

**Г.В. Абдуліна**

**ПОЛІФОНІЯ.  
СТРОГИЙ СТИЛЬ**

Навчальний посібник  
для студентів музичних факультетів  
педагогічних ЗВО

ББК 85.31  
А13

Рецензенти:

доктор мистецтвознавства, професор А.П. Мілка;  
кандидат мистецтвознавства, доцент О.Б. Микитенко

**А13 Абдуліна** Галина Вадимівна

Поліфонія. Строгий стиль : навчальний посібник для студентів музичних факультетів педагогічних ЗВО / Г.В. Абдуліна, український переклад О.В. Прокулевич. – Умань : Візаві, 2019. – 43 с.

В навчальному посібнику узагальнено основні положення поліфонії строгого стилю, наведена термінологія, класифікація контрапункту і малих імітаційних форм. Посібник призначений для студентів музичних факультетів педагогічних ЗВО, а також рекомендований для учнів та студентів музичних спеціальностей середніх спеціалізованих і закладів вищої освіти.

ISMN 979-0-66000-363-4

## ЗМІСТ

ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ .....	4
Поліфонія .....	4
Органум .....	5
Мотет .....	6
Григоріанський хорал .....	6
Cantus firmus .....	7
СТРОГИЙ СТИЛЬ .....	11
МЕСА .....	13
МОТЕТ .....	16
МАДРИГАЛ .....	20
БАГАТОГОЛОСНІ ПІСНІ .....	23
Французька chanson .....	23
Німецька Lied .....	23
ВИРАЗНІ І ФОРМОТВОРЧІ ЗАСОБИ СТРОГОГО ПИСЬМА .....	24
Ладова організація .....	24
Особливості метроритму .....	25
Мелодичні норми .....	25
ПРОСТИЙ КОНТРАПУНКТ .....	27
Інтервали .....	27
Основні позиції простого контрапункту .....	28
Класифікація дисонансів .....	28
Кадансова формула .....	29
СКЛАДНИЙ КОНТРАПУНКТ .....	30
Вертикально-рухомий контрапункт .....	30
Горизонтально-рухомий контрапункт .....	31
Обернений контрапункт (дзеркальний) .....	31
Контрапункт, що допускає подвоєння .....	32
МАЛІ ІМІТАЦІЙНІ ФОРМИ .....	33
Імітація .....	33
Канон .....	35
Матеріал для аналізу .....	41
Практичні завдання .....	42
Література .....	43

## ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ

### Поліфонія

Поліфонія – це багатоголосний музичний виклад, заснований на одночасному звучанні рівноправних, контрастних голосів. Самостійність проведення голосів у часі і їх рівноправність проявляється, перш за все, в свободі мелодичного дихання кожного голосу, в комплементарності ритміки і максимальному уникненню співпадаючих цезур, кульмінацій, в «несумірності» руху голосів. Результатом є плинність і безперервність поліфонічного розвитку.

Термін «поліфонія» вперше з'явився у Аристотеля і означав будь-яке багатоголосся. В наш час він має дещо інакший сенс – поєднання самостійних ліній (мається на увазі самостійність у часі). Розмова про поліфонію – це розмова про розбіжність на рівні звуків, мотивів, ритму, форми, кадансів і т.д. Рівень поліфонічності залежить від часового фактору, хоча цьому сприяють і інші обставини – реєстри, динаміка, каданси, кульмінації.

Найбільш доцільним є вивчення поліфонічної техніки крізь призму її відображення в різних художніх стилях – від зародження в багатоголоссі Середньовіччя до «класичних» форм вираження в XV-XVI століттях. В зв'язку з цим слід звернутися до короткої періодизації розвитку видів багатоголосся і музичних форм та жанрів.

1. IX-XII ст. Первинна форма багатоголосся – паралельний органум з синхронною вимовою складів і слів тексту, пізніше – їх розспівування (мелізматичний органум).
2. XIII-XIV ст. Розвиток триголосся, посилення контрасту між голосами, що звучать одночасно, імітування. Композитори – Гійом де Машо, Франческо Ландіні, Філіпп де Вітрі, а також значна кількість анонімів, в творчості яких представлена повна картина багатоголосся.
3. XV-XVI ст. Перша кульмінація в поліфонічному мистецтві в хоровій музиці. Епоха строгого стилю. Інтенсивний розвиток техніки контрапункту та імітаційних форм. Основні жанри – мотет, меса, мадригал. Композитори – Гійом Дюфаї, Йоганнес Окегем, Якоб Обрехт, Жоскен Дебре, Джованні Палестрина, Орландо Лассо.
4. XVII ст. Перевага інструментальної поліфонії і звільнення її від строгих обмежень вокального співу, збагачення прийомів поліфонічного письма. Жанри – мотет, мадригал, меса,



У вільному органумі застосовується прямий і протилежний рух, в результаті чого утворюються різноманітні, в тому числі дисонуючі інтервали.

В мелізматичному органумі верхній голос розспіває склади тексту. На кожен звук тенора (голосу, в якому проводиться хорал) припадає кілька звуків мелодично розфарбованого дисканта. На відміну від своїх попередників, в мелізматичному органумі увага зосереджується не стільки на інтервальному співвідношенні органального голосу з заданим сформованою традицією григоріанським хоралом, скільки на власне мелодичному образі розспіву. По суті, саме в цій формі органуму народжується поліфонія як поліритмія.

Метризований органум має ритмічну організацію на основі модусів (стабільних структур з регулярним чергуванням тривалостей).

Різновидами органуму можна вважати гімель, фобурдон, дискант, кондукт.

### **Мотет**

Жанр мотету формується в епоху Середньовіччя. Безперервно модифікуючись, мотет впродовж тривалого часу є одним з основних жанрів багатоголосної світської і духовної музики (поряд з месою). В XIII-XIV століттях він представляв собою невеликий триголосний твір на основі хоралу чи народного наспіву.

Твори композиторів Середньовіччя і епохи Відродження створювались на основі багатоголосної обробки запозиченого матеріалу. Моделлю-першоджерелом служили григоріанські піснеспіви і народні пісні.

### **Григоріанський хорал**

Григоріанський хорал – одноголосна монодійна музика (звідси інша назва – plainsong, в перекладі з англійської – простий спів). Григоріанськими хоралами називалися одноголосні католицькі піснеспіви, в яких об'єдналися багатовікові співацькі традиції європейських і народів близького сходу. Після смерті Папи Григорія I в 604 році католицьким хоралам присвоїли його ім'я.

Григоріанські хорали організуються (і тим самим чином класифікуються) на основі восьми церковних ладів, що утворюють систему мелодичних формул і звукорядів з вибудованими за особливими правилами внутрішніми взаємовідносинами.

Хорал володів потужною силою впливу на почуття і свідомість віруючих. Характер музики суворий, позаособистісний, тексти біблійні. Піснеспіви були канонізовані і суворо розподілені в межах церковного року. Католицька церква прагнула надати їм почуття аскетичної відчуженості від усього земного і внести відтінок релігійного екстазу. Виконуючи хорал професійними співаками – чоловічим хором в унісон (звідси і унісон), а деякі його розділи – одним співаком. В мелодичному розвитку переважав поступеневий рух, що базується на основі церковних діатонічних ладів. Ритміка григоріанського хоралу, вільна і нерегулярна, відповідала природнім наголосам прозаїчного тексту і повністю підпорядковувалася латинському уставному тексту з перевагою звуків рівної тривалості.

Після розповсюдження багатоголосного співу в церкві під впливом народної музики хорал поступово «розшаровується» на два голоси і залишається тематичною основою поліфонічних творів (мес і мотетів) у вигляді *cantus firmus*.

Причини його «розшарування» – вплив архаїчного народного багатоголосся, враження від антифонного співу в соборі з глибоким резонансом, притаманні художній свідомості потреба в подоланні сталих форм вираження. Як би там не було, це найважливіший момент в історії музичного мистецтва: багатоголосся відкрило шляхи до створення особливого звучання, адже до цього часу музика була переважно одноголосною.

Перші зразки багатоголосся походять з монастирів різних країн: на два голоси співають в Англії, Франції, в папській капелі в Римі.

### **Cantus firmus**

*Cantus firmus* – заданий наспів, що виконує тенор, який вибудовував структуру багатоголосного твору і є важливим фактором в організації музичної тканини. Про це свідчить велика кількість схожих мелодичних утворень при повтореннях одного і того ж фрагменту *cantus firmus*. Ця техніка символізує генеральний вид техніки письма Середньовіччя і Відродження і відображає специфіку музичного мислення.

*Cantus firmus* як вид композиційної техніки має велику історію і в модифікованому вигляді зберігає своє значення аж до нашого часу. Будь який вид остинатності, будь-яка композиційна «ідея», заснована на проведенні будь-якого опорного елемента структури, сходиться до *cantus firmus*. Органуми, мотети, багатоголосні меси та інші

літургійні жанри епохи Відродження в тій чи іншій мірі створювалися на основі цієї техніки.

