразные секвенции.

Иногда в фугах встречаются дополнительные проведения темы. Например, в фуге Баха *fis-moll* из II тома ХТК после экспонирования первой темы фуги в 16 такте звучит ее дополнительное проведение в верхнем голосе:

(a 3 voci)

p

solito voce

p uguale e legatissimo

p

cresc. a poco a poco

mf

marcato



Рис. 37 Экспозиция и дополнительное проведение I темы фуги *fis-moll* из II тома ХТК Баха

Иногда в фугах встречаются так называемые *контрэкспозиции* — ряд дополнительных проведений темы в главной и доминантовой тональностях (количество дополнительных проведений в этом случае равно количеству основных проведений).

Завершается экспозиция тогда, когда тема пройдет во всех голосах.

Переходу к разработке предшествует интермедия, в которой производится модуляция в ту тональность, с которой начнется разработка.

РАЗРАБОТКА

Разработка фуги — средний раздел формы. Начальное проведение темы в нем сопровождается сменой тональности и лада. Обычно предпочтение отдается параллельной тональности (Рис.38):

Andante con moto (♩=60)

(a 4 voci)

Рис. 38. Экспозиция и начало разработки фуги g-moll из 1 тома ХТК Баха

Общий тональный план разработки достаточно свободен, однако в нем существуют две устойчивые тенденции:

- 1) на протяжении разработки следует избегать использования главной тональности;
- 2) к концу раздела концентрируются тональности субдоминантового круга.

Количество проведений темы в разработке не регламентируется. Сама тема часто подвергается разного рода изменениям: обращению, “усечению”, ритмическому увеличению или сжатию. Наиболее распространенным

приемом тематической работы является *стретта* — каноническое проведение темы в нескольких голосах.

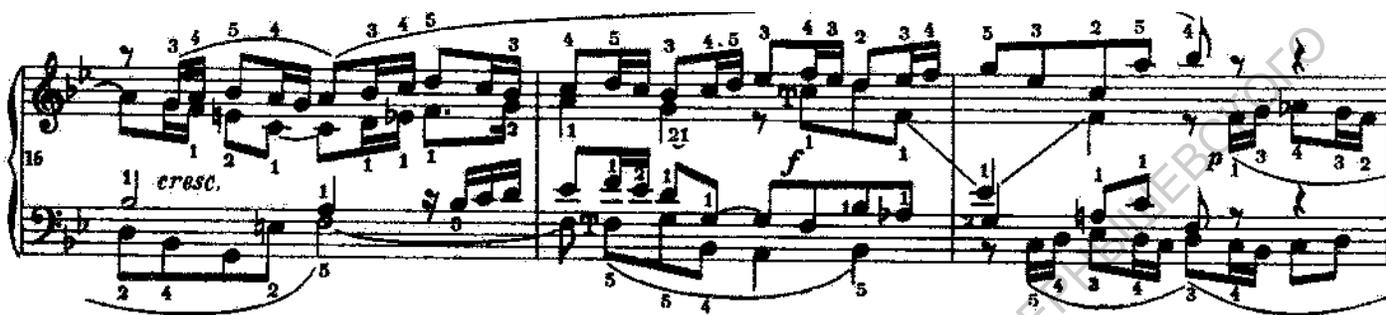


Рис.39. Стретта из интермедии в разработке фуги g-moll из 1 тома ХТК Баха

Большое место отводится интермедиям. В этом разделе формы интермедии строятся часто на новом тематическом материале, контрастном основному.



Рис. 40. Заключительная интермедия разработки и начало репризы фуги g-moll из 1 тома ХТК Баха

Нередко разработка завершается доминантовым предыктом (см.3-4 такты рис.40)

РЕПРИЗА

Реприза — последний раздел формы. Она никогда не повторяет экспозицию фуги буквально. Основной показатель начала репризы — проведение темы в исходной главной тональности.

Количество проведений темы здесь произвольно, тонико-доминантовая последовательность в тональном плане не соблюдается (обычно господствует главная тональность, иногда она дополняется проведением темы в субдоминантовой тональности).

В репризе, как правило, повторяются основные приемы преобразования темы, использовавшиеся в разработке. Очень часто в этом разделе звучат стретты.



Рис. 41. Реприза фуги g-moll из 1 тома ХТК Баха (стретта)

Встречаются фуги, в которых очевиден раздел, восстанавливающий абсолютное господство основной тональности, но построенный не на полном проведении темы фуги, а лишь на ее отдельных элементах. В таких случаях речь идет об особом типе репризы, который можно назвать тонально-гармоническим. Примером такой фуги является фуга D-dur из 1 тома ХТК Баха:

Musical score for a tonal fugue in D major, BWV 1004, by Johann Sebastian Bach. The score is arranged in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes the instruction *f marcatiss.* and dynamic markings *f* and *p*. The second system includes *f deciso* and *p*. The third system includes *f* and *energico*. The fourth system includes *f* and *ff non legato solenne*. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurs, and includes fingering numbers throughout.

Рис. 42 Тональная реприза фуги D-dur из 1 тома ХТК Баха

КОДА

Кода— дополнительный (необязательный) заключительный раздел формы. Для неё типично усиление гомофонно-гармонического начала, произвольное увеличение количества голосов. Тема в коде звучит не всегда.

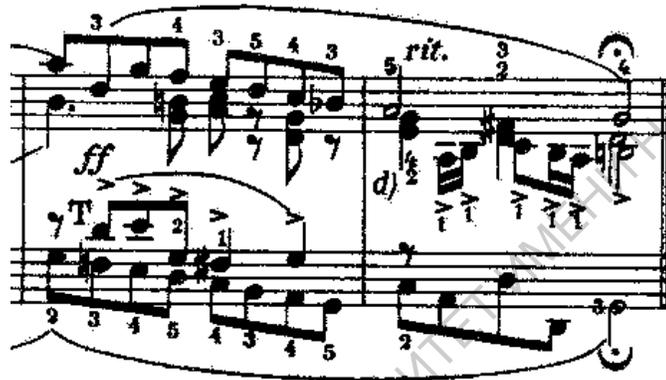


Рис. 43. Кода фуги g-moll из 1 тома ХТК Баха тома ХТК Баха

Весьма типично для коды использование тонического органного пункта:



Рис. 44. Кода фуги c-moll из 1 тома ХТК Баха

ТОНАЛЬНО УСТОЙЧИВЫЕ (ОДНОТОНАЛЬНЫЕ) ФУГИ

Главной особенностью фуг такого рода является отсутствие смены лада в разработочном разделе. Подчас на протяжении всего развития сохраняется не только лад, но и господство главной и доминантовой тональностей (изредка встречаются тональности субдоминантового круга).

Начало разработки можно распознать по введению разного рода модификаций темы, например, проведения ее от другой ступени (см. такт 8 примера):

The image shows a musical score for three voices (3 voci) in G minor, 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows the initial exposition of the theme in the treble clef, with a dynamic marking of *mp*. The second system shows the beginning of the development, with the theme being modified and conducted from different degrees, marked with *ten. mf*. The third system continues the development with further modifications and articulation. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1-5).

Рис. 45. Экспозиция и начало разработки фуги g-moll из 1 тома ХТК Баха

Наиболее часто разработка в подобных фугах начинается с проведения темы в стретту (Рис. 46.):

maestoso; serenamente (♩ = 63)

(a 4 voci)

p dolce, ma sonoro

p sotto voce

The image shows a page of a musical score for a fugue. It consists of six systems of music. The first system includes a vocal line for four voices and a piano accompaniment. The tempo is marked 'maestoso; serenamente' with a quarter note equal to 63. The key signature is one sharp (F#). The piano part features various ornaments and dynamic markings. The vocal line has lyrics 'dolce, ma sonoro' and 'sotto voce'. The score is watermarked with 'САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. Н.И. ВАХОВА' and 'САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. Н.И. ВАХОВА'.

Рис. 46. Экспозиция и начало разработки фуги Es-dur из II тома ХТК Баха

Репризы в тонально устойчивых фугах часто отделяются от предшествующего раздела цезурами и характеризуются абсолютным господством главной тональности.

Фуги такого типа нередки у Баха, например в первом томе Хорошо темперированного клавира фуги h-moll, d-moll, fis-moll ; во втором томе — фуги C-dur, c-moll, Es-dur, es-moll, d-moll, F-dur, A- dur.

МНОГОТЕМНЫЕ ФУГИ

В музыкальной практике встречаются фуги, написанные на две и три темы. Они называются двойными или тройными.