Принцип розвитку матеріалу на основі *cantus firmus* застосовувався в різноманітних видах. Заданий наспів є вихідним пунктом композиторської думки, об'єктом тлумачення, а власне твори сприймалися виключно як «притвори». Процес творчості композиторів того часу був свого роду процесом інтерпретації. Поєднання в одному музичному опусі авторського і неавторського матеріалу виявилось поліфонічним у своїй власне суті. Наспів *cantus firmus* проводився різноманітними способами: 1) ритмічно збільшеними тривалостями; 2) без ритмічної трансформації; 3) повністю; 4) окремими сегментами.

Велике значення мало те, який матеріал визначав інтонаційно-мелодичний зміст багатоголосся, впливав на музичну форму, розкривав сутність композиторської роботи в тому чи іншому творі. Початковий матеріал міг бути будь-якого походження, духовного чи світського – хоралом чи піснею, анонімним, або авторським твором. В епоху строгого стилю не існувало жодного твору великої форми, який би був цілком вільний від музичного прототипу. Він міг бути невідомим, не виявленим, або не ідентифікованим, але він існував.

Матеріал поділявся на одноголосний і багатоголосний, що відображалось на жанровій термінології. Твір, написаний на одноголосний наспів-прототип, називався «парафразою», на багатоголосний – «пародією». Прототипами для парафраз виступали григоріанські хорали, для пародій – мотети, шансони, мадригали. З'явилось безліч мес-пародій (слово «пародія» в даному випадку означає «запозичення»).

Поступове введення в основу духовних багатоголосних композицій світського пісенного матеріалу. А також зростаюче значення світських багатоголосних форм, що використовувалися в жанрі меси, прямо свідчить про їх емансипацію. В процесі огляду матеріалу першоджерел стають реально відчутними тенденції до органічного зближення, воз'єднання раніше відмінних гілок творчості – духовної і світської. Вплив світського музичного матеріалу так чи інакше проявлявся в духовних музичних жанрах ще в XIII-XIV століттях, проте ніколи не носив такого естетично усвідомленого характеру, як в XV-XVI століттях.

Існуючі в ту епоху цілком популярні світські наспиви – французька шансон, німецька Lied, італійська фроттола і вілланела – багаторазово використовувалися в якості *cantus firmus*. Наприклад: «L



home arme» («Озброєна людина»), «Fortuna desperate» («Нещаслива доля»), або «Ave Regina» («О цариця»). Одним з перших композиторів, хто запозичив світські мелодії в якості *cantus firmus*, був Гійом Дюфаї. Джон Данстейбл, Йоганнес Окегем, Якоб Обрехт, Моралес, П'єр де ла Рю, Генріх Шютц, Джованні Палестрина немов змагалися між собою, знову і знову звертаючись до одних і тих самих мелодій, щоразу черпаючи з них нові художні імпульси для своїх творів, інакше осмислюючи наспіви як вихідні інтонаційні прототипи для багатоголосних форм.

Проникнення світської пісенної тематики, іноді з цілком фривольним змістом, в церковну музику – важливий ідеологічний факт. Культова основа музики «підривалась» зсередини, слухачі, присутні на служінні меси так чи інакше впізнавали популярний *chanson*. Схожа практика була, напевне, головною причиною церковної гонитви за нідерландськими майстрами-поліфоністами.

До середини XVI століття в коло першоджерел – моделей для мес – вводиться мадригал. Джованні Палестрина пише на основі мадригалів шість власних мес, Орlando Лассо – дванадцять, Філіпп де Монте – тридцять вісім. В XVII столітті ця традиція втрачає значення загального принципу творчості – в тому вигляді, який притаманний музиці Середньовіччя та Відродження.

Еволюція, що відбувалася в музичному мистецтві з XV по XVI століття, практично не торкнулася матеріалу першоджерела: він був загальним у всіх майстрів – Гійома Дюфаї, Гійома де Машо, Орlando Лассо, Джованні Палестрини, Генріха Шютца та інших. Змінювалося трактування і композиційні прийоми, принципи розвитку і особливості письма, образні концепції і художні рішення. Власне матеріал залишався єдиним, що дозволяє говорити про стійкий тематичний фонд музики епохи Відродження, про її загальні першоджерела, на основі яких і створювалися шедеври ренесансної вокальної поліфонії.

Розквіт поліфонічного мистецтва припадає на епоху Відродження – час відкриття в музичному мистецтві нових засобів виразності, багатства багатоголосся і масштабності форм. В цей період оновилися традиційні жанри меси і мотету, ствердилася інакша образність та інтонаційність. В епоху Відродження були знайдені, обдумані і доведені до досконалості найважливіші поліфонічні засоби, що застосовуються до нашого часу: простий і складний контрапункт, імітація і канон.

В цей період в різних країнах Європи утворюються композиторські школи. Провідні серед них – франко-фламандська, німецька та італійська.

Основні жанри поліфонічної музики в той час – три великі «М»: меса, мотет, мадригал, а також багатоголосні пісні.

## СТРОГИЙ СТИЛЬ

Строгий стиль – художньо-історичне поняття, що відноситься до поліфонічної музики XV-XVI століть для хору а cappella. Місце виконання – в церкві на церковній службі. Відмінні риси подібної музики: відчуженість, часова нерухомість, майже повна відсутність динаміки, текст (латинь) розподілений між голосами. Музика строгого стилю – «музика перебування», стану, вона неподійна і в певному сенсі позбавлена часової координати. Вся система строгого стилю складається із дозволів та заборон і більше нагадує «рецепт», ніж посібник з композиції.

Відмінна риса безлічі композиторських шкіл епохи Відродження – висока типовість. Визначена сукупність засобів письма: прийомів техніки, фактури, мовних норм (мелодії, ритму, голосоведення) – характеризує стиль класичної вокальної поліфонії як стилістично єдине явище. Лише за деякими показниками «правил» безпомилково визначається належність того чи іншого твору до строгого стилю. Відхилення від строгостильного універсуму, що виявляються в процесі дослідження окремих творів, не зачіпають головних ознак стильової системи. Спільність норм виявляється у порівнянні творів різних жанрів: мотету, меси, багатоголосного шансону і мадригалу.

Типовість строгого письма – результат прояву закономірностей стильової системи, що склалася до кінця XV століття, окремі компоненти котрої формувалися впродовж XIV-XV століть. Строгий стиль слід розглядати як підсумок тривалої еволюції багатоголосся. Саме в строгому стилі, стилі епохи Відродження, були розроблені принципи контрапункту та розвинуті малі імітаційні форми, що зберегли своє значення і в наш час – незалежно від того, в якій гармонічній чи поліфонічній системі вони застосовуються.

Показова в цьому сенсі творчість Джованні Палестрини, що представляє духовну лінію мистецтва XVI століття. З усією різноманітністю та багатством художнього втілення, його мотети і меси засновуються на єдиному колі тем і образів. У композитора в повному вигляді продемонстровані типові ознаки стилістики XVI століття – тематика, інтонаційний словник, гармонія, голосоведення, структура багатоголосся, принципи розгортання форми і т.д.

Гімн строгому стилю – теоретична праця Йогана Фукса «Gradus ad Parnassum» («Ступени к Парнасу»). Ця книга – перша спроба осмислити, проаналізувати, звернути увагу на органічну обумовленість окремих компонентів, фантастично високу техніку і

цілісність музичного письма. З цією працею були знайомі всі композитори XVIII століття.

Образний стрій музики строгого стилю – стримано-суворий, піднесено-зосереджений, врівноважений. Іноді серед творів зустрічаються і такі, рівень напруги в яких досить змінний, а емоційно-динамічна лінія далеко не однорідна. В ряді випадків з'являються контрастні співставлення матеріалу.

Виконавський склад – хор хлопчиків а *capella* або чоловічий.

Майстри XV-XVI століть досягли вражаючих вмінь розпоряджатися засобами хору. Вони досконало володіли мистецтвом розподілу матеріалу між голосами, розташування співзвуч (для отримання особливого «чистого» звучання), технікою співвідношення регістрів впродовж певної виконавської партії, прийомами включення, виключення і перехрещення голосів.

Строгий стиль здійснив справжню революцію в гармонічній мові і принципах фактурного розгортання. Хорове імітаційне мистецтво, виведене з надр вокальної гетерофонії, піднялося на новий рівень музичного мислення. Імітація знаменувала собою реальне звільнення голосів з-під гетерофонної «влади» *cantus firmus*: вони стали вступати не одночасно, а зі зрушенням по горизонталі і від різних ступенів звукоряду.