Многотемные фуги разделяют на два основных типа, фуги с *совместной* и с *раздельной экспозицией*.

В *фугах с совместной экспозицией* все темы экспонируются одновременно. Экспозиция считается завершенной тогда, когда каждая тема пройдет в каждом голосе. Остальные разделы строятся аналогично соответствующим разделам традиционной трехчастной фуги. Яркий пример двойной фуги с совместной экспозицией — Kyrie из Реквиема Моцарта.

Замечательным образцом тройной фуги с совместной экспозицией является Прелюдия A-dur из первого тома Хорошо темперированного клавира Баха. В ее основе три темы с ярко выраженным образным контрастом. Первая тема, обозначенная в примере (т1) - шаловливо-грациозная, вторая (т2) - назидательно-категоричная, третья тема (т3) - озорная секвентно-синкопированная. В экспозиции все три темы проходят в каждом из голосов в совместном звучании (Рис.47). :

The image shows a musical score for the Prelude in A major, BWV 1001, by Johann Sebastian Bach. The score is presented in four systems, each with two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf* and *legatiss.*. Technical annotations T1, T2, and T3 are placed throughout the score to indicate specific fingering or articulation points. The score is divided into four systems, each with two staves. A large watermark is visible across the page.

Рис. 47. Экспозиция и начало разработки прелюдии A-dur из I тома ХТК Баха

В разработке представлено только одно проведение всех тем в параллельном fis-moll. При этом интонационный профиль первой темы несколько изменен: начальная секста заменена обратным нисходящим ходом на терцию, что изменило эмоциональный строй темы (шалость, обернувшаяся огорчением):

Рис. 48. Разработка прелюдии A-dur из I тома ХТК Баха

Разработка отделена от репризы интермедией, построенной на секвентном повторении элементов первой темы. В репризе все темы в одновременном звучании проводятся в основной тональности (Рис.49):

Рис.49. Интермедия, реприза и кода прелюдии A-dur из I тома ХТК Баха

В многотемных фугах с *раздельной экспозицией* лишь первая тема экспонируется по правилам традиционной однотемной фуги. Вторая и третья темы экспонируются в разработочном разделе фуги. Это объясняет следующие особенности второй и третьей экспозиции: свободный тональный план, стретты (редко). После очередной экспозиции начинается совместная

разработка первой и новой тем.

В репризных разделах все темы многотемных фуг, как правило, объединяются в контрапунктическом соединении и звучат в главной тональности.

Примеры двойных и тройных фуг с отдельной экспозицией можно найти в творчестве композиторов разных музыкально-исторических эпох от XVII до XX века. Двойными фугами являются фуга *gis-moll* Баха из второго тома Хорошо темперированного клавира, фуги Шостаковича *d-moll* и *e-moll* из цикла 24 прелюдии и фуги.

Тройная фуга встречается реже. Интересный образец сочинения такого типа — фуга *fis-moll* из второго тома Хорошо темперированного клавира Баха.

Первая тема экспонируется в традициях одготемной фуги, она расширена с помощью дополнительного проведения и завершена модуляцией в параллельный *A-dur* (Рис.50):

Andante; sostenuto e severo (♩ = 72)

a 3 voci)

p

p uguale e legatissimo

mf

The image displays five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is characterized by intricate melodic patterns with numerous slurs and ornaments, particularly in the right hand. The bass line provides a consistent rhythmic foundation. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f), with a gradual crescendo marked 'cresc. a poco a poco'. Performance directions include 'marcato' and 'dim.'. Fingering numbers are indicated throughout the score. A large, semi-transparent watermark is present across the entire page.

Рис.50 Экспозиция T1 и начало разработки с экспозицией T2

В разработке экспозиция второй темы сменяется совместным звучанием первой и второй тем (Рис.51):

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score is annotated with various performance instructions and technical markings:

- System 1:** Features a dynamic marking of *f* (forte) and a first ending bracket labeled "II".
- System 2:** Includes a dynamic marking of *p* (piano) and a tempo marking of *mazzo* (moderato).
- System 3:** Contains a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).
- System 4:** Includes a dynamic marking of *p* (piano) and a *cresc.* (crescendo) marking.