## МЕСА

Як цілісна багаточастинна музична композиція, меса стала одним із найграндіозніших творінь музичної культури епохи Відродження. Слово меса (від лат. *missio* – «звільняю», або «відпускаю») застосовувалося в церковному побуті з IV століття і означало відпущення гріхів; пізніше використовувалося в якості назви культового ритуалу в римській католицькій церкві.

В музичному відношенні процес становлення меси був тривалим. Ранній її вид – одноголосна григоріанська (хоральна) меса – на першому етапі постає у вигляді відокремлених частин, зафіксованих поза будь-якою системою. Лише з часом визначені частини меси почали приурочувати до певних подій та свят. Спочатку меса супроводжувала вечірні та ранкові служби, а пізніше представляла багатоголосний циклічний хорівий твір на незмінний, узаконений церковним статутом латинський текст з певним порядком і літургічною назвою частин.

Поліфонічна меса – перша в історії європейської музики велика циклічна форма (перший зразок циклічної меси належить Гійому де Машо).

Традиційний текст служив композиторам загальною ідеєю, яку кожен втілював в притаманній йому індивідуальній художній манері. Розрізняють меси, в яких *cantus firmus* використовувався, і меси, де він був відсутній (більш пізні зразки). Зауважимо, що *cantus firmus* запозичений з григоріанських, або світських мелодій, розташовувався в тенорі і виділявся довгими тривалостями. В деяких месах наспів проводився повністю в кожній частині, в інших – поділявся на фрагменти, що виступали тематичною основою частин.

Строга регламентованість загальної структури і її деталей диктувалися визначеними традиціями ритуалу (перш за все канонізованим текстом), тому музична форма меси сформувалася на основі піснеспівів, які входять в католицьку службу. До XIV століття склалася циклічна будова меси з основними розділами – *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* і *Benedictus*, *Agnus Dei*.

Характерні для меси риси – абстрагування образного строю, вираження піднесених, стриманих, споглядаючих і зосереджених почуттів, смиренний настрій. Ці зразки, знайдені художниками Відродження, стали своєрідними еталонами виразності для всіх наступних композиторів. Меса, провідний музичний жанр ренесансної епохи, залишилась ідеальним жанром для вираження абстрагованої піднесеної думки аж до нашого часу – від Жоскена

Депре, Палестрини, Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена до Брукнера, Стравінського, Мессіана, Яначека, Пярта.

Будова меси, її стилістика, фактура і принципи контрапунктного розвитку музичного матеріалу склалися під впливом найрізноманітніших форм музичної творчості – органуму, кондукту, балади, мотету. Як вже раніше згадувалося, в XVI столітті були вельми популярні меси-пародії, що представляли собою літургійний цикл, заснований на розвитку та інтерпретації музичного матеріалу світських жанрів – шансону і мадригалу. Меса-пародія поєднувала канонічно-ритуальний жанр і виключно світську пісенну тематику.

Якщо на ранньому етапі розвитку, в XIV-XV століттях, *cantus firmus* багато в чому визначав тематизм поліфонічних творів, то в епоху строгого стилю посилилась роль ініціального (*initium* – виклад, імпульс) тематизму, що визначалося пануванням, в той час, принципу імітації. Імітація примножувала, підкреслювала в лініях голосів виразні звороти, що склалися в лаконічний тематичний комплекс, який одночасно був квінтесенцією емоційного стану, що передавався в тому чи іншому розділі меси: радісного тріумфу душі (*Gloria*, *Hosanna*), глибокої скорботи (*Crucifixus*), просвітлення (*Benedictus*), драматизму (*Kyrie*).

Варто відрізнити месу як головний культовий ритуал в римській католицькій службі (обідня) від меси – розвиненого музично-літургійного циклу.

Відповідно до культово-побутового призначення музична частина меси поділялася на цикли Ординарію та Пропрію. В залежності від церковного календаря, в месі могли випускатися одні частини та додаватися інші. Рухливий, змінний розділ музичної частини меси отримав назву Пропрій. Інший, з обов'язковими частинами, постійно присутній в службі, став називатися Ординарій.

Склад і текст частин меси укладався впродовж кількох століть і в кінцевому варіанті ствердився на початку XI століття. До числа найстаріших форм богослужіння відноситься частина *Kyrie eleison* («Господи помилуй»), відома ще з античних часів.

Провідна роль меси в XV-XVI століттях визначається також і тим, що вона знаменує високий ступінь логічного осмислення музичної форми, той ступінь розвитку музичного мислення, що дозволяє говорити про досконалість та красу звучання вибудованого багатоголосся, про співмірність і гармонію усіх елементів художнього цілого.

Принципи будови меси з різними імітаційними формами вироблялися Окегемом, Обрехтом, Жоскеном Дебре. Поряд з матеріалом основного цитованого першоджерела Жоскен, наприклад, вводить в меси і мелодії григоріанських хоралів, що свідчить і про віртуозну техніку його письма, і про безперечно навмисне обмеження інтонаційно-тематичної сфери своєї творчості строго канонізованими мелодіями (меса «Fortuna desperata»).

Серед різновидів меси XVI століття слід назвати ту, що найчастіше зустрічалася у творчості італійських майстрів – *missa brevis* – коротка меса, що складається з кількох частин (іноді й власне частини відтворювалися не повністю).

За характером індивідуального авторського вираження меса (точніше, одна з її основних різновидів – меса-пародія) знаходиться на одній з найвищих сходинок музичного мистецтва XVI століття. Спираючись на те чи інше багатоголосне джерело, кожен композитор намагався знайти для неї нову форму вирішення, власні специфічні засоби виразності, які б дозволили створити цілком самостійні твори, які б відрізнялися високою художньою достойністю.

## МОТЕТ

Мотет (франц. mot – слово) виник в творчості композиторів паризької школи і, радикально змінюючись з XIII до кінця XVI століття, залишався одним із найважливіших жанрів світської і духовної музики. В багатовіковій історії професійного західноєвропейського багатоголосся мотет – один з найстаріших жанрів вокальної музики на основі запозиченого музичного матеріалу (в тенорі незмінно повторювався *cantus firmus*). Назва жанру вказує на його неодмінний зв'язок з текстом: словом «мотет» спочатку позначалася уся композиція, і окремий вокальний голос, що звучав з новим текстом (*motetus*). В XIII-XIV століттях мотет – найбільший триголосний твір на основі хоралу і народного наспіву.

Головна особливість мотету в епоху Середньовіччя – вибудовування багатоголосної композиції на основі вже наявного тенора, мелодичне розмаїття голосів і самостійність тексту в кожному з них. В мотеті одночасно звучали тексти різними мовами – духовній латинській та світській французькій.

Звертаючись до багатовікової історії мотету (починаючи з XII століття), слід зауважити той факт, що на різних етапах розвитку жанр поставав в найрізноманітніших формах: як поєднання світського, або духовного змісту, суто вокальний твір, або за участі інструментів, написаний на один чи декілька текстів, з використанням, або без використання *cantus firmus*, пісенний чи імітаційний, одночастинний, або багаточастинний. Причина такої мінливості полягає в тому, що він не мав (на відміну від меси) суворих регламентованих умов ні у відношенні змісту і тривалості тексту, ні у відношенні призначення і місця виконання. Втім, вільно жанр почали трактувати з часом, на перших етапах свого розвитку мотет містив чітко визначені ознаки, що виділяють його серед інших жанрів. Його не можна сплутати з органумом, кондуктом, іншими пісенними жанрами – усякий раз мотет має певні відмінні ознаки, власні конструктивні і художньо-виразні особливості.

Історія мотету наочно розкриває багато особливостей розвитку духовної музики, в тому числі і головну з них, пов'язану з тим, що в усі часи свого існування музика культу знаходилася під великим впливом народного і світського професійного мистецтва.

В епоху *Ars antique* був розповсюджений ізометричний мотет, заснований на техніці ритмічних модусів. В такому мотеті тенор і контрапунктуючі йому голоси спираються на різноманітні модуси, які відрізняються між собою співвідношенням тривалостей: довга-



коротка або коротка-довга. В епоху *Ars nova* в творчості Філіпа де Вітрі та Гійома де Машо склався ізометричний мотет: партія тенора спирається на повторення однієї ритмічної формули, але кількість ритмічних елементів в цій формулі і звуковисотних одиниць, що інтонуються на її основі, різні. Основу форми ізометричного мотету складає принцип суворого повторення, його композиційна основа – тенор, який проводить фрагменти григоріанського наспіву, розташування звуків в партії тенора, ритмічна відокремленість фрагментів нівелюють мелодичну цінність твору.

В цих двох різновидах мотетів тенор представляв собою фрагмент григоріанського наспіву, до тенора створювалися контрапунктуючі голоси.

Мотети Гійома Дюфаї – твори духовного і світського змісту. Ряд з них – ізометричні мотети, які створювалися до будь-якої важливої події – до дня освячення собору, з нагоди укладання миру, урочистих церемоній. Дуже рідко композитор обирає для *cantus firmus* цілісну мелодію, частіше він використовує лише її фрагменти і вводить в неї орнаментику. Особливий інтерес представляє включення в мотет «*Ave Regina*» звороту – молитви композитора: «зжалься над бідолашним твоїм Дюфаї, не дай йому, грішному, згоріти в лютому полум'ї».

Автор більше п'ятисот мотетів Орландо Лассо узагальнив в цьому жанрі найунікальніші і значимі явища музичного мистецтва високого Ренесансу, з'єднавши сувору поліфонічну техніку з особливостями мадригального письма. Його мотети повністю анулюють диференціацію, що існувала в музичній мові творів духовного і світського змісту. В багатьох випадках джерелом його духовних мотетів, завжди написаних на латинський текст, служать німецька *Lied* і французька *chanson*. Лєвова частка мотетів композитора представляють собою цикли, що складаються з п'яти частин. Кількість голосів в них нестала, вільно застосовуються модуляції в тональності далекого ступеня спорідненості, неочікувані гармонічні співставлення.

В творчості Орландо Лассо знаходить втілення показове для епохи Відродження явище – багаторазове використання одного тематичного джерела, а особливо – розвиток в месгах музичного матеріалу мотетів. У композитора 20 мес (з 58) написані на основі музичного матеріалу його власних мотетів, в деяких месгах використані твори інших композиторів, решта мають в якості свого джерела музику мадригалів і *chanson*.

Використовуючи матеріал мотетів в месгах без суттєвих змін, Орландо Лассо наділяє месу тими ж образами, тією ж гамою психологічних почуттів, що присутні в його мотетних композиціях і притаманні його творчості в цілому (у порівнянні з творами сучасників, твори Орландо Лассо відрізняють більший драматизм і експресія).

На відміну від Орландо Лассо, Джованні Палестрина рідко вдається до багаточастинних структур в мотетному жанрі. Більшість його мотетів одночастинні, або двочастинні. Тексти запозичені з текстів католицької служби, а також з поезії і прози минулих століть.

В епоху строгого стилю виникає новий тип мотету – імітаційний, що спирається на різноманітні види імітаційної техніки. Кожна з ланок імітаційного мотету представляє собою будь-яку малу імітаційну форму, або з розвиненою вільною частиною, або таку, що закінчується кадансовою формулою. В ланках імітаційного мотету багатогранне втілення отримав принцип двочастинної композиції зі строгою та вільною частинами – мотет як ціле виявився сприятливою основою для створення масштабної імітаційної форми. Драматургійна основа композиції складалася під дією регламентованих принципів розвитку. В своїй сукупності це призвело до того, що увесь ряд ланок підпорядковувався загальній лінії, загальному плану розвитку. Перша ланка була носієм основного інтонаційного матеріалу, відрізнялась найбільшою мелодичною і контрапунктною суворістю: в ній проводився найдовший одноголосний фрагмент пропости (ініціальні відділи решти ланок були коротшими). Перша ланка відрізнялася і найбільшою суворістю в мелодичному і контрапунктному відношеннях. Імітаційний мотет зберіг загальні принципи формотворення, притаманні його неімітаційним видам, – ланкову структуру, об'єднану і роз'єднану сполучними кадансами.

Композитори, що писали в строгому стилі, значно розвинули прийоми канонічного письма, посилили виразність гармонії, підкреслили роль кадансів, досягли зрозумілого фразування і чіткої диференціації. Кожна фраза тексту отримала закінчене музичне втілення.

В творах строгого стилю застосовувалися усі види канонічних імітацій, нескінченних канонів і канонічних секвенцій. Голоси об'єднувалися попарно, утворюючи наскрізну суперформу, а сполучні каданси регулювали формування структури.

В мотет XVI століття проникають елементи музичної мови і форми мадригалу, для якого характерне вільне чергування гомофонних і поліфонічних розділів, зміна метру, передача змісту тексту за допомогою символіки (відтворення сенсу слів за допомогою використання відповідних музичних інтонацій, ритмічних малюнків, визначеного напрямку мелодичних ліній, особливої гармонії). Такі, наприклад, деякі мотети Орландо Лассо, серед яких – твори ліричного, психологічного, сатиричного і гумористичного змісту.

## МАДРИГАЛ

Мадригал – музично-поетичний жанр світської професійної музики, не пов'язаний обов'язковими музично-структурними закономірностями, ні поетикою, ні власним музичним змістом.

Цей жанр показовий в багатьох відношеннях. Він точно відображає світський напрямок розвитку мистецтва і високий професіоналізм в поетичній та музичній сферах. Крім того, мадригал цікавий тим, що в ньому в більшій мірі, ніж в інших жанрах, проявляється особистість і художні смаки його творця. В цьому жанрі відбуваються процеси концентрації нових елементів музичної мови і реконструкції музичного мислення. Особливо в мадригалі можна відзначити значно чіткішу опору на функціонально гармонічну тональну систему, сполучення гомофонного і поліфонічного складу.

За характером віршованого тексту (Боккаччо, Петрарка, Тассо) і музики (Маренціо, Лассо, Палестрина, Монтеверді) мадригал представляв собою рід ліричної поеми і зазвичай виконувався ансамблем солістів, а пізніше – з інструментальним супроводом.

Впродовж віків мадригал пережив значну еволюцію від простої одноголосної пісеньки до багатоголосної вокально-інструментальної витонченої п'єси з текстом ліричного (розповідно-драматичного) змісту. В XIV столітті в більшості випадків мадригал створювався для одного чи двох голосів в супроводі органу, віоли або лютні в куплетній формі, де куплет мав заключну побудову – *ritornello*. На початку XVI століття це ліричний жанр, до кінця століття – драматичний, написаний у вільній формі зі зміною метроритму і розміру. Особливості такого мадригалу – висока символічність, увага до виразності окремих слів, ладові ефекти, декламаційність. Мадригал XVI століття представляв собою вокальний чотири-, п'ятиголосний твір для хору, який виходив за межі норм строгого стилю, – він відрізнявся свободою фактурного просування і зміною імітаційного і акордового складів.

Як в жанрі світського мистецтва, що постає поза межами культової музики, в мадригалі проявились і набули подальшого розвитку нові тенденції – суміщення особливостей строгого письма і вільного поліфонічного інструментального стилю, що зароджувався.

Пізній мадригал відрізняють сполучення діатоніки і хроматики, пісенності і декламаційності, метроритмічної свободи (перемінності), раптові (непідготовлені) модуляції, свобода голосоведення і тонке відображення нюансів тексту.

В другій половині XVI століття мадригал отримує яскравий розквіт в творчості Маренціо, Джезуальдо де Веноза, Лассо і Палестрини. Ці композитори написали значну кількість мадригалів і розширили рамки його змісту. Крім ліричних, з'являються хвалебні, сатиричні, побутові, героїчні і психологічні мадригали. Мелодику таких мадригалів можна визначити як пісенно-декламаційну, вельми важливого значення набуває звуковий колорит. Є у цих композиторів і багаточастинні мадригали, що нагадують сюїтні цикли.

Кульмінація в розвитку жанру – твори Клаудіо Монтеверді, який одним з перших почав писати мадригали для голосу і інструментів. Введення інструментального супроводу суттєво оновив сам жанр. Монтеверді також модифікував і вокальний стиль: співацькі партії в його мадригалах включають вокалізи інструментального типу, утворені з гам, секвенцій, різних пасажів та фігуртур.

Перш за все, його мадригали виділяються своїм виконавським складом: це розгорнуті концертні арії, дуети, тріо з basso continuo, або певним інструментальним ансамблем.

На останньому етапі свого розвитку мадригал тісно зближується з жанрами ораторії і кантати, проникає на сцену в якості музичного оздоблення музичних комедій. Поява сольного мадригалу пов'язана не лише з відродженням виконавських традицій XIV-XV століть, а й з подальшим розвитком тенденцій до розмежування голосів багатоголосної фактури, порушенню стрункої, але малопритатної в силу своєї невідповідності образному строю, імітаційній мотетній конструкції.

В XVI столітті мотет і мадригал асоціюються з цілком різноманітними емоційними сферами, що знаходить відображення в теоретичних поняттях мотетного і мадригального стилів. Мадригальний стиль більше підходить для вираження любові, ніжності, співчуття, мотетний, в свою чергу – скорботи, прихильності, захоплення. В такому образному змісті мотету явно прослідковуються церковні витоки.

Таким чином, в процесі еволюції жанру мадригал неодноразово модифікувався: 1) ранній мадригал а *capella*; 2) класичний концертний мадригал; 3) драматичний; 4) багатоголосний з інструментальним супроводом; 5) сольний з інструментальним супроводом.

В усіх модифікаціях зберігалася «пісенна» традиція виконання – емоційна і чутлива. Форма не регламентувалася будь-якими

структурними принципами, а визначалася емоційно-сміськовою стороною поетичного твору.

Жанр мадригалу виявився в точці перетину різних тенденцій епохи, що зумовило його вражаючий зліт і виняткову популярність в музичному мистецтві того часу в усіх країнах західної Європи.

Найбільш незалежний і вільний, на відміну від мотету і меси, мадригал мав яскраву, але коротку долю. Лише поодинокі його зразки представлені в ХХ столітті в творчості Миколи Мясковського, Пауля Хіндеміта, Ігоря Стравінського, Богуслава Мартіну, Альфреда Шнітке. Він залишився відгомонам минулих епох, нагадуванням про високе і натхненне мистецтво Відродження.

## **БАГАТОГЛОСНІ ПІСНІ**

Багатоголосні пісні – термін, що об'єднує кілька різновидів пісень: французький *chanson*, німецьку *Lied*, італійську фроттола і вілланелу. Ці жанри були надзвичайно популярні, мали точки перетину з мотетом і здійснили вплив на мадригал.

### **Французька *chanson***

Французька *chanson* – жанр професійної поліфонічної музики зі світською тематикою (пасторальною, любовною, батальною, героїчною). Це пісня, в основу якої покладена народна мелодика і танцювальний ритм. Склад у такій пісні змішаний: імітаційна фактура чергується з акордовою. Масштаби *chanson* різноманітні – від ліричної мініатюри до розгорнутої живописної фантазії. Найбільший майстер *chanson* – Клеман Жаннекен, написав близько двохста пісень (серед них: «Крики Парижу», «Спів пташок», «Битва під Мариньяно»).

### **Німецька *Lied***

Німецька *Lied* – багатоголосна контрапунктична пісня на *cantus firmus* з німецьким текстом. Жанрові різновиди: різдвяні, пасхальні, мисливські, любовні і жартівливі пісні. В якості *cantus firmus* обирались популярні фольклорні мелодії. *Lied* стає тією областю мистецтва, в якій в тісній взаємодії знаходяться професійна і народна творчість, взаємно доповнюючи одне одного. Багато німецьких *Lied* лягли в основу протестантського хоралу, який виник в епоху Реформації (1524-1526). Одним з його творців був Мартін Лютер, замінивши католицький григоріанський спів (латинською мовою) на – протестантський (німецькою мовою).

## ВИРАЗНІ І ФОРМОТВОРЧІ ЗАСОБИ СТРОГОГО ПИСЬМА

### Ладова організація

Поліфонія XV-XVI століть спирається на багатолодову систему, складові якої, розрізняючись історичним віком і походженням, володіють єдністю природи: горизонтальною, лінійною, а в широкому сенсі – мелодичною. Суттєва властивість діатонічних ладів – верховенство тоніки і послідовне мелодичне тяжіння до неї інших тонів. Ступені, незалежно від того, наскільки близько чи далеко вони знаходяться від тоніки, тяжіють до неї і розв'язуються в неї мелодично – поступеневим рухом, а не стрибком (що характерно для гармонічних ладів).

Ладова система строгого письма значно збагатила музичну лексику. Однією з відмінних ознак строгого стилю є модальність його ладової організації, а саме – побудова багатоголосся у відповідності з особливостями викладу мелодичних голосів.

Діатонічні церковні лади склалися в середньовічній монодії і мали емоційну характеристику. Найбільш розповсюджені були дорійський (мужній), фрігійський (пристрасний), міксолідійський, іонійський та еолійський. Лідійський (сумний) і локрійський лади використовувалися обмежено – інтонації, що лежать в їх основі, використовувалися рідко і були не бажаними.

В строгостильній системі домінує установка на координацію і інтеграцію рівнозначних ліній, що розвиваються одночасно. В мелодичних діатонічних ладах відсутня гармонічна організація стійких і нестійких звуків. В умовах церковних ладів з головуючою в них перемінністю і контрапунктичним контролем над лініями відношення між голосами зумовлюється інтонаційним середовищем, що їх об'єднує. Пропоста відрізняється від ріспост значною визначеністю, так як основне тематичне зерно концентрує в собі звороти, що найчіткіше задають лад.

Усвідомлення гармонічних співзвуч в багатоголоссі строгого стилю виходить з інтервальної, а не акордової координації ліній. Схожа специфіка музичного мислення тієї епохи відобразилася в диференціації інтервалів і у відношенні до багатоголосся як до суми двоголосся (в триголоссі – три пари голосів, в чотириголоссі – шість і т.д.).

Завдяки своєрідності ладового тактування мистецтво того часу сприймається сучасною людиною як явище не просто своєрідне, незвичайне, але й загадкове.



## **Особливості метроритму**

Свобода метроритму, його нерегулярність були цілком пов'язані з текстом, тактова риска не використовувалася, сильний і слабкий час (тобто доля) залежав від складу. В той час поняття про сильний і слабкий час були інакшими, ніж в більш пізній, метрично регулярній музиці. Сильна доля виділялася наголосом в слові, тобто вагою складу. Оскільки ці склади тексту при співі в різних голосах не співпадали, то й поліфонічна музика справила враження метрично злагодженої. За відсутності ясно відчутного регулярного метричного пульсу переходи від дводольного розміру до тридольного були простими і природними.

В строгостильних творах одним зі способів створення тяжіння була періодичність в послідовності сильних і слабких метричних долей. Майже всі правила застосування інтервалів вимагали їх диференційованого застосування в залежності від часу, на якому вони знаходилися. Роль метроритму в строгому письмі була формотворчою.

Ритмічна нотація – «біле письмо» хорової партитури. Переважало відтворення музичного тексту довгими тривалостями в розмірах  $\frac{4}{2}$ ,  $\frac{4}{1}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{3}{1}$  (які рідко застосовувалися вже в XVII столітті). Мелодії в кожному голосі склалися з фраз різної довжини. Каденції, як і склади тексту під час співу, не співпадали, що стимулювало автономію голосів. В музиці XV-XVI століть саме слово коригувало інтонацію, ритмічну сторону, більш того, воно формувало музичну фразу.

## **Мелодичні норми**

Мелодичні норми визначалися вокальною пародією багатоголосся – усувалося все, що ускладнювало спів. Перехід багатоголосся на хорову основу викликав якісну перебудову його структури. Це означало ствердження нової естетики музичного звучання, що порвало з середньовічними традиціями та встановило в якості ідеалу людський голос. Оскільки інструментальні партії виключаються з багатоголосся, кожен з голосів локалізується і набуває особливості, характерні саме для вокальної природи.

В хоровому багатоголоссі строгого стилю немає провідного і супроводжуючого голосів, їх функції і можливості однорідні. Зникає особлива індивідуалізація верхнього голосу. Рівнозначність голосів у вокальній поліфонії пов'язана з обмеженням індивідуальної характерності кожного з них окремо. Злагодженість індивідуалізації

цих голосів підвищує їх зв'язок один з одним. У фактурі спостерігається феномен діагоналі: в процесі руху музики як виконавці, так і слухачі переключають увагу з однієї партії на іншу навіть у тому випадку, якщо тканина не має імітацій, але володіє різночасовим фразуванням в голосах, застосовуючи паузи в одному для виділення іншого голосу.

Однією із суттєвих умов строгостильної системи співвідношення голосів – скорочення ліній, поява пауз як динамічного потенціалу мелодичної інтенсивності багатоголосся. Мелодично вступи голосів розподіляються по діагональному принципу: по черзі. Після пауз вступає кожен з голосів. Це призводить до важливого наслідку – рівномірного розподілу по голосах підготовлених дисонансів. Окрім мелодичного руху комплементарність розповсюджується на ритміку голосів, на дисонанси.

Строгість мелодичного малюнку голосів призводить до відбору певного кола ритмоінтонацій, що утворюють типовий шар мелосу в усіх голосах. Застосовані звороти чітко змальовують ініціальні зерна мелодичних ліній призводять до імітацій.

Дисципліна хорового ансамблю і однорідність функцій голосів – одна з суттєвих ознак структури багатоголосся строгого стилю. Мелодія розгортається в межах середнього регістру співацького діапазону, кульмінації завуальовані, переважає поступеневий рух, стрибки заповнюються ходами в протилежному напрямку (хід на кварту – стрибок). Найвищий і найнижчий звуки застосовуються одноразово. Забороняються ходи на септиму та усі збільшені та зменшені інтервали, оспівування і хроматичні зміни ступенів, повторення звуків. Застосовуються басовий, теноровий, альтовий, сопрановий і скрипковий ключі.



Строгий стиль високо оцінювався педагогами, так як вважався необхідною частиною теоретичної освіти музикантів і зручним «стилем» для практичного вивчення основ контрапункту.

## ПРОСТИЙ КОНТРАПУНКТ

Контрапункт (лат. *punctus contra punctus* – точка навпроти точки) – одне з ключових понять поліфонії, одночасне поєднання двох чи більше мелодичних голосів в певних метроритмічних умовах.

Власне поліфонія – це контрапункт з комплементарною ритмікою. Термін «контрапункт» багатозначний, пов'язаний з його історією і в різний час означав багатоголосся, дисципліну, підручник, п'єсу, поліфонічну техніку.

У розвитку контрапункту як багатоголосся можна виділити два етапи: 1) епоху строгого письма і розквіт в творчості Лассо і Палестрини; 2) епоху вільного стилю і розквіт в творчості Баха і Генделя.

Простий контрапункт – поєднання голосів, яке не змінюється при повторенні (може бути дано лише в транспорті). Відповідно, таке поєднання не є ні початковим, ні похідним.

Складний контрапункт – з'єднання, яке дає похідні завдяки переміщенню голосів по вертикалі, горизонталі і в обох напрямках.

### Інтервали

Найважливішою смисловою і конструктивною основою, що утворює вертикаль, стає інтервал. Усі правила строгого стилю – правила застосування інтервалів. В XV-XVI століттях переважало поняття поліфонічної техніки як суми інтервалів. В музиці того часу панували консонанси, дисонанси ж своєю присутністю лише підкреслювали їх домінуюче положення. Останнє виражалося в необхідності підготовки консонансу і обов'язковому розв'язанні дисонансу.

В основі координації ліній в строгому стилі – розподіл функцій консонансів і дисонансів. Усі трактовки строгого стилю починалися з класифікації інтервалів: 1) досконалі консонанси; 2) недосконалі консонанси; 3) дисонанси.

Розподіл на консонанси та дисонанси, як і опора на консонуючі співзвуччя, успадковані строгим письмом від попереднього періоду, головна заслуга якого – детальна регламентація дисонансів, що дозволяє їм стати повноправним класом співзвуч.

Будь-яка вертикаль в творах строгого стилю – це сума інтервалів; поняття «акорд» в ту епоху не існувало.

Контрапунктуючі голоси, з одного боку, були самостійними, з іншого – взаємопов'язаними. Голоси відрізнялися один від одного



розв'язання на секунду вниз (на слабкому часі). Вільний звук в момент розв'язання дисонуючого, або залишається на місці, або рухається в звук, консонуючий зі звуком розв'язання, в протилежний бік.

Одним з досягнень строгого стилю стала типізація кадансових формул, що забезпечують певне членування поліфонічної структури.

### **Кадансова формула**

Кадансова формула – зворот в кінці побудови, що включає: 1) підготування тоніки на слабкому часі; 2) її затримання на сильному часі; 3) хід на малу секунду вниз на слабкому часі; 4) розв'язання в тоніку на сильному часі.

Варіанти кадансових формул:



Каданси класифікуються на сполучні і заключні. Сполучний каданс закінчує серединну побудову і порушує одну чи кілька умов заключного. Заключний каданс закінчує великий розділ форми. Його умови: 1) кадансова формула в одному з голосів; 2) основна тональність; 3) обидва голоси розв'язуються в октаву; 4) сильна доля такту; 5) в момент розв'язання не застосовується пауза в жодному з голосів.

Тільки в кадансовій формулі, де VII ступінь можна підвищувати, виникли гармонічні тяжіння D і T. Поза нею функціональний зв'язок відсутній. Нагадуємо: сполучним початком в творі були текст і імітація.

Роль кадансової формули в строгому стилі як єдиного, що сповіщає про завершення музичної форми чи її розділу композиційного засобу колосальна. Вона є яскравою, атрибутивною ознакою стилю. Найтипівіший для музики XV-XVI століття заключний комплекс – квінт-октава (термін Ю. Холопова) і каданс Ландіні.

## СКЛАДНИЙ КОНТРАПУНКТ

Складний контрапункт – специфічний вид поліфонічної техніки, з'єднання голосів, яке при повторюванні подається у новому варіанті. Наприклад, голоси можуть мінятися місцями – верхній стає нижнім, а нижній – верхнім.

Термін «складний контрапункт» не вказує на складність поєднання голосів, або на складність їх мелодичної і ритмічної побудови. Суттєва ознака складного контрапункту – можливість отримати з однієї комбінації голосів інші. В такому випадку похідне з'єднання називатиметься початковим, а наступні, в яких голоси переміщені по вертикалі чи горизонталі, – похідними з'єднаннями. З початкового з'єднання можна отримати кілька похідних. За принципом утворення похідного і здійснюється класифікація складного контрапункту: 1) рухомий; 2) дзеркальний; 3) контрапункт, що допускає подвоєння.

Існує два види рухомого контрапункту – вертикально рухомий і горизонтально рухомий контрапункт.

**Вертикально-рухомий контрапункт** – вид рухомого контрапункту, в якому в похідному з'єднанні змінюється інтервальне співвідношення між голосами. Можливі наступні варіанти:

- 1) верхній голос залишається на місці, нижній переноситься вниз;
- 2) нижній голос залишається на місці, верхній переноситься вгору;
- 3) верхній голос переноситься вгору, нижній вниз.

Такі перестановки називаються прямими.



Голоси можуть мінятися місцями, наприклад, верхній стає нижнім, а нижній – верхнім; така перестановка називатиметься протилежною.



Двоголосне з'єднання з протилежною перестановкою голосів в похідному з'єднанні називається подвійним контрапунктом (триголосне – потрійним).

Інтервал, на який переноситься голос по вертикалі, називається *verticalis*. *Index verticalis* (Iv) – показник вертикально-рухомого контрапункту, тобто сума інтервалів (*verticalis*), на які переносяться голоси в похідному з'єднанні в порівнянні з початковим.

По системі С.І. Танєєва («Рухомий контрапункт строгого письма»), величина інтервалу позначається цифрою, на одиницю менше, ніж це прийнято в системі теорії музики. За основу беремо не кількість тонів, а кількість секундових кроків в інтервалі: прима – 0, секунда – 1, терція – 2, кварта – 3, квінта – 4 і т.д.

**Горизонтально-рухомий контрапункт** – вид рухомого контрапункту, в якому похідне з'єднання утворюється за рахунок зміни часового співвідношення моментів вступу контрапунктуючих мелодій. *Index horisontalis* (Ih) – показник горизонтально-рухомого контрапункту, тобто кількості тактів, на які переносяться голоси в похідному з'єднанні в порівнянні з початковим.



Обернений (дзеркальний) контрапункт – вид рухомого контрапункту, в якому похідне з'єднання голосів утворюється від обернення однієї чи кількох мелодій початкового з'єднання. Назва пояснюється тим, що похідне з'єднання графічно схоже на початкове, відображене у дзеркалі, розташованому під нотною стрічкою.



### **Контрапункт, що допускає подвоєння**

Відрізняється тим, що в похідному сполученні голоси подвоюються в терцію чи сексту.

Новий етап в теорії поліфонії відкрили праці С.І. Танєєва («Рухомий контрапункт строгого письма», «Вчення про канон») і Е. Курта («Основи лінійного контрапункту»). У своїх дослідженнях вони йшли різними шляхами, взаємно доповнювали одне одного. Курт прагнув осягнути природу напруженої мелодичної лінії, розглядаючи усяке багатоголосся як діалектичну єдність багатоголосся. Танєєва цікавила гармонічна, вертикальна сторона поліфонії – контроль контрапунктної тканини утворюваними в ній співзвуччями. Дві праці Танєєва містять класифікацію контрапункту, правила простого контрапункту, теорію і правила створення вертикально-рухомого і допускаючого подвоєння контрапункту, теорію і правила створення простого і нескінченного канону в прямому русі.



## МАЛІ ІМІТАЦІЙНІ ФОРМИ

В епоху строгого стилю склалися малі імітаційні форми – імітація, канон, нескінченний канон, канон-секвенція, що складаються з послідовності двох частин – строгої і вільної, яка завершується кадансом. Саме малі імітаційні форми в своїй сукупності склали основу великих імітаційних форм – мотету, ричеркару, фуги. Велика імітаційна форма утворюється з послідовності двох і більше малих імітаційних форм.

### Імітація

Імітація (лат. *imitatio* – підробка, наслідування) – повторення будь-яким голосом інтонаційного тезису, який щойно прозвучав в іншому голосі. Голос, що розпочинає імітацію, називається початковим, або пропостою (італ. *proposta* – пропозиція), голос, який повторює імітацію, – імітуючим, або ріспостою (італ. *risposta* – відповідь, заперечення).

В поліфонії XV-XVI століть зустрічаються імітаційні побудови з різним об'ємом вступної частини. Її матеріал може мати будь-яке походження і призначення. Найтиповіші для строгого письма імітаційні утворення ті, що формуються поступенево. В строгостильній імітації чергуються найбільш імітаційні фрагменти. Стислість імітаційних «хвиль», перехоплення імітаційної ініціативи призводить до швидкого «вичерпуванню» імітації.

Чим довша вступна частина, тим чіткіше він оздоблений, тим більш строгою зазвичай виявляється імітаційна побудова. Об'єднання ліній з самого початку відбувається активно, і наступні вступи розширюють, нарощують сполучення голосів. В той самий час початкове двоголосся задає та закріплює початковий матеріал – настільки, що він виявляється пристосованим для точного відтворення.

Саме в імітації складається специфічний характер руху строгого письма, який в подальшій еволюції європейської музики набуває значення характерної властивості будь-якого поліфонічного руху.

Контрапункт до імітуючого голосу (тобто до ріспости) утворює протискладення. В простій імітації одна пропоста, а кількість ріспост залежить від кількості голосів: в двоголосній імітації одна ріспоста, в триголосній – дві і т.д.

Кожна з малих інтонаційних форм має регламент – строгу і вільну частину. В строгій частині імітування пропости однією чи

кількома ріспостами підпорядковується певному розпорядку. Регламент строгої частини імітації – виклад пропости, ріспости і протискладення. Для вільної частини характерний нерегламентований розвиток, в якому можливе нерегулярне імітування, але обов'язкова кадансова формула. Середня і заключна частини мають нерівні функції: заключна частина обов'язкова, середня – не імітаційне багатоголосся – факультативна.

Тип імітації визначається особливостями строгої частини. Пропоста зазвичай відповідає правилам одноголосся: позбавлена виразності, починається довгими тривалостями (бревіс і ціла) в поступеному русі. Для неї характерна тематична яскравість і індивідуалізованість, притаманна, наприклад, барочним темам.

Схематичне зображення імітації:

$$\begin{array}{l} A \quad B \\ - \quad A_1 \end{array} \approx K$$

Чотири ознаки імітації:

- 1) інтервал вступу із зазначенням напрямку (наприклад, імітація у верхню квінту);
- 2) відстань вступу (наприклад, один такт);
- 3) інтонаційна будова ріспости в порівнянні з пропостою (наприклад, в прямому чи оберненому виді);
- 4) ритмічна будова ріспости в порівнянні з пропостою (в збільшенні чи зменшенні).

Класифікація імітацій пов'язана тільки з особливостями строгої частини: проста і складна, строга і вільна, в прямому русі і в оберненні (дзеркальна), в ритмічному зменшенні і збільшенні, ракохідна. В строгій імітації ріспоста повторює пропосту без інтонаційних і ритмічних змін. В дзеркальній усі висхідні ходи стають низхідними і навпаки. Кажучи «імітація в зменшенні», або «в збільшенні», слід мати на увазі ритмічну будову ріспости (тобто повторення матеріалу в ритмічному збільшенні чи зменшенні).

Імітація складається з розділів, ланок чи частин, які називаються відділами (наприклад, відділи А В). В імітації завжди два відділи: 1) одноголосна частина пропости і паузуюча частина ріспости; 2) імітування ріспостою попереднього відділу пропости і протискладення до ріспости. В імітації імітується лише один відділ – А.



Відомо, що відділи впливають на емоційний відтінок імітації, так як саме з ними пов'язаний ступінь «канонічної інтенсивності» (термін А.П. Мілки). В епоху строгого стилю найрозповсюдженішими були кварто-квінтові імітації.

Ускладнення гармонії в ХХ столітті призвело до широкого застосування імітацій в дисонуючі інтервали (Д. Шостакович, П'ята симфонія, I ч., т. 17-19), а також імітацій з перетворенням (Р. Шуман, Симфонічні етюди, Етюд XI *gis-moll*).

### **Канон**

Канон (лат. *canon* – зразок) – безперервна імітація, що передбачає виведення усієї багатоголосної фактури, чи, навіть, всієї форми з однієї музичної ідеї. Ця мала імітаційна форма є одним з найдавніших видів музичної техніки. Один з різновидів канону раніше називали фугою, а саме такий канон, респоста чи респости якого знаходилися на опорних тонах, що визначають лад. Інтервалами вступу могли бути тільки прима, квінта, або октава (канони в усі інші інтервали фугою не називалися). Ця обставина зіграла значну роль у формуванні регламенту експозиції фуґи.

Канон був найбільш популярний в західноєвропейській музиці XV-XVI століть. Особливо яскраво ця форма представлена в творчості нідерландських композиторів – Дюфаї, Окегема, Обрехта, Дебре. Найвищого розквіту мистецтво канонічної імітації і контрапунктування досягло в творчості Лассо і Палестрини.

Імітація і канон мають однакову природу: з одного боку, канон є безперервна імітація, з другого – проста імітація складає початкову побудову канону. Саме тому імітацію можна вважати «мінімальним» каноном, так як в ньому повторюється лише вступна частина пропости.

XV-XVI століття – період розквіту малих імітаційних форм, багато з яких здаються сьогодні надзвичайно складними за технікою виконання – віртуозні канонічні ідеї втілювалися за умови дотримання усіх відповідних правил голосоведення і чистої вертикалі. Очевидно, авторів приваблювала ідея створення музичної форми за умов дотримання строгого регламенту компонентів її структури.

Серед широко використовуваних різноманітних видів канонів Середньовіччя і Ренесансу немало таких, які дуже далекі від нормативних і загальновідомих. Більше того, деякі з них зовсім не пов'язані з імітацією, наприклад лінійний канон. З цієї причини не можна обмежувати своє уявлення про канон лише через його традиційні форми, відомі творами XVIII-XIX століть.

В більшості випадків канони записувалися лише по пропостах, решта голосів виводилися відповідно до техніки виконання. У записі вказувалася кількість голосів, позначався час вступу ріспости, способи виконання. Починаючи з XIV століття в західноєвропейській музичній практиці широкого розповсюдження набув особливий метод запису музичного тексту. Згідно цього методу текст фіксувався не повністю, а частково, надаючи можливість кожному самостійно розшифрувати авторський задум, тобто «вивести» ненотовані, невиписані голоси із запропонованого нотованого музичного тексту. При цьому, як правило, були присутні певні позначення (один чи одразу два терміна – *canon* і *fuga*), що підказують і уточнюють спосіб розшифровування. В XV-XVI століттях існувала традиція зашифрованих вказівок до виконання канону. Серед них: «Взивай безупинно», «Йди геть, сатана» (ракохід), «Хто зі мною, той звучить в дециму», «Оберни ніч в день» (зменшення), «Принаженим буде той, хто себе підносить» (обернення) і т.д.

Види канону розрізняються за способом виведення голосів. В XIV столітті можна знайти зразки зображувальних канонів, що ілюструють тексти, пов'язані з полюванням і гонитвою. – рондель, качча, шас, ротта (ротуна). В них ріспоста вступає в унісон з відстанню вступу на кілька тактів – голоси немов наздоганяють, переслідують одне одного. Англійський «Літній канон», по суті, перший зразок власне канону (XIII століття), а «Гольдберг-варіації» Й.С. Баха – перша сюїта канонів (кожна третя варіація представляє собою канон) в усі інтервали від прими до нони.

Будучи однією з форм імітації, канон запозичує в неї багато притаманних для неї якостей – інтервальне, часові, змінні співвідношення пропости і ріспости і багато інших положень, у відповідності з якими він отримує свою назву.

Класифікація канону: простий і складний, строгий і вільний, кінцевий і нескінченний, точний і неточний, першого і другого розряду, мензуральний (пропорційний), ракохідний (з кінця до початку), в збільшенні і в зменшенні.

В простому каноні одна пропоста, в складному – декілька (В.А. Моцарт, Реквієм, *Rex tremendae majestatis*).

Подвійний канон з двома пропостами представляє два простих канони, які звучать одночасно. Якщо кожна пропоста відтворюється однією ріспостою, то голосів – чотири, якщо двома – шість.

Кінцевий канон закінчується кадансовою формулою або переходить в іншу стадію розвитку (наприклад, неімітаційну).

В нескінченному каноні пропоста і ріспоста повертаються до свого початку на тій самій висоті.



В канонічній секвенції пропоста і ріспоста повертаються до свого початку на іншій висоті.

Постійне повернення робить форму придатною для пісень жартівливого і побутового змісту. Народний звичай співати канони був розповсюджений в Англії, Франції, Нідерландах з далеких часів. Пісенні канони писали Гайдн, Бетховен, Шуберт і багато інших композиторів.

В ракохідному каноні ріспоста повторює всі відділи пропости з кінця до початку (рондо Г. Машо «Мій кінець, мій початок»). Мелодія, «прочитана» навпаки, сприймається як нова.

Раціоналістичний характер техніки ракоходу відповідав естетичним нормам композиторів нідерландської школи. В XVII – першій половині – XVIII століття ракохідний канон зустрічається рідко. Значення цієї техніки знову зростає в музиці XX століття.

Канонами у збільшенні (*augmentatio*) і зменшенні (*diminutio*) називаються такі канони, в яких ріспоста проводиться в ритмічному збільшенні, або зменшенні.



Голос, в якому мелодія проводиться в збільшенні довгими тривалостями, немов відділяється від загальної поліфонічної маси, тим самим підкреслюючи свою значимість. Голос, що проводить мелодію в зменшенні, добре відтіняє інший – що рухається звуками довшої тривалості. Такий канон використовувався в формі, що називається «імітація на хорал».

Канон в оберненні (лат. *inversio*) відтворює мелодії зі зміною напрямку її інтервалів: ходу мелодії на певний інтервал вверх відповідає хід на той самий інтервал вниз в оберненому варіанті, і навпаки. Обернення – простий, проте дієвий спосіб оновлення. В результаті подібного перетворення виходить фактично нова мелодія, хоча і споріднена початковій завдяки збереженню ритму.

Специфіка пропорційного чи мензурального канону – викладення усіма голосами одного і того ж матеріалу в різних мензурах (пропорціях). Ріспоста починається одночасно з пропостою. Виступаючи в один і той самий час, ріспости поступово починають відставати від пропости. Зазвичай мензуральний канон записувався у вигляді одного голосу, на початку якого вводилася пояснююча ремарка і вказувалися мензури, що в ній використовувалися.

Лінійний канон, іноді іменований ще теноровим, пов'язаний із зовсім інакшим розумінням слова *canon* – «правило». Він передбачає одноголосне розшифрування виписаного фрагменту мелодії (частіше тенору) згідно сформованим автором композиції умовам. В музичних творах цей голос практично ніколи не виписувався, а на його наявність вказував лише термін *canon* з визначеним завданням чи підказкою до розшифрування. У зв'язку з тим, що зашифрований мелодичний фрагмент часто володів невеликими розмірами і за умовами завдання мав повторюватися кілька разів (змінюючи або висоту, або ритмічні пропорції), уся музична композиція починала підпорядковуватися принципу дискретності.

Елізійний канон – канон, особливість якого полягає у випущенні всіх пауз і коротких тривалостей.

Терміни «канон» і «канонічна імітація» близькі, але не тотожні. Канон – це мала імітаційна форма, канонічна імітація – прийом розвитку, техніка поліфонічного письма.

Так само, як і імітація, канон має строгу і вільну частини. В імітації два відділи (відділ дорівнює одноголосній частині пропости), в каноні кількість відділів нерегламентована. Відмінність канону від простої імітації полягає в тому, що в каноні ріспоста відтворює усі відділи пропости: А В С D E і т.д., а в імітації – тільки один відділ.



Схема канонічної імітації, в якій імітуються п'ять відділів:

- A B C D E  
- A B C D E  
- - A B C D E  
- - - A B C D E  
- - - - A B C D E

З канонем пов'язана значна область музичної творчості, як усного (наприклад, практика пісенних кругових канонів), так і професійного письмового. Немає жодного періоду в історії музики, де б не використовувалися різні види канону: він вписується в будь-яку поліфонічну концепцію, може бути адаптованим до будь-якого музичного стилю, втілений в будь-якій фактурі.

Сформувавшись в епоху строгого стилю, малі імітаційні форми індивідуально інтерпретуються в творчості композиторів XVII-XVIII століть і під впливом інструментальної музики збагачуються новою стилістикою. Імітаційна техніка в найрізноманітніших її проявах сформувала стабільний вид імітаційних двочастинних структур; формотворчий принцип співставлення строгого регламентованого розділу, що лежить в її основі, і вільної частини, панував впродовж кількох століть (аж до виникнення фуги), повторюючись і закріплюючись в музичній свідомості. І в післябахівську епоху цього правила дотримувалися в не фугованих імітаційних побудовах. В бароко і пізнішу епоху принцип співставлення строгої і вільної частин діяв так само визначено, як і в епоху строгого стилю, що проявилось і в більших масштабах, і у великих формах (наприклад, в мотеті).

Утворені в епоху Відродження принципи роботи з матеріалом – прийоми техніки контрапункту, методи формотворення, закони конструювання музичного цілого – продовжують жити і розвиватися.

Особливий інтерес до строгого письма виявляється в музиці другої половини XX століття. Сучасні композитори знаходять в мистецтві Відродження нові творчі імпульси, нові джерела натхнення і резерви виразності. Повертається лінійно-поліфонічний метод мислення, стретна імітація, канонічна техніка і техніка письма на *cantus firmus*, особливі види остинатних форм. Усе це вписується в

нову музичну стилістику. Серед сучасних творів, в яких продовжується розробка жанрово-виразних засобів епохи Відродження, меси Богуслава Мартіну, Олів'є Мессіана, Леонарда Бернстайна і Леоша Яначека; мотети Пауля Хіндеміта, Сергія Слонимського, Антона Веберна; «Магніфікат» Кшиштофа Пендерецького; канони Дмитри Шостаковича, Ігоря Стравінського, Альфреда Шнітке і Володимира Цитовича; ричеркари Богуслава Мартіну; пасакалії і чакони Рейна Лаула, Александра Мнацаканяна і Юрія Фаліка. Використовують техніку *cantus firmus* Едісон Денисов, Олександр Пірумов, Борис Тищенко і Родіон Щедрін, білий лист і відмова від тактових рисок – Софія Губайдуліна, Люціан Пригожин, Сергій Слонимський і Кшиштоф Пендерецький.



## Матеріал для аналізу

- 1) Й.С. Бах. «Гольдберг-варіації», «Мистецтво фуги», інвенції;
- 2) Дж. Данстейбл. Меса «Rex seculorum», Sanctus;
- 3) Г. Дюфаї. «Ave Regina caelorum»;
- 4) Дж. Палестрина. Меса Папи Марчелло;
- 5) Дж. Палестрина. Меса «Canonica», Sanctus;
- 6) О. Лассо. Мотет «Sancta Maria»;
- 7) Г. Машо. Рондо «Мій кінець – мій початок»;
- 8) Ж. Депре. Меса «L homme arme»;
- 9) Ф. Ландіні. Мотет «Si dolce non sono».

## Практичні завдання

- 1) Створення монодій в діатонічних ладах з використанням кадансових формул, у розмірах  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{4}{2}$  і  $\frac{4}{1}$ , альтовому і теноровому ключах.
- 2) Приписування до створених монодій контрапункту з дотриманням правил застосування дисонансів на сильному і слабкому часі.
- 3) Створення простих двоголосних імітацій в верхню квінту (октаву) і нижню кварту з відстанню вступу два (три) такти. Вільна частина від трьох до шести тактів.
- 4) Створення імітацій в ритмічному збільшенні і зменшенні.
- 5) Створення імітацій в оберненні.
- 6) Створення канонічних імітацій на п'ять відділів і завершення їх кадансовою формулою.

Порядок роботи над імітацією:

- 1) Написання пропости; 2) відтворення пропости в ріспості. Інтервал вступу може бути будь-яким, частіше – верхня чи нижня кварта, квінта або октава. В ріспості має бути відтворений увесь вступний відділ пропости; 3) створення протискладення із застосуванням дисонансів; 4) створення вільної частини, що являє собою неімітаційне двоголосся; 5) кадансова формула. Імітації необхідно писати на двох стрічках в різних ключах.

## Література

1. Григорианский хорал / Сост. Т.Кюрегян // Научные труды Моск. Гос. Консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 20. М., 1998.
2. Дубравская Т. Музыка эпохи Возрождения: XVI век. 9 // История полифонии. Вып. 2Б. М.: Музыка, 1996.
3. Евдокимова Ю. Многоголосие Средневековья // История полифонии. Вып. 3. М., 1983.
4. Милка А. «Музыкальное произношение» И.С. Баха. К реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999.
5. Пустыльник И. Практическое руководство к написанию канона. Л.: Музыка, 1975.
6. Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. Л.: Музыка, 1975.
7. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М.: Музыка, 1985.
8. Симакова Н. Мелодия «L'homme armé» в свете традиций музыкального искусства эпохи Возрождения // Теоретические наблюдения над историей музыки. М.: Музыка, 1978.
9. Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. М.: Лейпциг: изд-во Бердяева, 1959.
10. Фраенов В. Учебник полифонии. М.: Музыка, 1987.
11. Холопов Ю. Канон: генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978.
12. Южак К. О структуре изоритмического мотета XIV века // Теория, история, психология музыкального искусства. Петрозаводск, 1990.
13. Южак К. Контрапункт и полифония // Сов. музыка, 1990, № 8.
14. Южак К. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории. Кн. 1 и 2. СПб.: Сударыня, 2006.