The score is heavily annotated with fingering numbers (1-5) and articulation marks such as slurs and accents. A large, semi-transparent watermark is visible across the page, reading "САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г. ГОРЬКОГО".



Рис.51

Третья тема экспонируется в разработке в контрапункте с противосложением. Её экспонирование сменяется разработочными проведениями в обращенном варианте (Рис.52):





Рис.52

Следующий этап разработки включает в себя контрапунктическое объединение всех трех тем фуги:



Рис.53

Реприза построена на тройных контрапунктах основных тем, чередующихся с интермедиями:



First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1-5). The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (1-5). Dynamics include *f* and *p*. A fermata is placed over the final measure of the system.

Second system of a piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings. Dynamics include *mf* and *marc.* (marcato). A fermata is placed over the final measure of the system.

Third system of a piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings. Dynamics include *p*.

Fourth system of a piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings. Dynamics include *cresc.* and *f*.

Fifth system of a piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings. Dynamics include *f* and *rit.* (ritardando). A fermata is placed over the final measure of the system.

Рис.54

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К СОЧИНЕНИЮ ФУГЕТТЫ

Приступая к сочинению темы фугетты необходимо предусмотреть её возможные преобразования в ходе развития, такие как стретта и обращение.

Для того, чтобы получилась стретта, следует сразу же сочинять тему в каноническом варианте:



Рис.55

Рекомендуем заранее записать обращенный вариант темы. Следует помнить, что осью обращения должна быть третья ступень лада:



ЭКСПОЗИЦИЯ. Её сочинение условно можно разделить на три этапа:

1) выписать все вступления темы, чередуя главную и доминантовую тональности:



Рис.56

2) сочинить противосложения :



Рис.57

3) сочинить две интермедии. Первая (между вторым и третьим проведением темы) должна обеспечивать оптимальный переход из доминантовой тональности (e-moll) в главную (a-moll). Тематически она, как правило, связана с окончанием темы. Вторая интермедия завершает экспозицию и связывает её с репризой, поэтому здесь необходимо сделать модуляцию в параллельную тональность. При сочинении обеих интермедий используются секвенции различных видов (Рис.58):



Рис.58

РАЗРАБОТКА в фугетте может быть небольшой и включать два проведения темы, первое из которых в параллельной тональности, а второе — в субдоминантовой. В разработке может быть использована

“заготовленная” стретта или тема в обращении:

The musical score for Figure 59 consists of two systems of staves. The first system is labeled "разработка" (development) and contains a bracketed section labeled "интермедия 2." (interlude 2). The key signature is indicated as "T, C-dur" (C major). The second system is labeled "d-moll" (D minor) and contains a circled number "1" above the first measure, indicating the start of a new section.

Рис.59

РЕПРИЗА начинается в главной тональности. Проведение темы во всех голосах необязательно. В репризе очень часто встречаются стретты, поэтому здесь можно использовать приготовленный заранее тематический канон. Завершить фугетту можно небольшой кадеттой:

The musical score for Figure 60 consists of two systems of staves. The first system is labeled "реприза" (repeat) and contains a circled number "1" above the first measure. The key signature is indicated as "d-moll" (D minor). The second system is labeled "cadetta" and contains a circled number "1" above the first measure. The key signature is indicated as "a-moll (стретта)" (A minor (stretta)).

Рис.60

Завершенный результат

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of four systems of staves. The notation is in 4/4 time and includes treble and bass clefs. The score is divided into several sections:

- интермедия 1.** (Intermezzo 1): The first system, marked with a circled 'T'.
- разработка** (Development): The second system, marked with a circled 'T' and 'C-dur'.
- интермедия 2.** (Intermezzo 2): A bracketed section spanning the end of the second system and the beginning of the third system.
- реприза** (Ritornello): The third system, marked with a circled 'T'.
- d-moll** and **a-moll (стретта)**: The fourth system, marked with a circled 'T'.
- cadetta**: The final section of the fourth system.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large watermark is visible across the page, reading "САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Г.С.СКОРНИЦКОГО".

Рис.61

Рекомендуемая литература

1. Григорьев С.С, Мюллер Т.Ф. Учебник полифонии - М: Музыка, 1985
2. Евдокимова Ю.К. Учебник полифонии. Выпуск 1.- М.: Музыка 2000
3. Ройтерштейн М.И Практическая полифония - М., 1988

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО