781-42
М-98

Т. МЮЛЛЕР

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

ХРЕСТОМАТИЯ

МОСКОВСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
им. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Кафедра теории музыки

Т. МЮЛЛЕР

781.42
М-98

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

ХРЕСТОМАТИЯ

304151

*Допущено Управлением кадров и учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для очных, заочных и вечерних отделений
высших музыкальных учебных заведений*

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА МОСКВА 1964

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая Хрестоматия по полифоническому анализу является учебным пособием к курсу полифонии. Включенные в нее примеры — отрывки из художественных музыкальных произведений разных эпох — иллюстрируют, в известной мере, основные положения теории полифонии и позволяют студенту получить более широкое представление как о музыке строгого письма, так и о полифонических сочинениях, созданных позднее.

Во всех главах Хрестоматии, расположенных соответственно последовательности тем в курсе полифонии, имеются образцы различных стилей, что дает возможность применить методику сравнения.

Объем Хрестоматии не позволил избежать нежелательного приема — вычленения отрывков из художественных произведений. По отдельному музыкальному отрывку трудно судить о его роли в контексте целого. Поэтому мы рекомендуем учащимся, помимо детального анализа приведенных здесь образцов, рассмотреть указанные сочинения целиком. Сказанное относится в первую очередь к пятой, шестой и седьмой главам предлагаемого пособия.

В восьмой—двенадцатой главах пьесы помещены полностью. В частности, весь аналитический материал, относящийся к тем разделам учебников, которые посвящены форме фуги, дан в виде ряда целых произведений. Последние подобраны так, что при изучении любой детали формы их анализ представит интерес.

В Хрестоматии почти нет примеров из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, поскольку это собрание первоклассных образцов полифонического письма общедоступно. Кроме того, эти сочинения привлекаются обычно в качестве основного материала для объяснения в лекционном курсе.

В начале всех глав Хрестоматии приведены методические указания и поставлены задачи к практической работе. Задачи, помещенные в начальных главах (например: первой, второй, где рассматриваются мелодика и двухголосие), сохраняют актуальность и для последующих разделов, ибо полифоническое многоголосие складывается из развитых мелодий, пар таких мелодий и т. д. Анализ же отдельных компонентов целого необходим, так как желательна полная характеристика произведения.

Для оценки полифонических сочетаний, определения разновидностей сложного контрапункта, показателей вертикальной или горизонтальной перестановок, зеркального или возвратного контрапункта требуются прочные навыки, которые и следует выработать, прежде всего, в двухголосии. Поэтому в главы, посвященные изучению данных тем, включено довольно большое количество материала. Очень важно, чтобы, помимо оценки каждой из отдельных мелодий, было также охарактеризовано выразительное значение любого их соединения (первоначального или производного).

Небольшое число образцов из сочинений строгого письма в главе о мелодии и использование отдельных мелодий из многоголосных произведений объясняются весьма незначительным применением одноголосного изложения в ту эпоху. Ограничение одноголосия и почти обязательная стреттность имитации в полифонических пьесах различных авторов, вплоть до предшественников Баха, очевидно, связаны с малой индивидуализацией тематизма. У Генделя, Баха и композиторов последующих эпох в тесной связи с процессом индивидуализации тематизма возрастает и роль одноголосного изложения. Примеры одноголосия свободного письма могли бы быть умножены и за счет произведений, написанных в гомофонических формах.

В конце некоторых глав Хрестоматии приводится список дополнительных сочинений для анализа по данной теме.

Т. Мюллер

Глава I

МЕЛОДИКА СТРОГОГО И СВОБОДНОГО ПИСЬМА

Приведенные ниже примеры мелодий заимствованы из многоголосных произведений различных авторов и стилей. Анализируя их, следует дать по возможности полную характеристику закономерностей мелодики как строгого, так и свободного письма.

Правила для сочинения мелодий строгого письма, изложенные в учебниках, и оценка закономерностей мелодики данного стиля, полученная на основе анализа ограниченного числа образцов, в каких-то деталях могут и не совпасть, поскольку композиторы не ставят себе целью обязательное выполнение требований, предъявляемых к ученикам. Композитор сочиняет музыку; критериями для него служат его художественные взгляды и музыкальный творческий замысел.

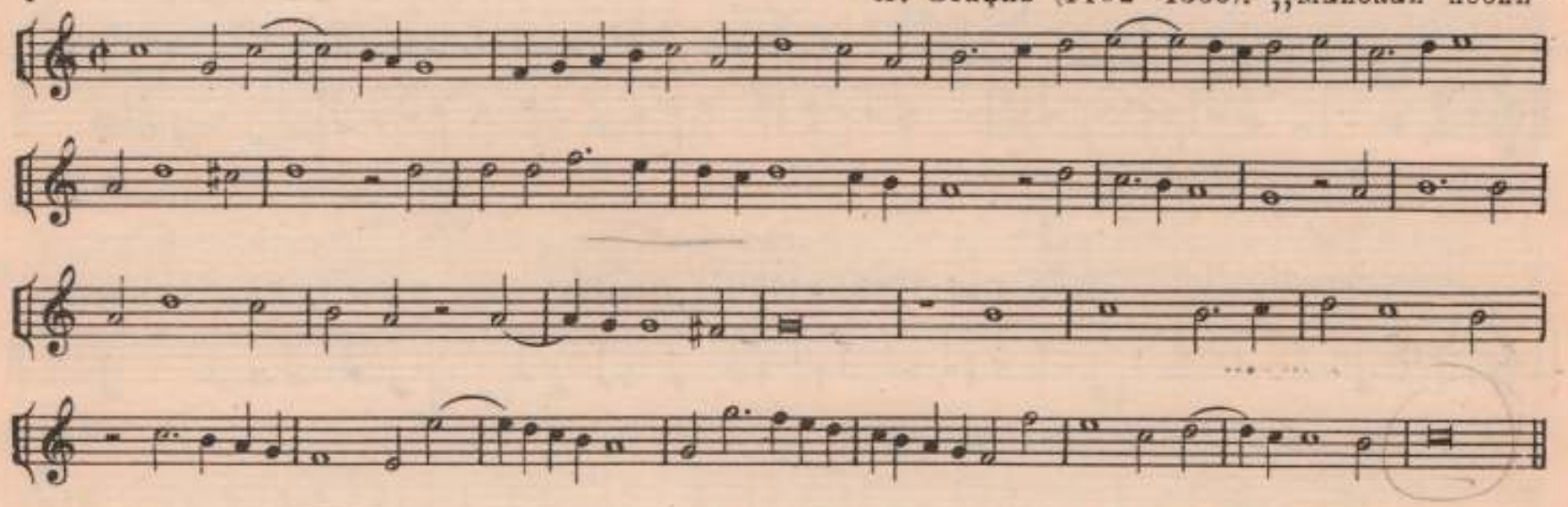
Курс же полифонии на основе определенного круга правил (иногда, в известной мере, умозрительных) должен помочь студенту выработать определенную полифоническую технику и воспитать взыскательность к художественным качествам произведения.

Чтобы характеристика закономерностей мелодики строгого, а затем и свободного письма была полной, рекомендуется исследование приведенных образцов по основным элементам (средствам) выразительности [1].

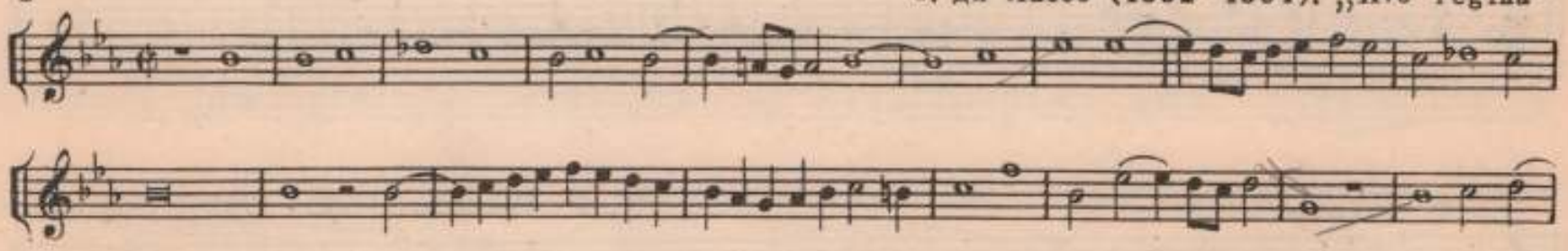
Например: 1) ритм (использование длительностей и их соотношение, ритмическая волна, ритмический рисунок); 2) метр (роль метрически тяжелой доли, наличие периодичности структуры или отсутствие таковой, роль лиг и пауз); 3) интервальный состав (восходящие и нисходящие скачки, их соотношение с плавным мелодическим движением, мелодическая волна, кульминации и подходы к ним, моменты скрытого голосоведения); 4) звукоряды и лады, диатоника и хроматика, отклонения и модуляции, соотношение устойчивости и неустойчивости, централизованность или децентрализованность.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

1 Л. Зенфль (1492–1555). „Майская песня“

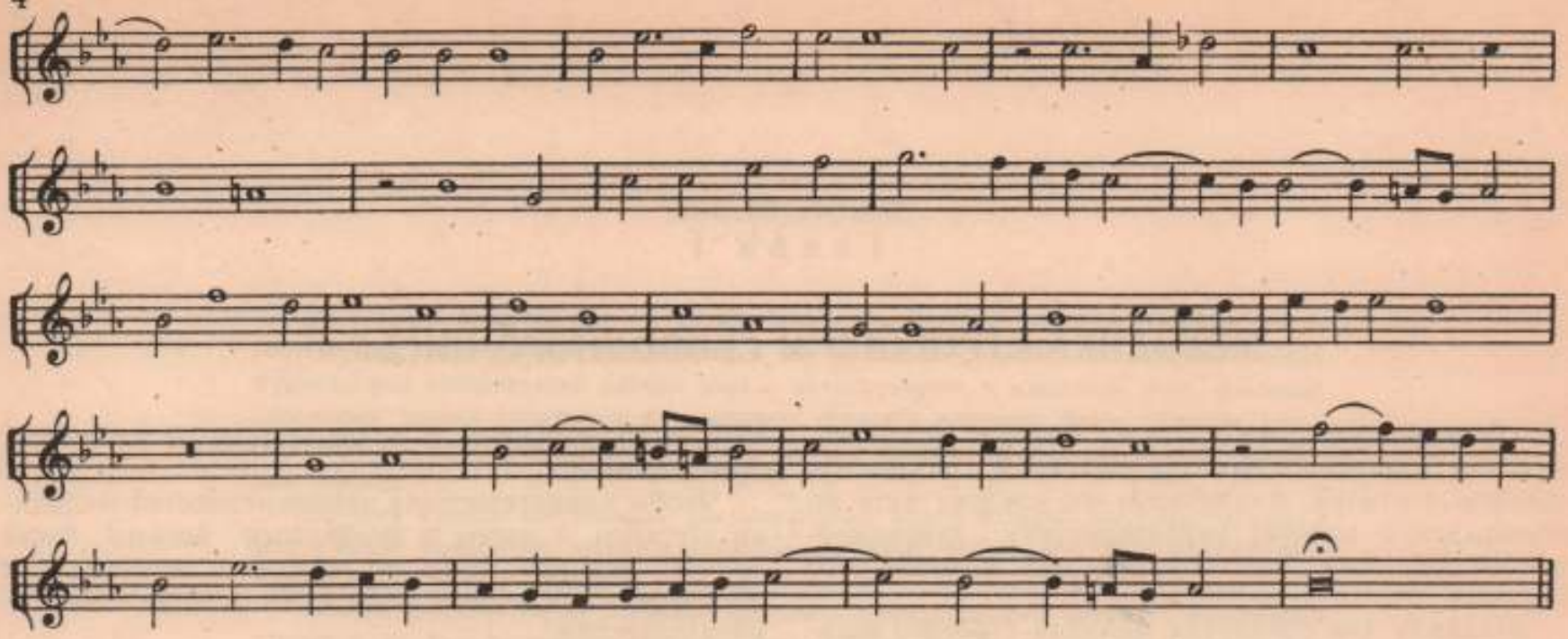


2 О. ди Лассо (1532–1594). „Ave regina“



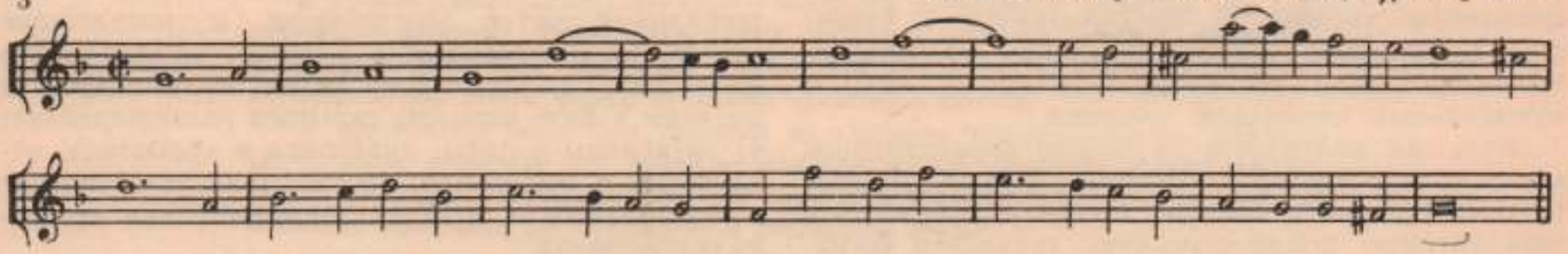
[1] Очень полезно воспользоваться для анализа и материалом из второй главы Хрестоматии. Образцы мелодий свободного письма представляют собой преимущественно темы фуг. Во время знакомства с формой фуги желательно рассмотреть также и эти примеры.

4

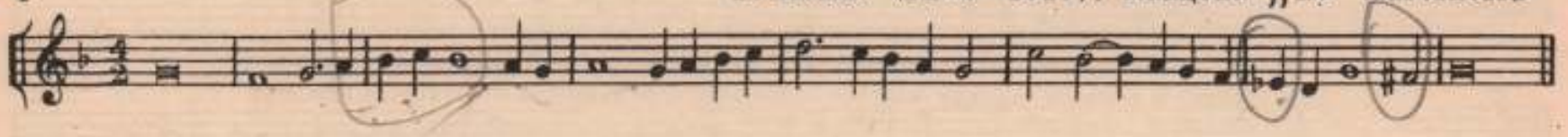


Г. Л. Гаслер (1564–1612). „Интрада“

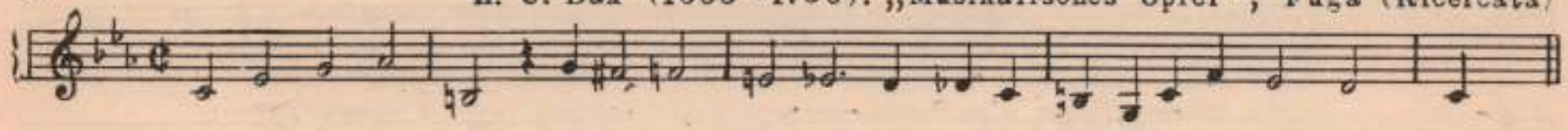
3



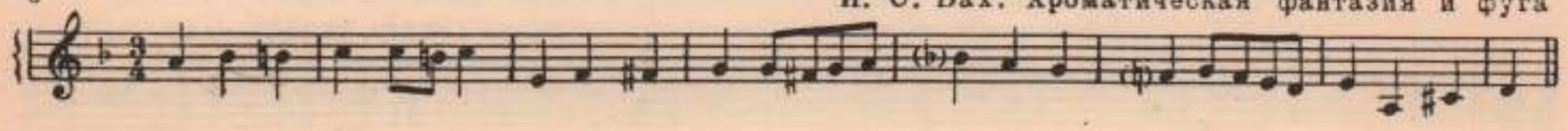
4 Г. Изаак (1440–1517). Канцона „La Martinella“



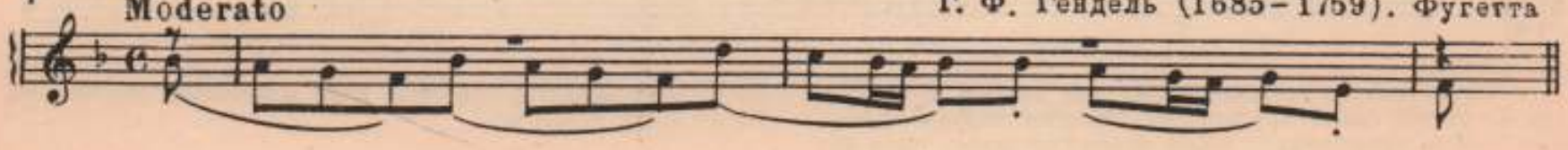
5 И. С. Бах (1685–1750). „Musikalisches Opfer“, Fuga (Ricercata)



6 И. С. Бах. Хроматическая фантазия и фуга



7 Moderato Г. Ф. Гендель (1685–1759). Фугетта

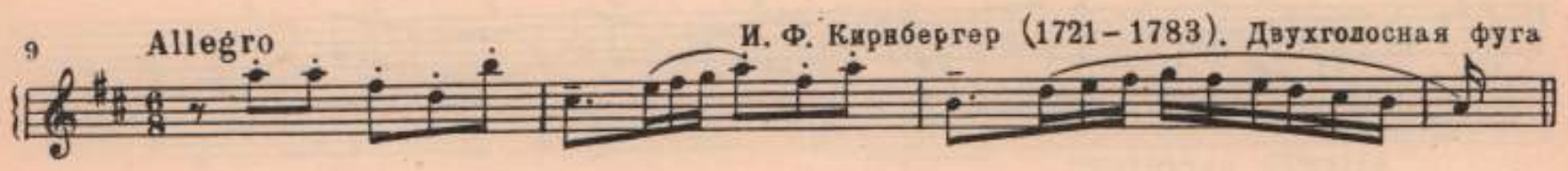


8 Allegro vivace

Г. Ф. Гендель. Каприччио

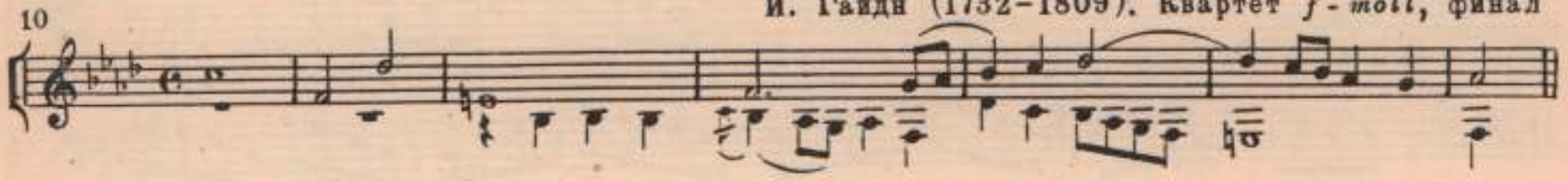
9 Allegro

И. Ф. Кирнбергер (1721–1783). Двухголосная фуга



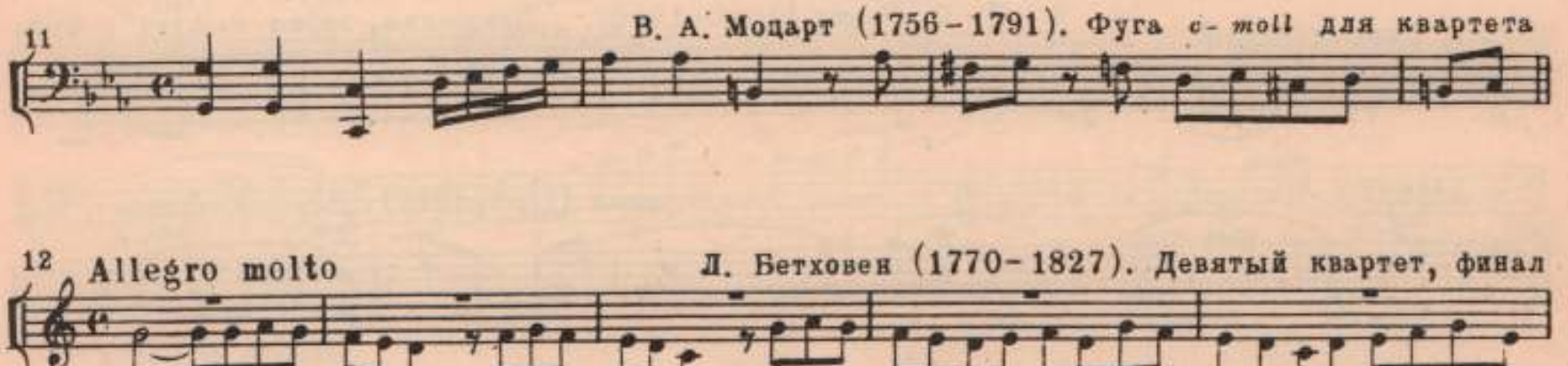
10

И. Гайдн (1732–1809). Квартет *f-moll*, финал



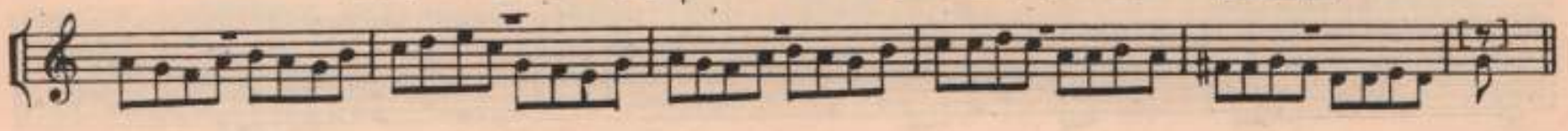
11

В. А. Моцарт (1756–1791). Фуга *c-moll* для квартета



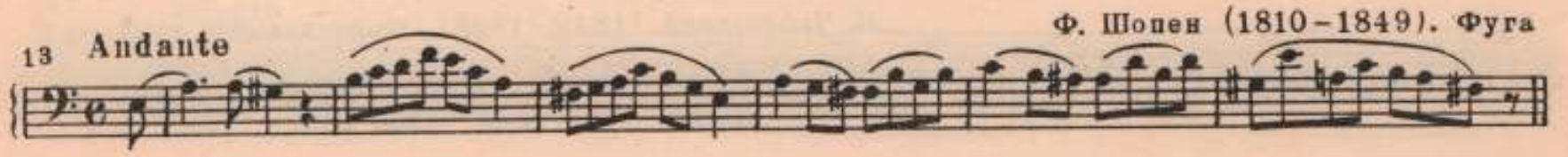
12 Allegro molto

Л. Бетховен (1770–1827). Девятый квартет, финал



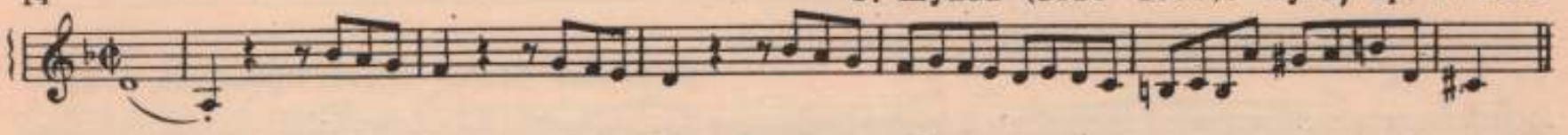
13 Andante

Ф. Шопен (1810–1849). Фуга



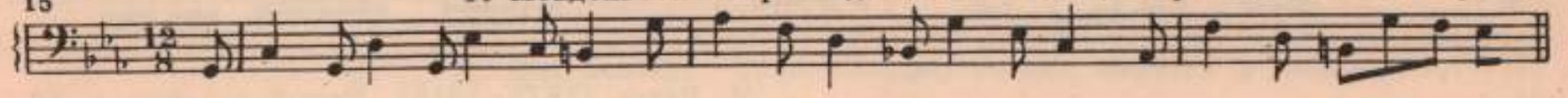
14

Р. Шуман (1810–1856). Фуга, ор. 72 № 2



15

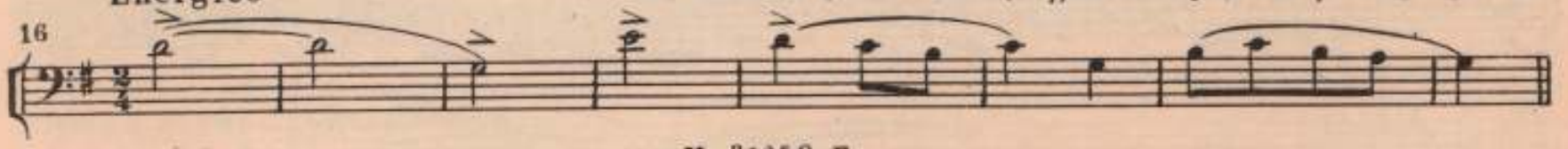
Ф. Мендельсон-Бартольди (1809–1847). Фуга *c-moll* для органа



Energico

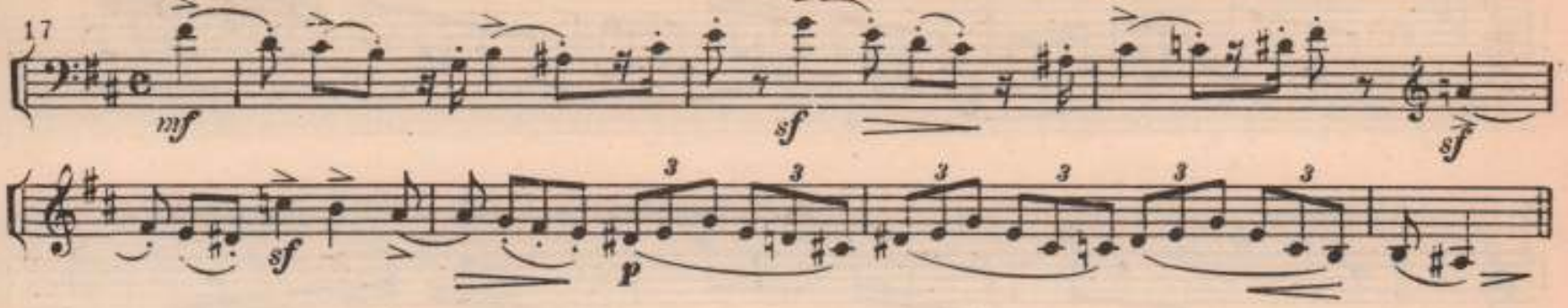
16

М. Глинка (1804–1857). „Иван Сусанин", Интродукция

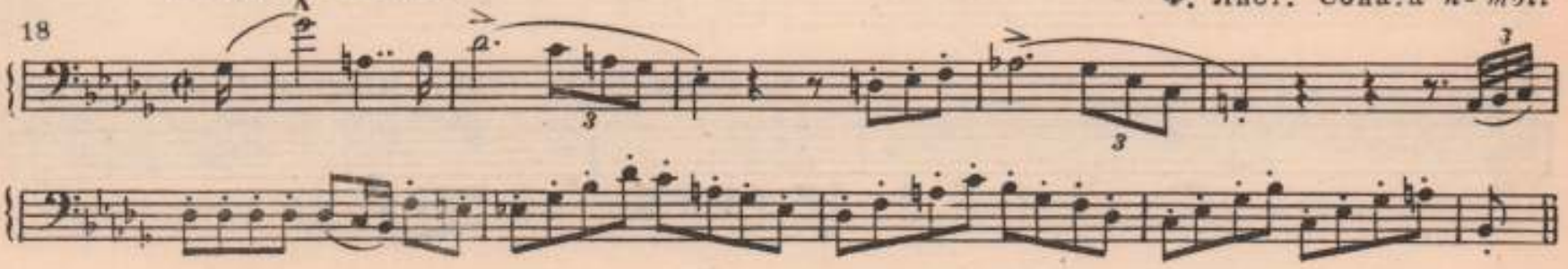


М. 31058 г.

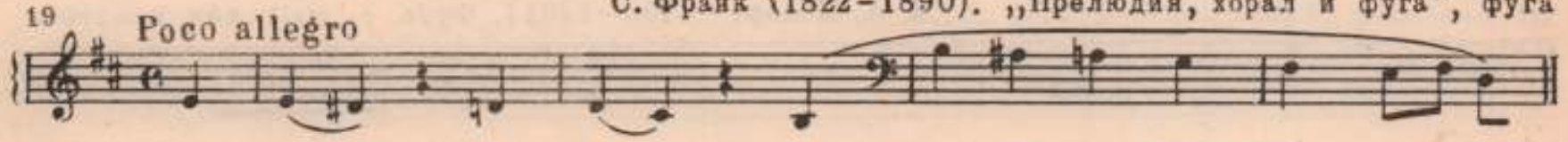
17 Lamentoso — Ф. Лист (1811–1886). „Данте-симфония", ч. II



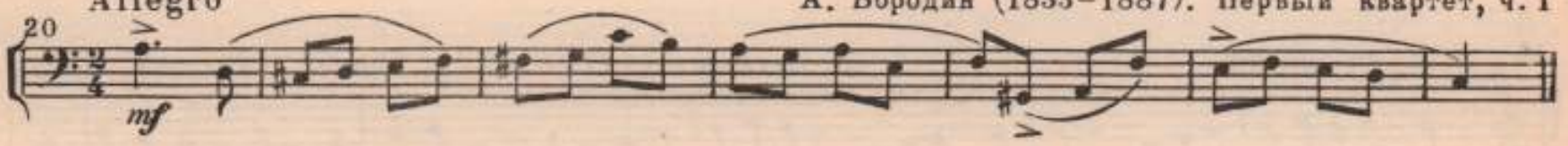
18 Allegro energico — Ф. Лист. Соната h-moll



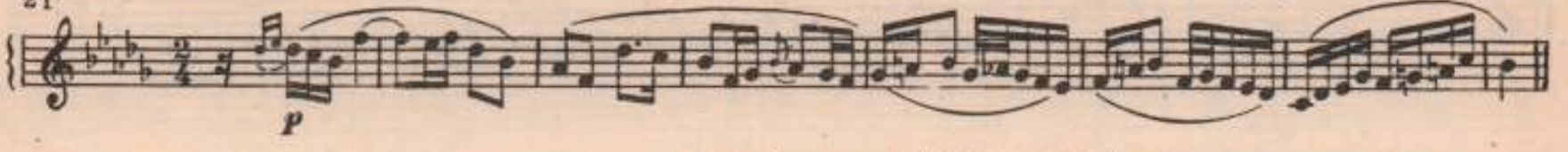
19 Poco allegro — С. Франк (1822–1890). „Прелюдия, хорал и фуга", фуга



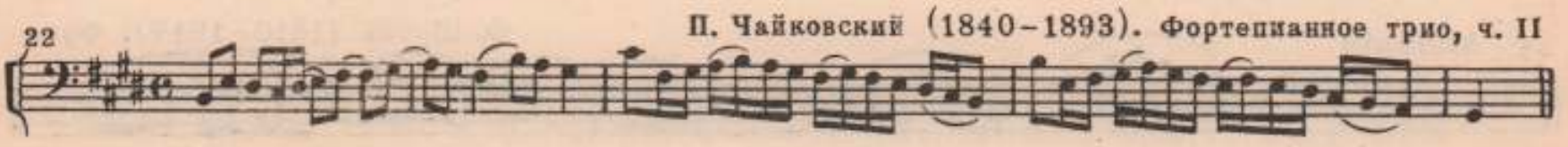
20 Allegro — А. Бородин (1833–1887). Первый квартет, ч. I



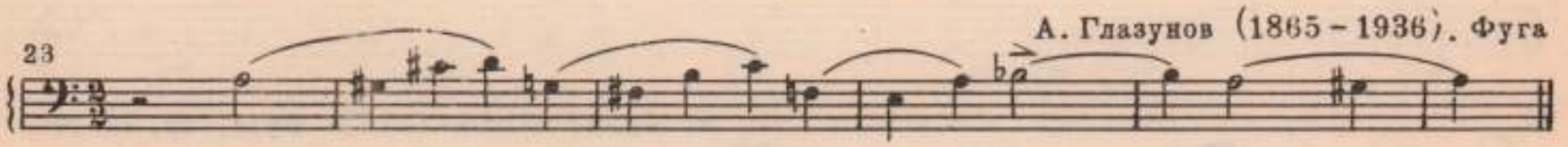
21 Cantabile — М. Балакирев (1837–1910). Соната для фортепиано b-moll



22 П. Чайковский (1840–1893). Фортепианное трио, ч. II

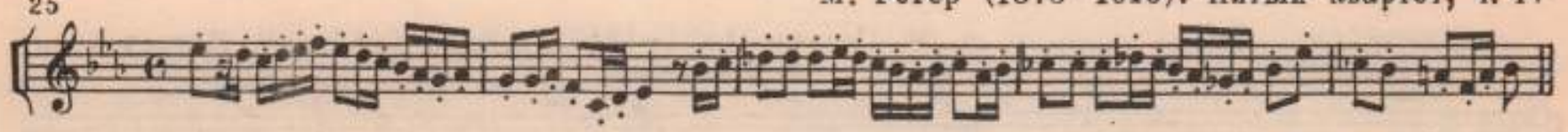


23 А. Глазунов (1865–1936). Фуга

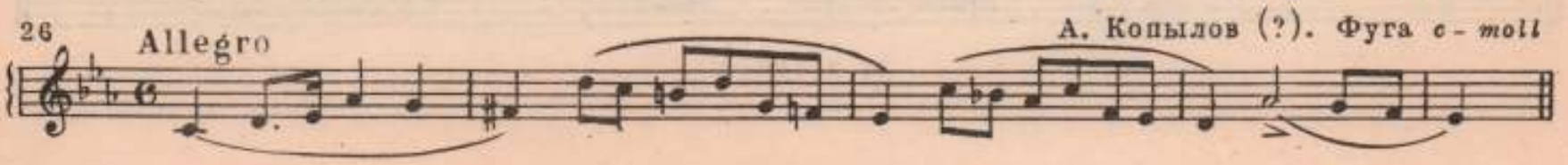


24 С. Танеев (1856–1915). Прелюдия и фуга

25 М. Регер (1873–1916). Пятый квартет, ч. IV

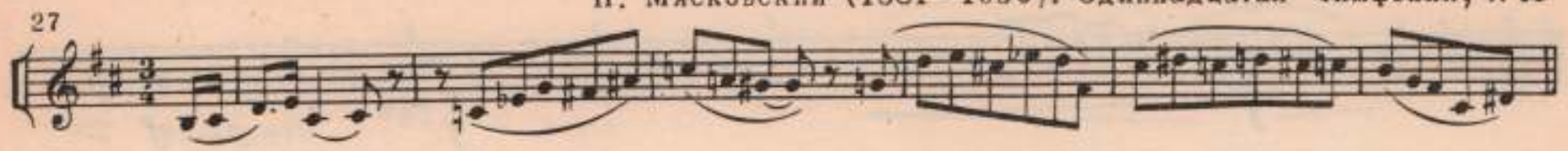


26 Allegro — А. Копылов (?). Фуга c-moll



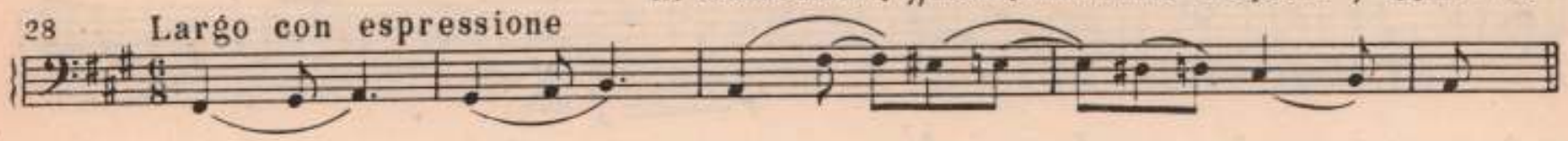
Н. Мясковский (1881–1950). Одиннадцатая симфония, ч. II

27



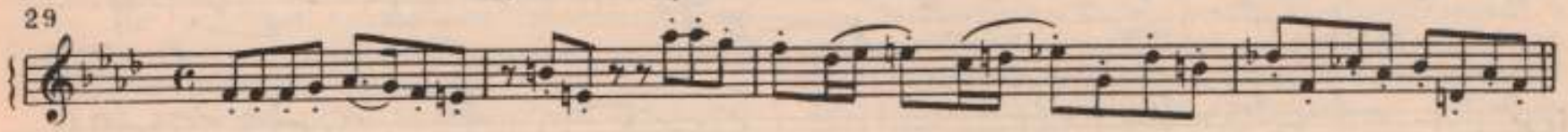
Н. Мясковский. „Полифонические наброски", фуга №6

28 Largo con espressione



Ан. Александров (1888–). Седьмая соната для фортепиано, ч. III

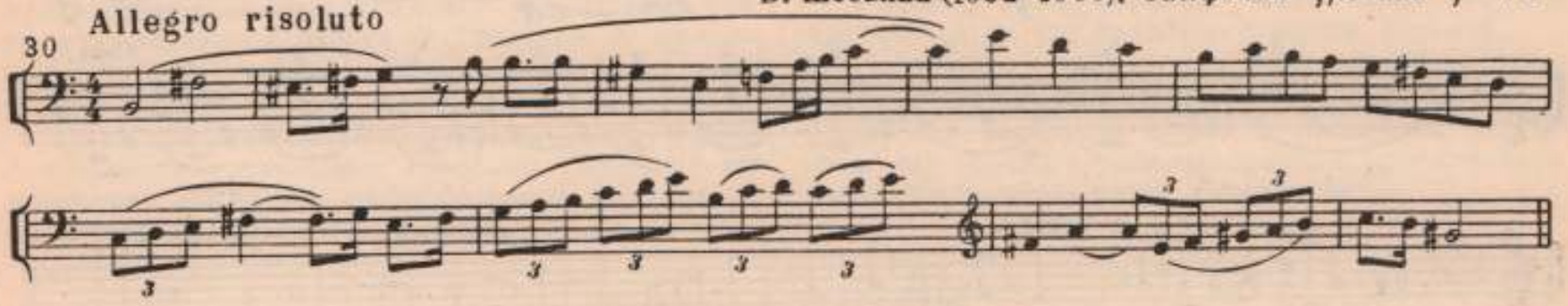
29



В. Шебалин (1902-1963). Симфония „Ленин", ч. I

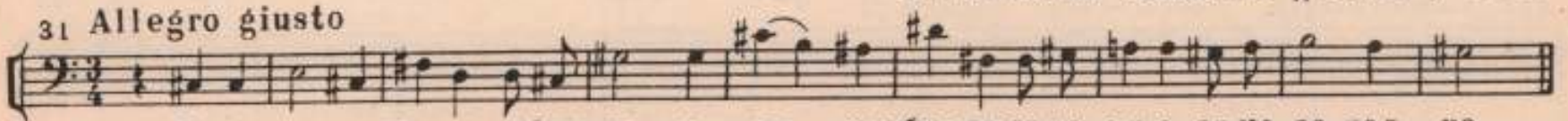
Allegro risoluto

30



В. Шебалин. Симфония „Ленин", ч. III

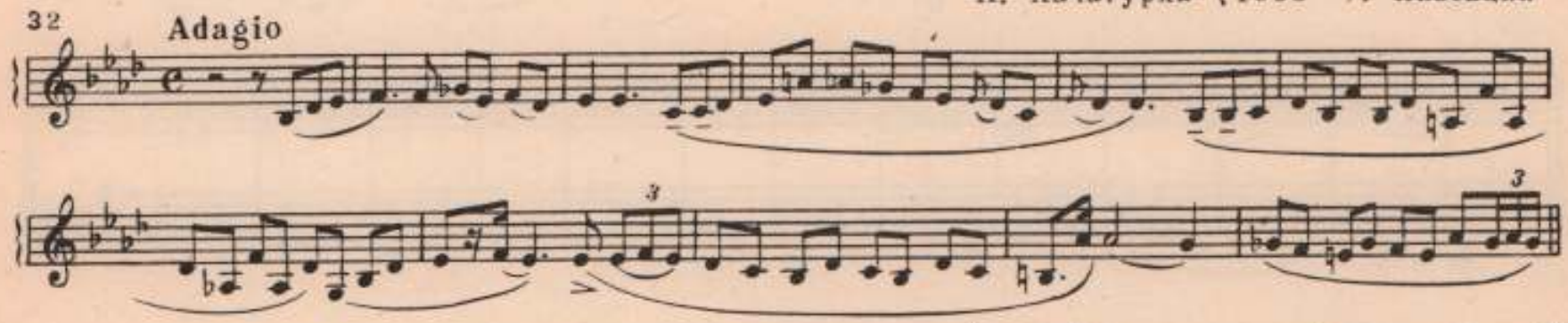
31 Allegro giusto



И у - же сме-ша-лись обла-ка и ды - мы, будто ря-до-вы-е од-но-го пол - ка.

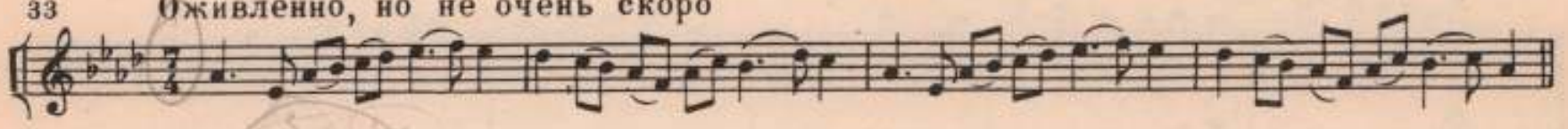
А. Хачатурян (1903–). Инвенция

32 Adagio



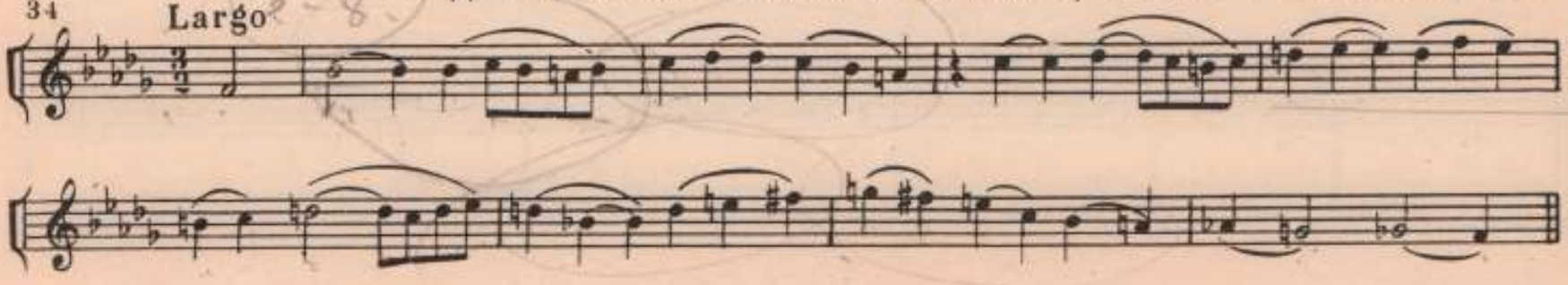
Д. Шостакович (1906–). „Песнь о лесах", ч. VII – „Слава"

33 Оживленно, но не очень скоро



Д. Шостакович. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, ч. III

34 Largo



М. 31058 г.

Р. Вагнер (1813 – 1883). „Тристан и Изольда", действие III

35

Глава II

ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ ДВУХГОЛОСИЕ В ПРОСТОМ КОНТРАПУНКТЕ

Образцы двухголосия строгого и свободного письма необходимо проанализировать с целью проверки на практике изученных закономерностей. При этом полезно применить методику сравнения.

Следует обратить внимание:

1) на использование гармонической интервалики по группам (совершенные консонансы, несовершенные консонансы, диссонансы приготовленные, проходящие и вспомогательные). Желательно найти встречающиеся иногда отступления от правил, излагаемых в учебниках. Некоторые из них отмечены в нотном тексте звездочками;

2) на средства достижения контраста между одновременно звучащими голосами (контраст направления движения, контраст ритма или скачкообразного и плавного движения) и т. д.

Все эти вопросы нужно иметь в виду при анализе образцов строгого, а также и свободного письма. Закономерности применения мелодической и гармонической интервалики (особенно диссонансов), ритмическая свобода, наличие гармонической фигурации и хроматизма значительно отличают свободное письмо от строгого. Наиболее рельефно эти отличия выступают при сравнении.

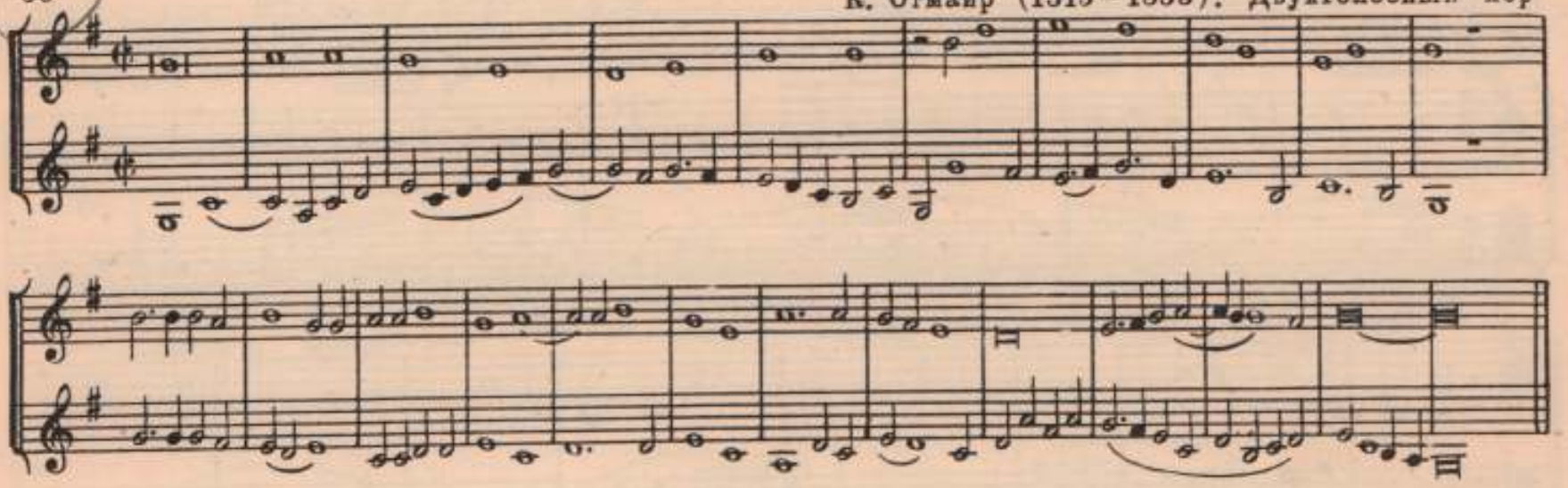
Рассмотренные образцы надо проиграть или пропеть (если это примеры строгого письма).

После того как будет проработана третья глава Хрестоматии, полезно вернуться к отрывкам, помещенным в настоящей главе, и проверить, нет ли среди них образцов, удовлетворяющих ограничениям вертикально-подвижного контрапункта.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

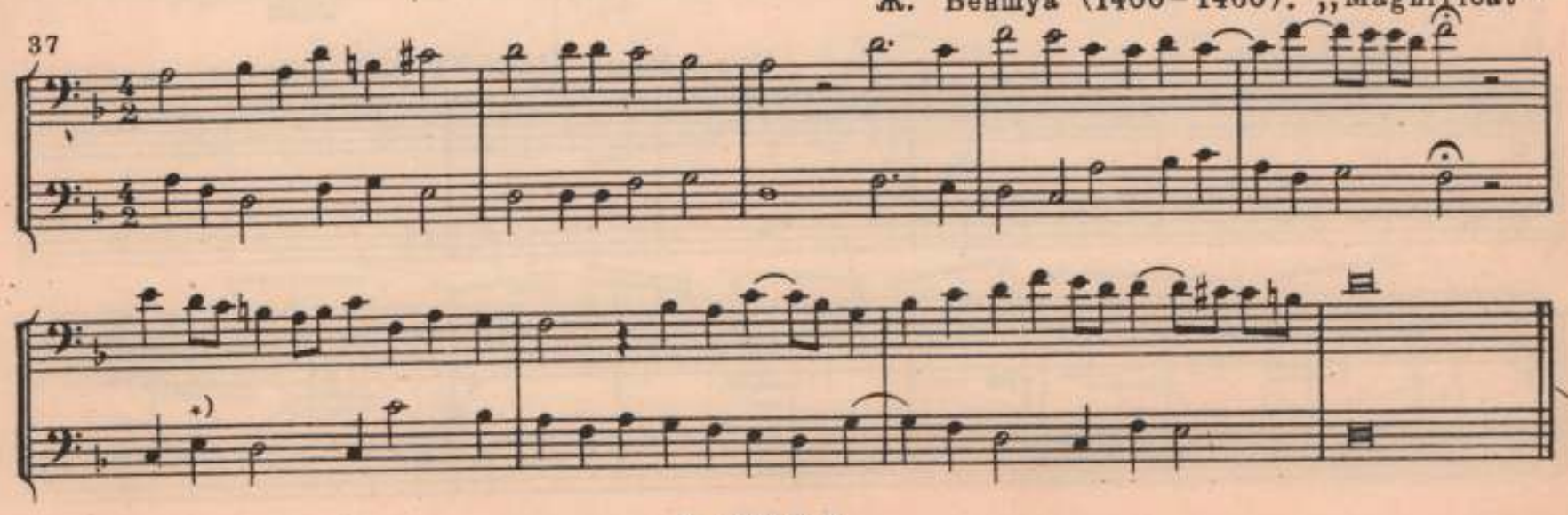
36

К. Отмайр (1515–1553). Двухголосный хор

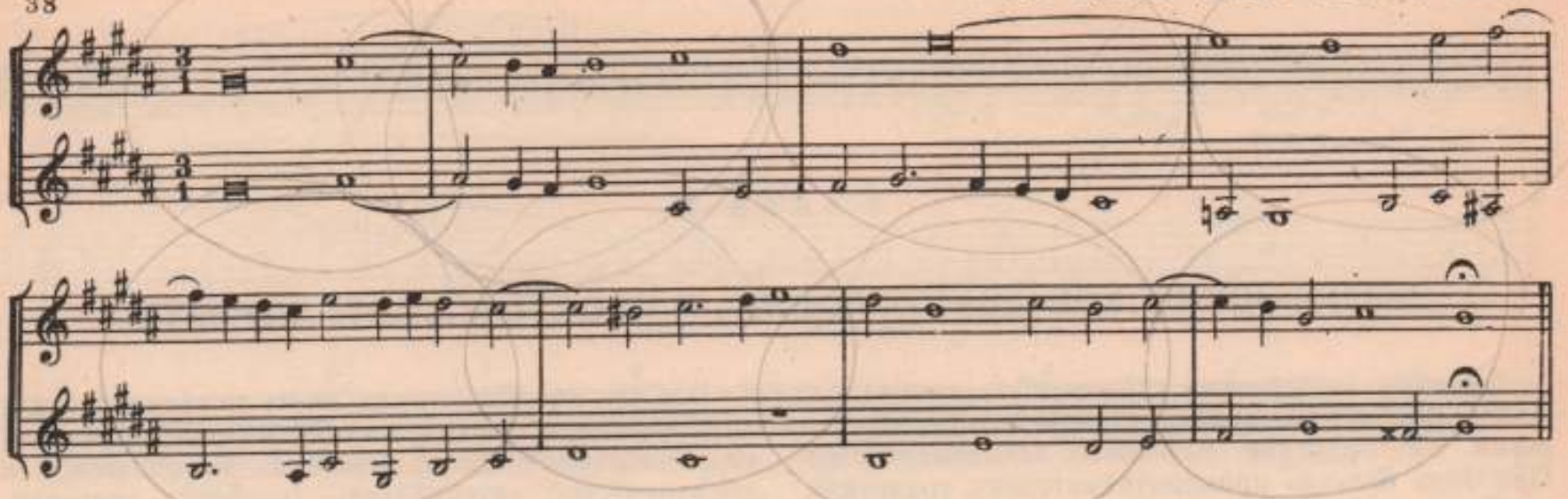


Ж. Беншуа (1400–1460). „Magnificat“

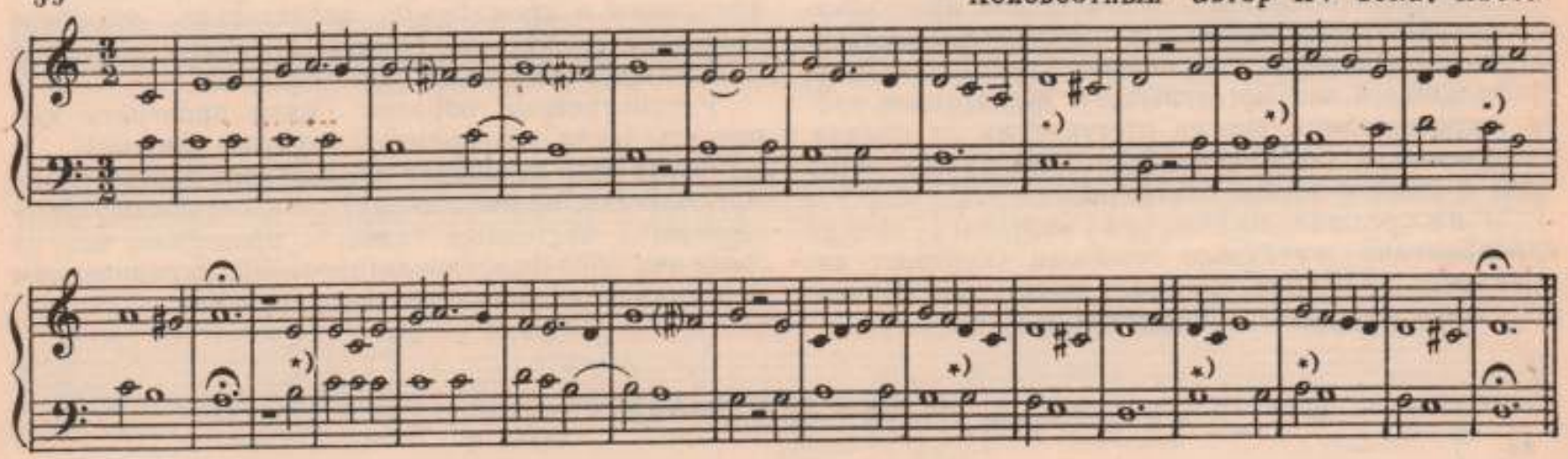
37



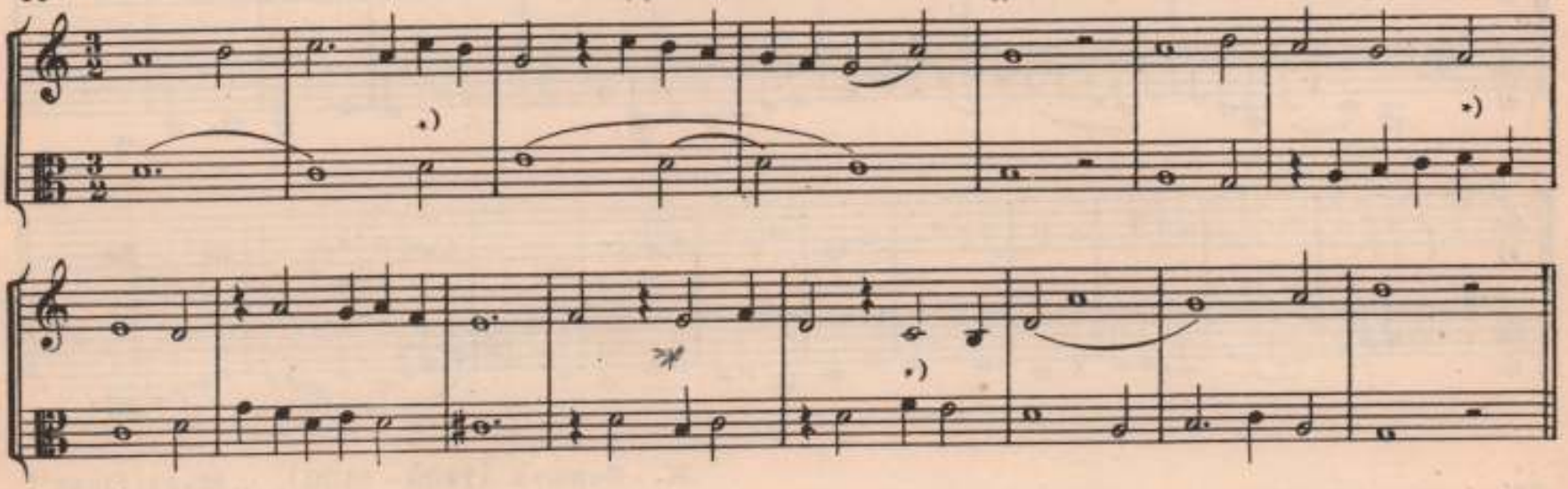
38 И. Окегем (1430–1495). Пьеса



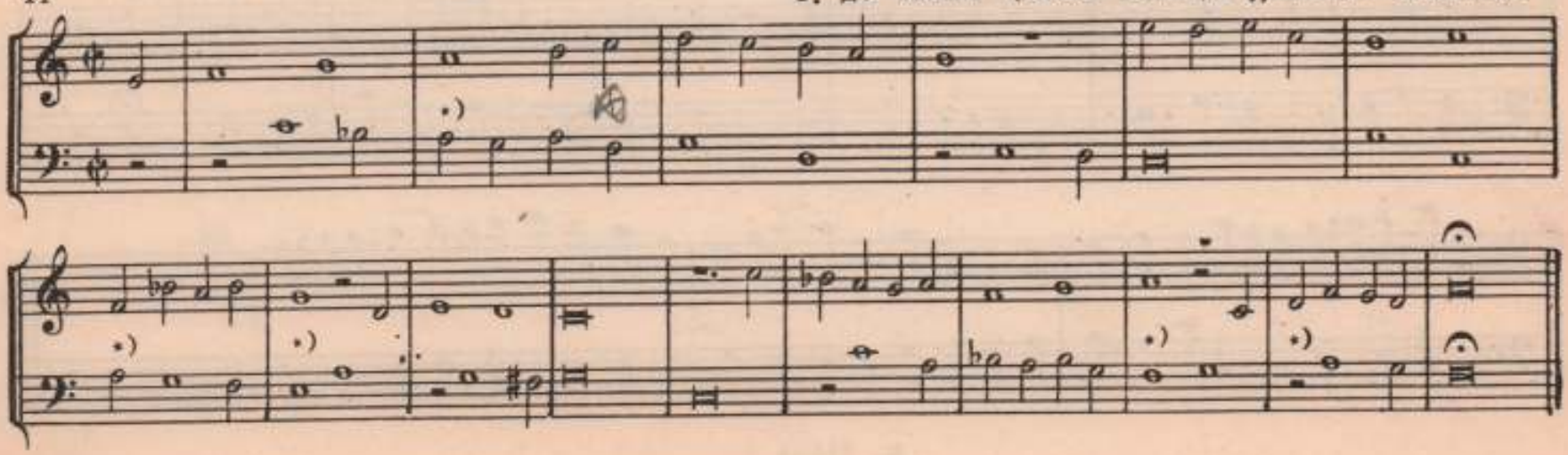
39 Неизвестный автор XV века. Пьеса



40 Г. Дюфаи (1400–1474). „Missa Sancti Jacobi", „Kyrie"



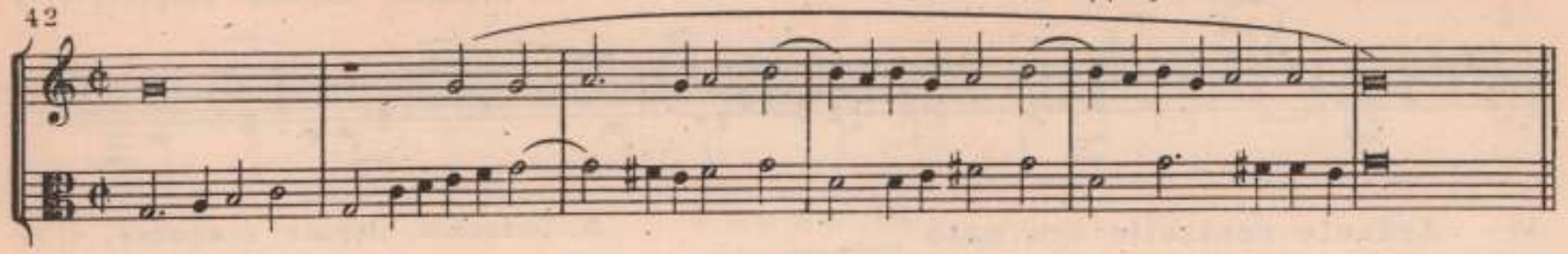
41 Г. де Машо (1300–1377). „Песня - баллада"



М. 31058 Г.

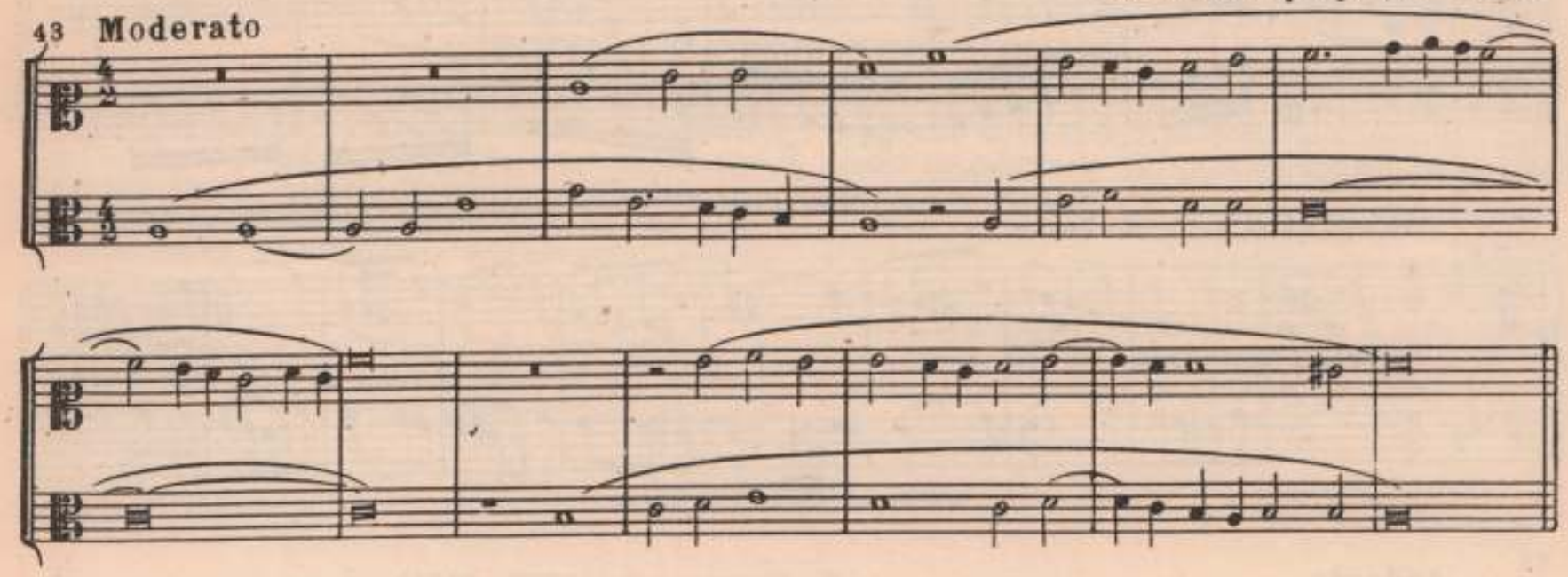
Ж. Депре (1450–1521). Пьеса

42



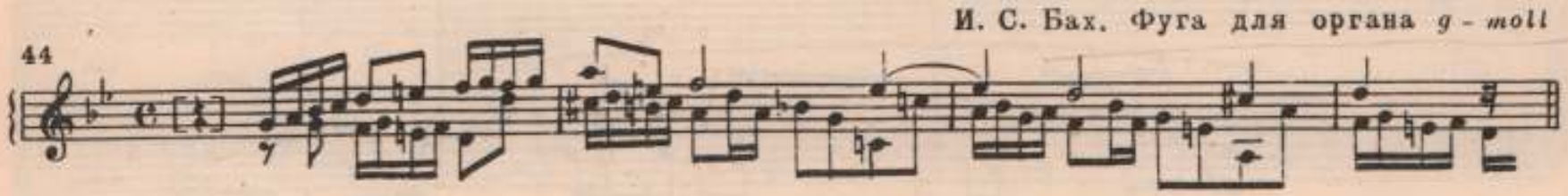
Э. Роттенбухер (?). Пьеса

43 **Moderato**



И. С. Бах. Фуга для органа *g - moll*

44



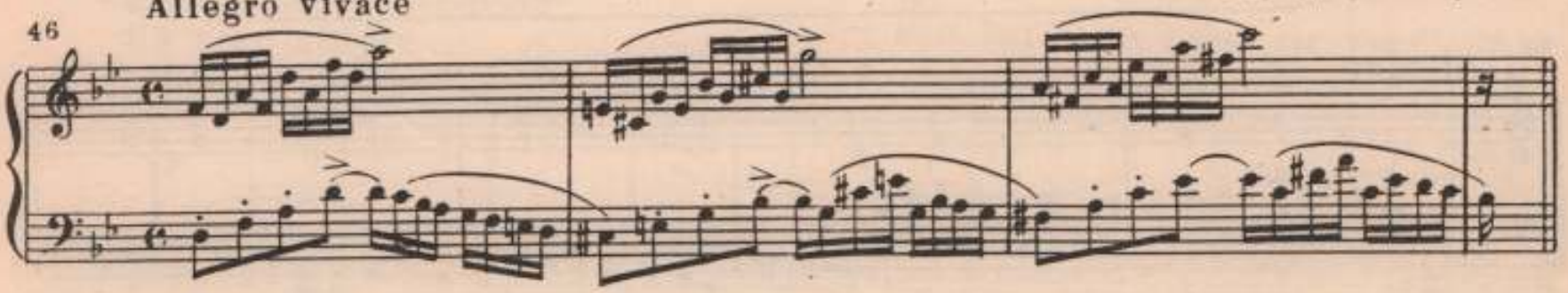
И. С. Бах. Фуга для органа *a - moll*

45

Г. Ф. Гендель. Каприччио

Allegro vivace

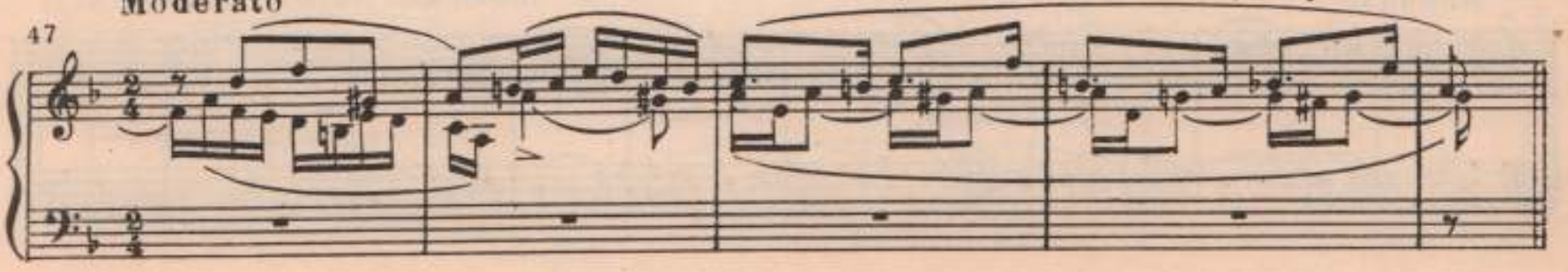
46



В. Ф. Бах (1710–1784). Фугетта *d - moll*

Moderato

47



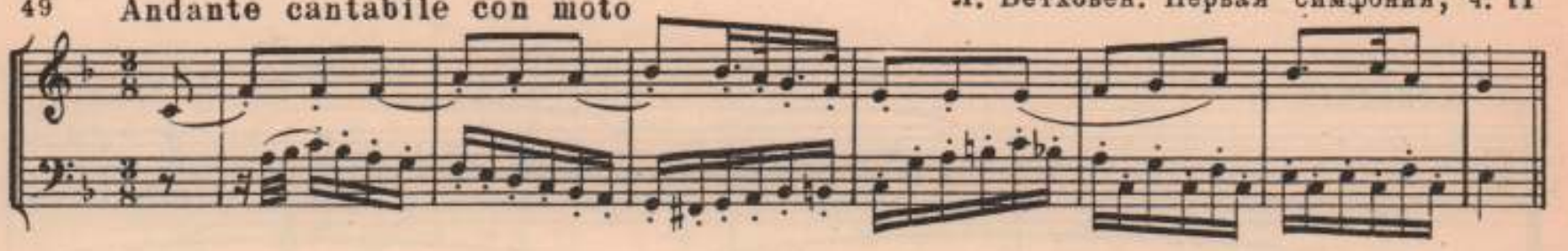
М. 31058 г.

48 Andante con moto

А. Бородин. Первый квартет, ч. II

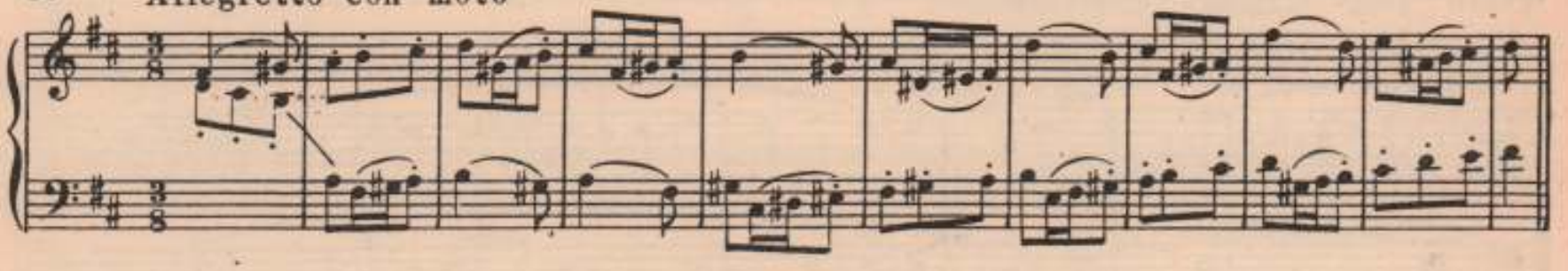
49 Andante cantabile con moto

Л. Бетховен. Первая симфония, ч. II



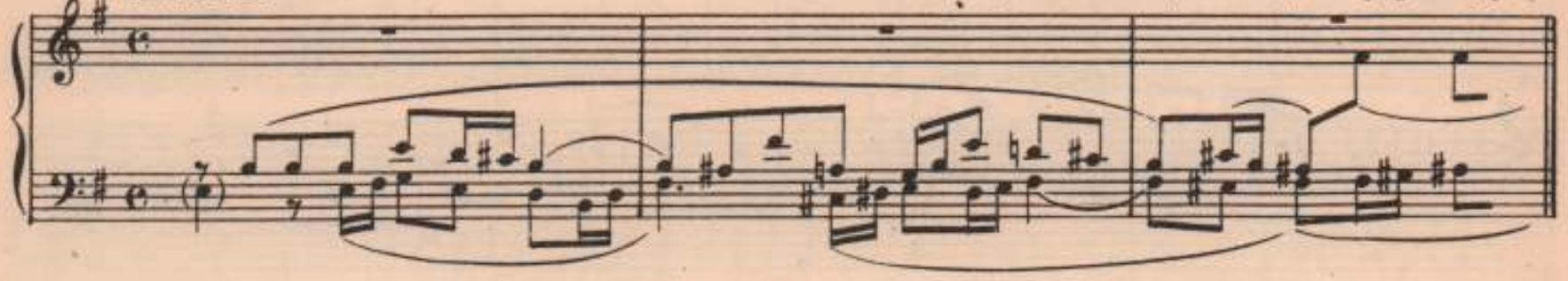
Н. Мясковский. „Полифонические наброски", фуга № 4

50 Allegretto con moto



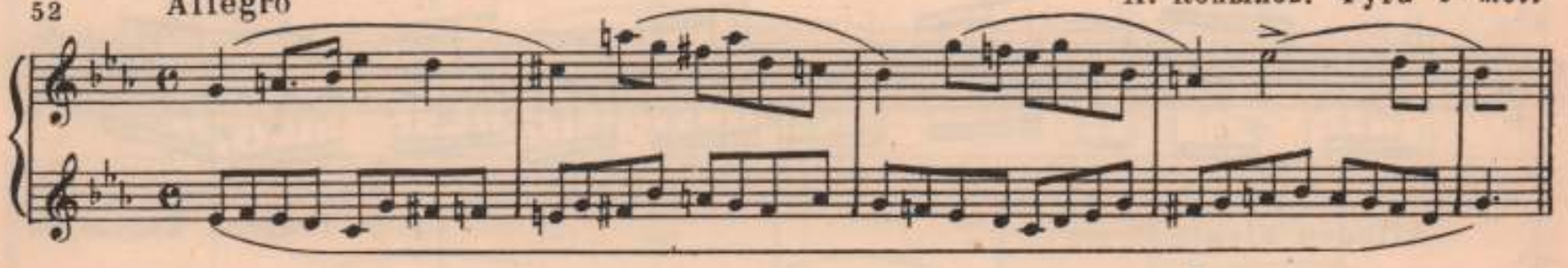
51 Andante

И. Ласковский (1799–1855). Этюд в форме фуги



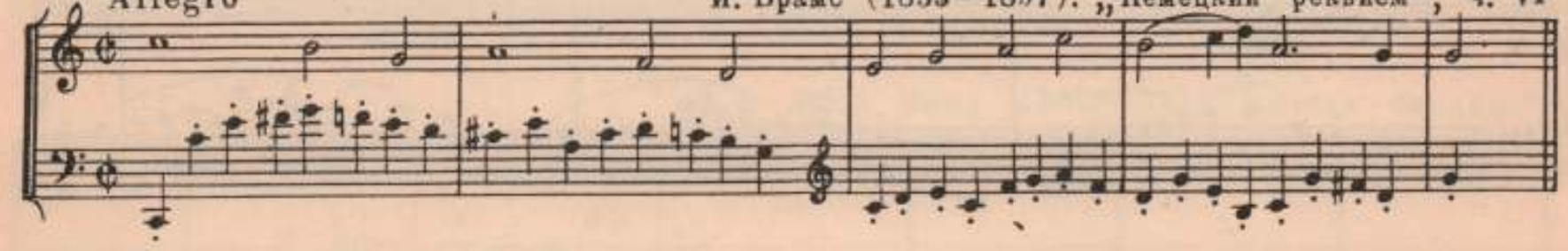
52 Allegro

А. Копылов. Фуга *c-moll*



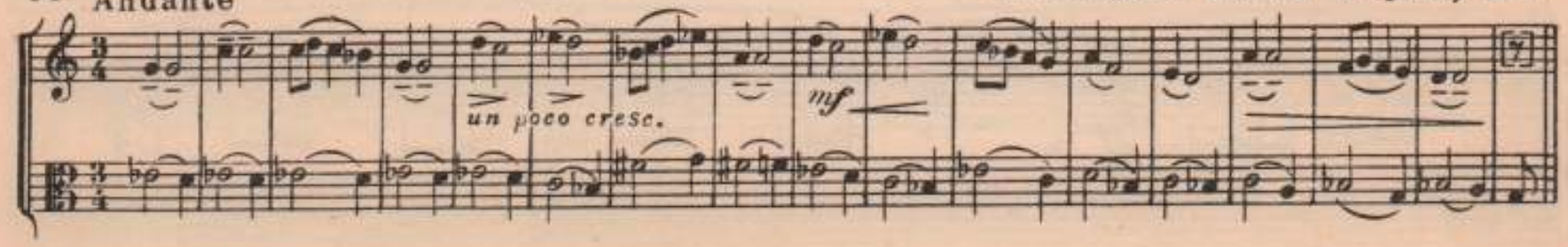
53 Allegro

И. Брамс (1833–1897). „Немецкий реквием", ч. VI



54 Andante

В. Шебалин. Пятый квартет, ч. II



Глава III

СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ В ПОЛИФОНИЧЕСКОМ ДВУХГОЛОСИИ СТРОГОГО И СВОБОДНОГО ПИСЬМА

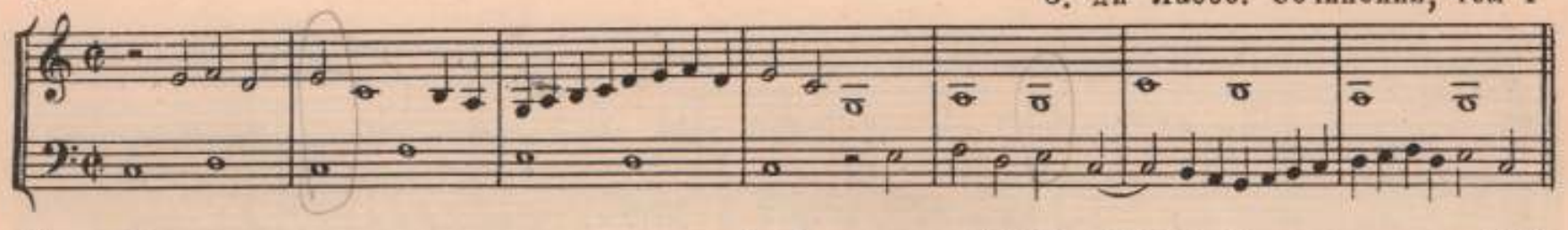
В приведенных образцах следует определить показатели вертикальной или горизонтальной перестановок путем сопоставления первоначального и производного соединений. В тех случаях, где имеется несколько производных соединений, каждое из них сравнивают с первоначальным и выясняют индекс.

Ряд примеров дан лишь в первоначальном соединении или с одним производным. Здесь требуется определение показателя вертикальной перестановки или нахождение второго производного соединения посредством анализа интервалики в первоначальном соединении.

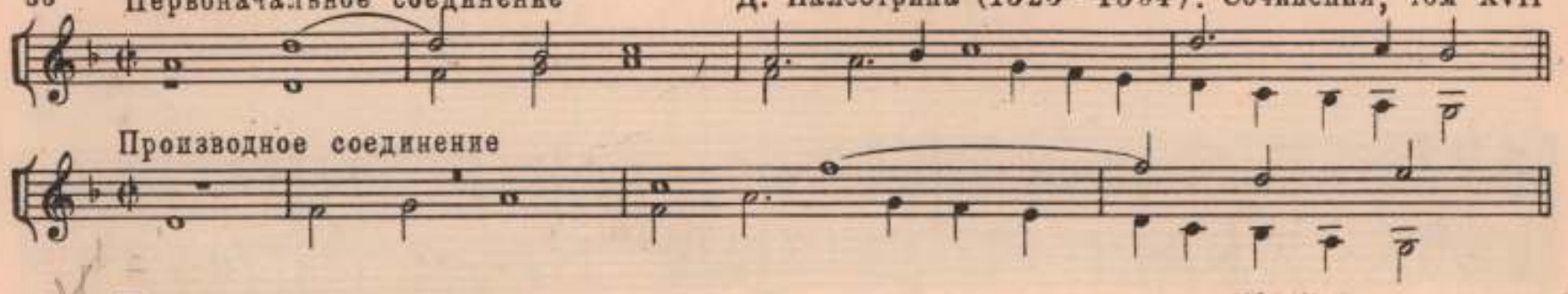
Для развития полифонического мышления чрезвычайно полезны упражнения на фортепиано. Нежелательно; однако, ограничиваться проигрыванием записанных первоначальных и производных соединений. Важно выработать навыки в игре производных соединений по данному первоначальному.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

55 О. ди Лассо. Сочинения, том I



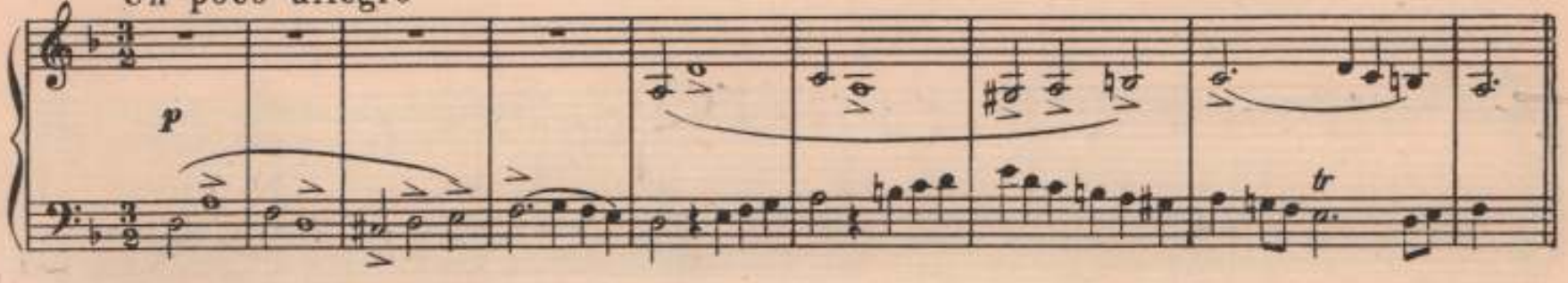
56 Первоначальное соединение — Д. Палестрина (1525–1594). Сочинения, том XVII



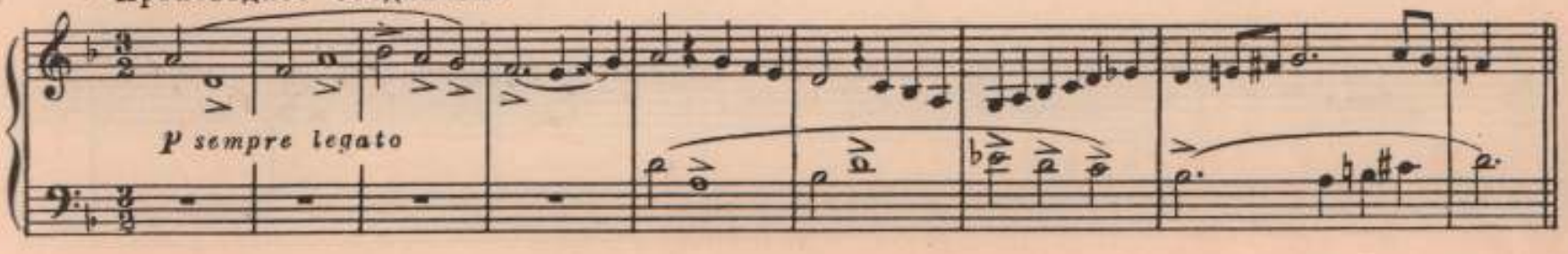
Производное соединение

57 Первоначальное соединение — И. С. Бах. „Die Kunst der Fuge“, № 12

Un poco allegro



Производное соединение

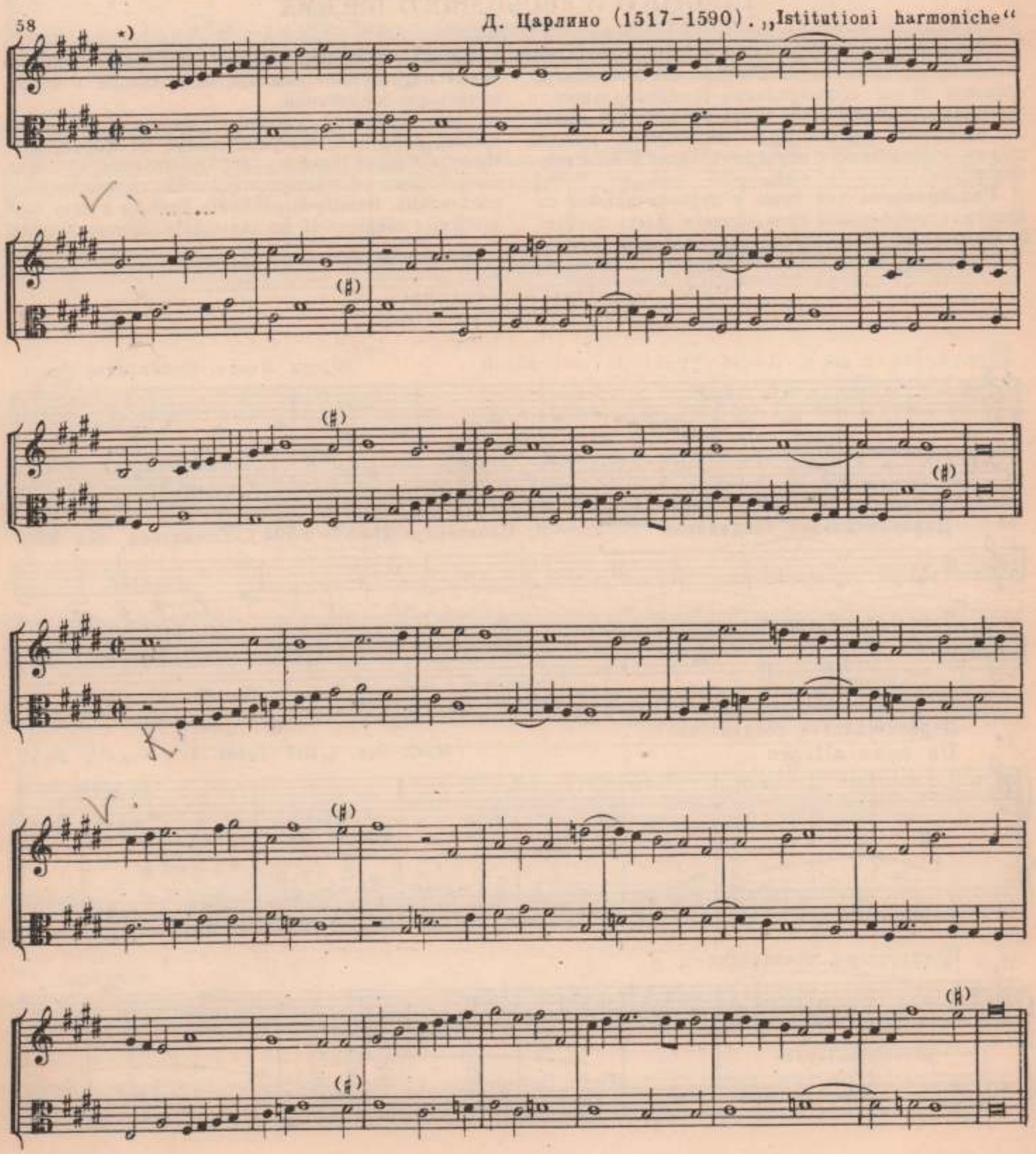


Задания

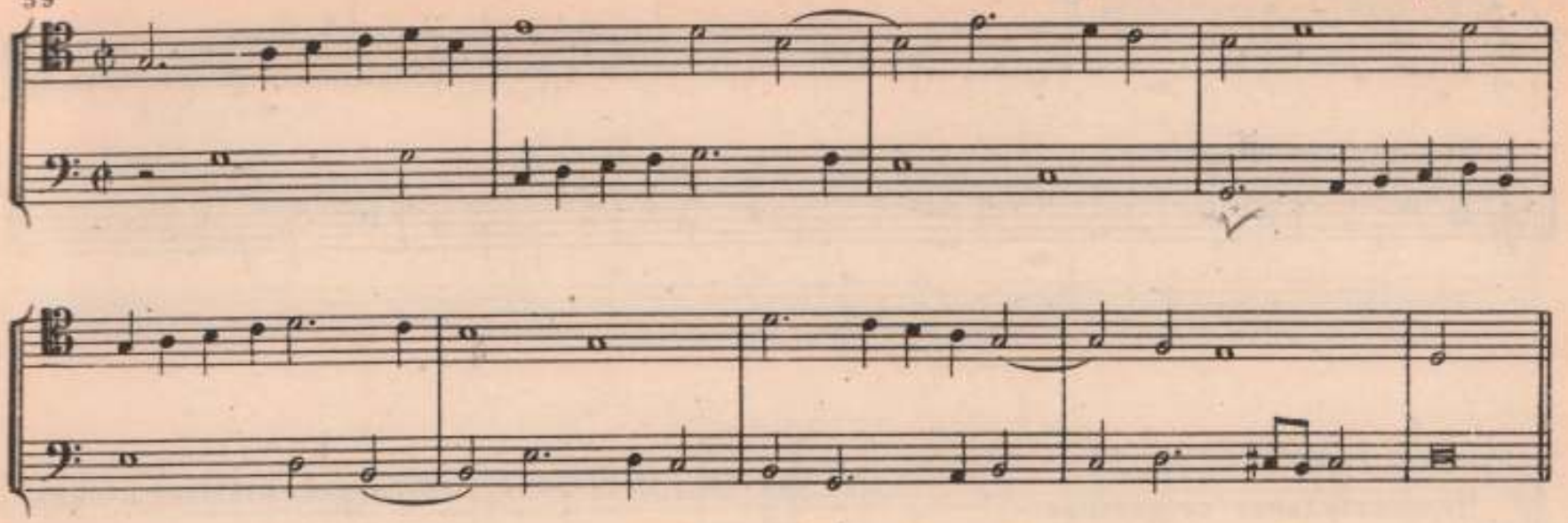
В примерах 58, 59, 66, 67, 69, 70 и 71 нужно отыскать в тексте производное соединение и, сравнивая его с первоначальным, определить показатели перестановок.

В примере 60 дано только первоначальное соединение, следует установить индекс возможной вертикальной перестановки.

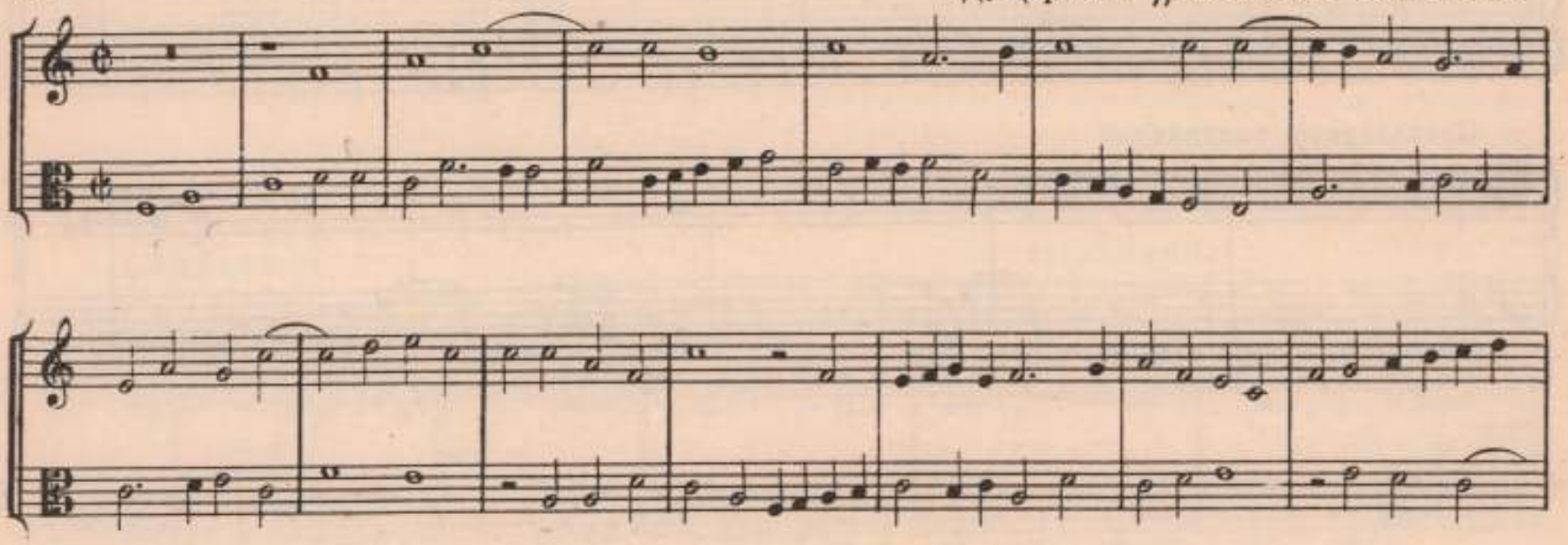
В примерах 61, 62, 63 и 65 выписаны первоначальные соединения и по одному производному соединению, между тем в примерах 62 и 63 возможно еще одно, в 61 — два, а в 65 — три производных соединения при различных индексах вертикалис; надо их найти, определить показатели (индексы), а затем сыграть все производные соединения.

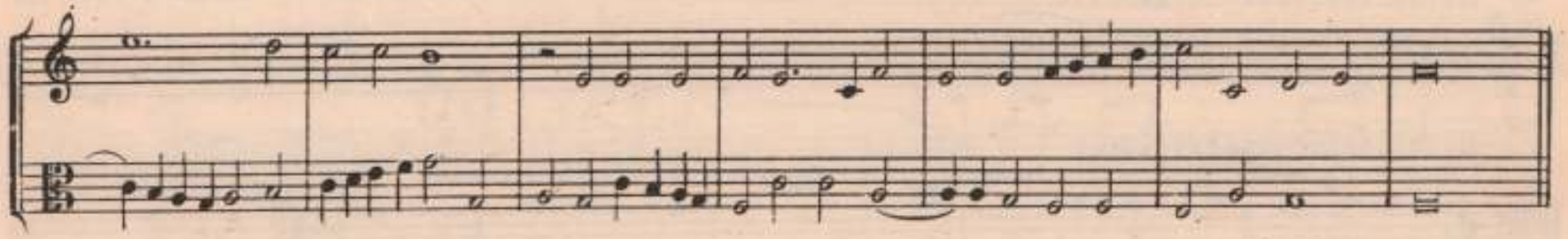


59 О. ди Лассо. Сочинения, том I

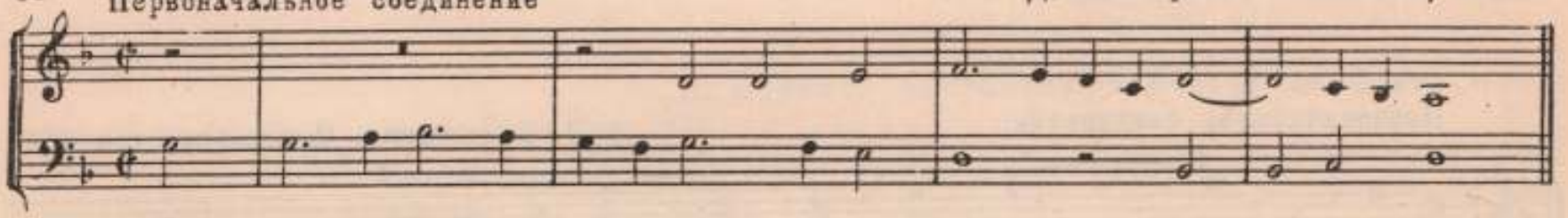


60 Д. Царлино. „Istitutioni harmoniche"

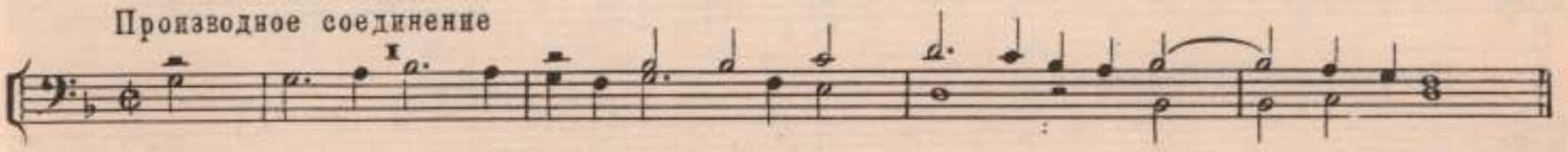




61 Первоначальное соединение Д. Палестрина. Сочинения, том X

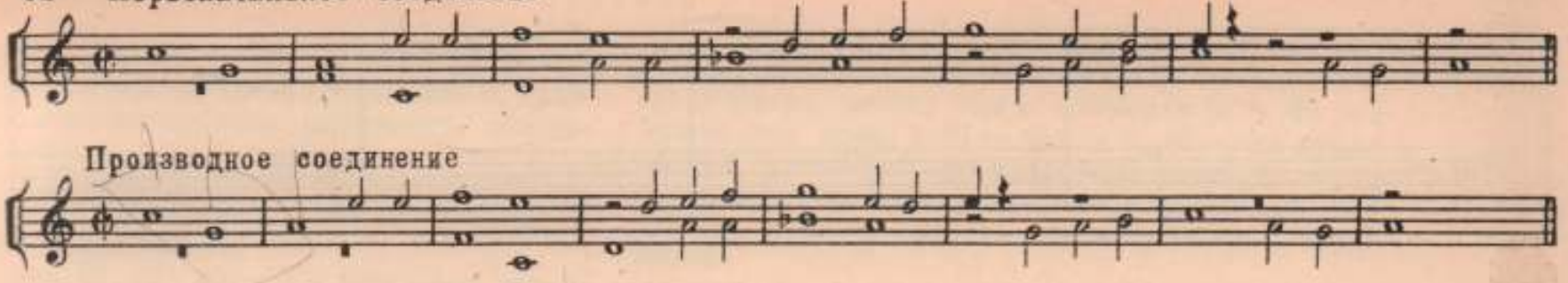


Производное соединение



62 Первоначальное соединение

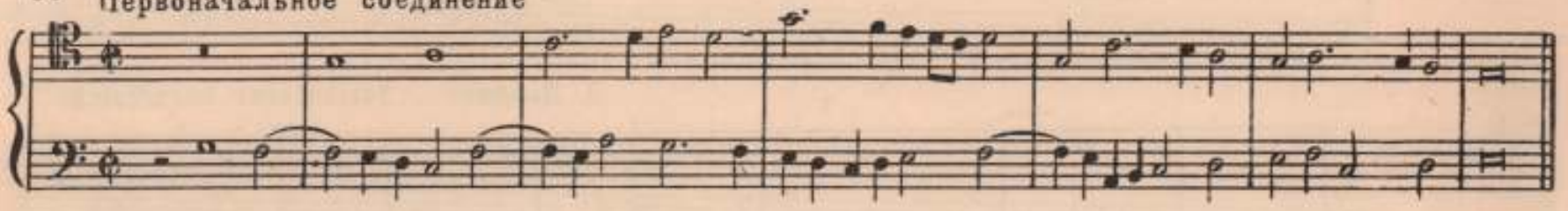
Д. Палестрина. Сочинения, том XVI



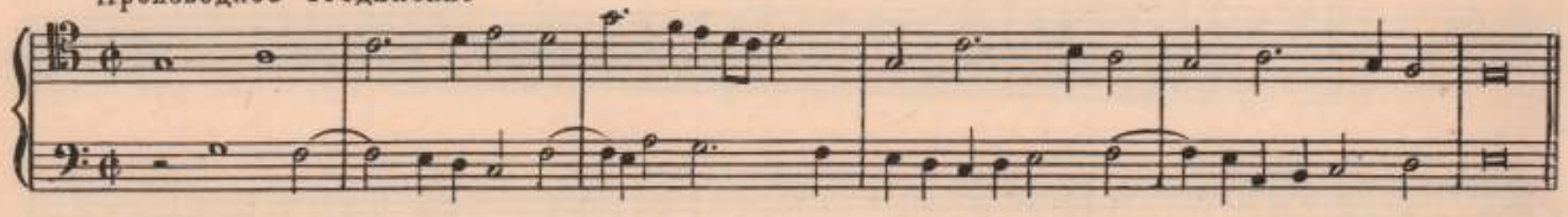
Производное соединение

63 Первоначальное соединение

С. Танеев. „Подвижной контрапункт строгого письма“

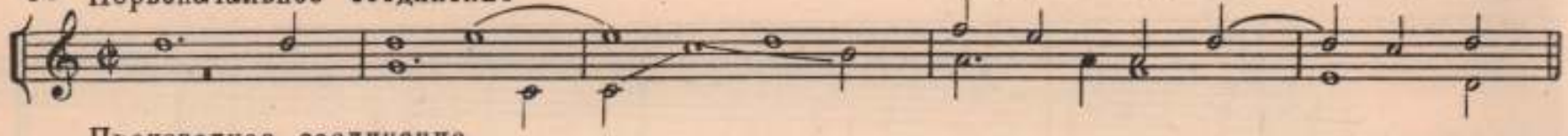


Производное соединение

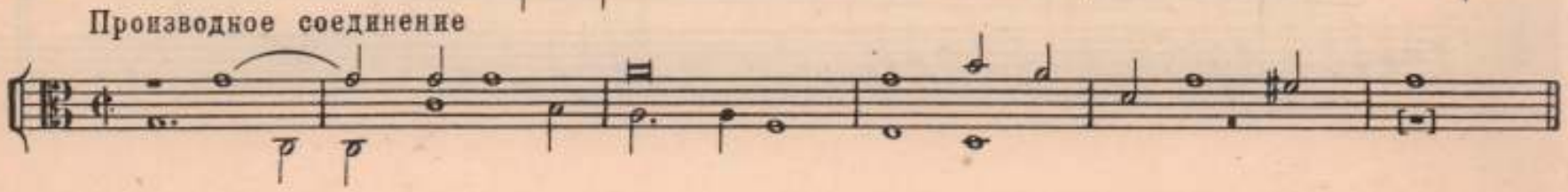


64 Первоначальное соединение

Д. Палестрина. Сочинения, том III



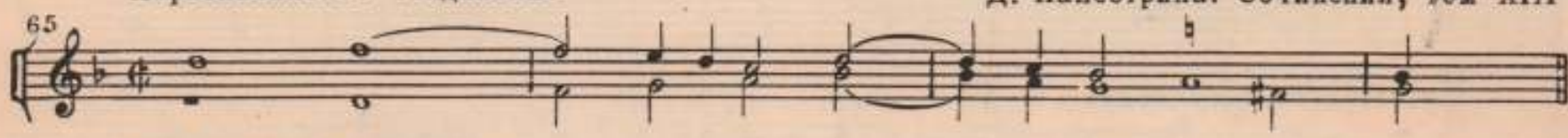
Производное соединение



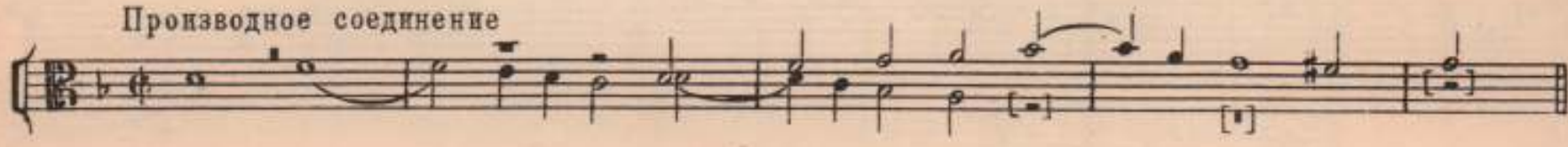
Первоначальное соединение

Д. Палестрина. Сочинения, том XIII

65



Производное соединение



IV=

Д. Скарлатти (1685-1757).
Сто двадцать шестая соната

66 **Allegro**

f

Р. Шуман. „Крейслериана“

67 **Langsamer**

ritardando

a tempo

p

ritardando

А. Брукнер (1824-1896). Вторая симфония, ч. II

68 **Feierlich, etwas bewegt**

(accelerando)

cresc.

rit.

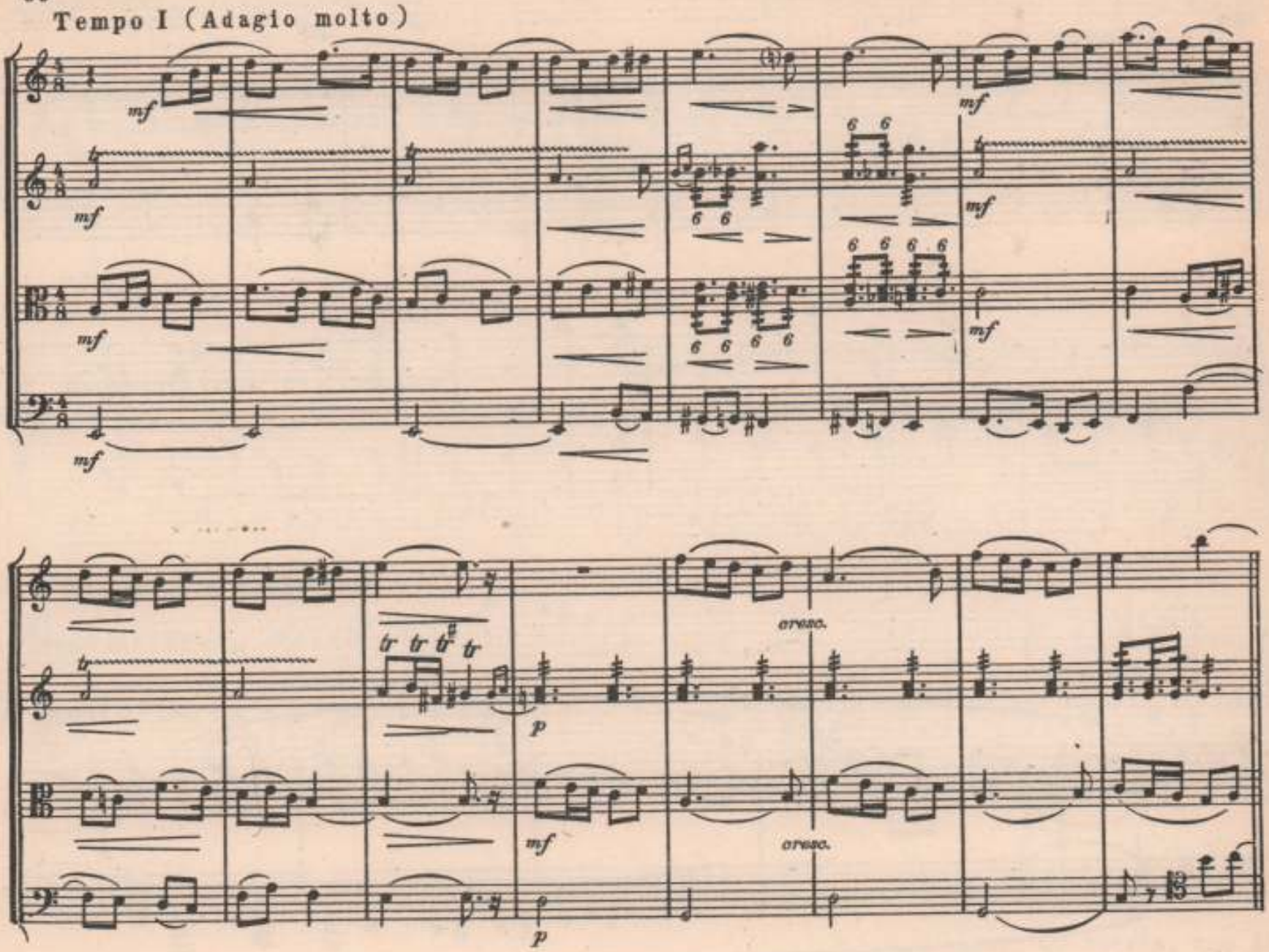
dim.

pp

м. 31058 п.

А. Глазунов. Второй квартет, ч. III

69 Tempo I (Adagio molto)



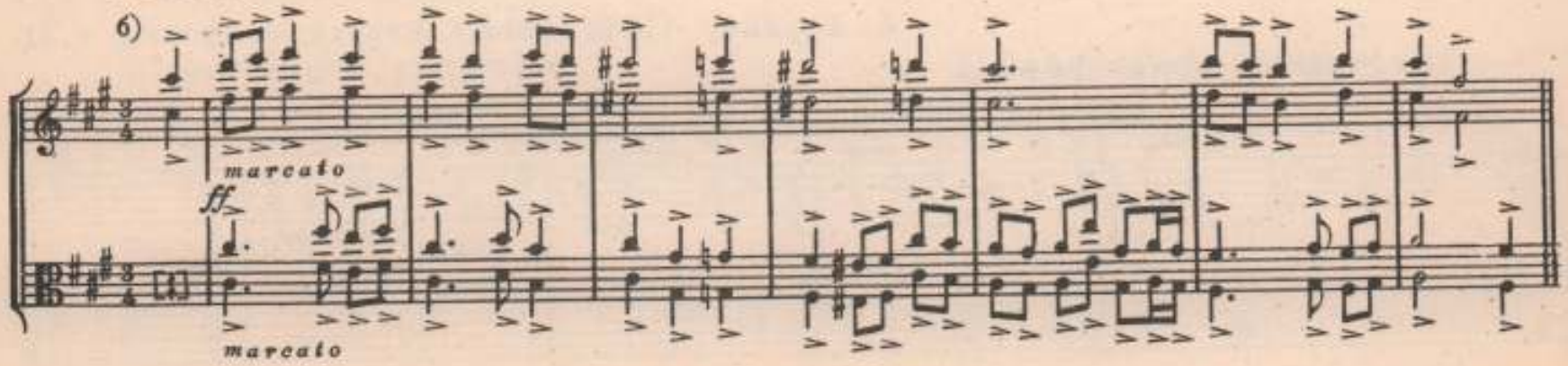
А. Бородин. Первый квартет, ч. II

70 Andante con moto

а)

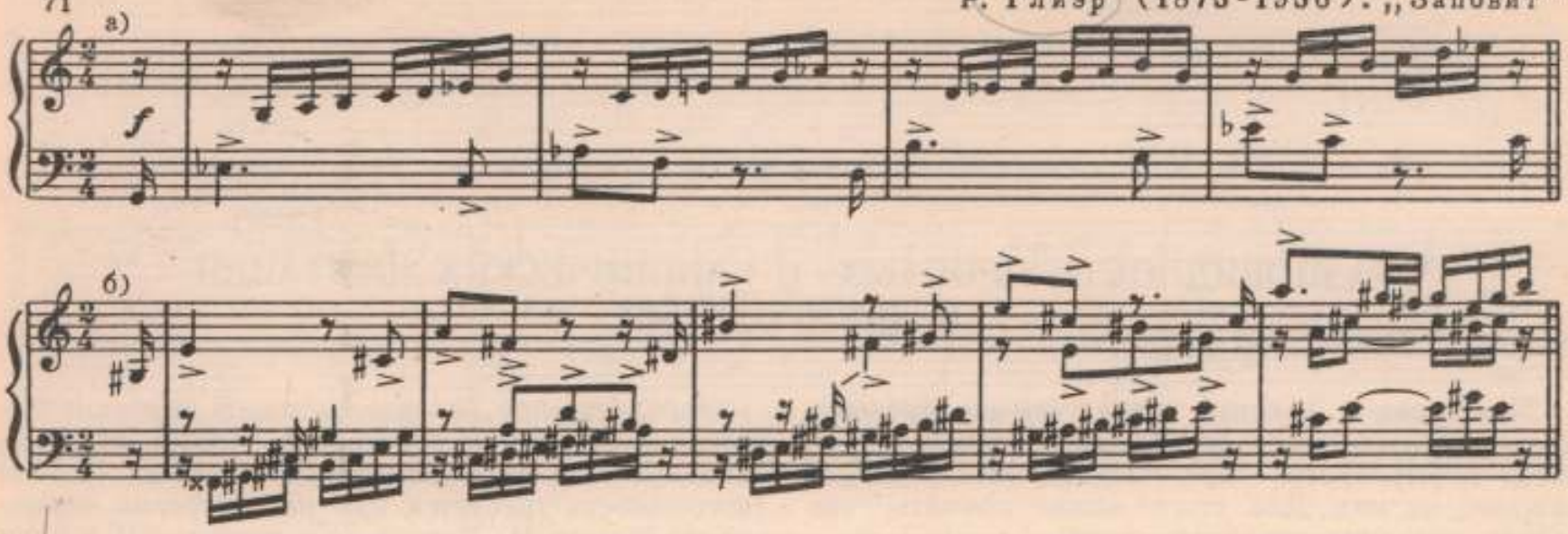
Andante con moto

б)



71

Р. Глиэр (1875-1956). „Заповит"



См. также:

1.	Л. Бетховен.	Первая симфония, финал, главная партия.
2.	Л. Бетховен.	Первая симфония, ч. II, реприза.
3.	Л. Бетховен.	Третья симфония, трио скерцо.
4.	Л. Бетховен.	Седьмая симфония, Allegretto.
5.	В. А. Моцарт.	Двадцатый квартет *D-dur*, финал.
6.	В. А. Моцарт.	Симфония «Юпитер», финал.
7.	М. Глинка.	«Иван Сусанин», действие II, финал, кода.
8.	М. Глинка.	«Иван Сусанин», действие IV, антракт.
9.	М. Глинка.	«Камаринская».
10.	А. Бородин.	«Князь Игорь», Увертюра, реприза и кода.
11.	А. Бородин.	«В Средней Азии», реприза.
12.	С. Прокофьев.	Четвертая соната, ч. II.

Глава IV

РАЗНОВИДНОСТИ ПРОСТЫХ И КАНОНИЧЕСКИХ ИМИТАЦИЙ В ДВУХГОЛОСИИ

Приступая к анализу предлагаемых образцов, следует прежде всего стремиться к полноте и четкости формулировок при определении и оценке каждого из них. Для этого важно помнить, что всякая имитация характеризуется:

а) направлением, интервалом и расстоянием вступления риспосты;
б) точностью или, наоборот, свободой имитирования;
в) бо́льшим или меньшим числом отделов;
г) стилистическими признаками.

Например: данный образец представляет собой каноническую имитацию в нижнюю квинту с двутактным расстоянием вступления и свободным окончанием после проведения в риспосте третьего отдела. Имитация выдержана в строгом письме, что обнаруживается в типичной для этого стиля ритмике и интерва́лике (как мелодической, так и гармонической).

Определяя при анализе примеров имитации интервал и расстояние вступлений, нужно обратить внимание и на их гармонические свойства. Особая тщательность требуется при рассмотрении отрывков из Мотета И. Давида (см. пример 83) и трио из Интермеццо *A-dur* И. Брамса (ор. 118 № 2, см. пример 90).

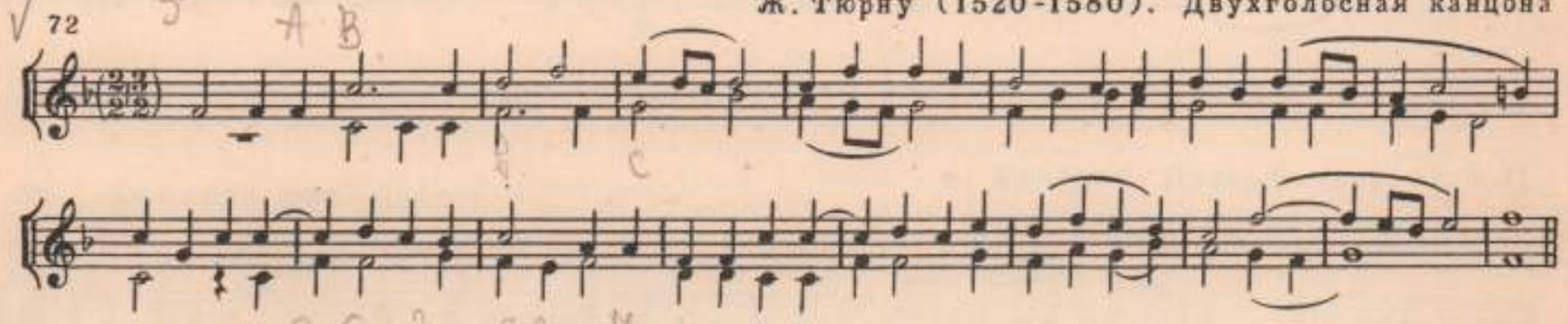
В процессе анализа надо, отмечая неточности в имитировании, объяснить их, определить, например, причины применения тонального ответа или других изменений.

Полифоническое двухголосие, в котором использова́на простая или ка́ноническая имитация, может быть написано как в простом, так и в сложном контрапункте.

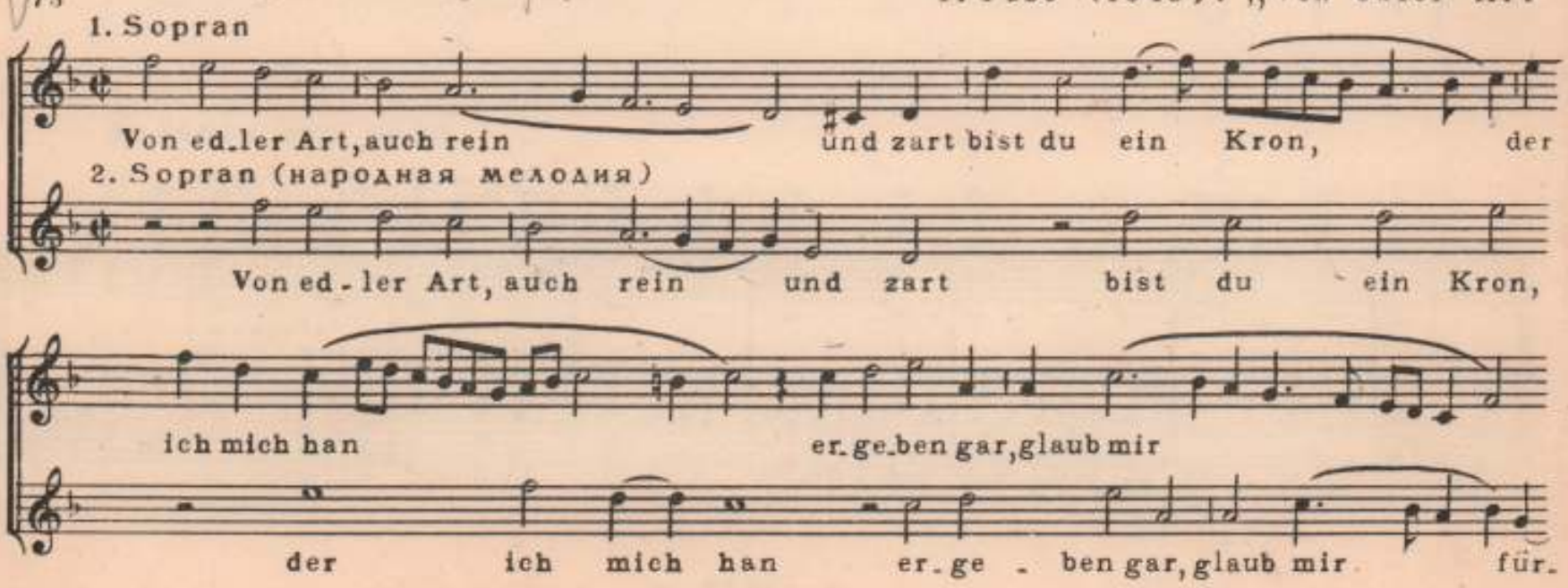
Это полезно иметь в виду при анализе интервалики, чтобы найти возможные производные соединения, которые затем следует проиграть.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

72 Ж. Тюрну (1520-1580). Двухголосная канцона



73 Г. Равс (1545). „Von edler Art"



für_wahr. Das Herz in mir kränkt sich nach dir, da_rum ich gehr auf all dein

_ wahr. Das Herz in mir kränkt sich nach dir, da_rum

Ehr: Hilf mir, ich hab nit Tro_ stes mehr.

ich gehr nach dei_ner Ehr: Hilf mir, ich hab nit Tro_ stes mehr.

М. Преториус (1571-1621). „Проснитесь“

74

75

Я. Обрехт (1430-1505). „Agnus Dei"

A - gnus, A - gnus

A - gnus, A - gnus De - i,

De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mun -

- di, mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re no-bis, mi-

- di, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no-

- se-re re, mi - se-re - re no-bis, mi - se-re - re no - bis!

- bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se-re - re no - bis!

76

Д. Палестрина. „Benedictus"

Be-ne - dic-tus qui ve-nit in no-mi-ne Do - mi-ni.

Be - ne - dic - tus qui ve - nit in

Be - ne - dic - tus qui ve -

no-mi-ne Do - mi-ni. Be - ne - dic - tus qui ve-

- nit, qui ve -

М. 31058 Г.

- nit in no - mi -

- nit, qui ve -

-ne Do - mi_ni, Do - mi_ni.

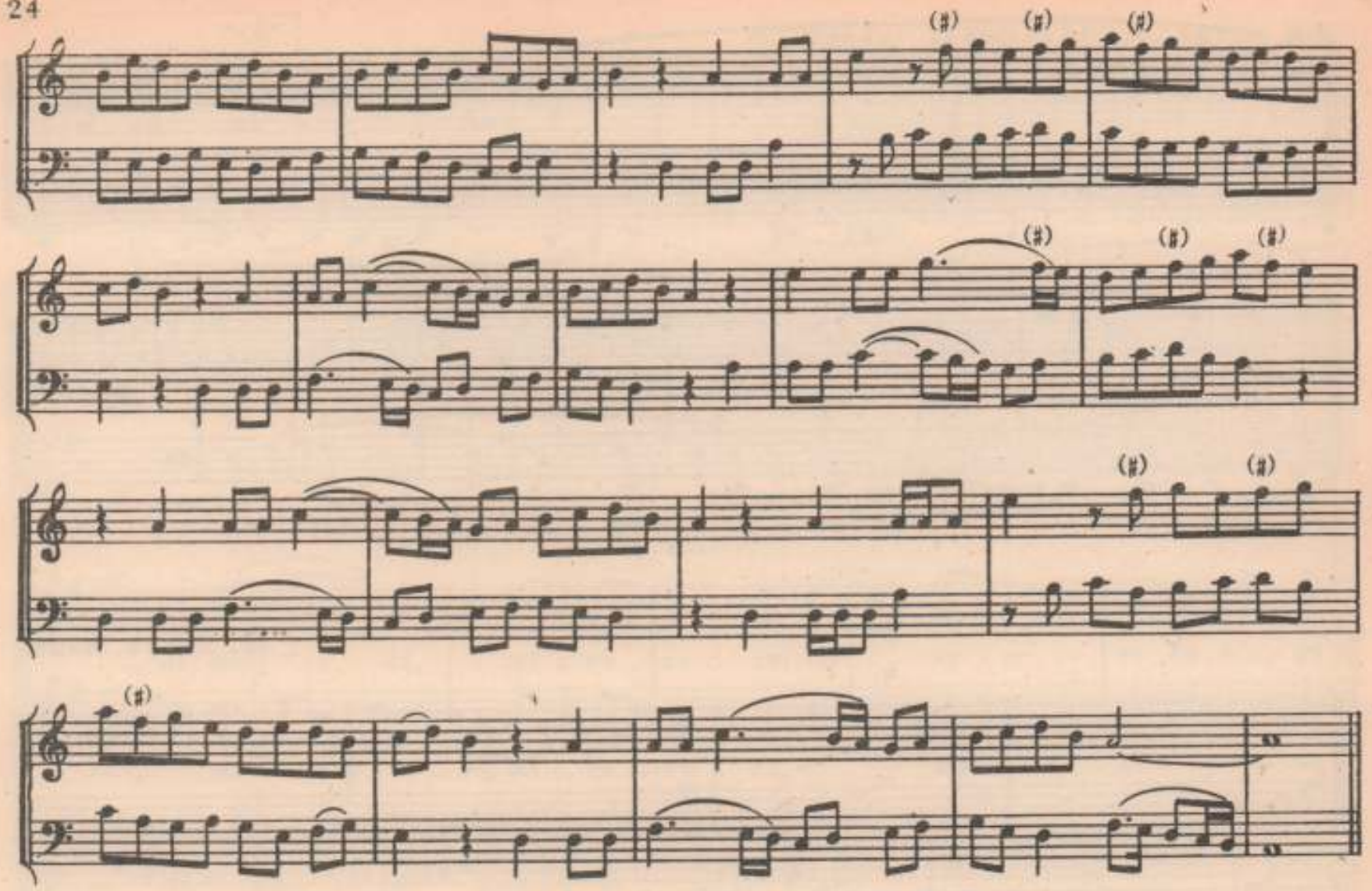
- nit no_mi_ne Do - mi_ni.

Ж. Депре. Канон

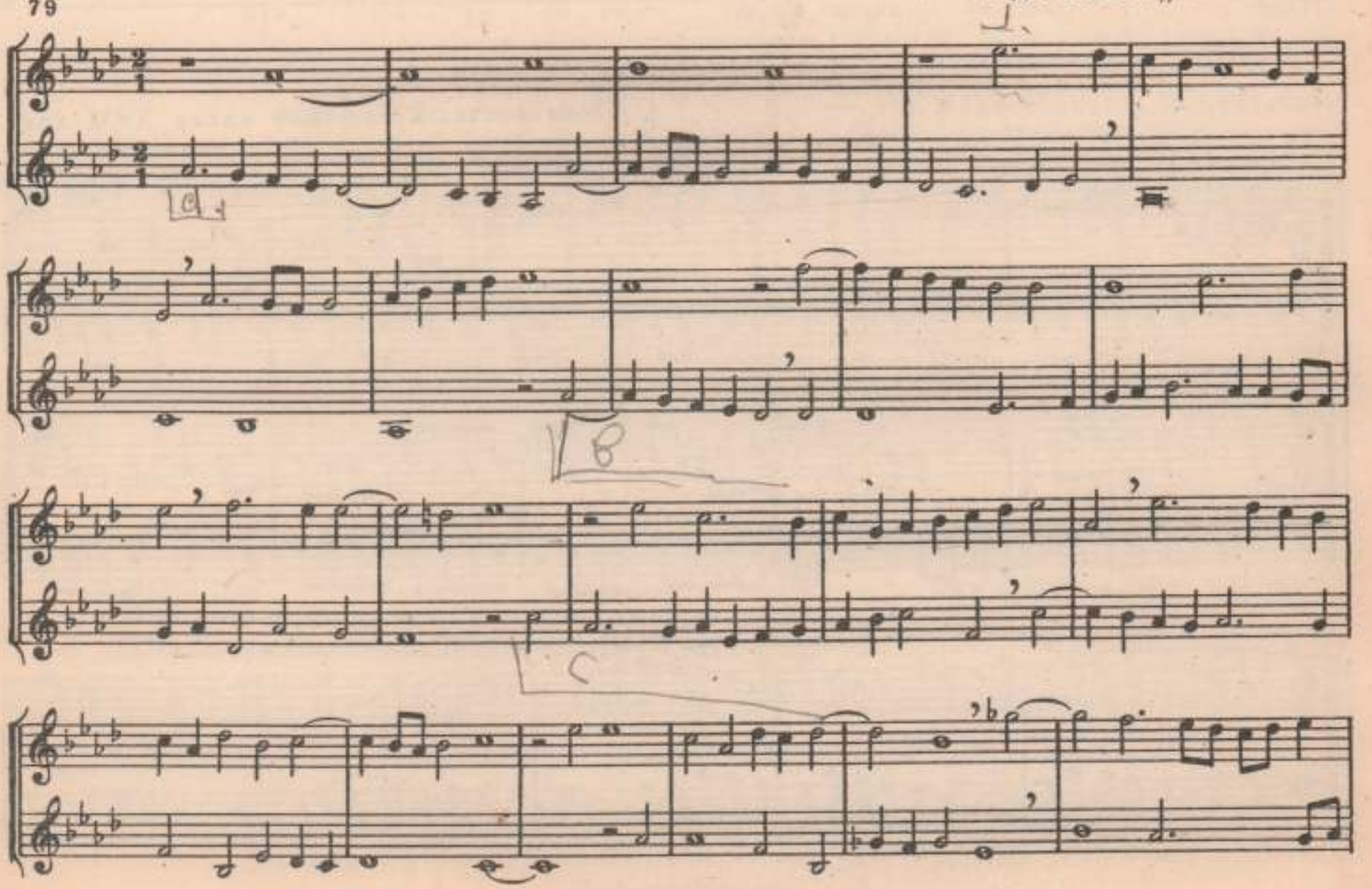
77

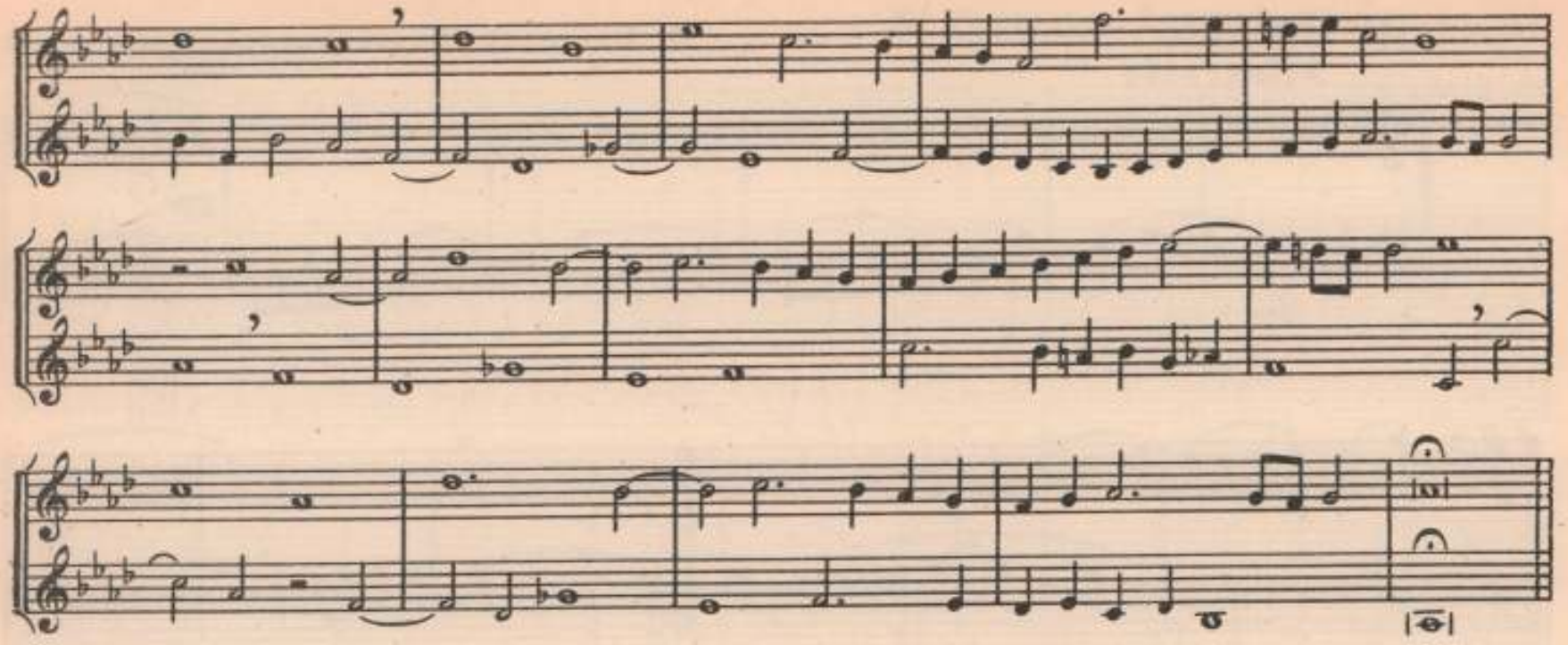
Неизвестный чешский автор XVII века.
Двухголосная фуга

78 [♩ = 63]

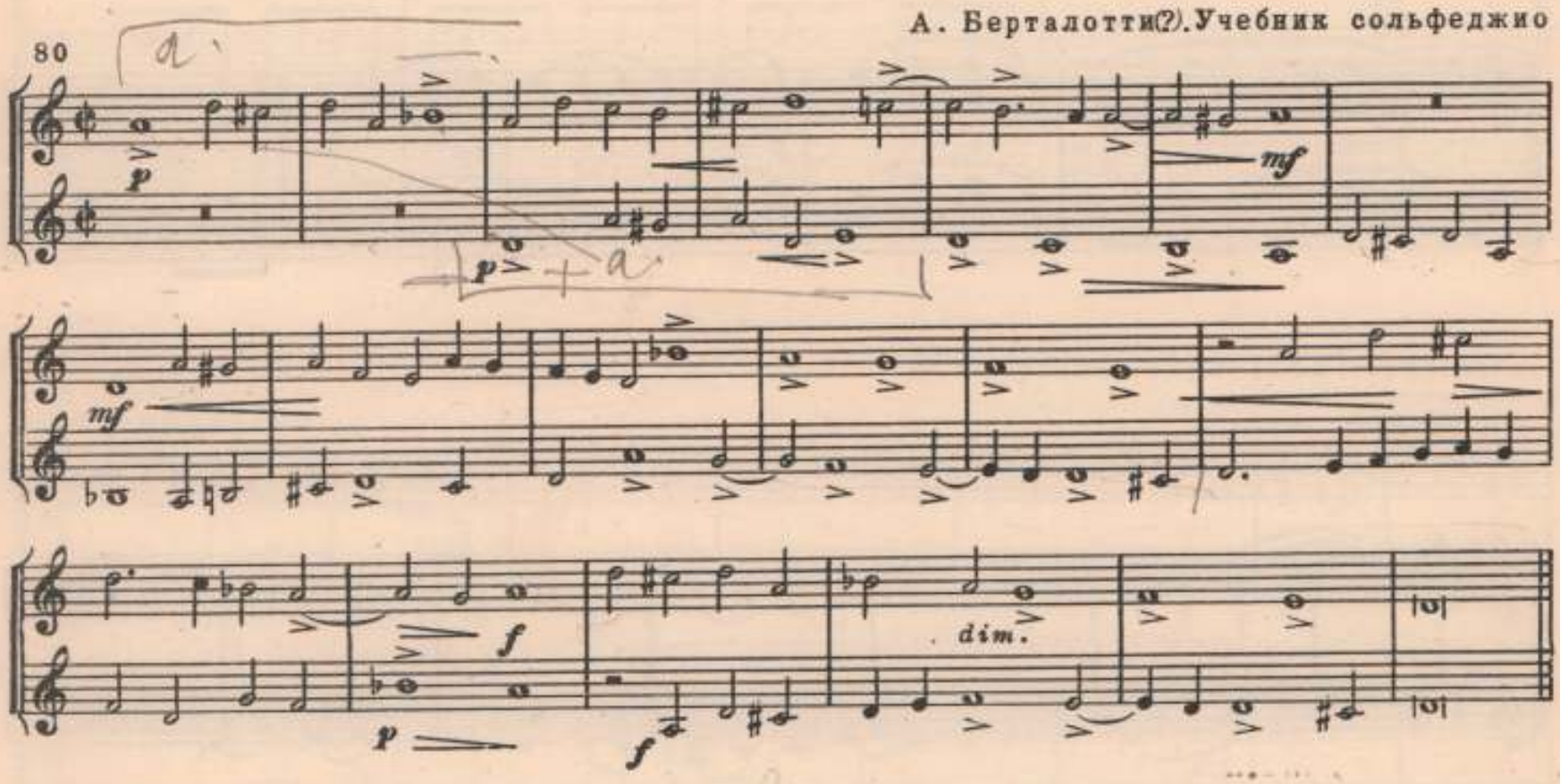


О. ди Лассо. „Sancti mei"

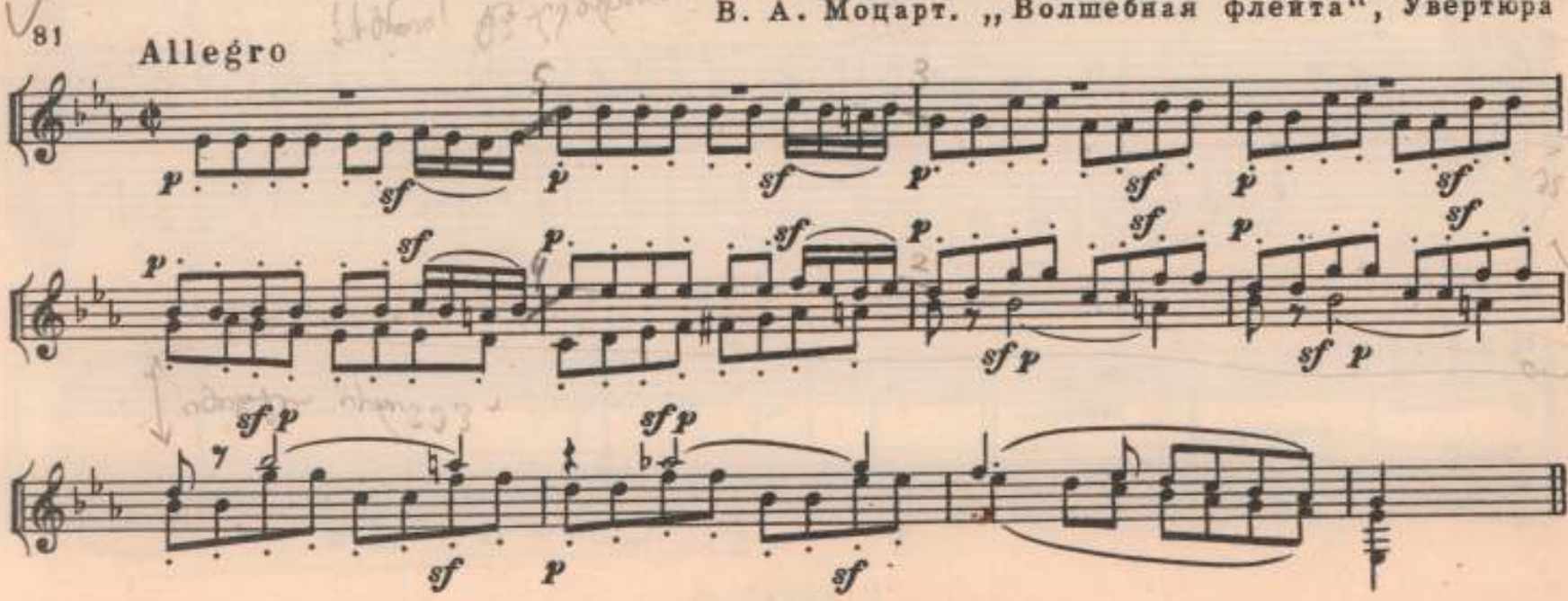




А. Берталотти(?). Учебник сольфеджио



В. А. Моцарт. „Волшебная флейта", Увертюра



82

Л. Бетховен. Фортепианное трио, ч. III

Allegretto

V-no

V-cello

pp

pp

cresc.

p

pp

83

И. Давид (1895). Мотет

84 **Allegro**

V-no I

V-no II

Viola

V-cello

p

mf

p

arco.

arco.

arco.

arco.

sf

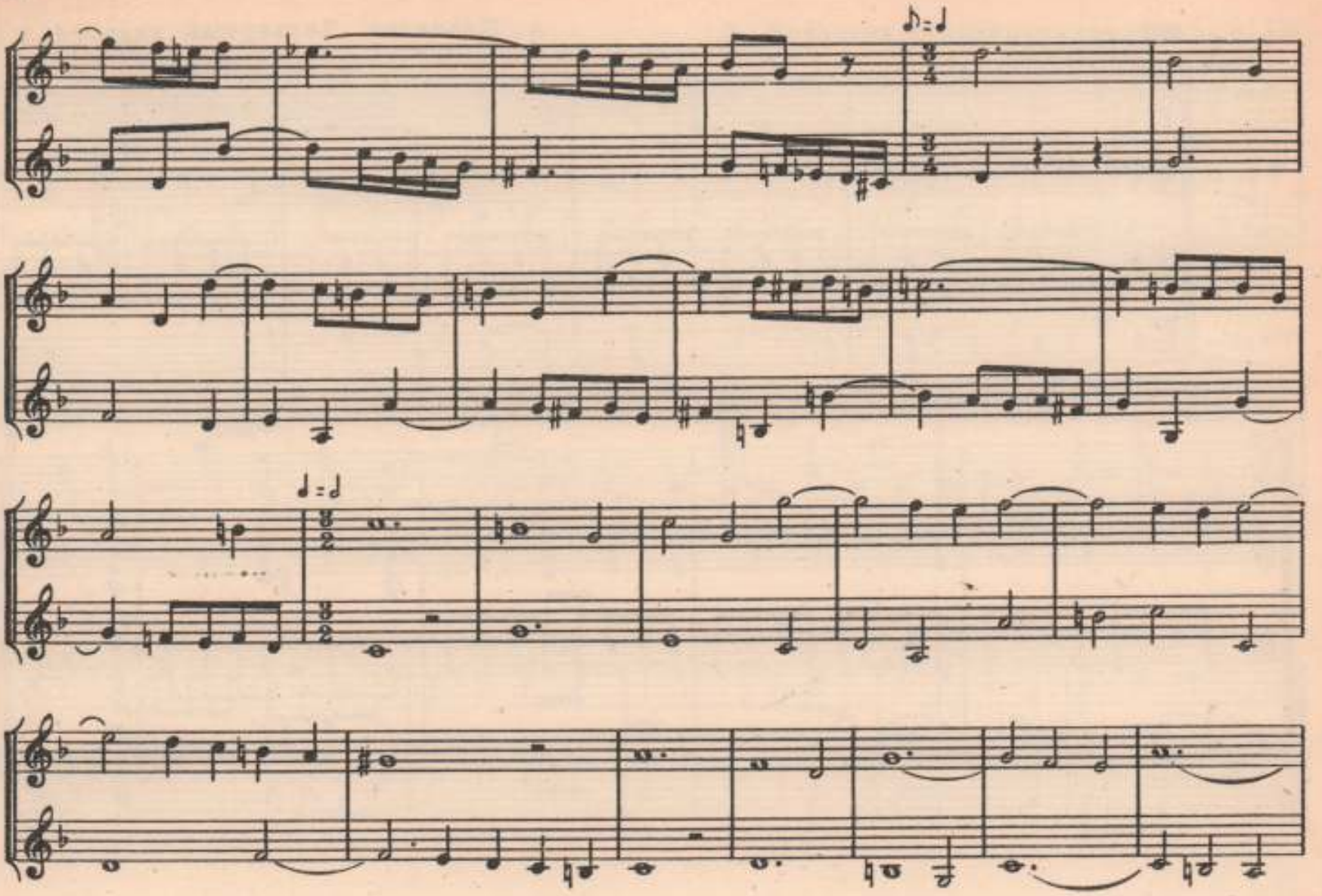
sf

sf

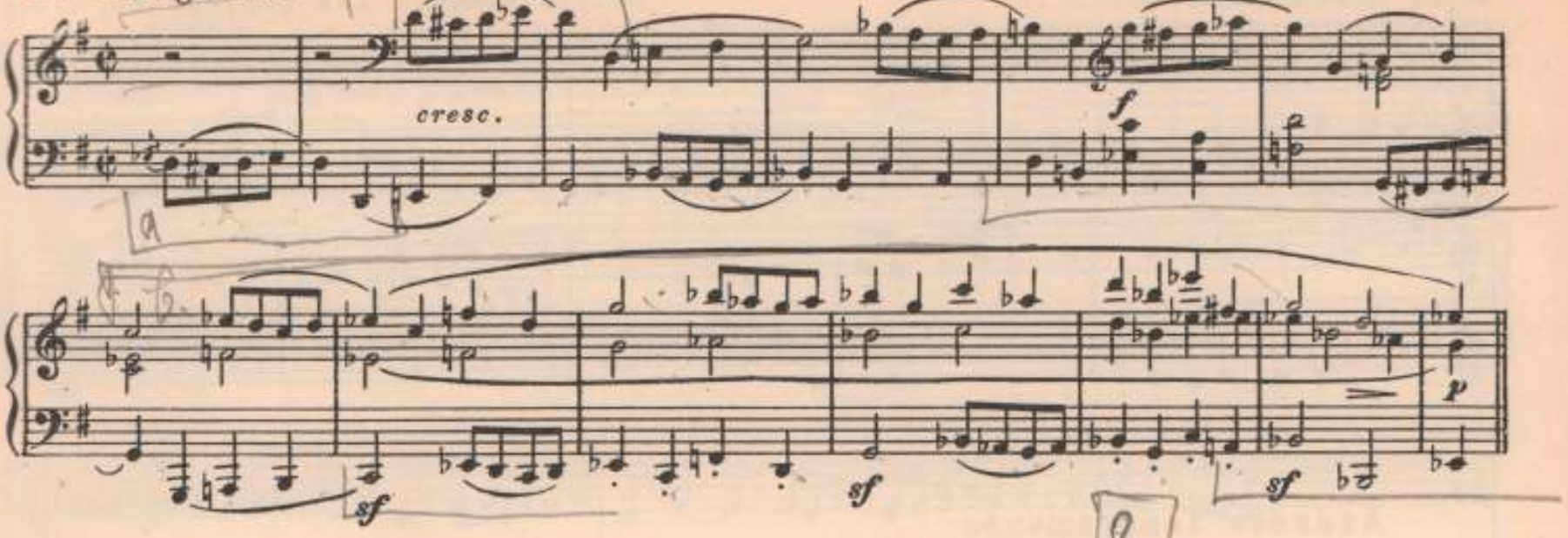
sf

sf

85 **Andantino**

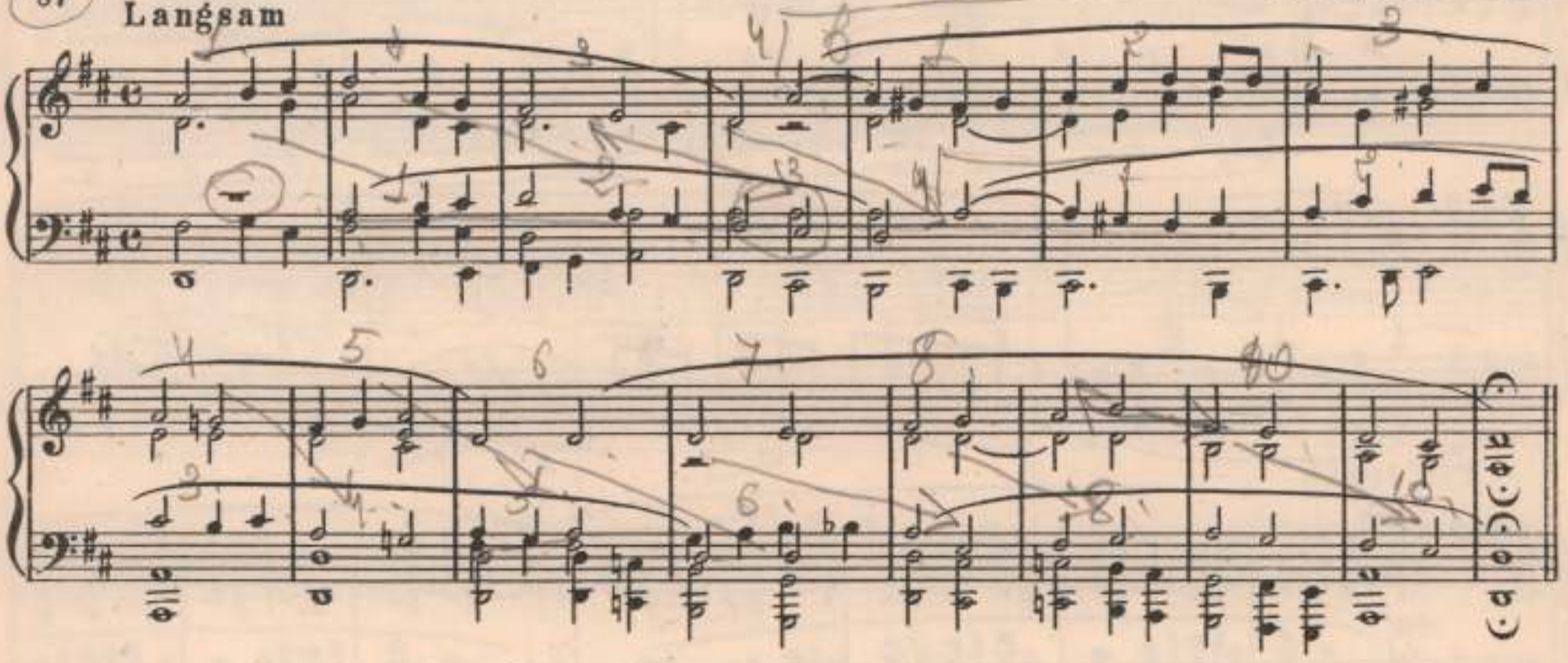


86 **Allegretto**



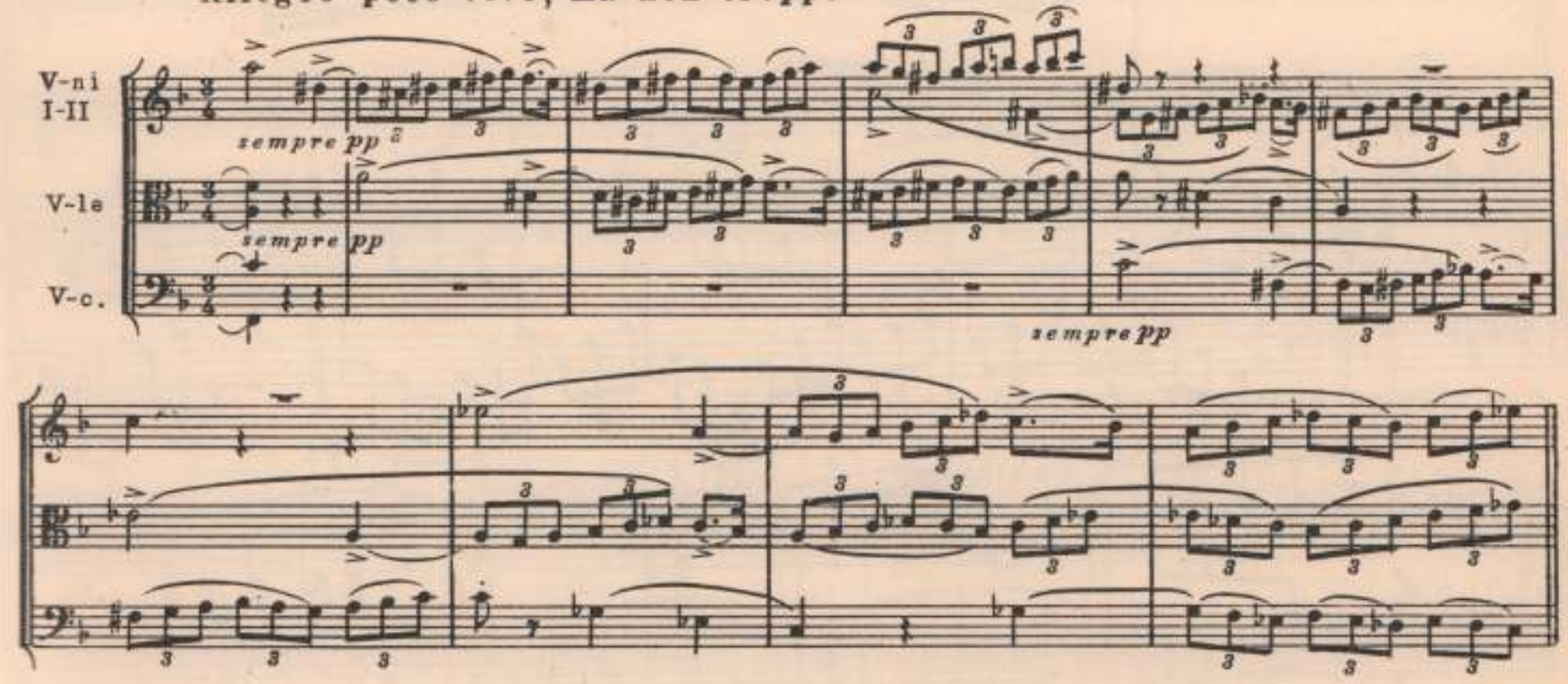
Р. Шуман. Канон

87 **Langsam**



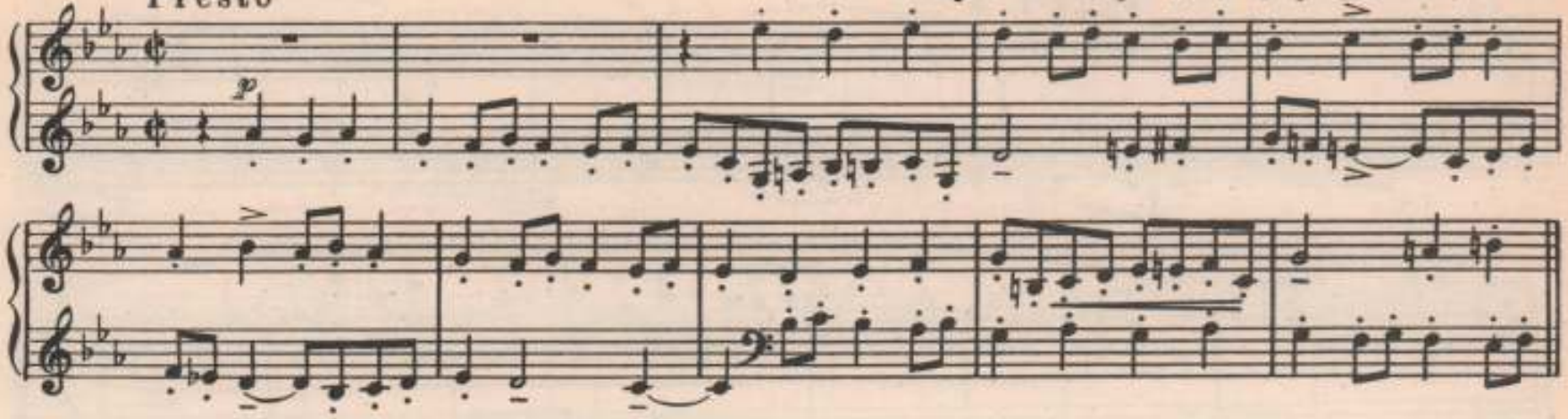
88 Б. Сметана (1824-1884). „Моя отчизна", ч. IV

Allegro poco vivo, ma non troppo



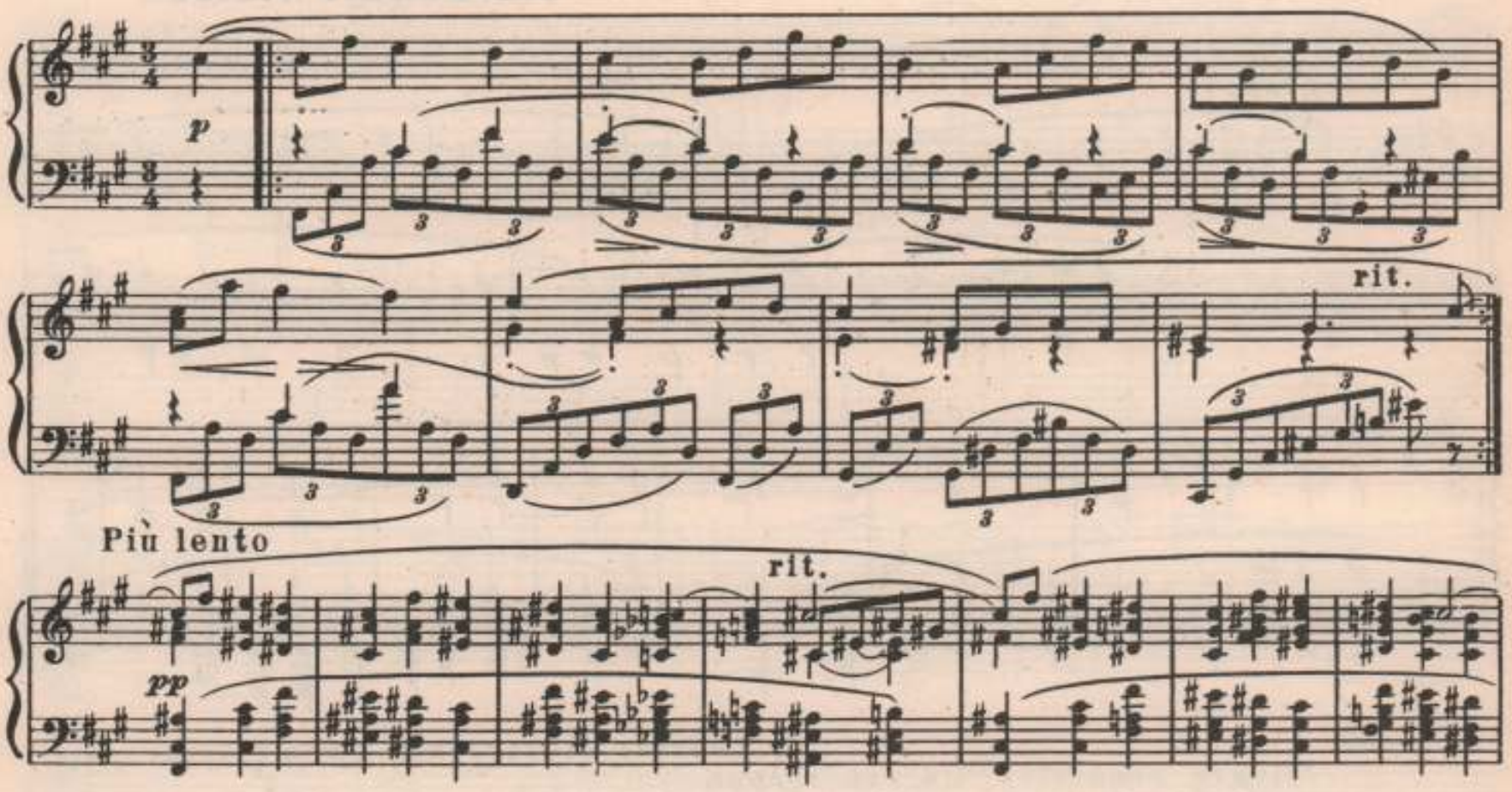
89 **Presto**

С. Рахманинов (1873-1943).
Второй концерт для фортепиано, ч. III

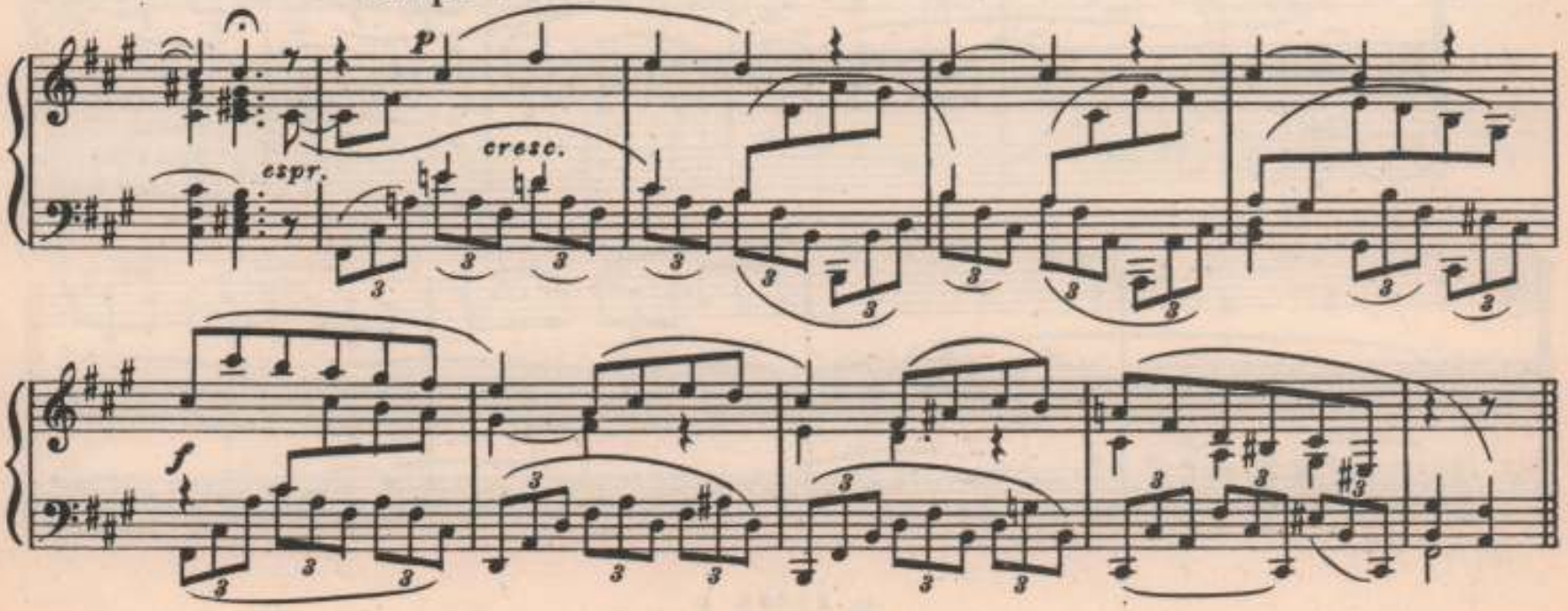


90 **Andante teneramente**

И. Брамс. Интермеццо

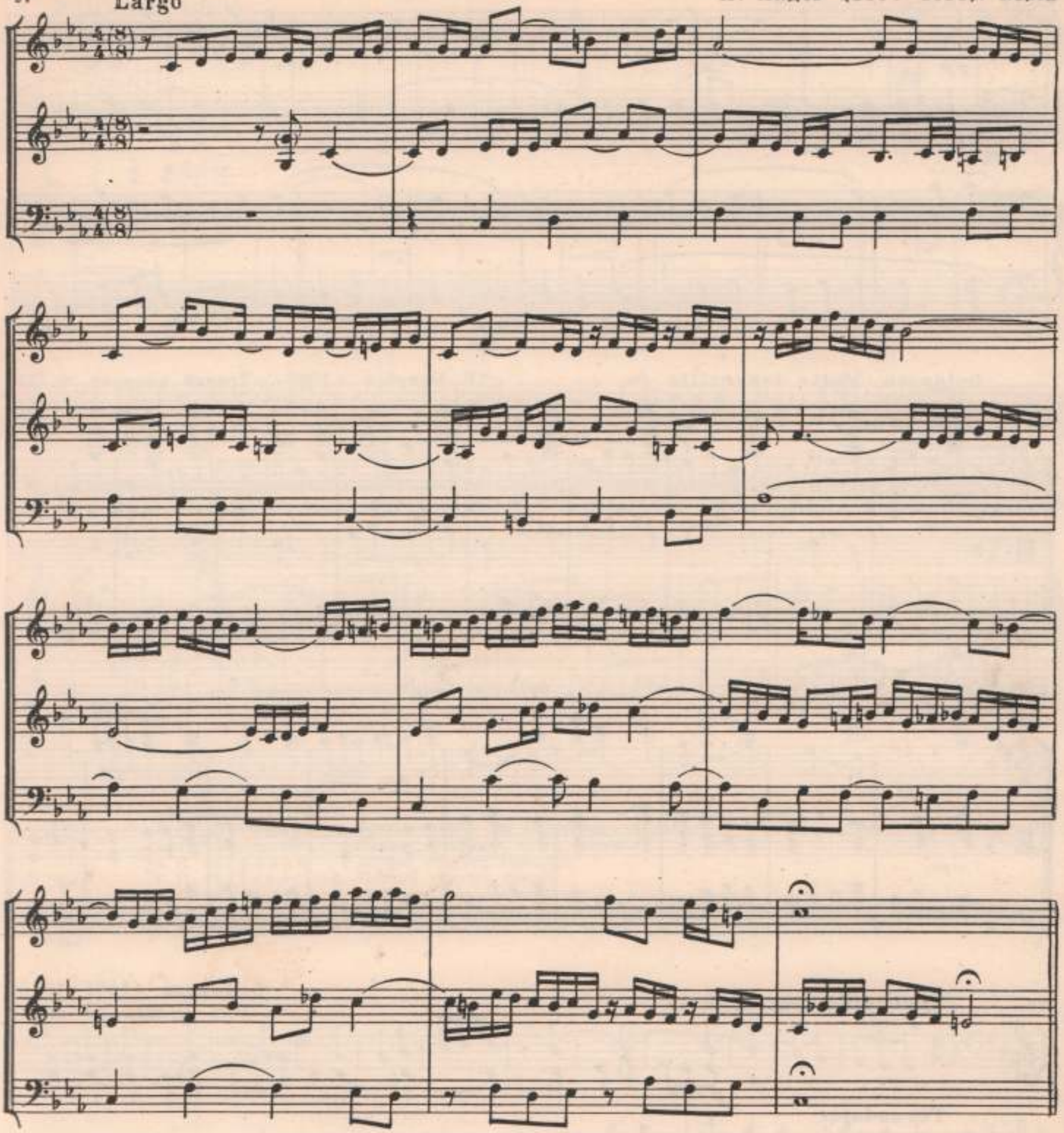


Tempo I



91 Largo

А. Лядов (1855-1914). Канон



92

В. Шебалин. Четвертый квартет, ч. I

93 **Moderato**

Д. Шостакович. „24 прелюдии и фуги", фуга *d-mo*

pp

Doloroso. Molto tranquillo

Е. Голубев (1910–). Третий квартет, ч. III

94

pp

sul D

p

8

espr.

mf

95 **Tranquillo, poco rubato**

Б. Бартон (1881-1945)
Хор „Никто на свете"

p espr.

p espr.

Più andante

Più mosso, agitato

pp

pp

poco a poco allarg.

mf

mf

dim.

Tranquillo

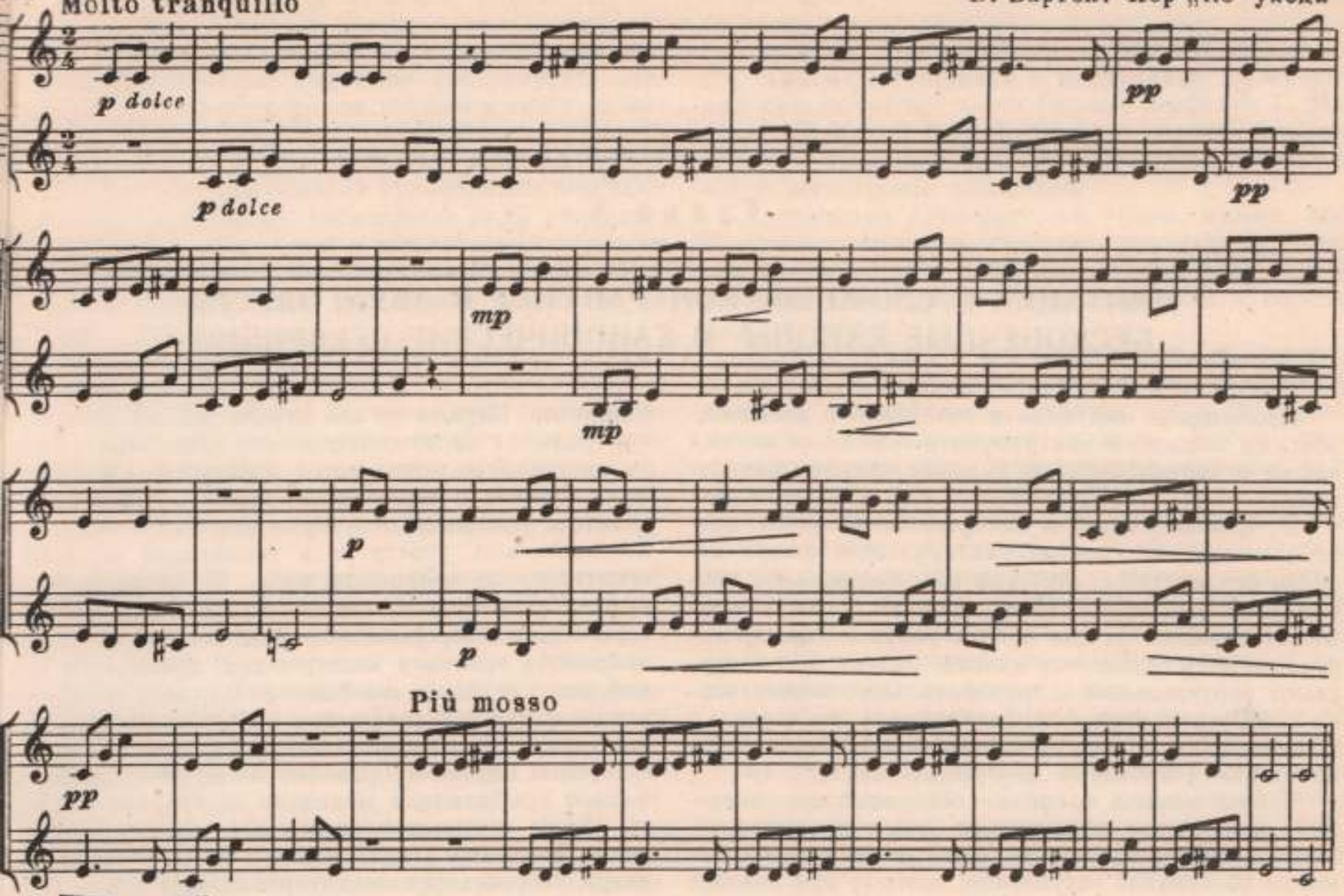
p

p

Più lento

pp

96 Molto tranquillo



См. также:

1. Л. Бетховен.	Третья соната для фортепиано, ч. III.
2. Л. Бетховен.	Первая симфония, ч. II, начало.
3. А. Бородин.	Второй квартет, Ноктюрн.
4. П. Чайковский.	Первый квартет, финал.
5. П. Чайковский.	«Евгений Онегин», картина V, канон «Враги».
6. С. Франк.	Соната для скрипки и фортепиано, финал.
7. Ж. Мутон.	Канон «Salve mater» (см. пример 176 в настоящей Хрестоматии).

Глава V

ИМИТАЦИЯ И СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ В ДВУХГОЛОСИИ. БЕСКОНЕЧНЫЕ КАНОНЫ И КАНОНИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ

Применение имитации в сочетании с разновидностями сложного контрапункта — явление весьма частое в полифонической художественной литературе.

В произведениях, в которых встречается простая имитация, контрапунктирующий голос нередко сочиняется с расчетом на определенное производное соединение. Иллюстрацией к сказанному может служить любая фуга с удержанным противосложением. Конечные каноны иногда тоже допускают вертикальные и горизонтальные перестановки пропосты и риспосты. Бесконечные же каноны и канонические секвенции предполагают использование техники сложного контрапункта.

В бесконечных канонах и канонических секвенциях применение вертикально- или горизонтально-подвижного контрапункта зависит от взаимоотношения расстояний вступления, поэтому при анализе образцов следует в первую очередь определить разряд канонической имитации, а затем уже вычислить показатели подвижного контрапункта.

Важно учесть, что бесконечные каноны с их периодическим возвращением к началу создают движение по кругу. Данная особенность используется композиторами как своеобразное выразительное средство, причем художественные задачи могут быть при этом различными. Так, например, бесконечный канон в начале разработки первой части «Неоконченной симфонии» Ф. Шуберта создает устойчивое состояние напряжения; бесконечный канон у струнных в разработке первой части Пятой симфонии П. Чайковского подчеркивает стремительность развития тематического материала, порученного группе духовых инструментов (см. такт 266 и т. д.). Тот же прием очень удачно применен М. Мусоргским в хоре «Расходилась, разгулялась» из оперы «Борис Годунов». Здесь бесконечные каноны (с отделами различной длины) передают стихийное волнение, состояние большого возбуждения народных масс [1].

Хор написан в своеобразной форме рондо. В трех проведениях рефрена и во втором эпизоде происходит постепенное смещение акцента с первого тематического элемента на второй; кроме того, первый из них становится фоном.

Тематическое развитие в первой части (то есть в рефрене) построено на чередовании этих двух элементов. Первый из них играет весьма действенную роль: на протяжении десяти начальных тактов он многократно повторяется и выполняет функцию фона. Вместе с тем первый элемент является вариантом тематического зерна хоровой партии и, следовательно, участвует в экспозиции основного тематического материала хора. В такте 5, после цифры 30, вступает второй элемент (2—2—1), который прерывает движение фона. От цифры 31 возвращается тоника и вместе с нею появляется первый элемент. Здесь его фоновая функция несколько усилена, так как материал, порученный хору, излагается в относительно новом варианте. Развитие в хоровой партии направлено на ее обособление от фона и приближение мелодики ко второму элементу. Новое вступление последнего снова прерывает движение фона, а примененный здесь бесконечный канон способствует акцентированию второго тематического элемента (см. пример 117). В момент достижения кульминации в оркестровой партии возвращается фон, который сопровождает постепенно спускающиеся аккорды заключения первой части.

После основательной цезуры начинается первый эпизод. Он построен на новой теме и представляет собой восемнадцать вариационных проведений трехтактной фразы. В конце эпизода вычленяется мелодический материал такта 2 этой фразы, который очень хорошо подготавливает первую репризу рефрена, так как в нем обнаруживается сходство с начальным мотивом хора.

Первые восемь вариаций не выходят за рамки тональной сферы *G-dur—e-moll*. Дальнейшие же проведения модулируют из мелодического *G-dur* через *Es, H, G, Es* и *As* в *Des-dur—cis-moll*, то есть в доминанту основной тональности *(fis-moll)*.

В первой репризе (цифра 42) основной тематический материал дается по-новому: здесь одновременно сочетаются материал фона в первоначальном виде и он же в увеличении (см. пример 118). Затем также в увеличении дважды проводится второй тематический элемент.

После остановки на доминанте *fis-moll* и паузы появляется в *b-moll* второй эпизод. Он весь расположен на органном пункте *b* и представляет собой разработку второго тематического элемента. С цифры 47 вступает вторая реприза рефрена (см. пример 119). Если в первом изложении рефрена бесконечный канон как бы венчал экспозицию, то теперь бесконечным каноном, построенным также

---

[1] Ссылки даются по клавиру в редакции П. Ламма (Музсектор Государственного издательства, М., 1928).

на втором тематическом элементе, начинается заключительная реприза. Звено канона занимает здесь четыре такта, но уже его второй отдел получает горизонтальное смещение контрапункта. Затем канон сменяется рядом неканонических проведений того же материала, подводящих к главной кульминации на *a* третьей октавы. Как и в первой части, в момент достижения кульминации вступают фон и гаммообразные нисходящие ряды аккордов; в заключении проводится в трехоктавном удвоении второй тематический элемент, который, таким образом, подтверждает свое бесспорное главенство во второй репризе.

Использование в приведенном хоре бесконечных канонов (их местоположение) свидетельствует о том, что М. Мусоргский оценивал этот вид изложения совершенно справедливо, то есть как форму менее динамическую.

Канонические секвенции

Канонические секвенции обычно рассматриваются как разновидность бесконечных канонов; их отличает усиление момента развития, поскольку возврат к началу происходит на новом уровне, что, по сравнению с бесконечным каноном, воспринимается как динамизация. Такую же роль играют переходы от канонических секвенций второго разряда к секвенциям первого разряда (см. пример 143 — «Неоконченный квартет» П. Чайковского); этот переход воспринимается здесь как дробление, а следующий затем бесконечный канон — как торможение (суммирование). Существенны также изменения, сделанные композитором во вторых или дальнейших проведениях бесконечных канонов (см., например: цифру 2 в первой части сонаты для скрипки и фортепиано С. Франка или начало третьей части Первой симфонии Г. Малера). В первом случае новизну вносит басовый звук *h*, а во втором происходит постоянное тембровое и регистровое обновление.

Анализируя примеры этой главы, нужно прежде всего выяснить основные показатели канонов — интервалы и расстояния вступлений, затем установить вид сложного контрапункта и определить его индекс.

Если речь идет о произведении гомофонического склада, в котором встречаются полифонические эпизоды, то необходимо указать место (в форме) каждого полифонического раздела. Кроме того, надо выяснить роль дополняющих голосов, если образец трех- или многоголосный.

Особенно внимательно следует отнестись к анализу канонических секвенций. К обычным показателям: разряда, интервальных шагов, индекса — в свободном письме прибавляется немаловажный компонент — тональности и их последования. Для развития полифонического мышления очень полезны упражнения на фортепиано:

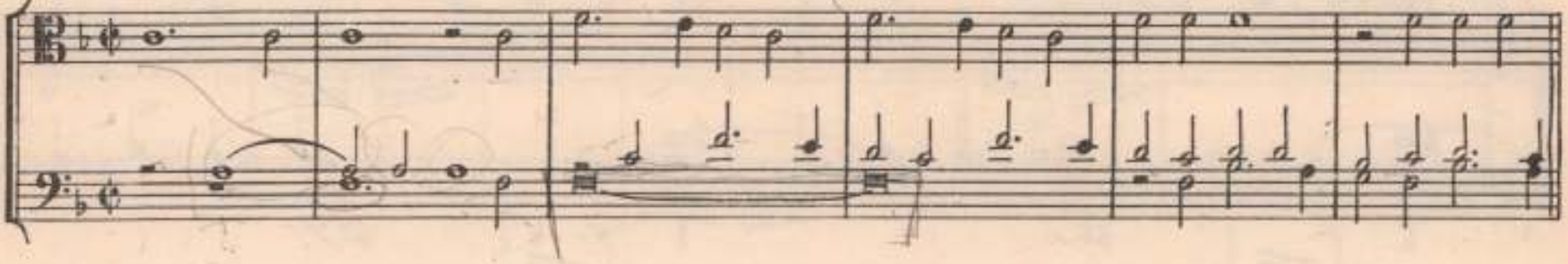
а) проиграв приведенный пример, нужно его продолжить на фортепиано;

б) определить, почему композитор прекратил движение секвенции именно в данном месте сочинения, а не позже или раньше;

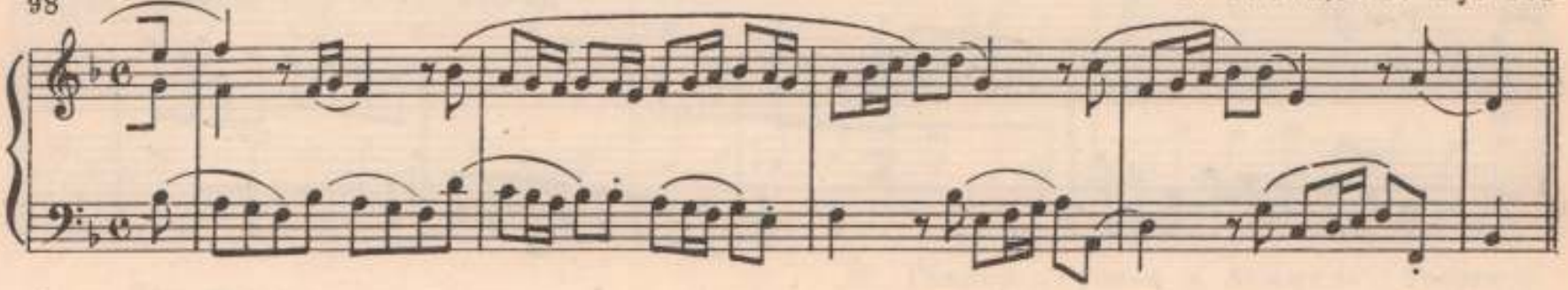
в) проиграть возможные производные соединения.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

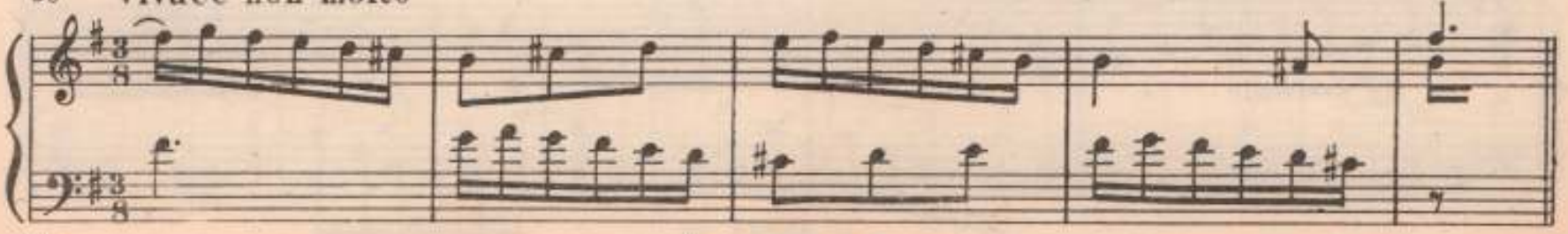
97 О. ди Лассо. Сочинения, том III



98 Moderato — Г. Ф. Гендель. Фугетта

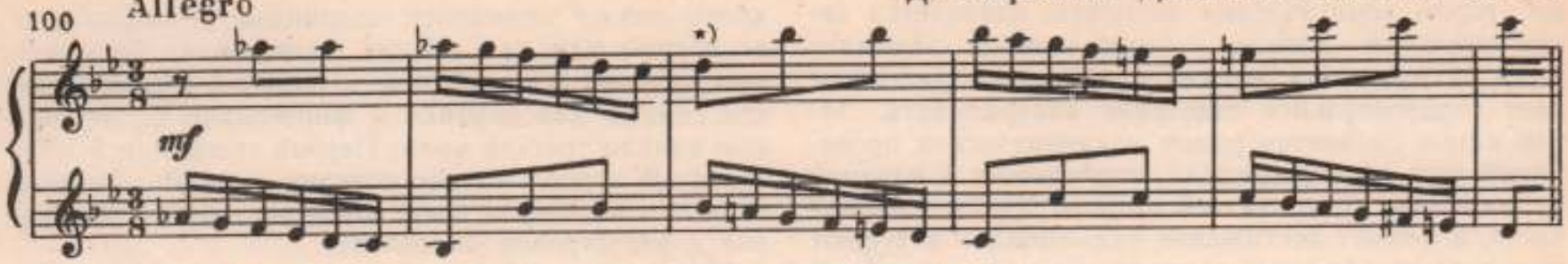


99 Vivace non molto — Д. Скарлатти. Семьдесят вторая соната



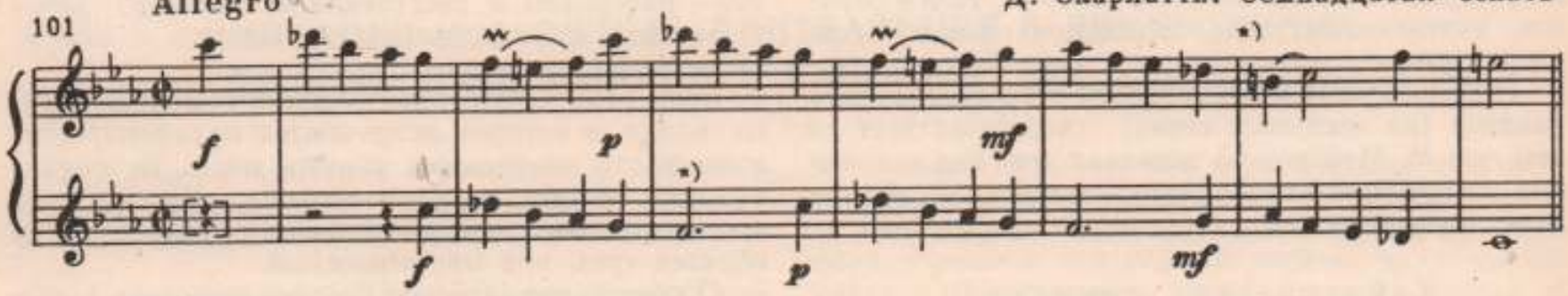
Д. Скарлатти. Девяносто восьмая соната

100 Allegro



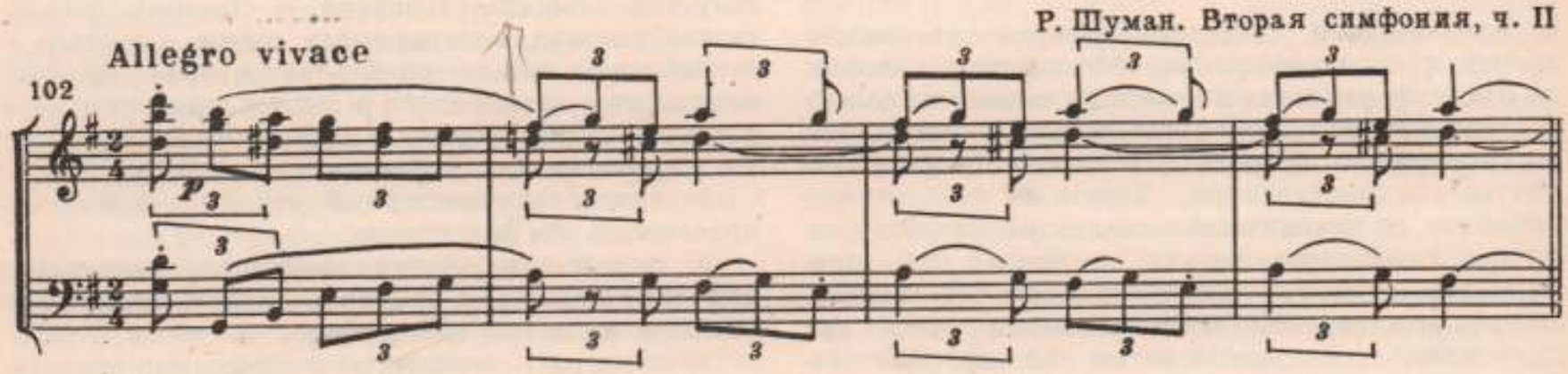
Д. Скарлатти. Семнадцатая соната

101 Allegro



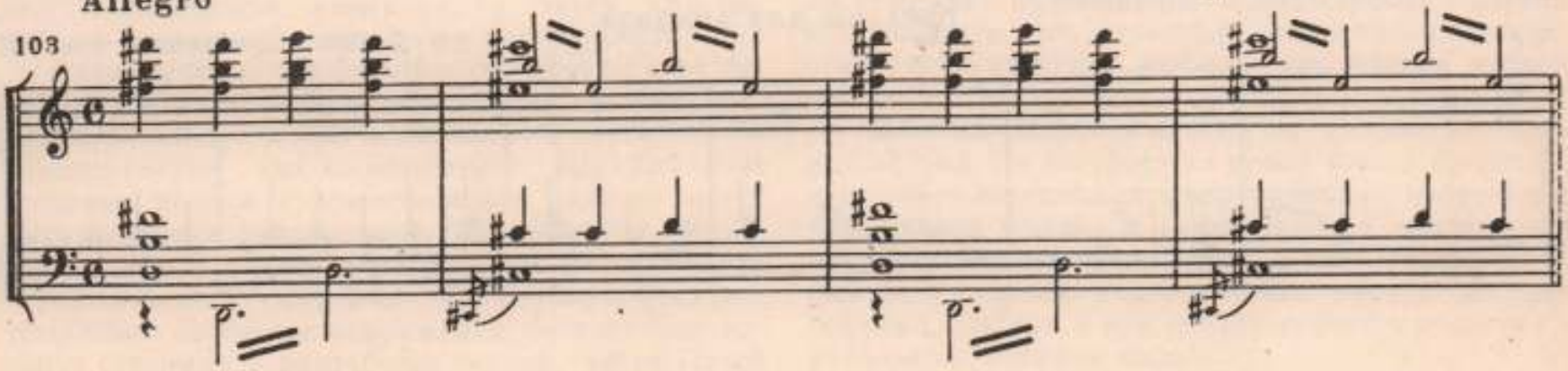
Р. Шуман. Вторая симфония, ч. II

102 Allegro vivace



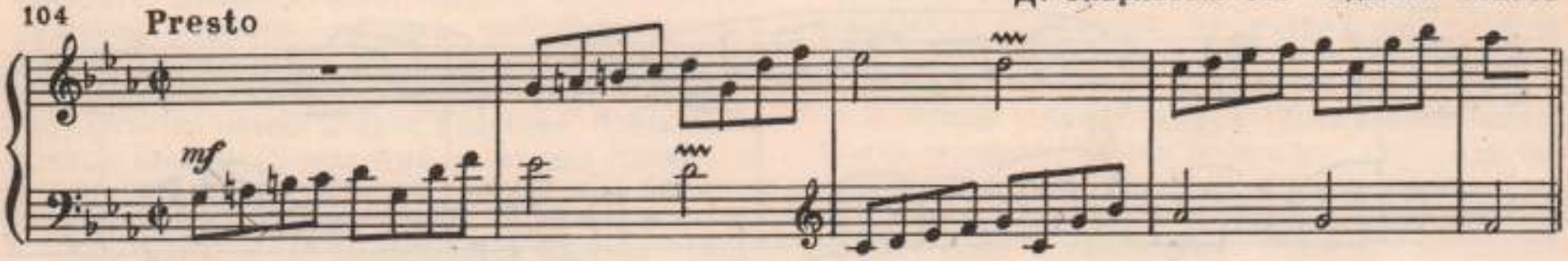
П. Чайковский. „Ромео и Джульетта"

103 Allegro



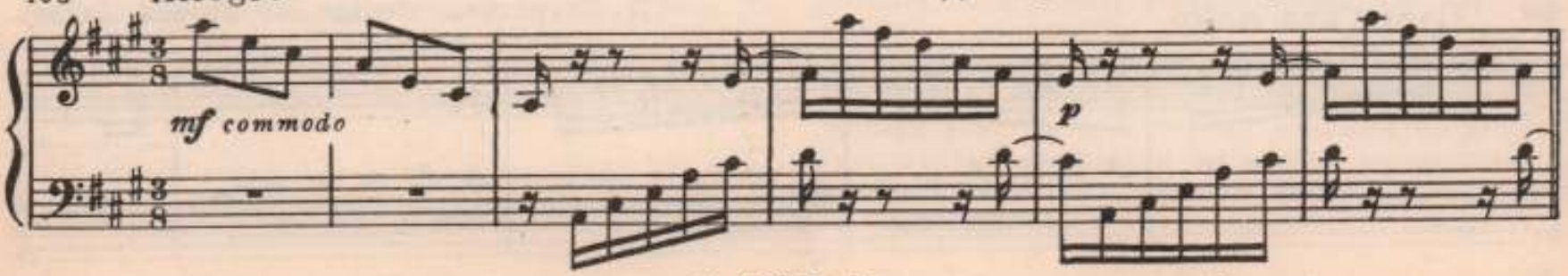
Д. Скарлатти. Сто седьмая соната

104 Presto



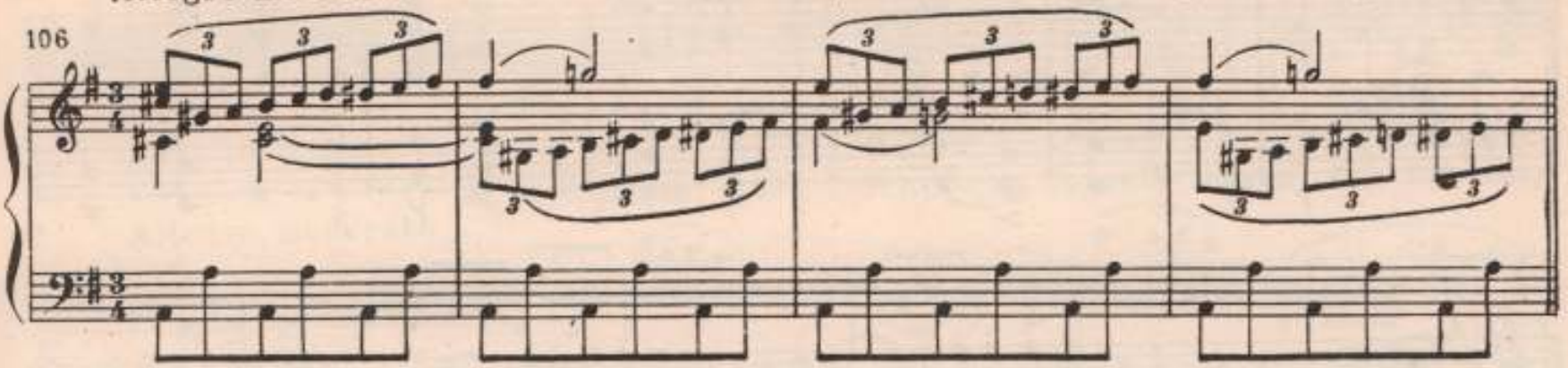
Д. Скарлатти. Сто сорок первая соната

105 Allegro



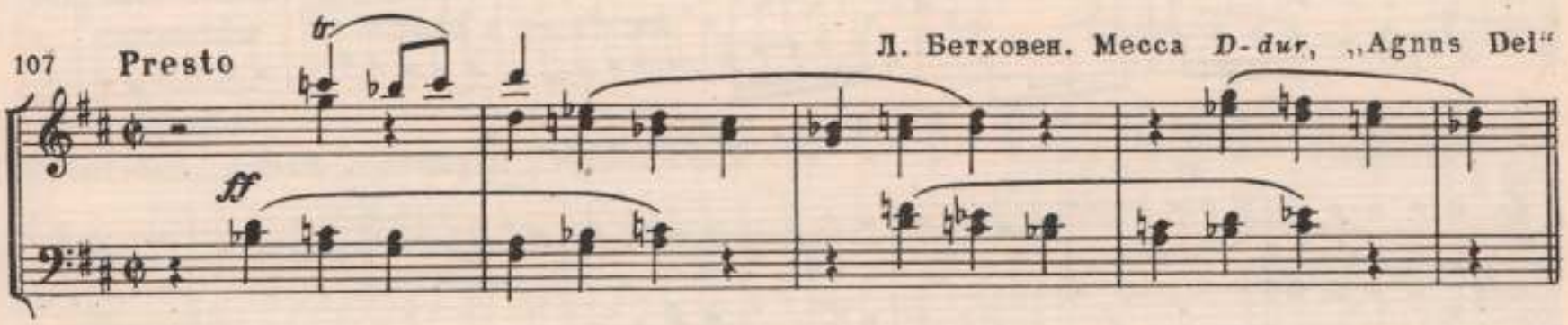
106 Allegro moderato

Л. Бетховен. Десятая соната для скрипки и фортепиано, ч. I



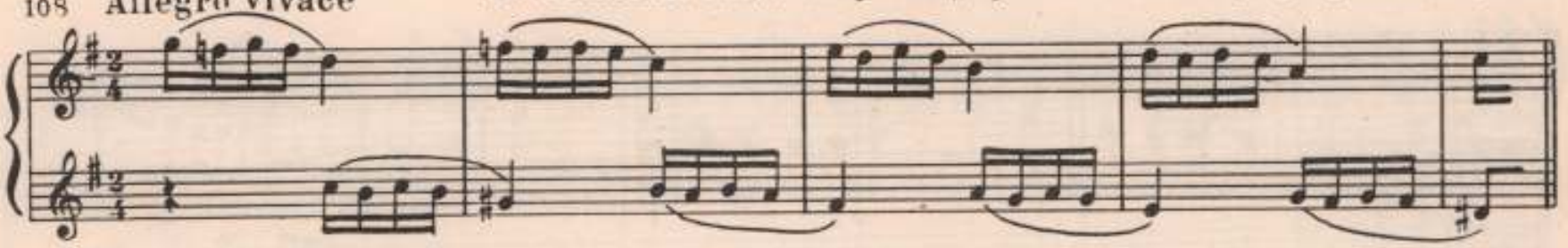
107 Presto

Л. Бетховен. Месса *D-dur*, „Agnus Dei"



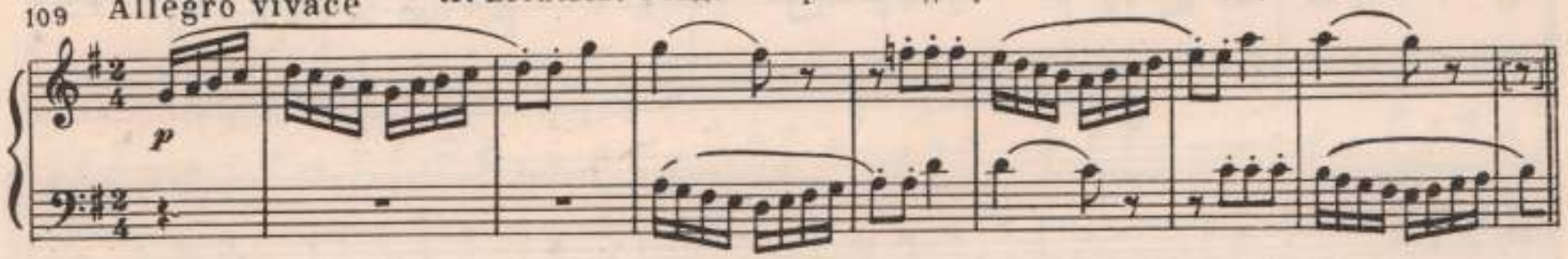
108 Allegro vivace

Л. Бетховен. Рондо-каприччио „Ярость по поводу утерянного гроша"



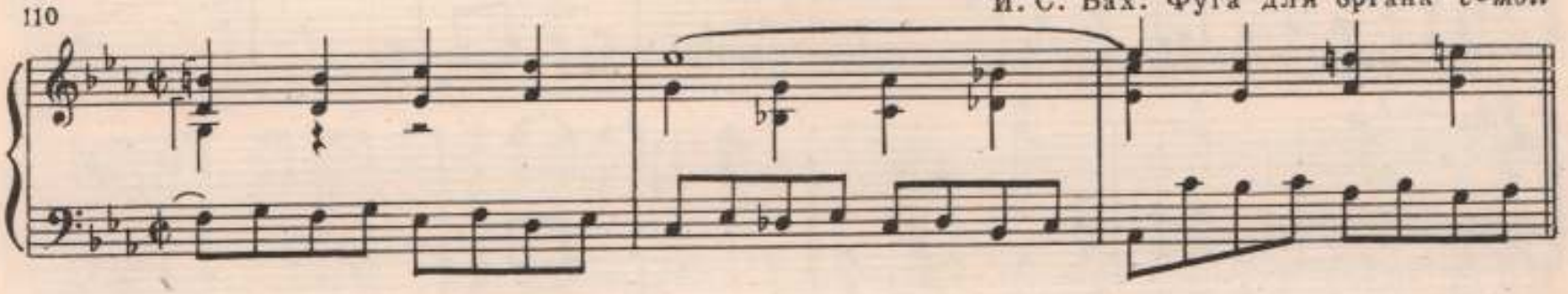
109 Allegro vivace

Л. Бетховен. Рондо-каприччио „Ярость по поводу утерянного гроша"



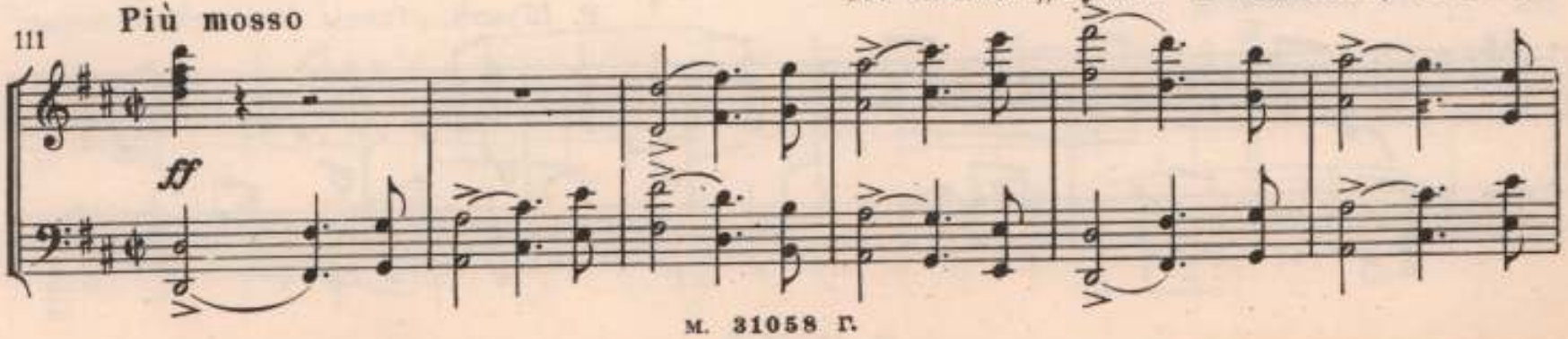
110

И. С. Бах. Фуга для органа *c-moll*



111 Più mosso

М. Глинка. „Руслан и Людмила", Увертюра



112 Allegro energico

М. Балакирев. „Увертюра на темы трех русских песен"

113 Allegro

В. А. Моцарт. „Волшебная флейта", действие I

114 Vivace

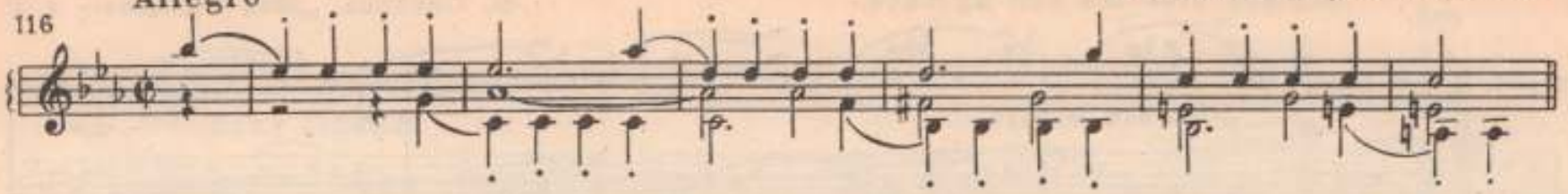
М. Глинка. „Иван Сусанин", действие III, финал

115 Wild und lustig

Р. Шуман. „Танцы давидсбюндлеров"

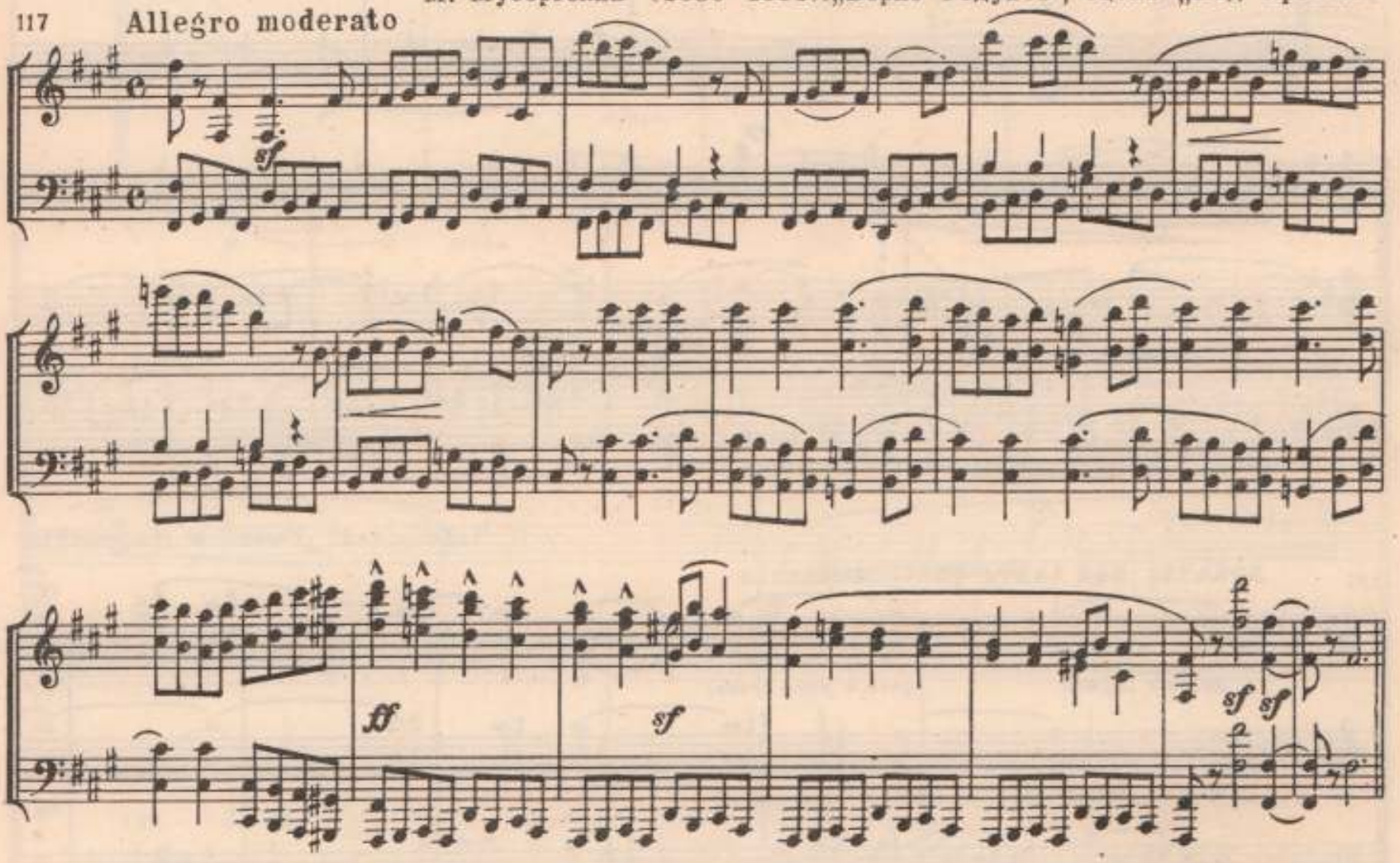
Л. Бетховен. „33 вариации“

116 Allegro



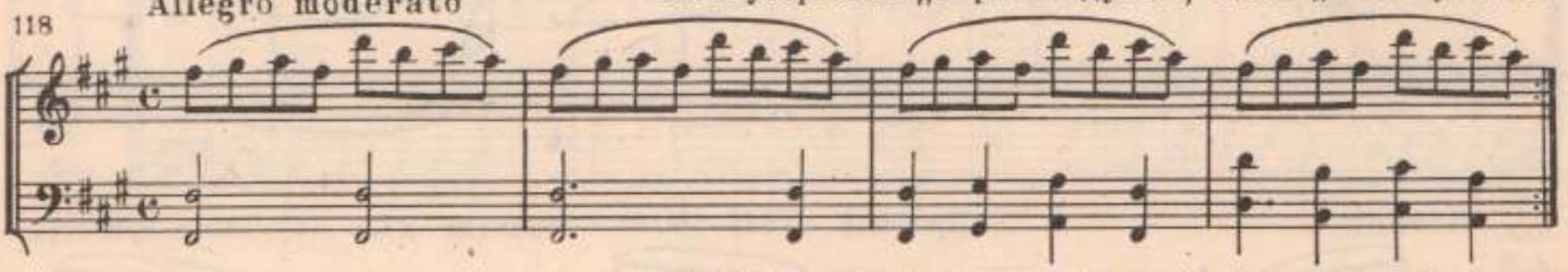
М. Мусоргский (1839-1881). „Борис Годунов“, сцена „Под Кромами“

117 Allegro moderato



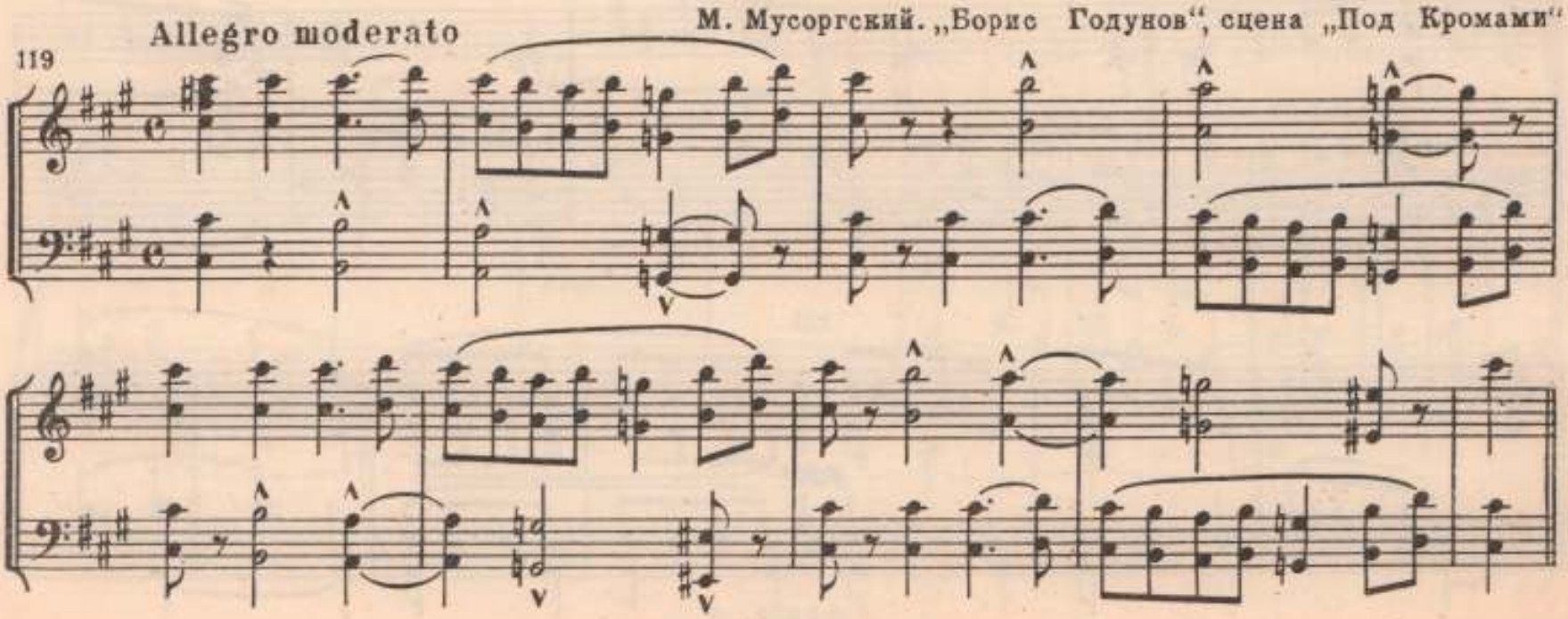
М. Мусоргский. „Борис Годунов“, сцена „Под Кромами“

118 Allegro moderato



М. Мусоргский. „Борис Годунов“, сцена „Под Кромами“

119 Allegro moderato



Allegro vivo ma non agitato

Б. Сметана. „Моя отчизна", ч. I

120

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

sf p ma ben marcato

sf p ma ben marcato

sf pp

pp

p ma marcato ma marcato

pp

П. Чайковский. „Ромео и Джульетта"

121 Andante non tanto quasi moderato

dolce e legato

poco a poco cresc.

mf

dolce e legato

mf

pp

122 Vivace

А. Дворжак (1841-1904). Серенада для струнного оркестра

rit.

ppp

Р. Штраус (1864 - 1949). „Тиль Уленшпигель"

123 **Sehr lebhaft**

V-ni I-II
V-le
V-c.
C-b.

p *cresc.* *mf* *f* *ff*

Г. Малер (1860 - 1911). Первая симфония, ч. I

124 ♩ = 92

V-ni II
V-c.

ff

Moderato

А. Глазунов. Вторая соната для фортепиано, ч. I

125

dim. *p* rit.

Л. Бетховен. Двадцать девятая соната, финал

Allegro risoluto

126

cresc.

f

sf sf sf

Р. Вагнер. „Нюрнбергские мейстерзингеры", Увертюра

Allegro moderato

127a)

5)

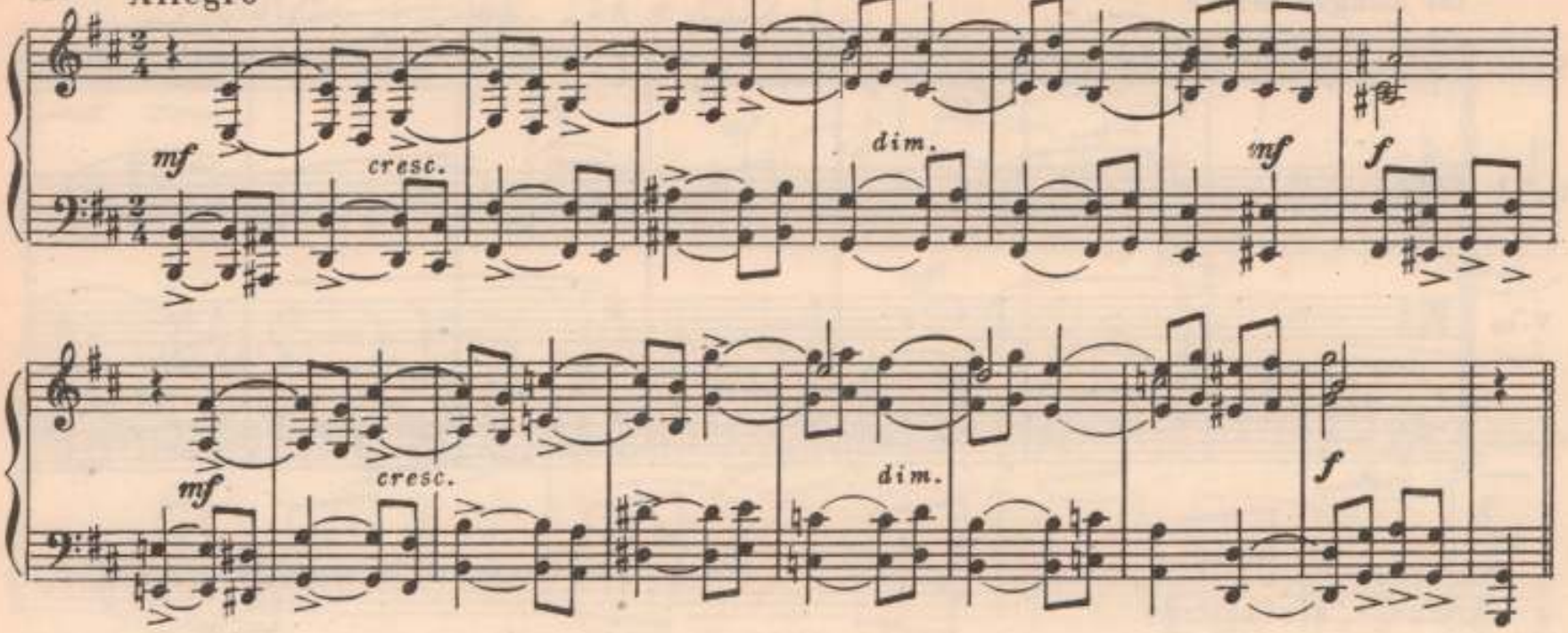
V-ni I-II
V-le

V-c.

C-b.

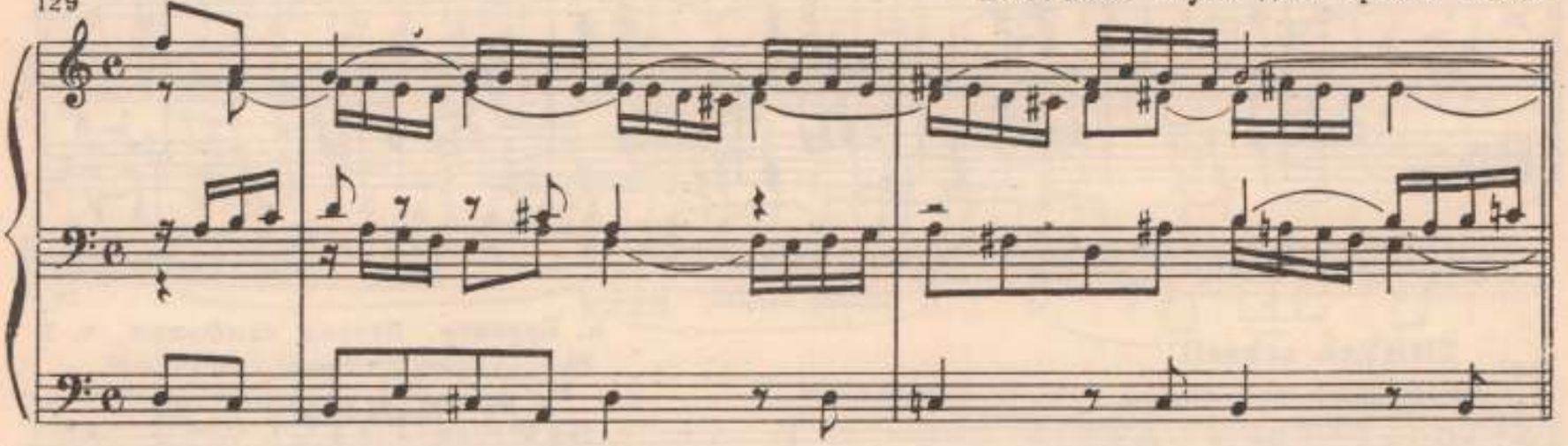
128 Allegro

А. Скрябин (1872-1915). Прелюдия



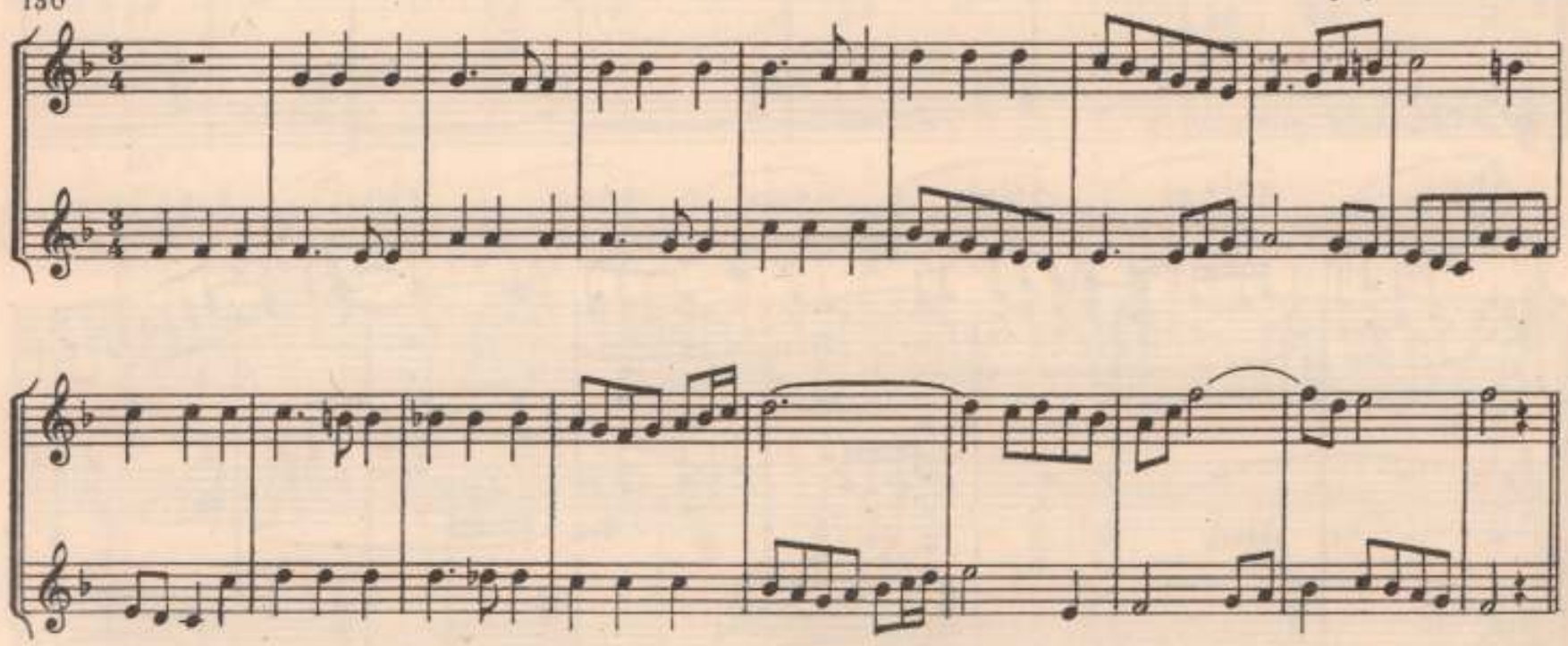
129

И. С. Бах. Фуга для органа *C-dur*

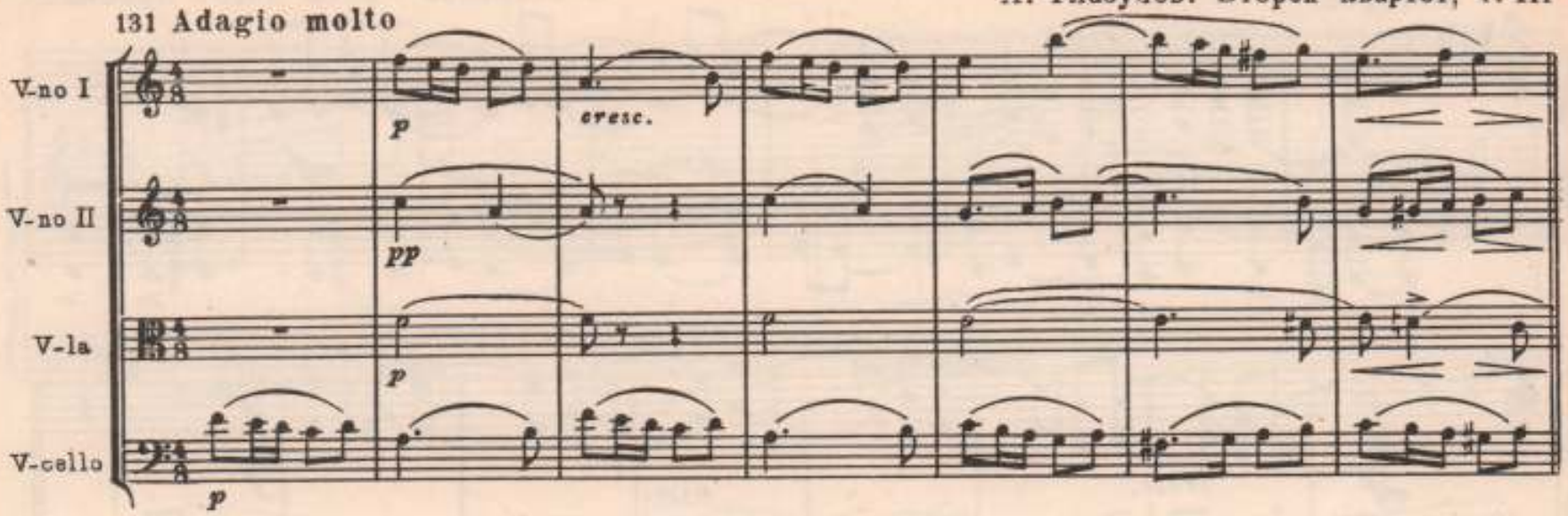


130

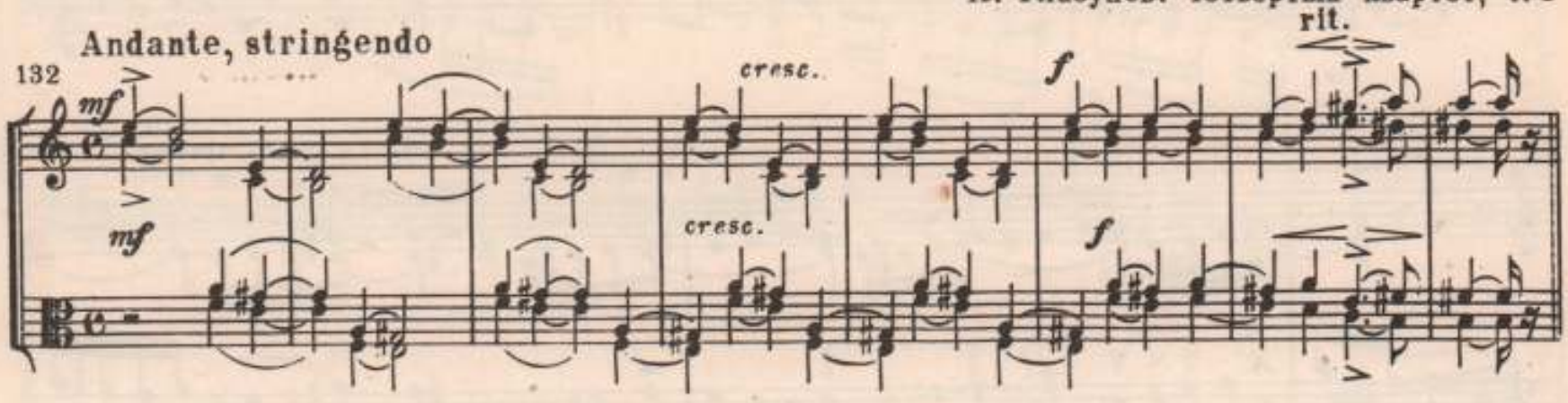
Арну (?). Канон



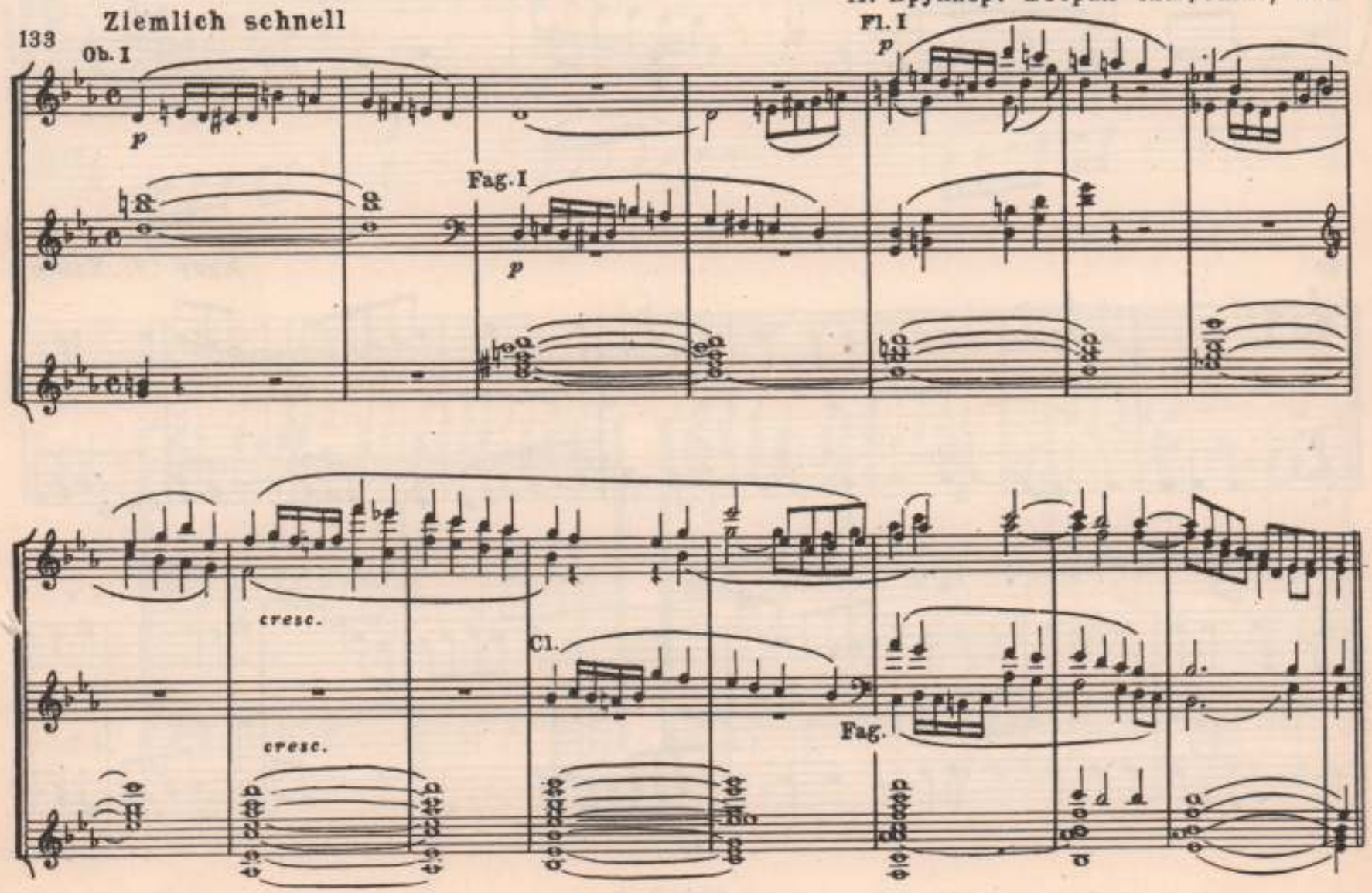
А. Глазунов. Второй квартет, ч. III



А. Глазунов. Четвертый квартет, ч. I



А. Брукнер. Вторая симфония, ч. I



Moderato e semplice

П. Чайковский. Первый квартет, ч. I

134

mf mf mf

cresc. f

В. Калинников (1866 - 1901). Первая симфония, скерцо

135а)

б)

Moderato assai ed espressivo

Н. Мясковский. Первая соната для фортепиано, ч. I

136

Andante

Е. Голубев. Квинтет, ч. II

137

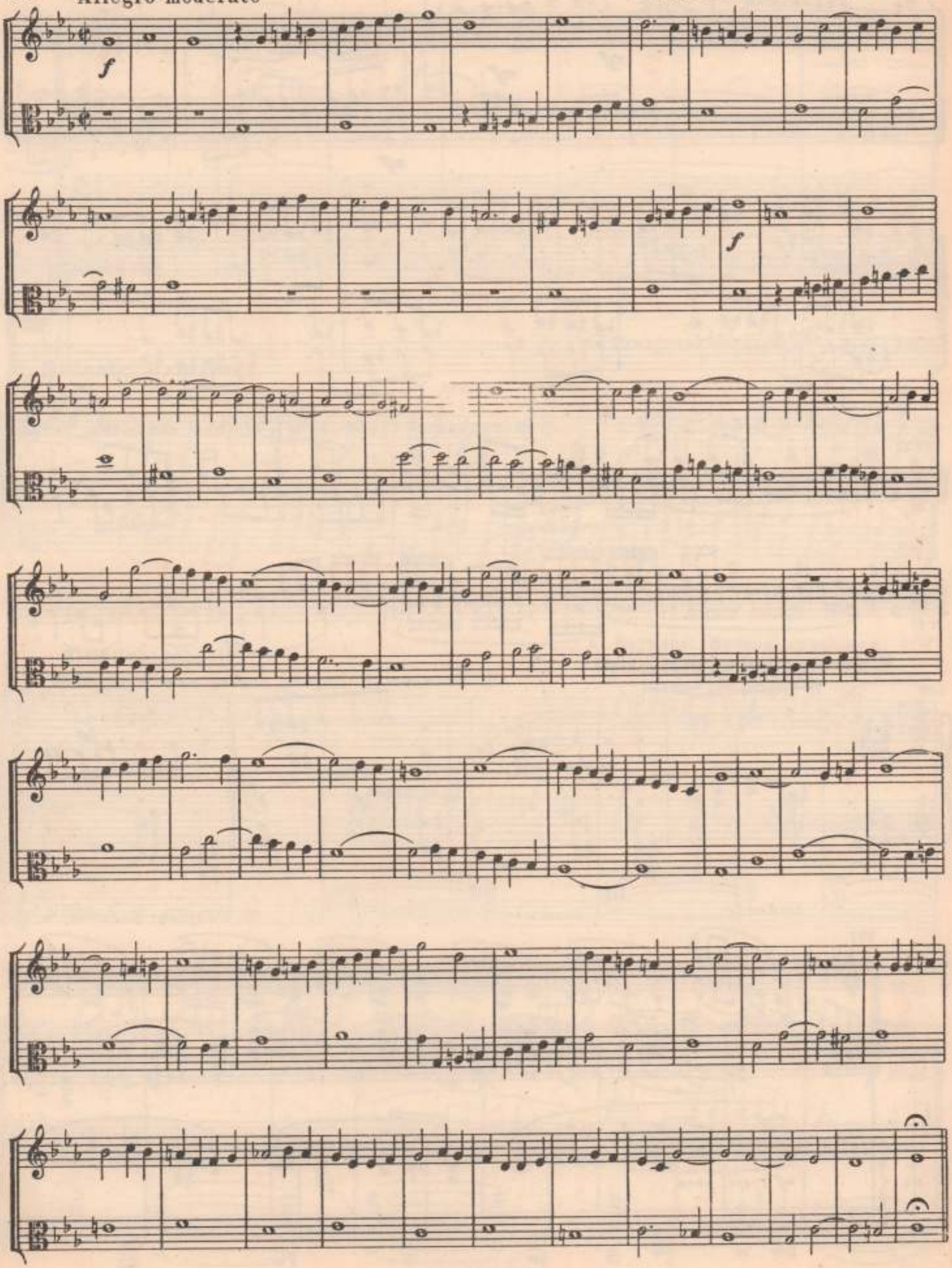
V-no I
V-no II
V-la
V-cello
P-no

mf cresc. poco

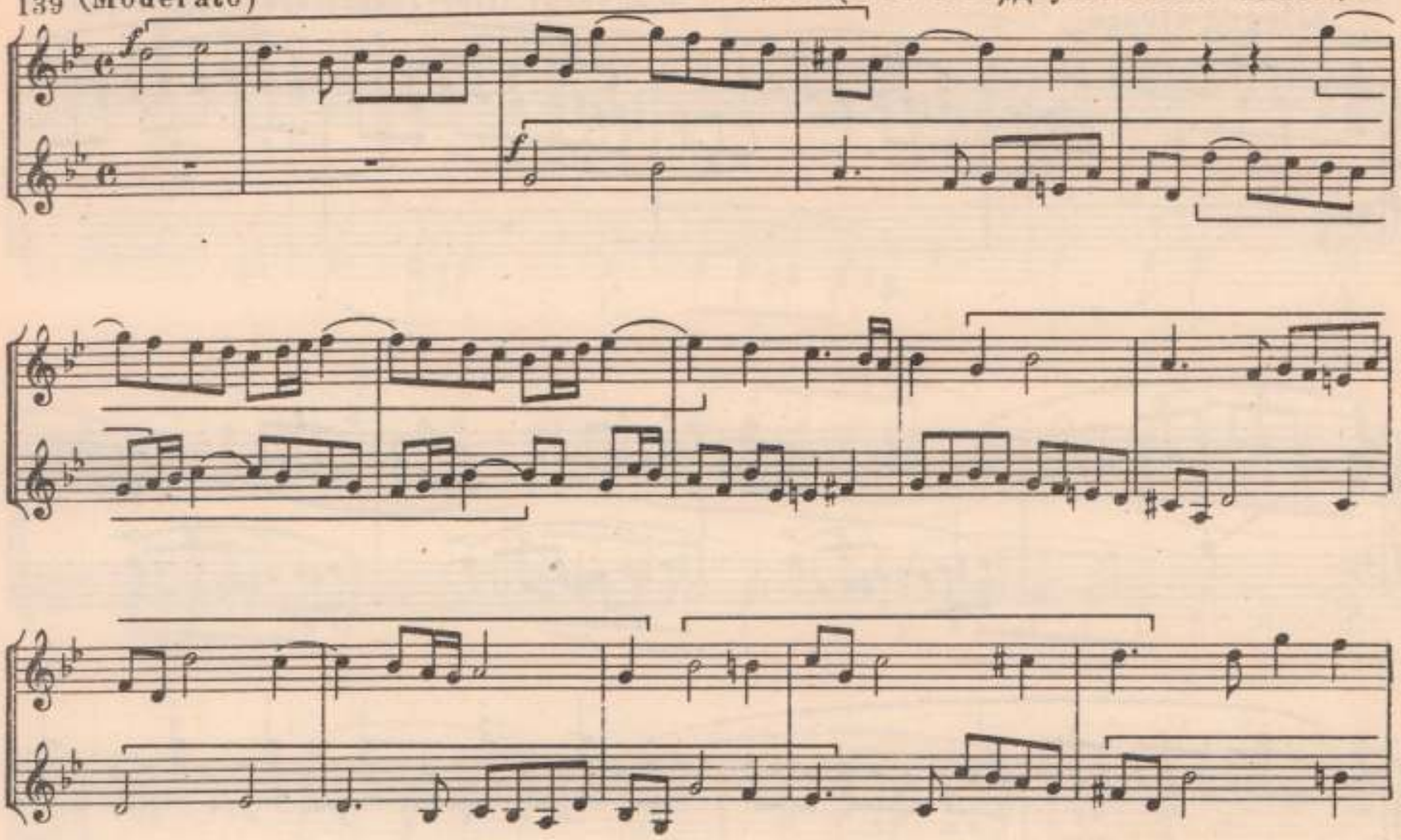
mf cresc. poco

138 **Allegro moderato**

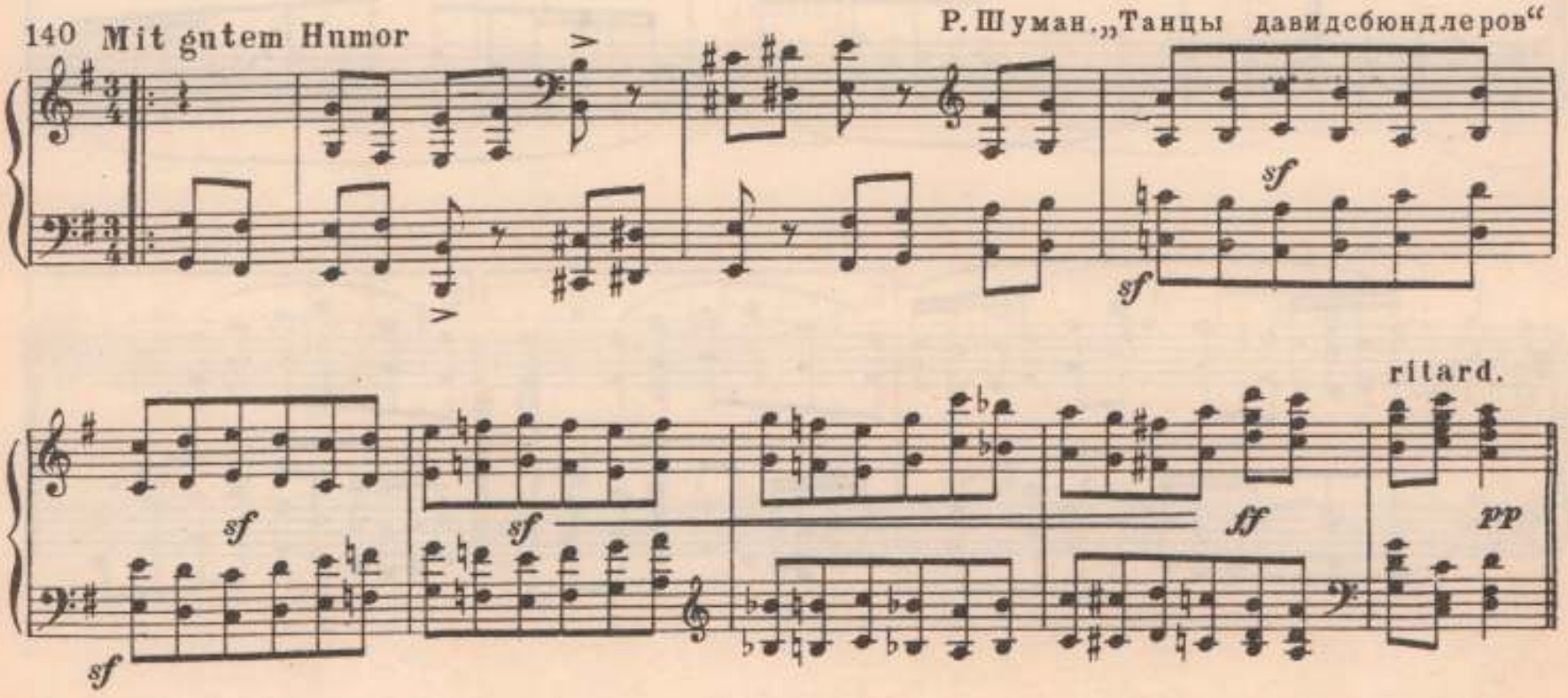
Ф. Дуранте (1684-1755). Пьеса



139 (Moderato) Л.Лео (1694-1756).Двухголосная имитация



140 Mit gutem Humor Р.Шуман.„Танцы давидсбюндлеров“



141 Allegro vivace

Ф. Шуберт. (1797-1828). Соната, ор. 143, финал

p

cresc.

f

ff

142

legato

И. Брамс. „Вариации на тему Генделя", VI вариация

p sempre

1.

2.

Allegro con moto

143

ff

simile

cresc.

p

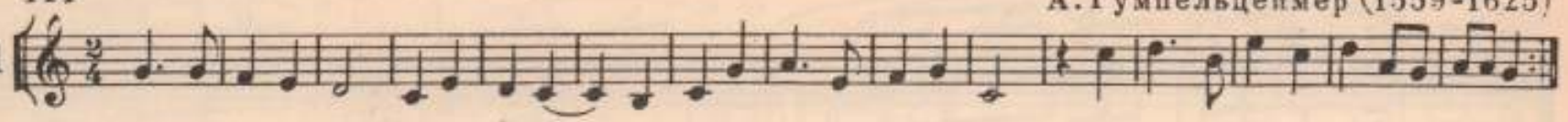
Три бесконечных канона

Определите число голосов и расстояния вступлений, если это каноны первого разряда.

144

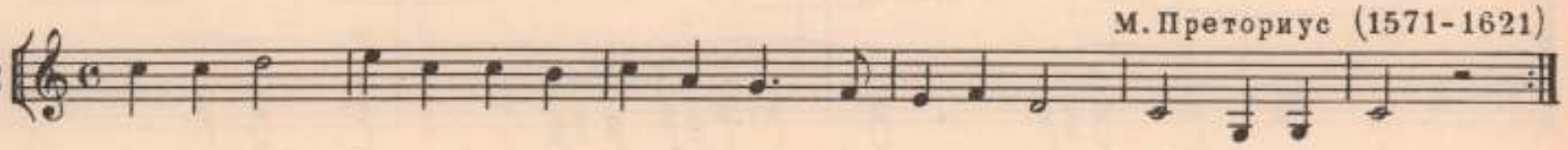
А. Гумпельцеймер (1559-1625)

1



М. Преториус (1571-1621)

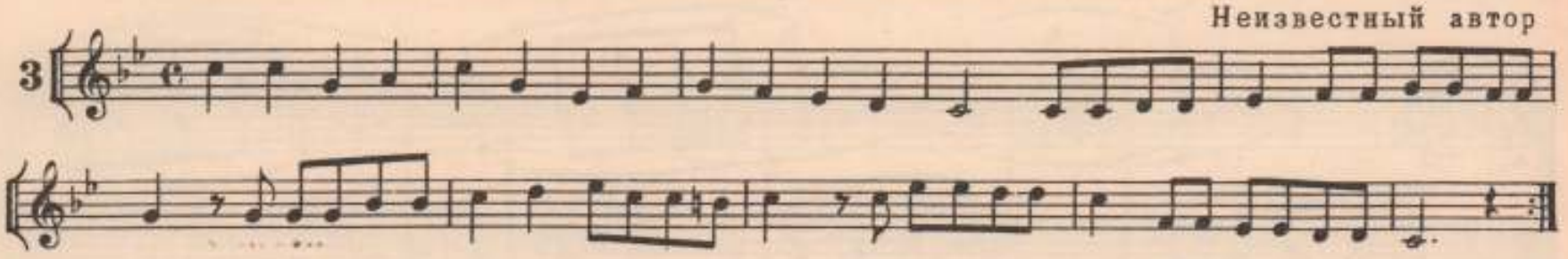
2



Определите число голосов и расстояния вступлений, если это канон второго разряда.

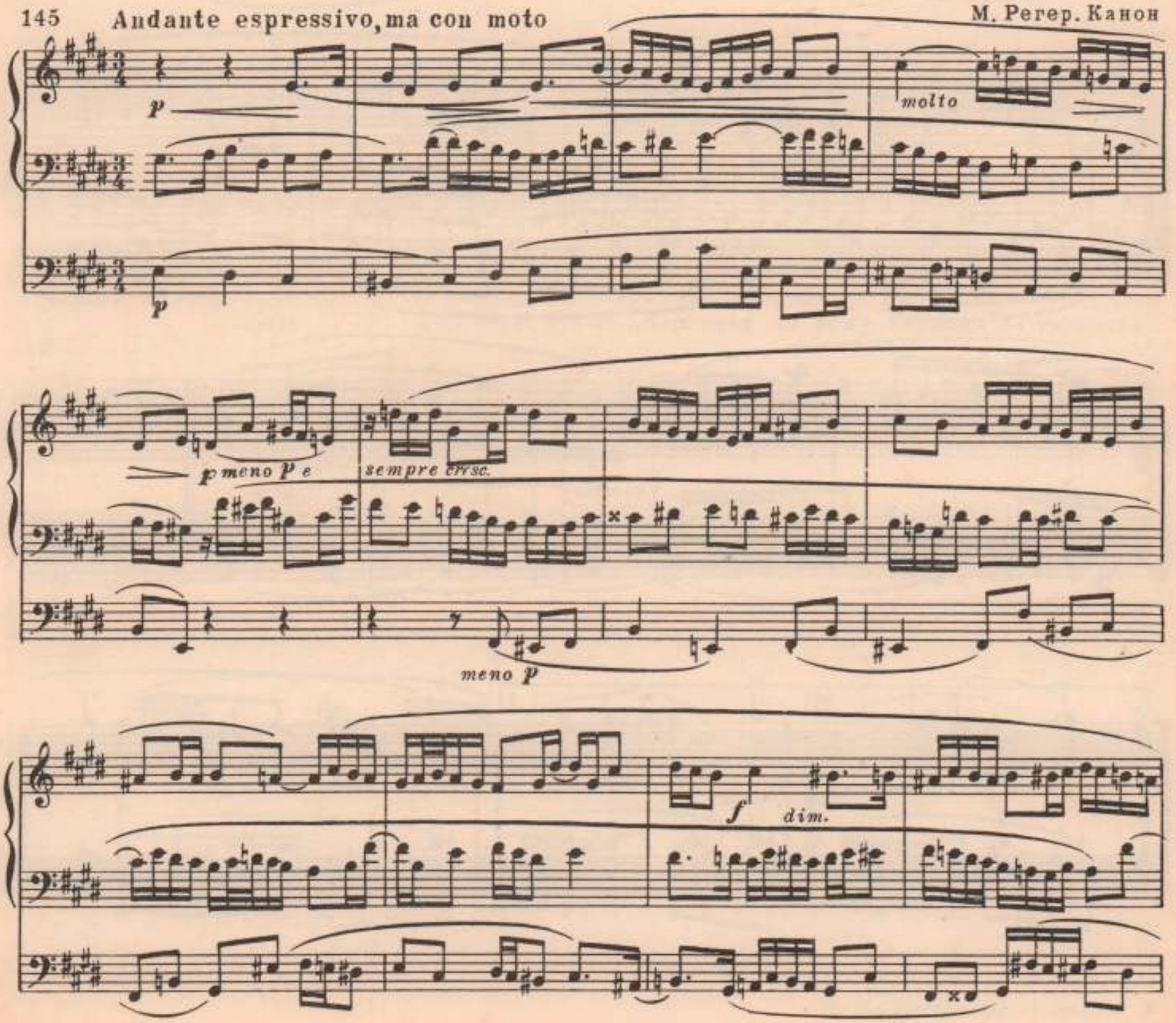
Неизвестный автор

3



145 Andante espressivo, ma con moto

М. Регер. Канон



rit.

p sempre cresc.

f

a tempo

p

poco a poco cresc.

quasi f sempre

poco a poco rit.

poco a poco dim.

ppp

См. также:

1. Л. Бетховен. Девятая симфония, скерцо.
2. Л. Бетховен. Четвертая симфония, ч. I, экспозиция.
3. Р. Шуман. Вторая соната для юношества, ор. 118.
4. И. Брамс. Квинтет *f-moll*, ч. I, побочная партия.
5. П. Чайковский. Пятая симфония, ч. I, такт 260 и далее.
6. П. Чайковский. «Ромео и Джульетта», такт 127 и далее.
7. А. Глазунов. Второй квартет, ч. III (см. пример 69 в настоящей Хрестоматии)

Глава VI

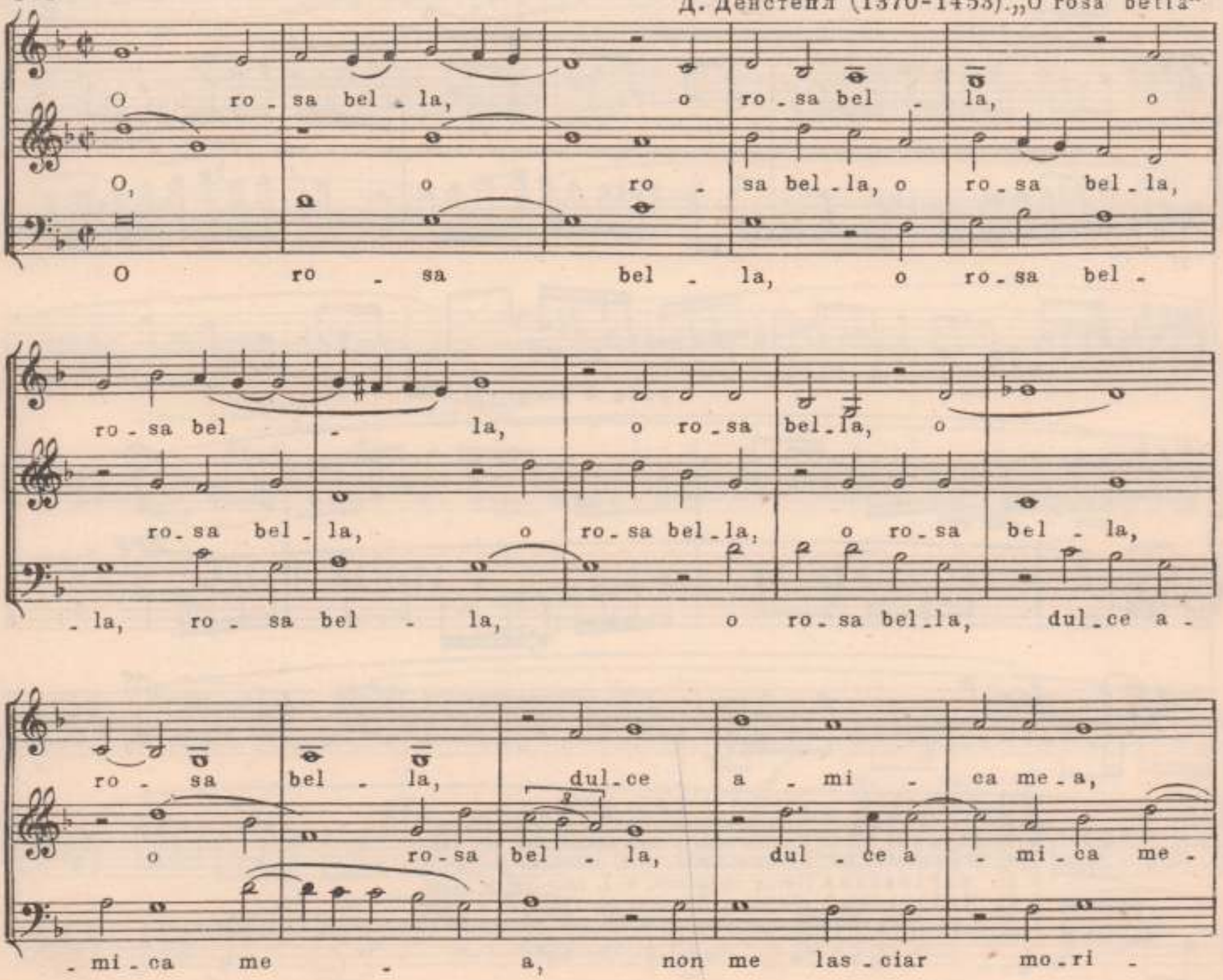
ТРЕХ-, ЧЕТЫРЕХ- И МНОГОГОЛОСИЕ В ПРОСТОМ И СЛОЖНОМ КОНТРАПУНКТЕ

Приступая к анализу образцов, следует иметь в виду, что в трехголосии мы встречаемся с тремя, в четырехголосии — с шестью, а в пятиголосии — уже с десятью парами голосов. При сочинении сложных контрапунктов (например: тройного, четверного или пятерного контрапунктов октавы) учет этих пар голосов является необходимым условием для получения приемлемых результатов в производных соединениях. При анализе примеров сначала нужно обратить внимание на использование гармонической интервалики в парах голосов, а затем выяснить вид контрапункта (простой или сложный). После этого надо определить возникающие созвучия и аккорды. И здесь полезно пользоваться методом сравнения образцов различных стилей, рассматривать мелодику, ритмику, ладогармонические особенности; степень контрастности и индивидуализированности голосов, бóльшую или меньшую роль вертикали (как и вообще гармонических закономерностей) в мышлении композитора.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

146

Д. Денстепл (1370-1453). „O rosa bella"



non me las - ciar mo - ri - re in cor - te - si - a, in

- a, non me lasciar mo - ri - re, mo - ri - re

- re, non me las - ciar mo - ri - re in cor - te -

cor - te - si - a, in cor - te - si - a.

in cor - te - si - a, in cor - te - si - a.

- si - a, in cor - te - si - a, in cor - te - si - a.

147

Г. Дюфаи. Гимн

148 **Allegro moderato. Très doux**

М. Равель (1875-1937). Квартет, ч. I

V-no I

V-no II

V-la

V-c.

p

pp

Doppelt so langsam

Р. Штраус. „Тиль Уленшпигель“

149

V-ni I II

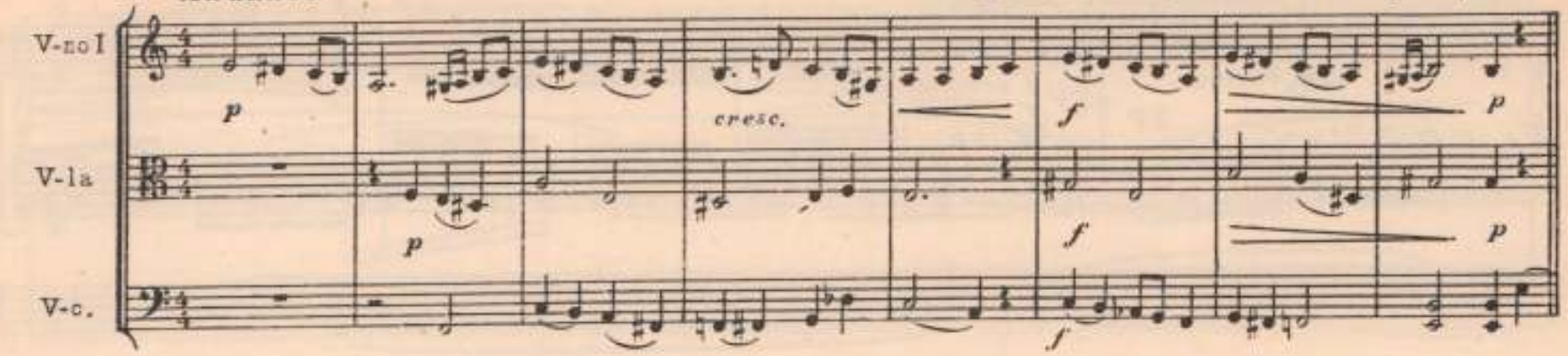
V-le

V-c. C-b.

p

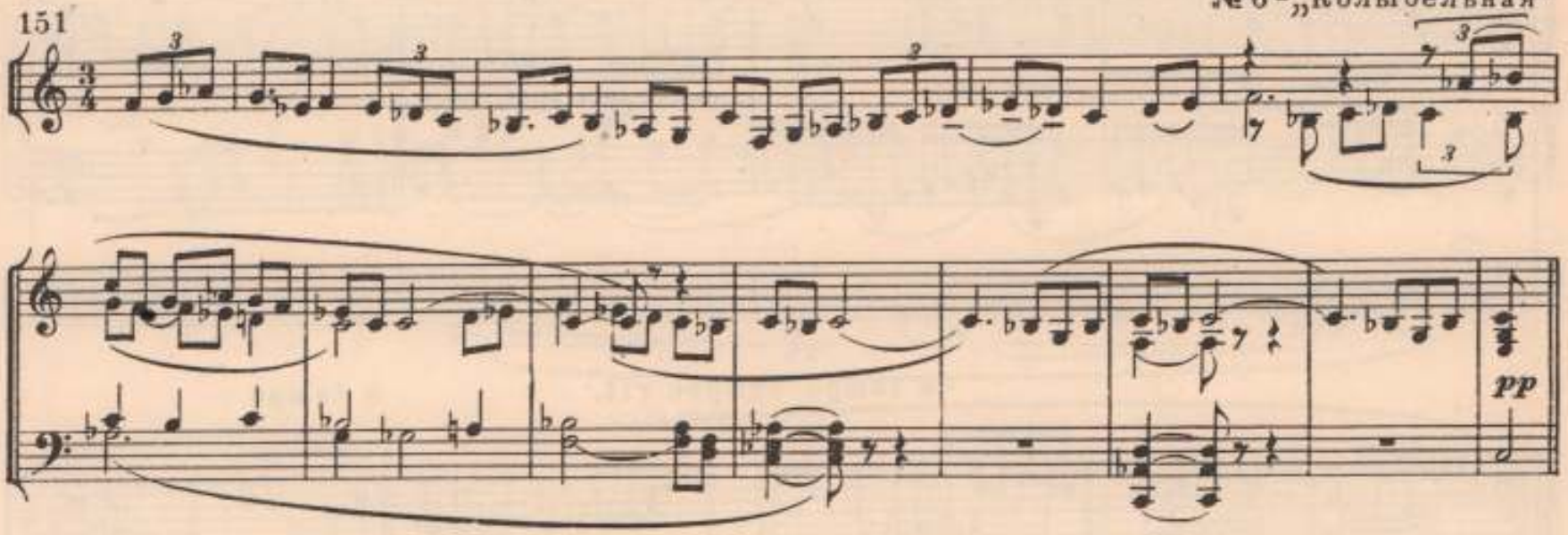
150 Andante

В. Шебалин. Пятый квартет, ч. IV



Ю. Шапорин (1887-). „На поле Куликовом", № 6 - „Колыбельная"

151

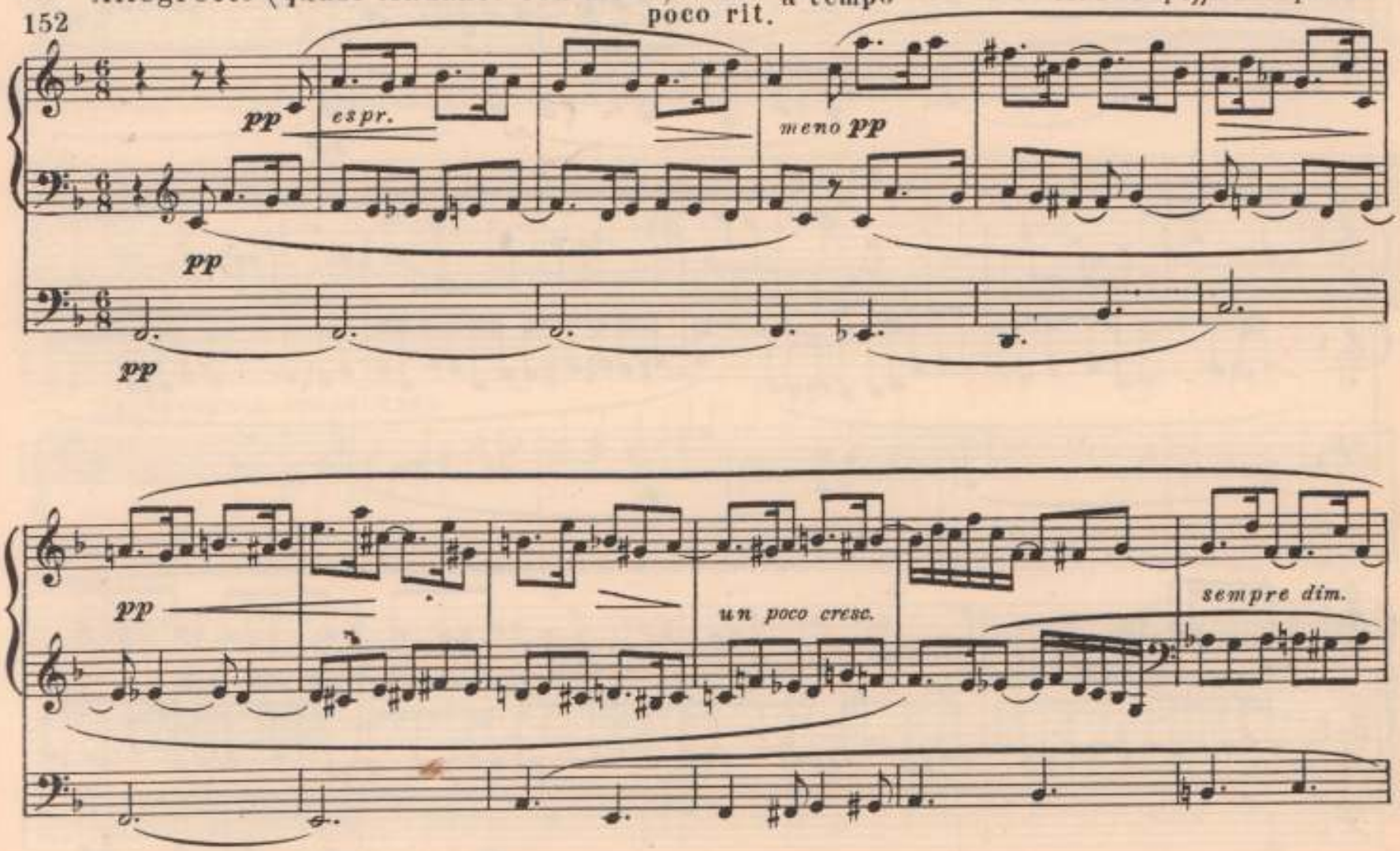


Allegretto (quasi Andante con moto)

poco rit. a tempo

М. Регер. „Пастораль"

152



poco rit. · a tempo e poco agitato

pp mp e sempre cresc. mf

sempre poco a poco stringendo poco a poco rit.

p sempre molto cresc. quasi ff sempre poco a poco dim.

a tempo sempre rit. a tempo

pp pp

poco rit. a tempo

meno pp

pp un poco cresc.

molto espr.

molto cresc.

pp

poco a poco sempre rit.

quasi f

pp

ppp

pp

ppp

153 Первоначальное соединение

Д. Царлино. „Istitutioni harmoniche“

Производное соединение

Allegro maestoso

Дж. Верди (1813-1901), „Аида", действие II, финал

154

Т3

Т2

Т1

ff

ff

ff

8

8

В. А. Моцарт. Симфония „Юпитер", финал

155

а) Первая тема (г.л. п.) в экспозиции

156 Allegretto con moto

А. Бородин. „В Средней Азии

p cantabile ed espr.

б) Вторая тема (поб. п.)в экспозиции

Allegretto con moto

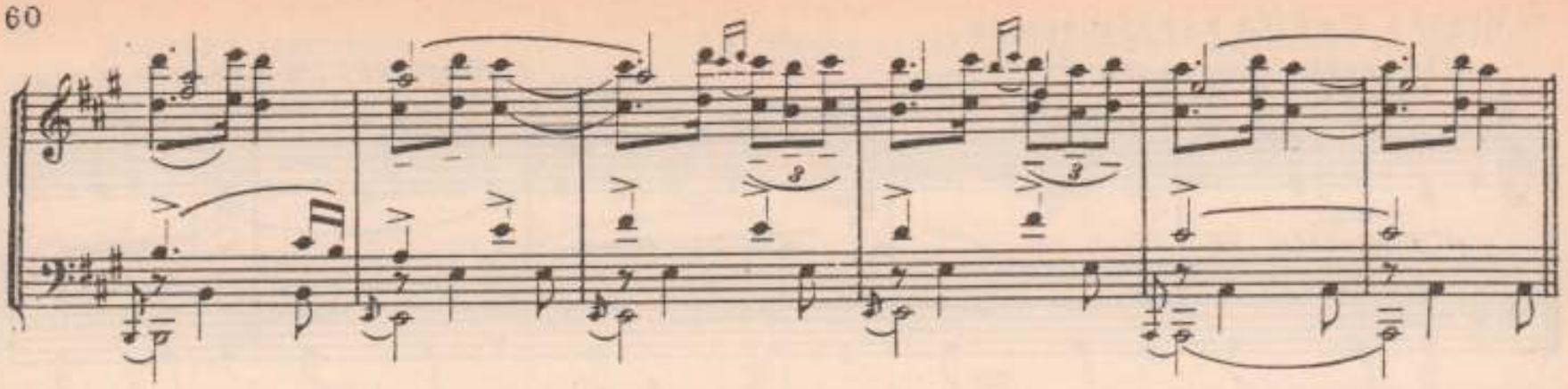
ff

в) Совместное проведение обеих тем в репризе

Allegretto con moto

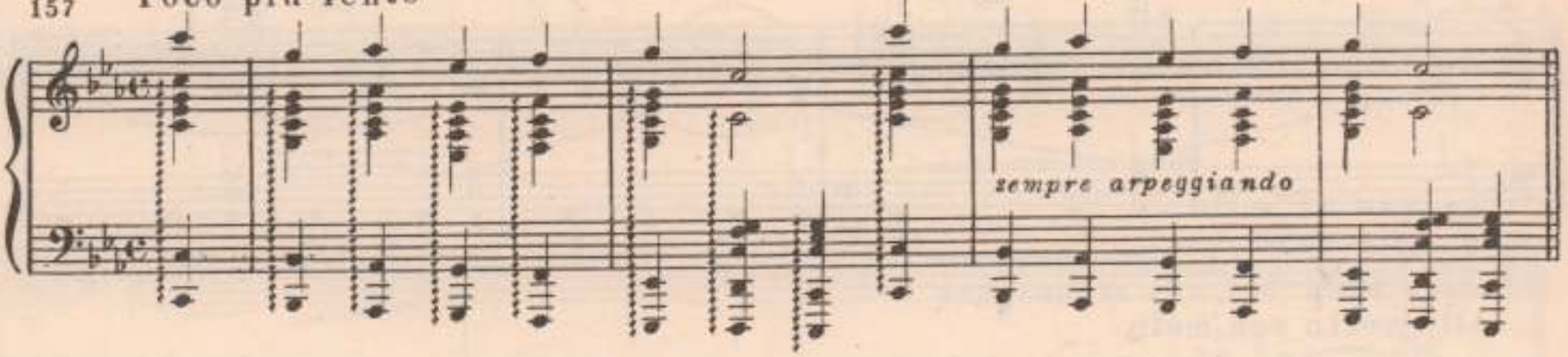
mf

dolce marcato



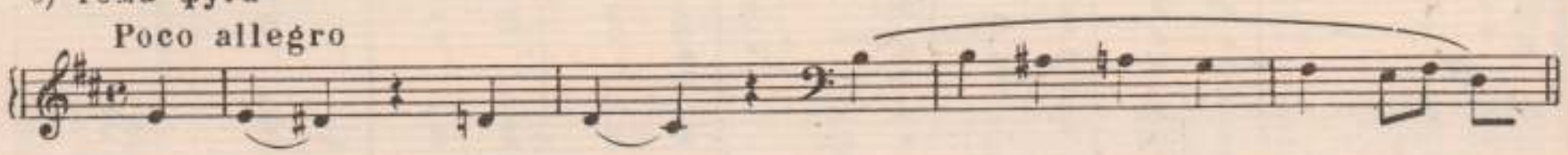
а) Тема хорала

157 Poco più lento



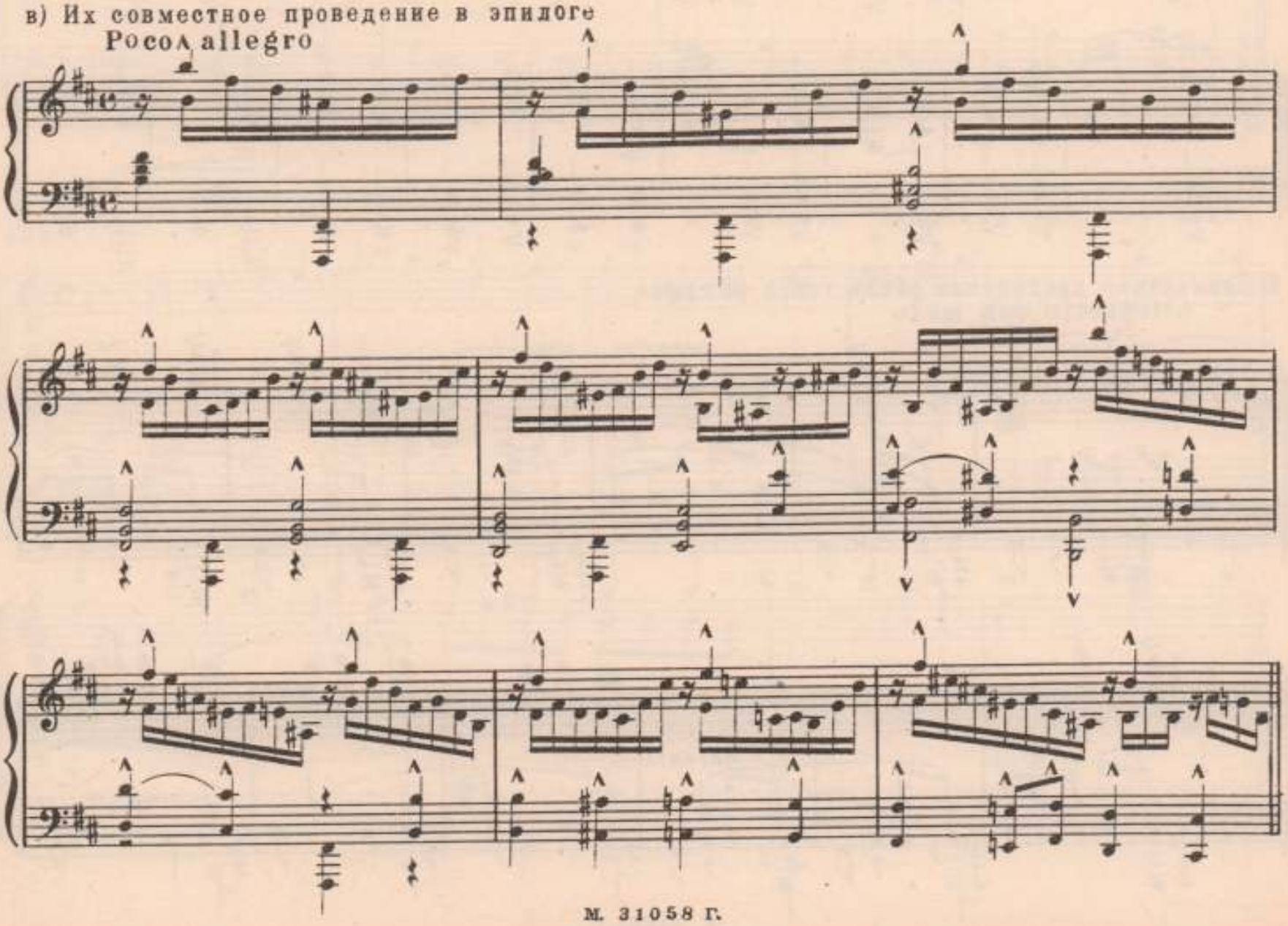
б) Тема фуги

Poco allegro



в) Их совместное проведение в эпилоге

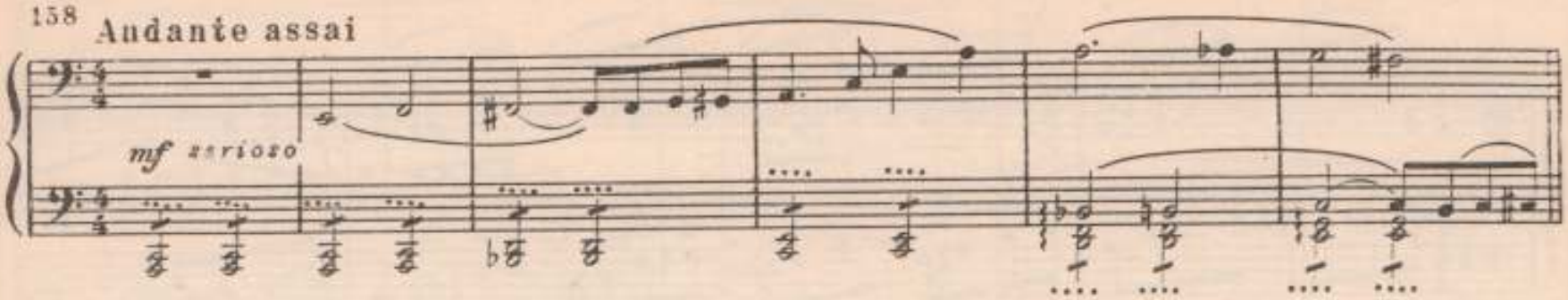
Poco allegro



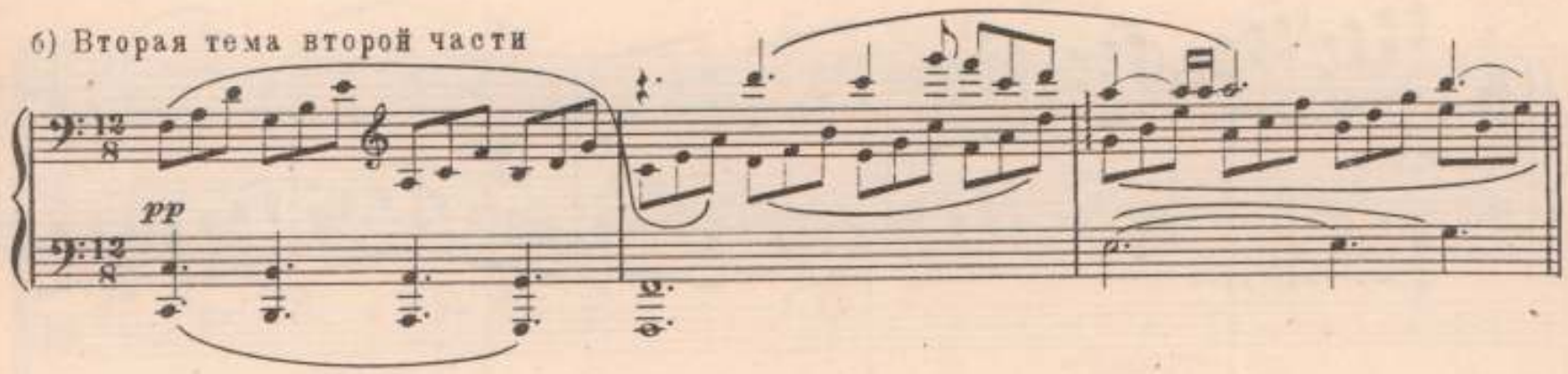
а) Первая тема второй части

С. Прокофьев (1891-1953). Четвертая соната, ч. II

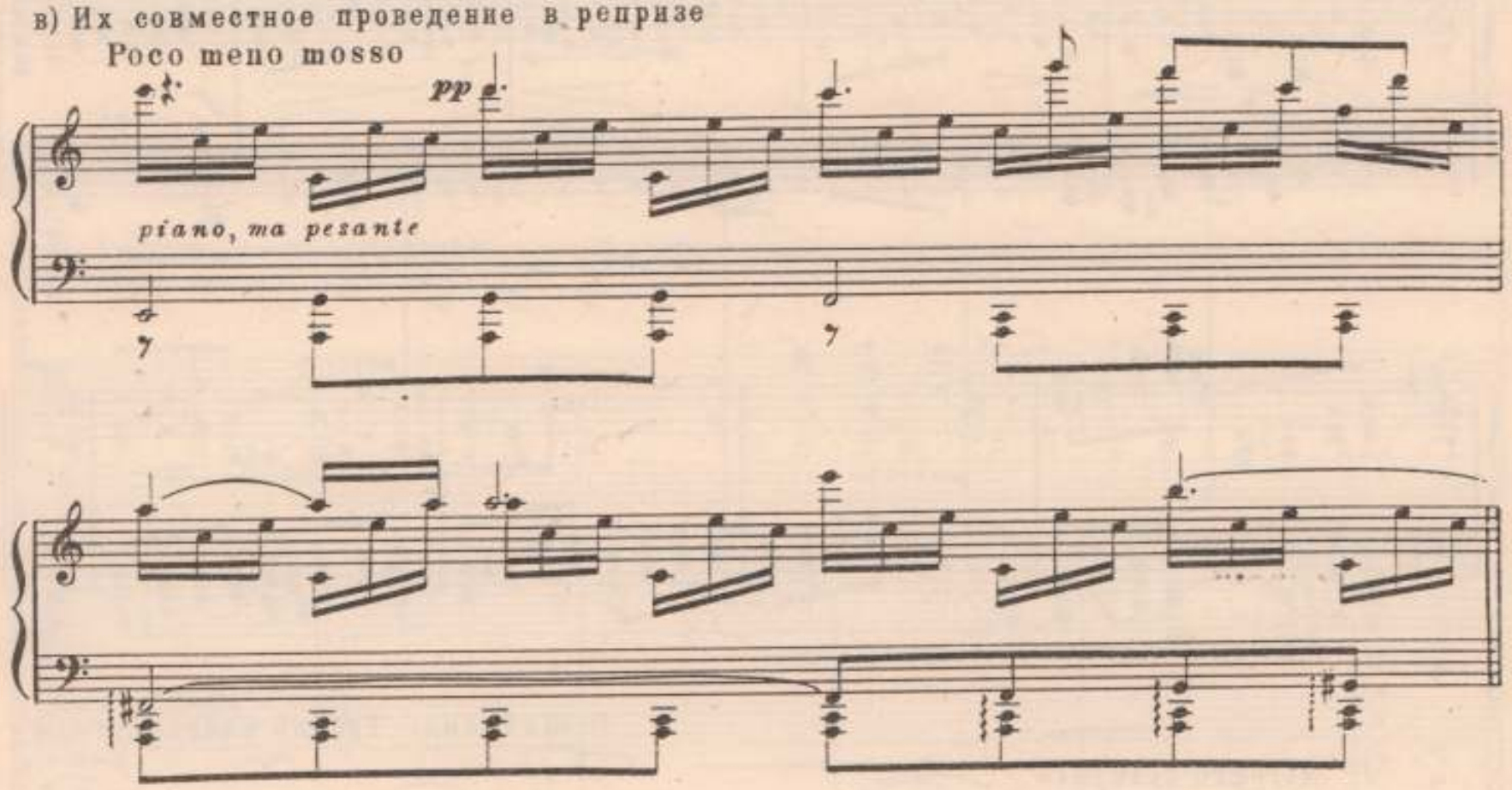
158 Andante assai



б) Вторая тема второй части



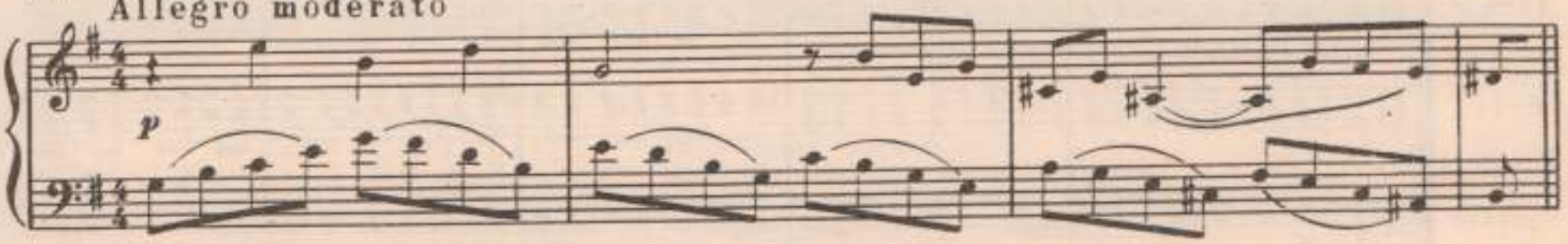
в) Их совместное проведение в репризе



Первоначальное соединение

А. Глазунов. Вторая соната для фортепиано, финал

159 Allegro moderato

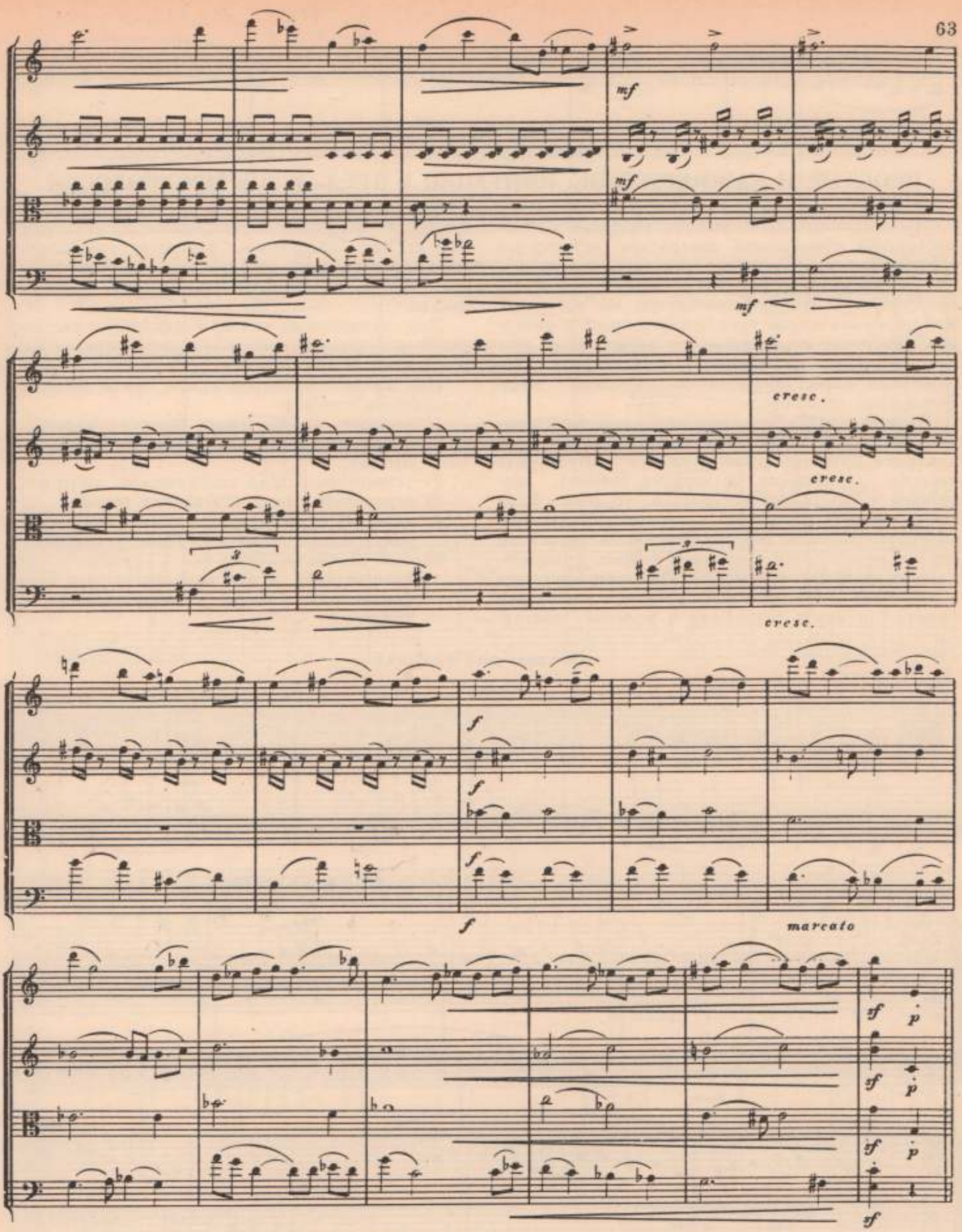


p
marcato poco
mf
marcato
f
marcato

В. Шебалин. Третий квартет, ч. IV

160 Allegro risoluto

V-no I
V-no II
V-la
V-cello



См. также:

1. И. С. Бах. Трехголосная инвенция *f-moll*.
2. В. А. Моцарт. Симфония «Юпитер», финал, кода.
3. Д. Шостакович. «Песнь о лесах», финал, конец экспозиции.
4. В. Шебалин. Четвертый квартет, финал, цифра 20.
5. С. Танеев. «Иоанн Дамаскин», ч. III.

М 31058 Г.

Глава VII

ПРОСТЫЕ И КАНОНИЧЕСКИЕ ИМИТАЦИИ В ТРЕХ- И ЧЕТЫРЕХГОЛОСИИ

Простых, как и канонических, имитаций в художественной музыкальной литературе встречается чрезвычайно много. Можно заметить, что авторы музыки строгого письма больше тяготели к каноническим имитациям. Композиторы же последующей эпохи оказывали предпочтение простой имитации. Некоторое выдвижение на первый план простых имитаций, по-видимому, тоже связано с постепенным нарастанием индивидуализации полифонической тематики.

В данную главу включены преимущестаенно канонические имитации. Применение в канонической имитации разновидностей сложного контрапункта зависит, как известно, от порядка (схемы), расстояния и интервалов вступления голосов. Если все расстояния вступлений одинаковы, то мы имеем дело с каноном первого разряда; в противном случае он относится к канонам второго разряда. Если к равенству расстояний присоединяется еще и равенство интервалов и направлений вступления голосов, то канон сочиняется в простом контрапункте. В случае нарушения одного из этих условий, но при сохранении равенства расстояний вступления голосов, возникает необходимость использования вертикально-подвижного контрапункта.

Для сочинения же канона с неравными расстояниями вступлений голосов требуется горизонтально-подвижной контрапункт.

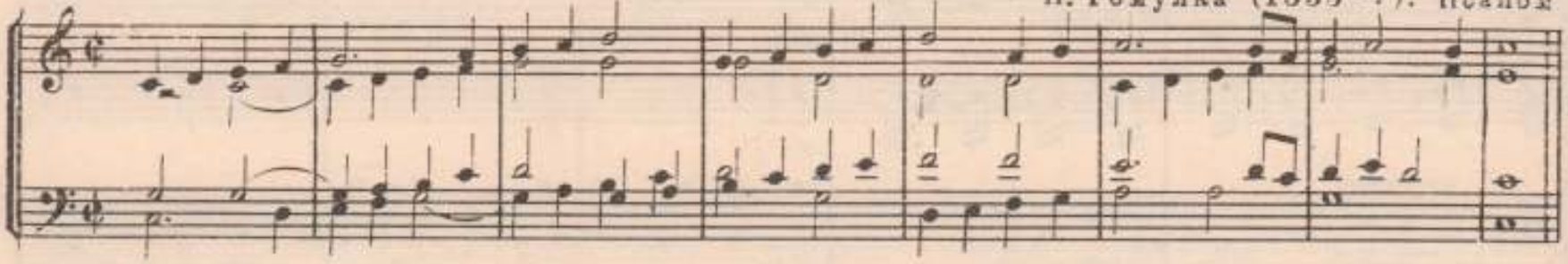
При анализе примеров нужно придерживаться следующего порядка:

1) выяснить вид имитации (простая, каноническая, свободная, в увеличении, на Cantus firmus);
2) установить разряд канонической имитации;
3) определить схему вступления голосов;
4) написать буквенную схему движения канона;
5) найти индекс подвижного контрапункта;
6) если рассматривается более крупный раздел произведения, нужно определить роль полифонического эпизода в анализируемом сочинении.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

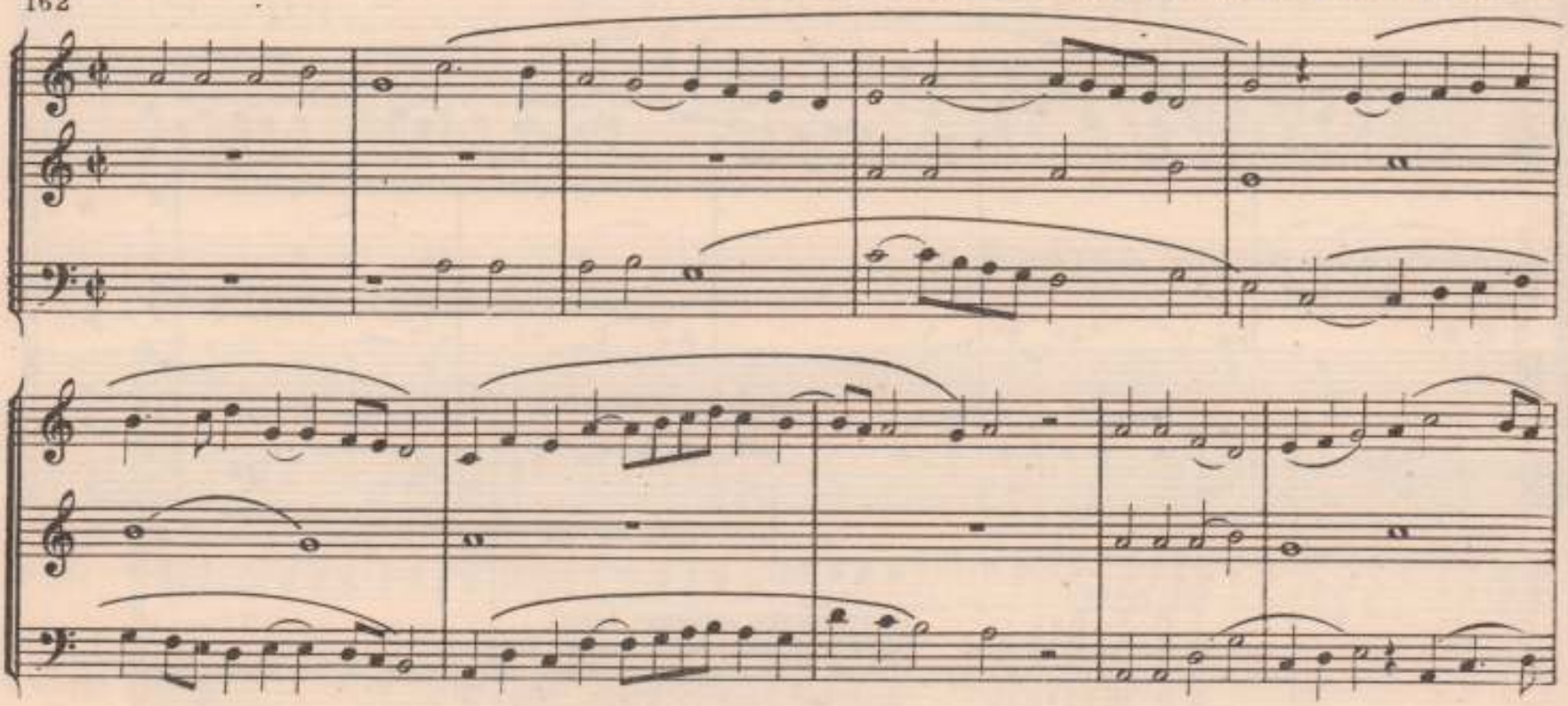
161

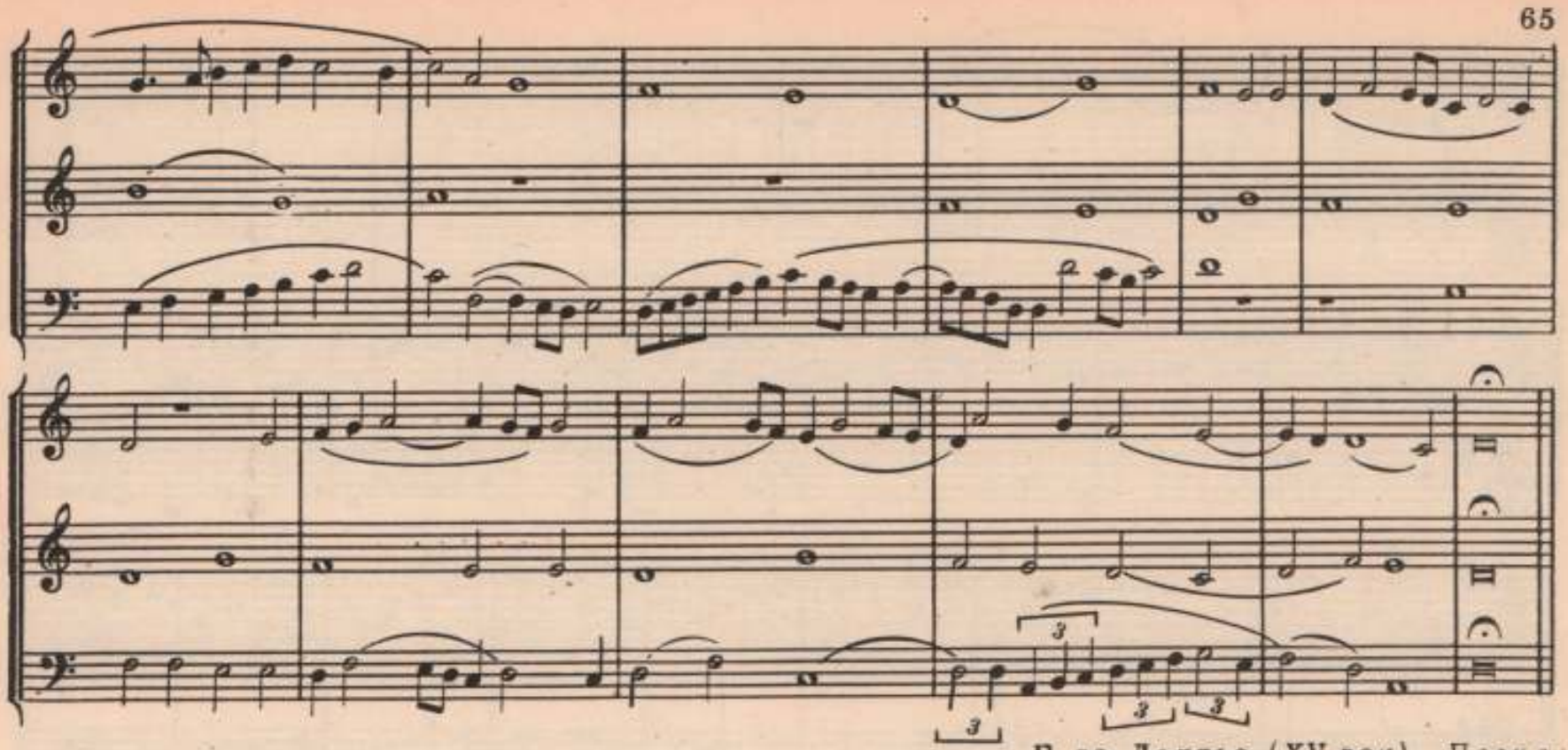
Н. Гомулка (1535 - ?). Псалом



162

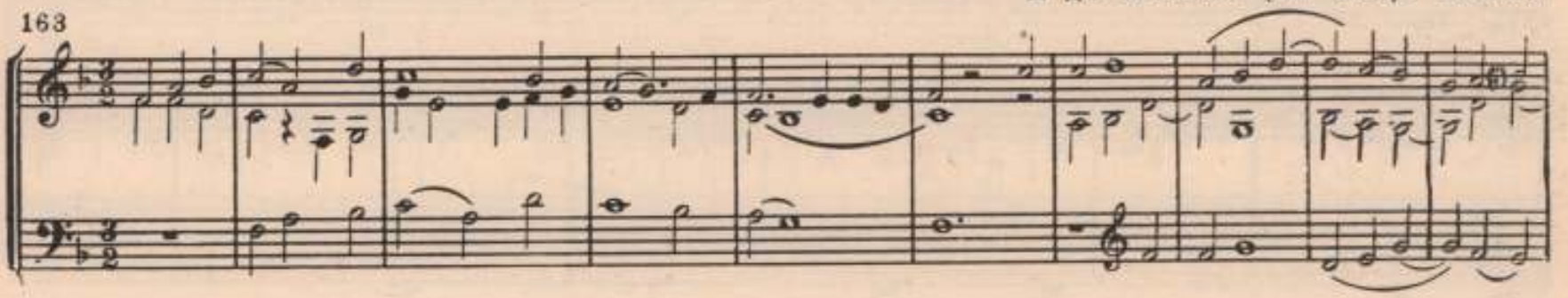
Неизвестный чешский автор XVI века. Мотет

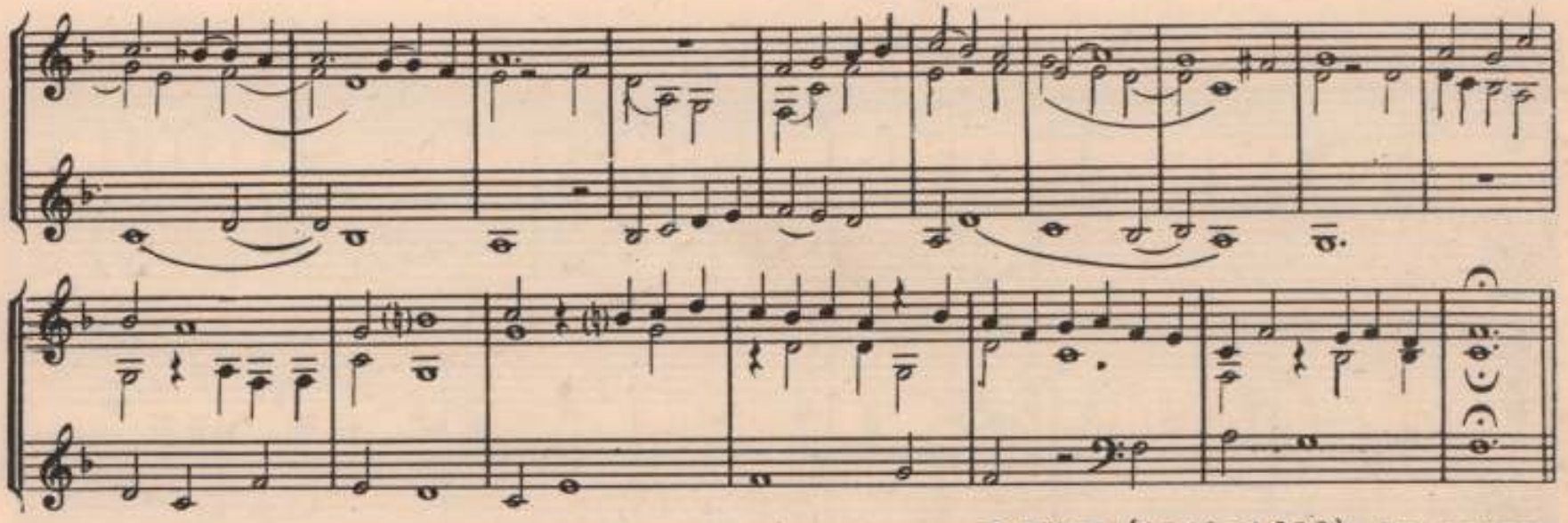




Г. де Лантье (XV век). Песня

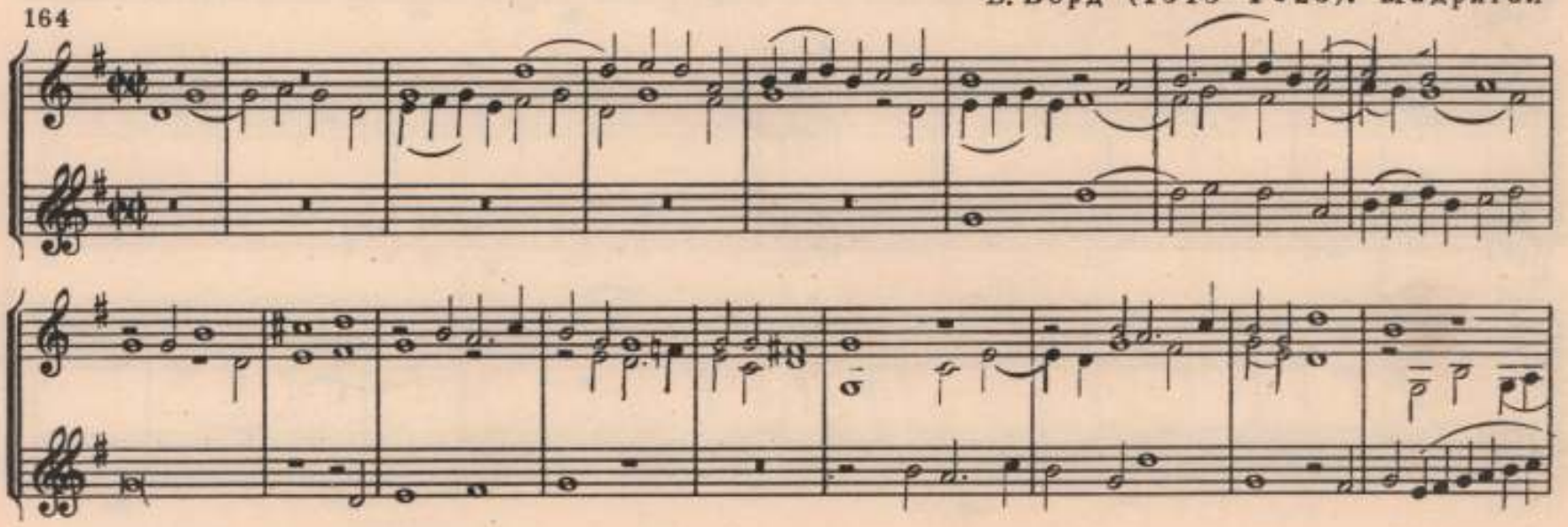
163

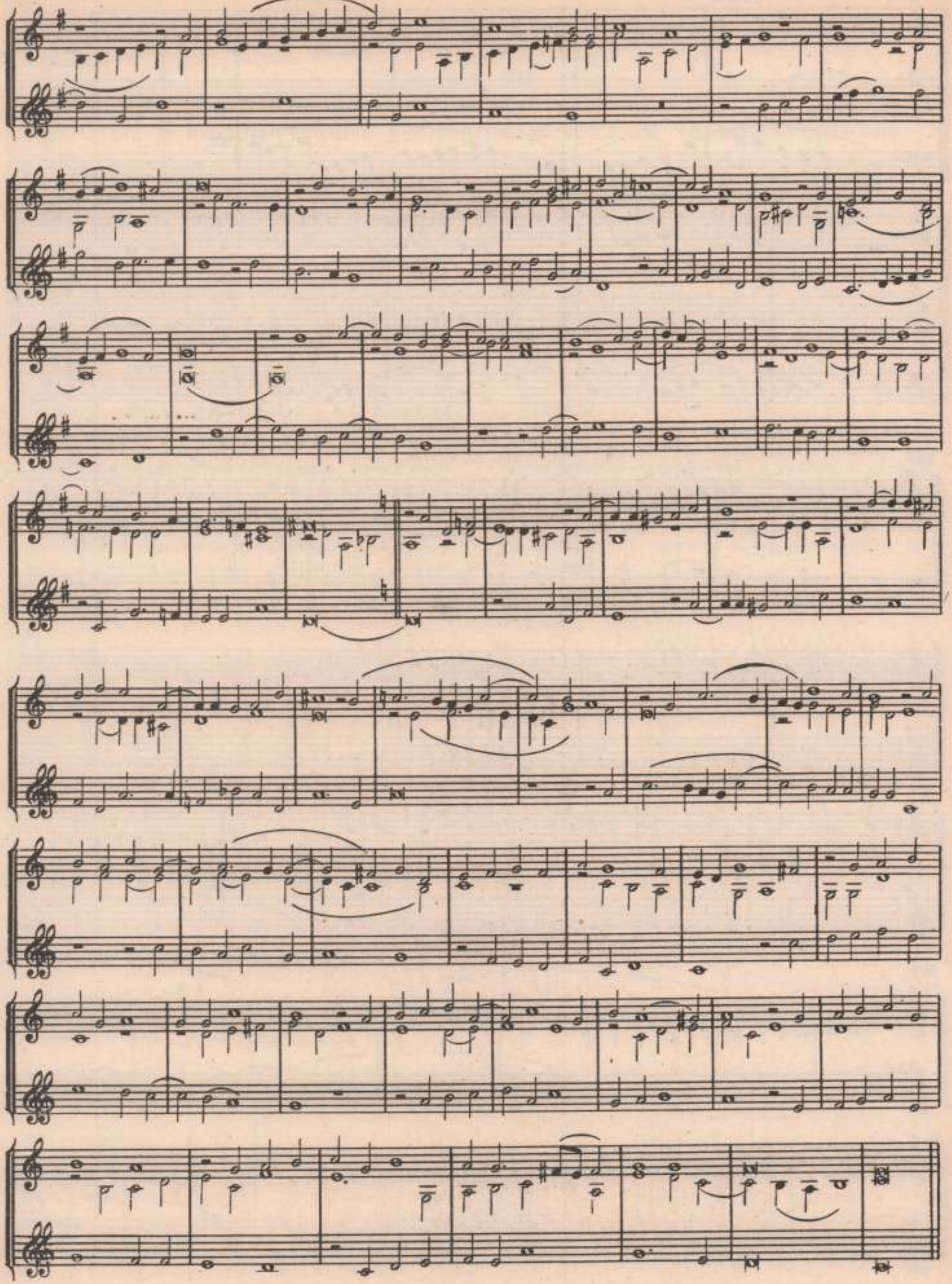




В. Бёрд (1543-1623). Мадригал

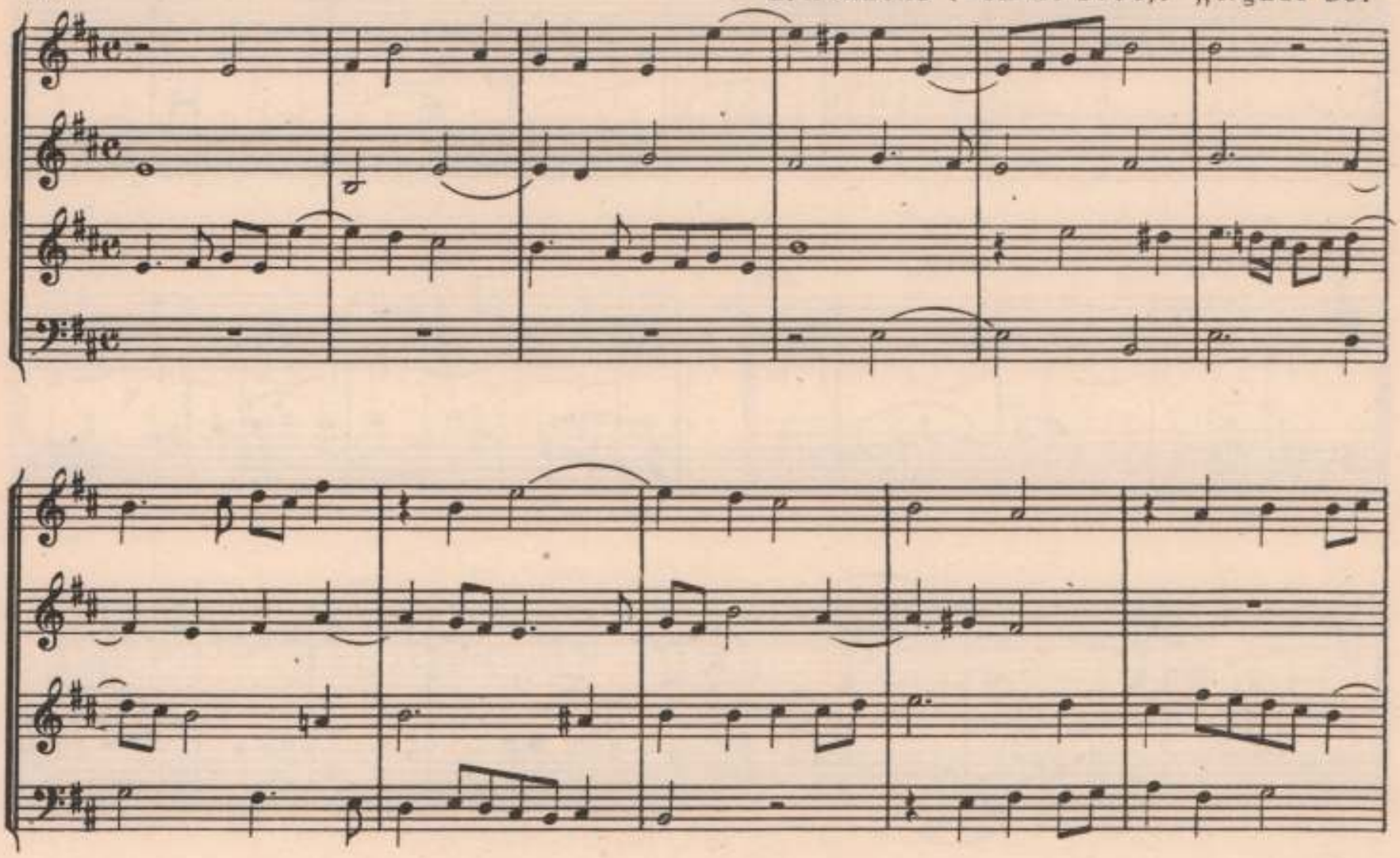
164

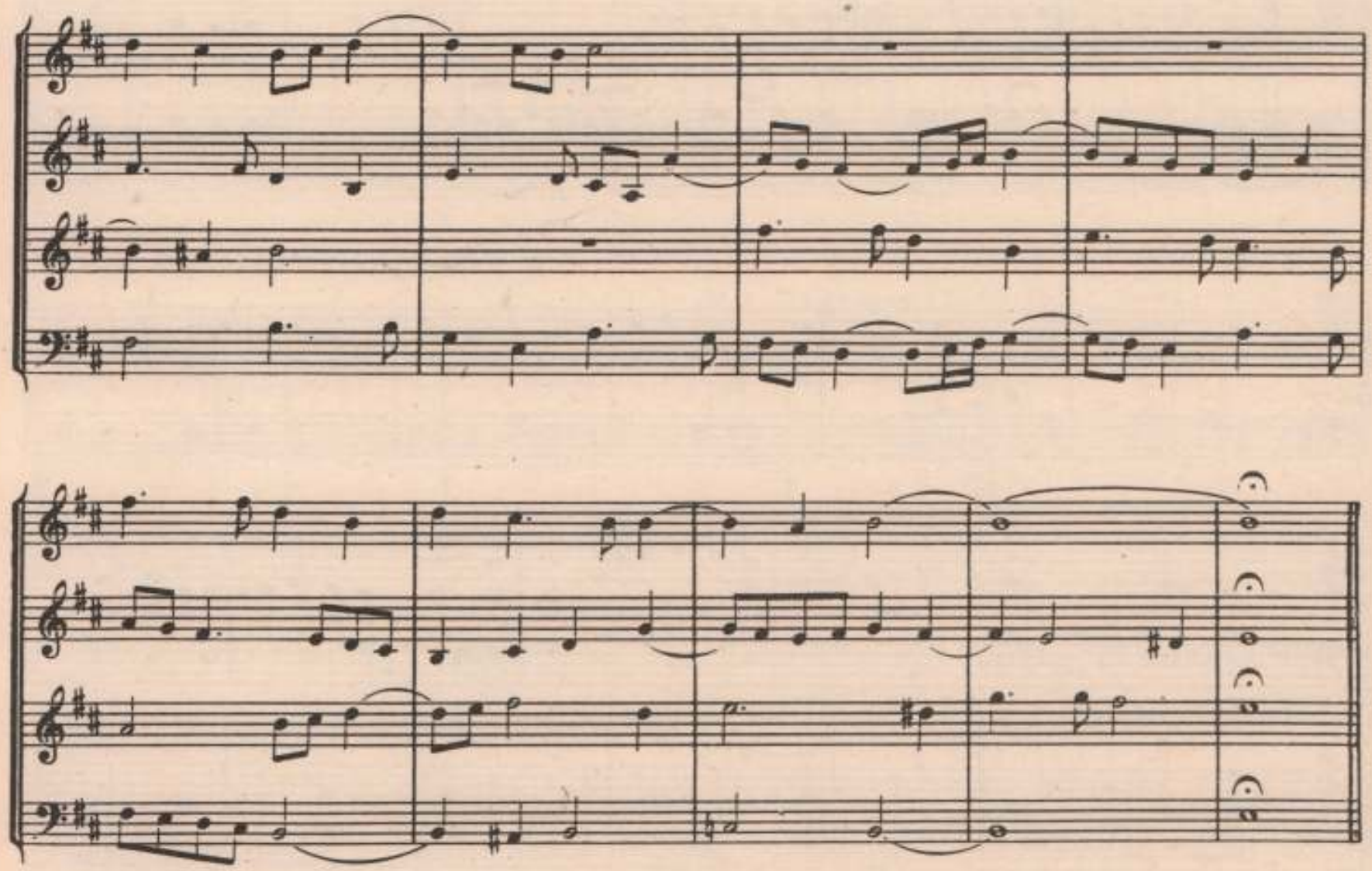




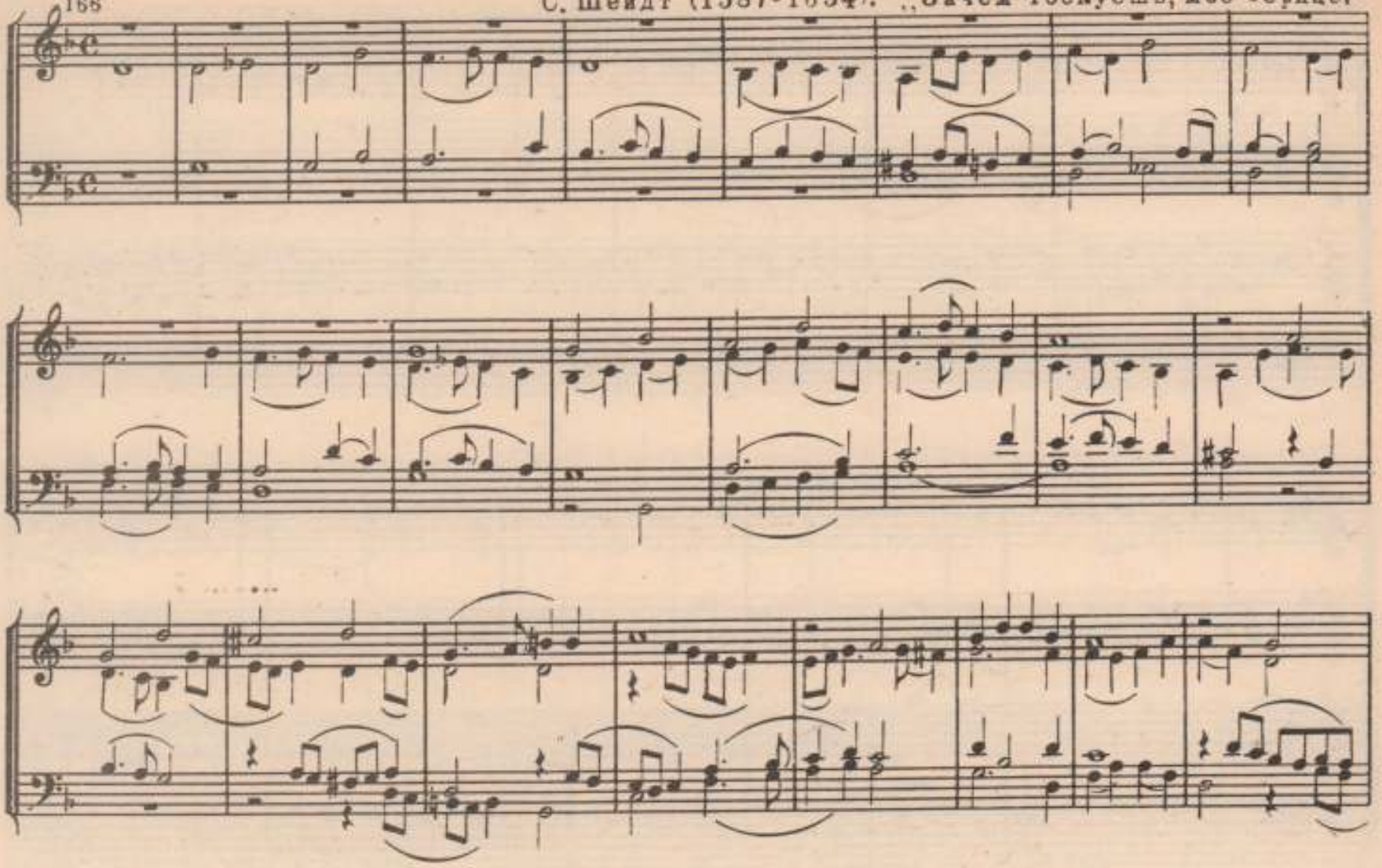
165

Б. Пекиель (- около 1670). „Agnus Dei

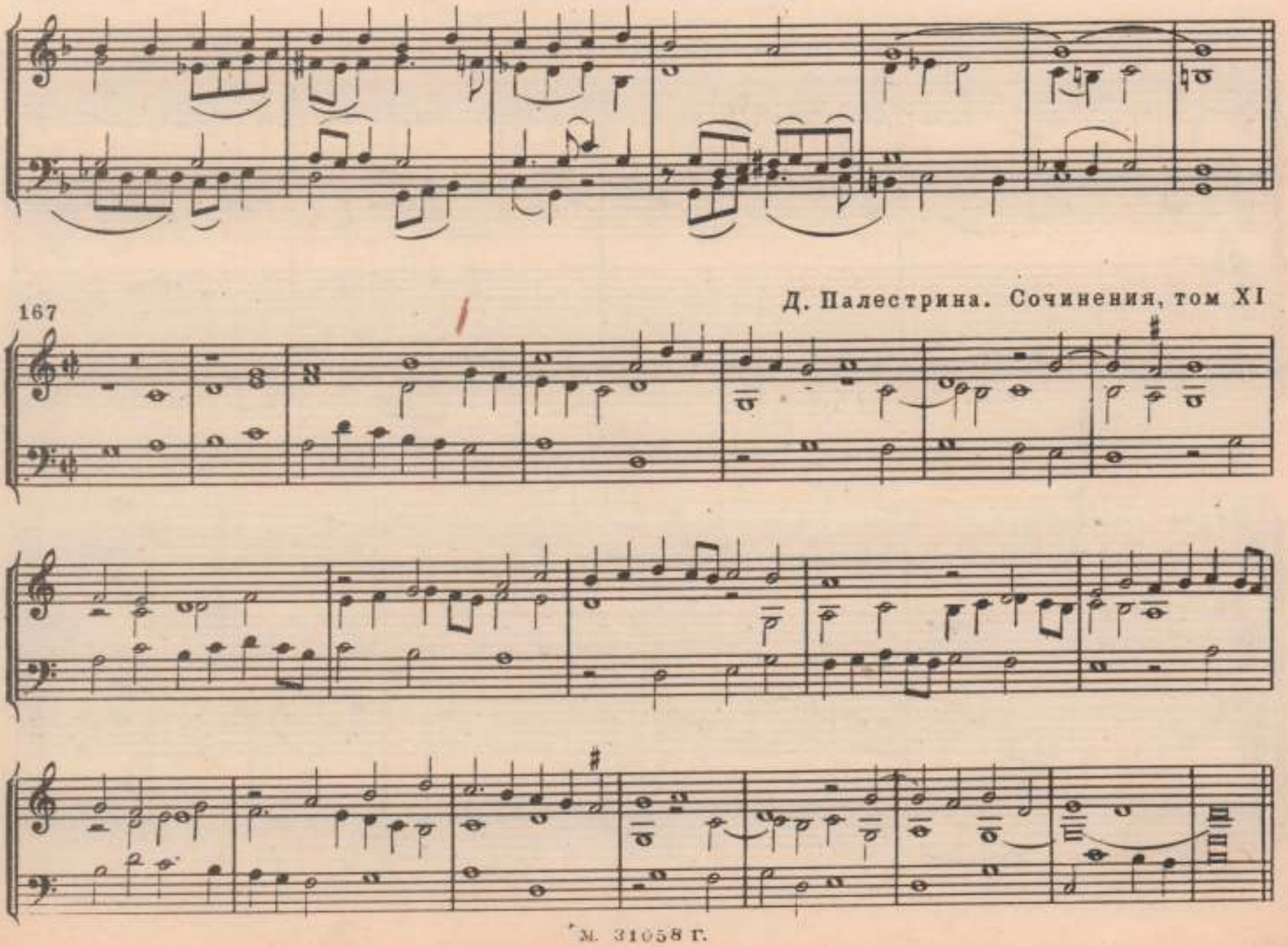




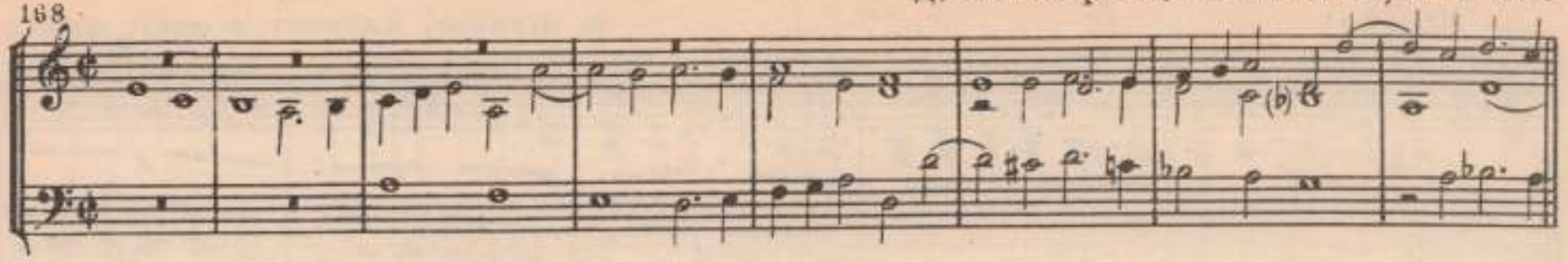
168 С. Шейдт (1587-1654). „Зачем тоскуешь, мое сердце?“



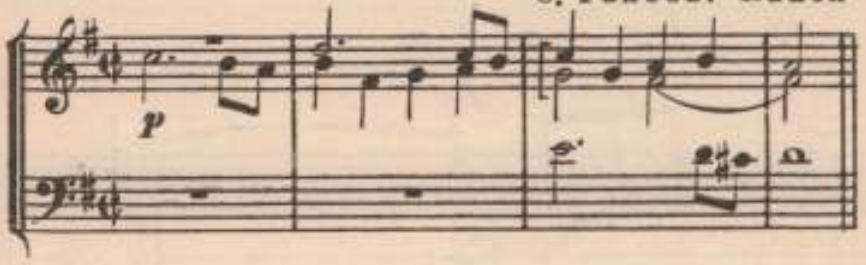
167 Д. Палестрина. Сочинения, том XI



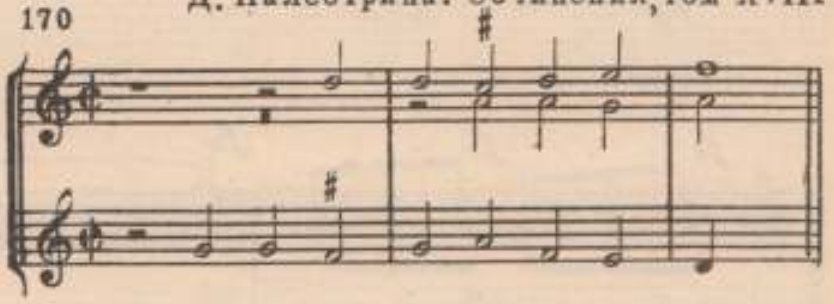
168 Д. Палестрина. Сочинения, том XIX



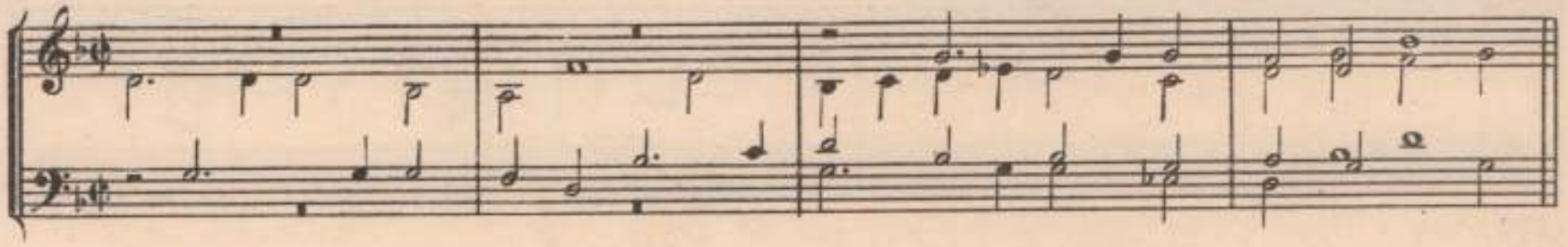
169 С. Танеев. Канон



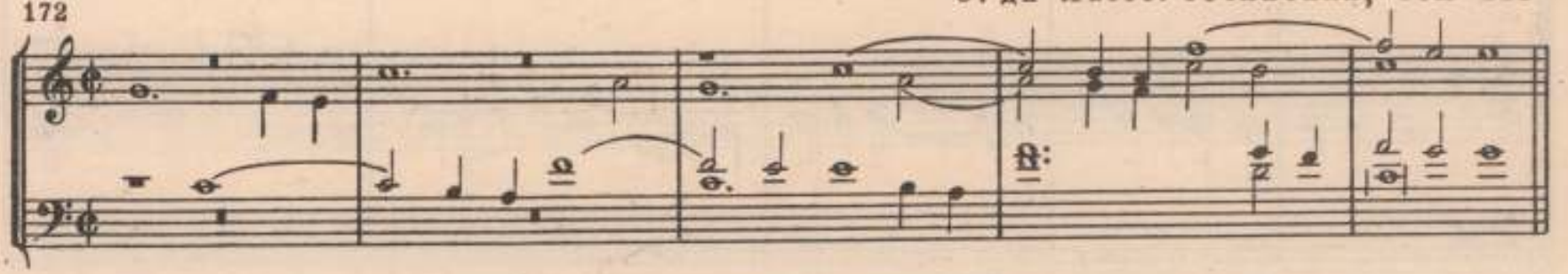
170 Д. Палестрина. Сочинения, том XVIII



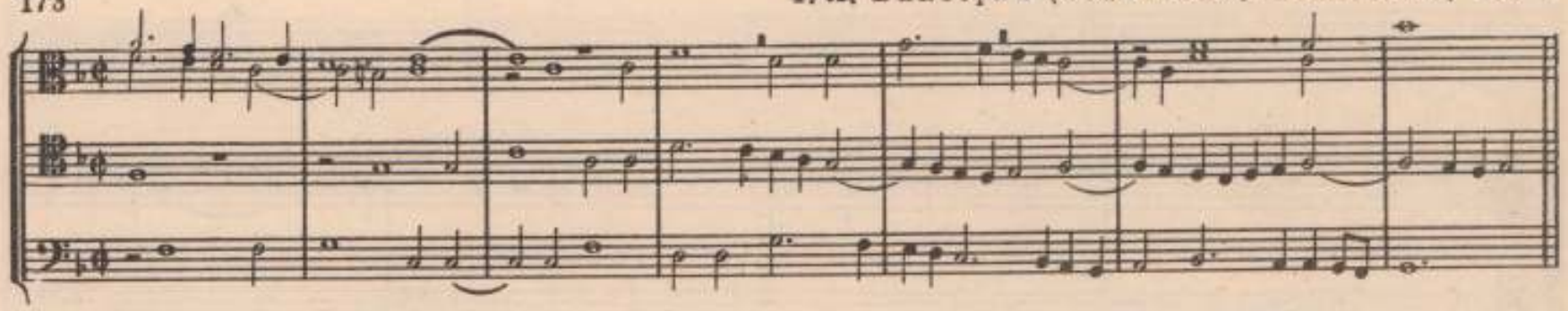
171 О. ди Лассо. Сочинения, том III



172 О. ди Лассо. Сочинения, том III



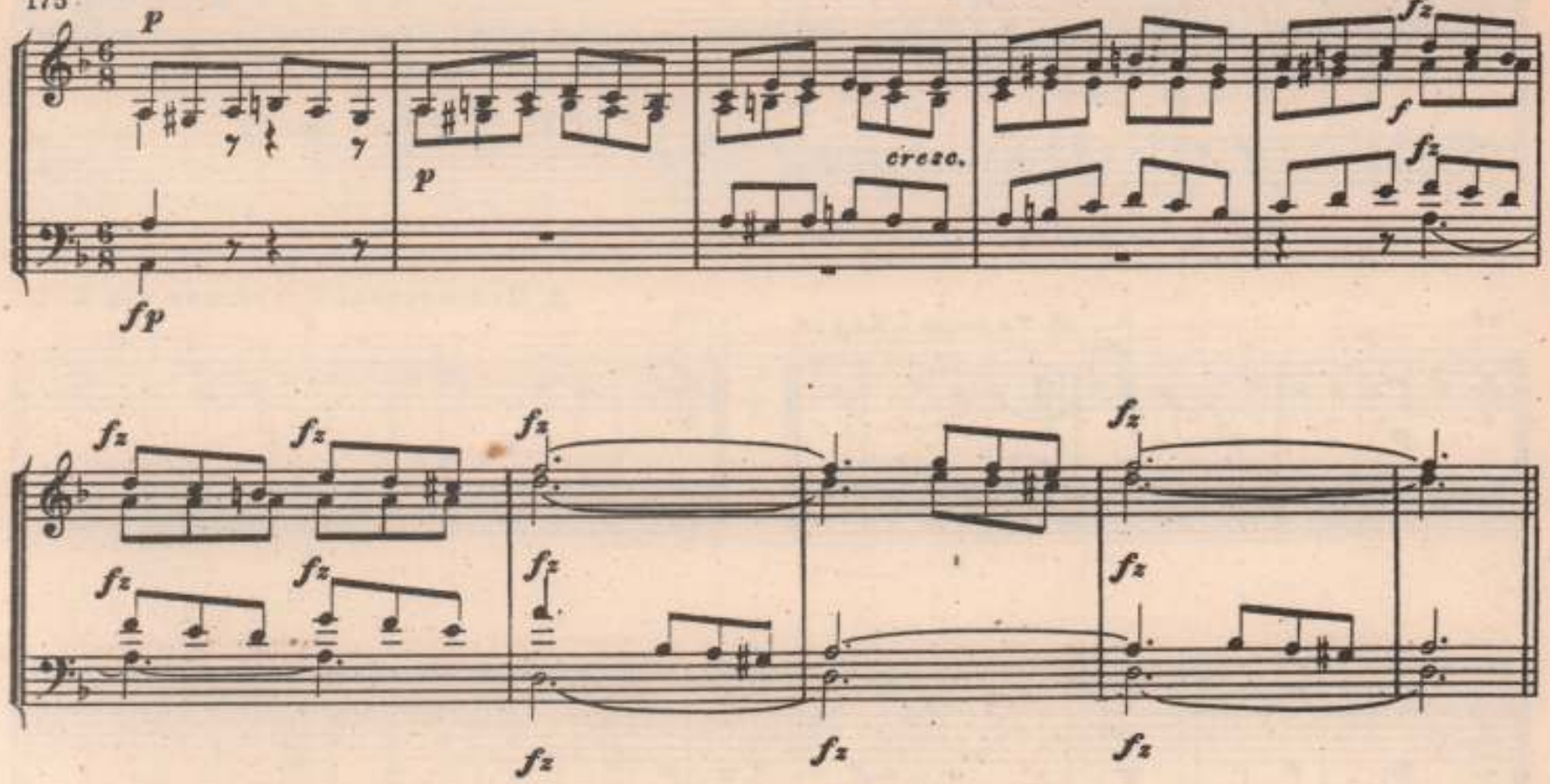
173 Т. Л. Виктория (1548-1611). Сочинения, том I



174 Т. Л. Виктория. Сочинения, том II

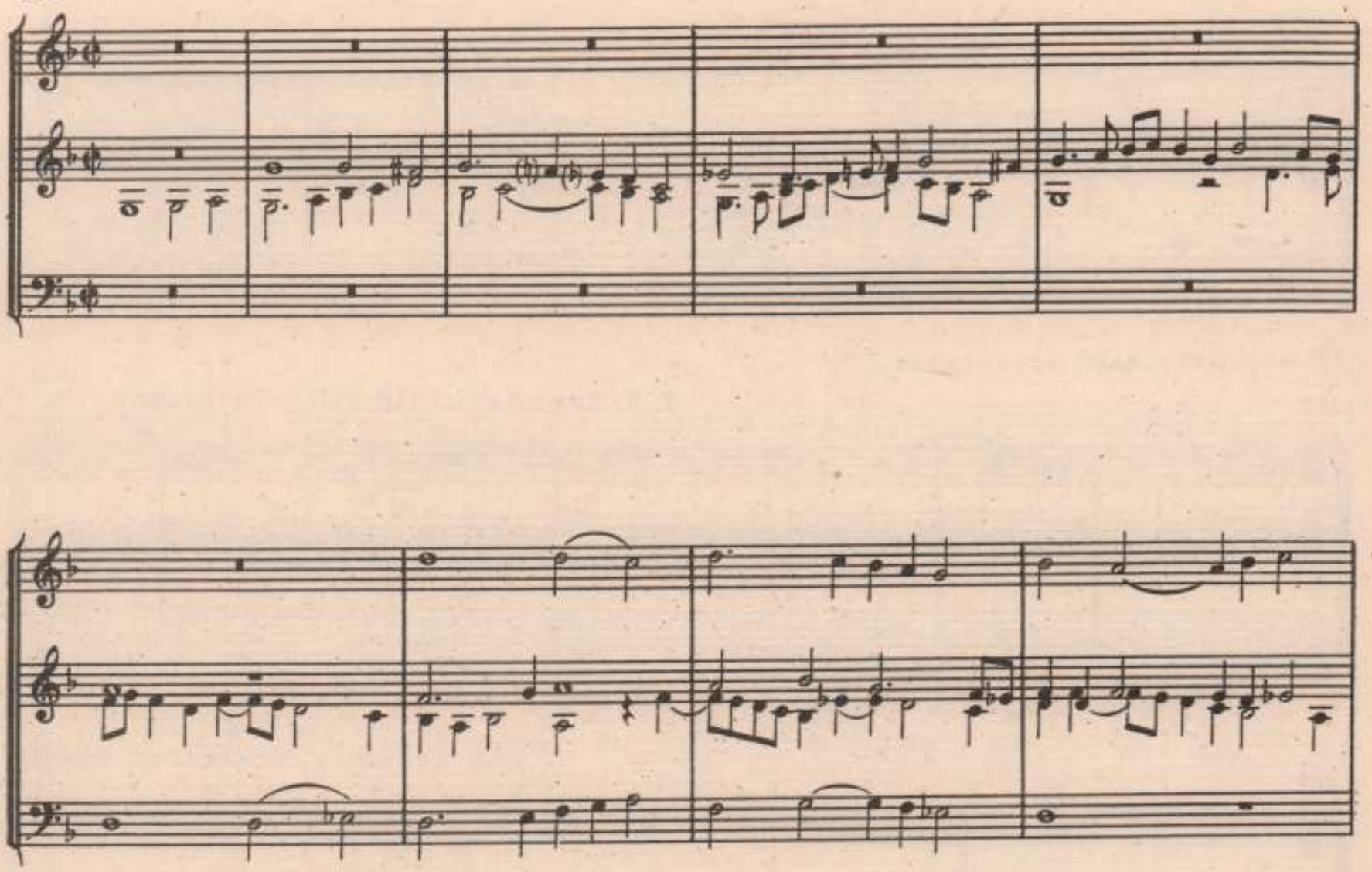
175 **Presto**

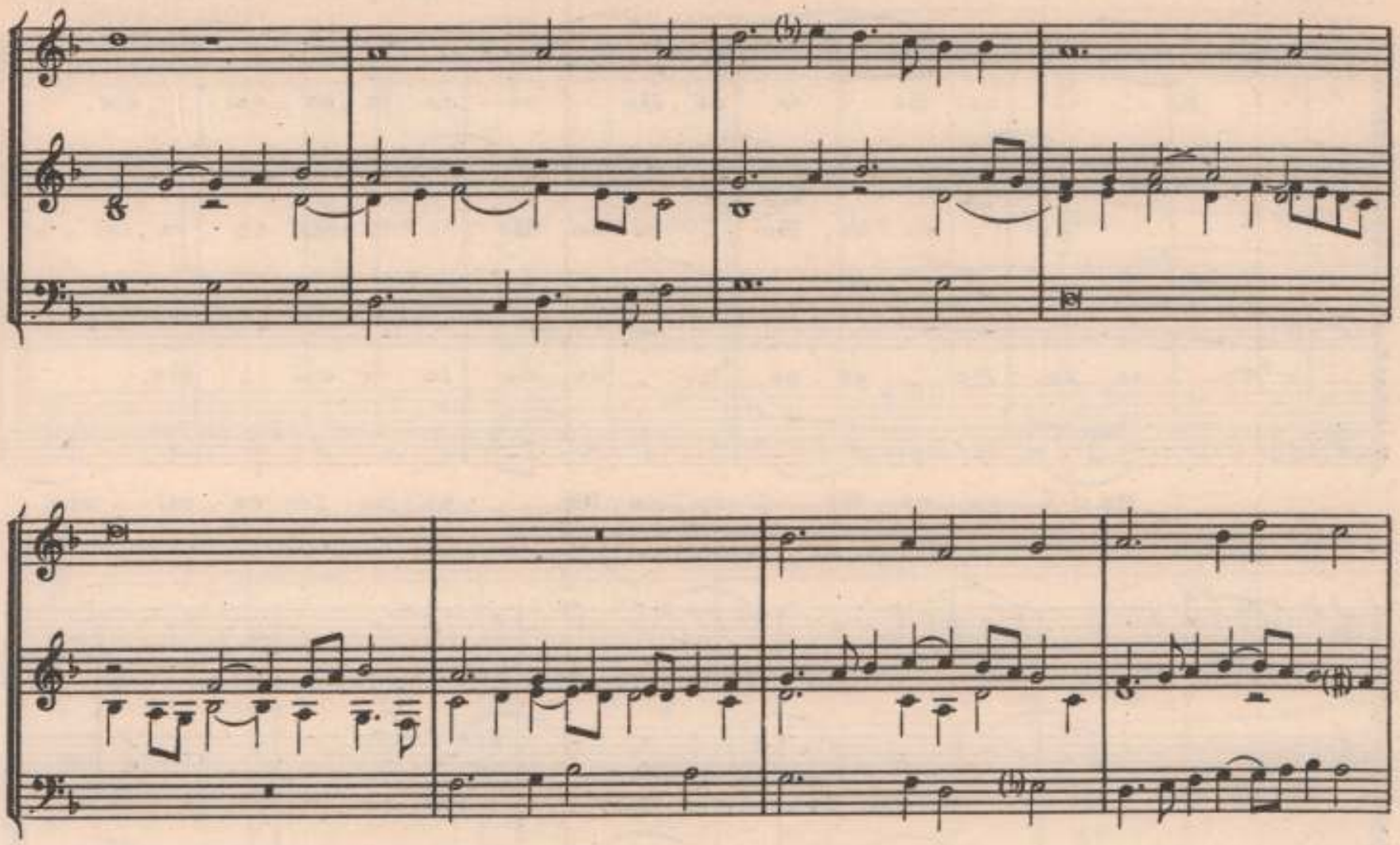
Ф. Шуберт. Квартет *d-moll*, финал



Ж. Мутон (- 1522). Канон „Salve mater"

176





177 [𝅗𝅥:92]

Неизвестный чешский автор. Четырехголосная фуга

Ho - sa - na, Ho - sa - na, Ho - sa - na in ex - cel - sis.

Ho - sa - na, Ho - sa - na, Ho - sa - na in ex - cel - sis.

Ho - sa - na, Ho - sa - na, Ho - sa - na in ex - cel - sis.

Ho - sa - na, Ho - sa - na, Ho - sa - na in ex - cel - sis.

Ho - sa - na, Ho - sa - na, Ho - sa - na in ex - cel - sis.

Ho - sa - na, Ho - sa - na, Ho - sa - na in ex - cel - sis.

178

В. А. Моцарт. „Заздравный канон“

Г. Г. Горчицкий (- умер 1734). „Пасхальная месса", „Pleni"

179 [Moderato]

Ple - ni sunt coe - li et ter -

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra, et ter -

Ple - ni sunt coe - li et ter -

Ple - ni sunt coe - li et ter -

- ra glo -

- ra glo -

- ra glo -

- ra ri - a,

glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a

- ri -

tu - a, glo - ri - a tu - a.

- a, glo - ri - a, glo - ri - a tu - a.

- ri - a tu - a.

- ri - a, glo - ri - a tu - a.

Allegro

180

cresc.

cresc.

dim.

8

dim.

8

p dim.

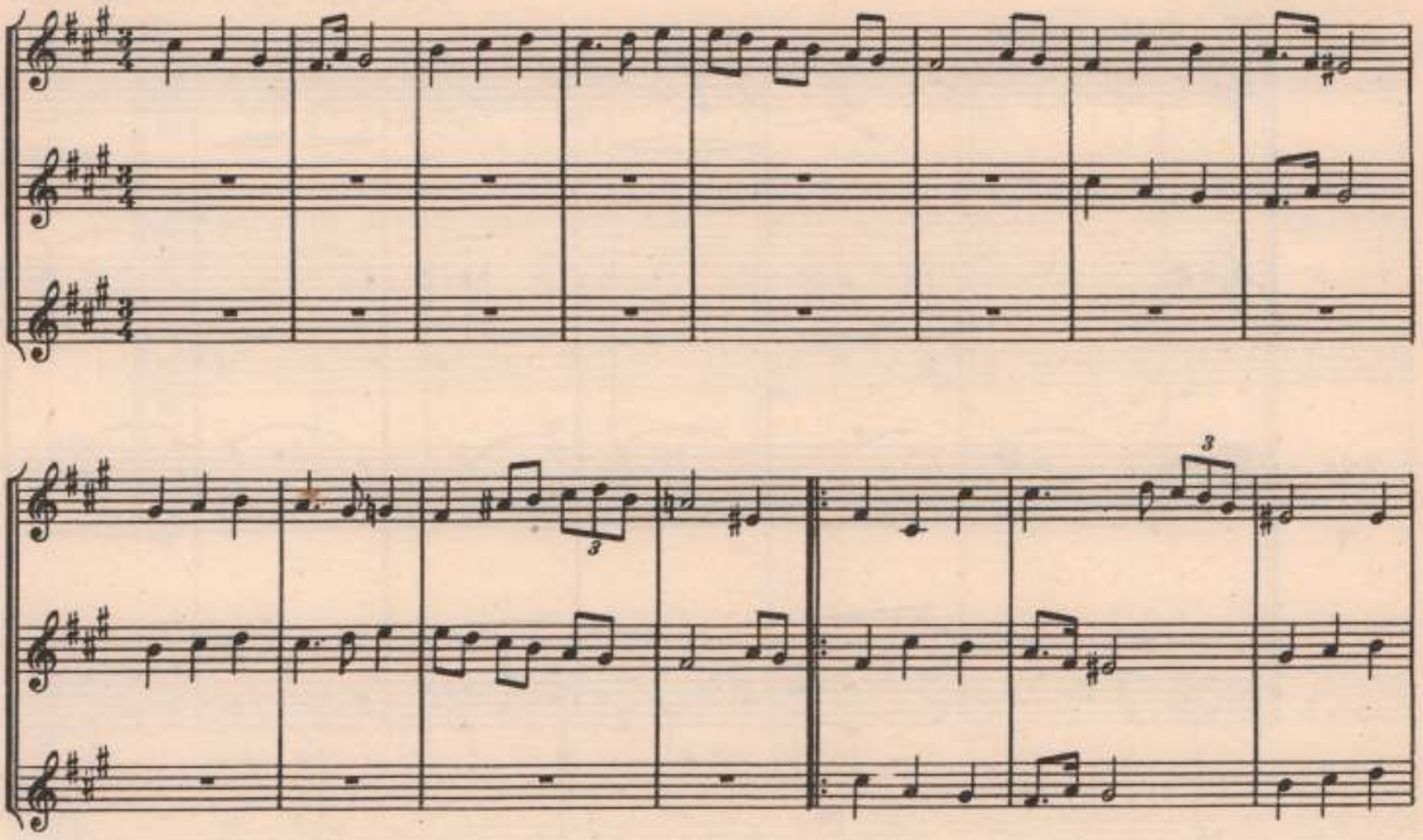
pp

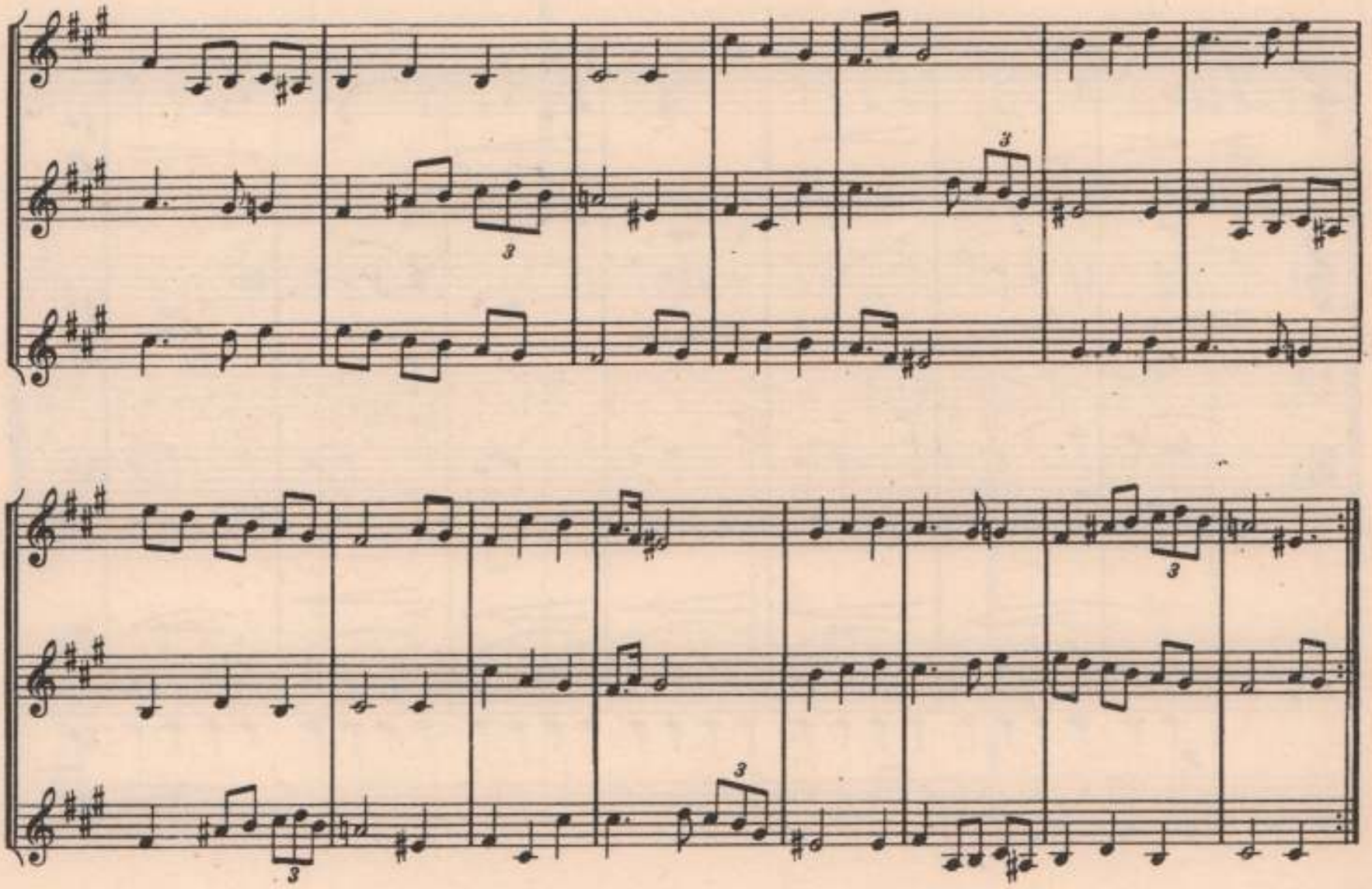
p dim.

pp

Ф. Шуберт. Канон

181





182 **Molto vivace**

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.
C-b.

p

8

8

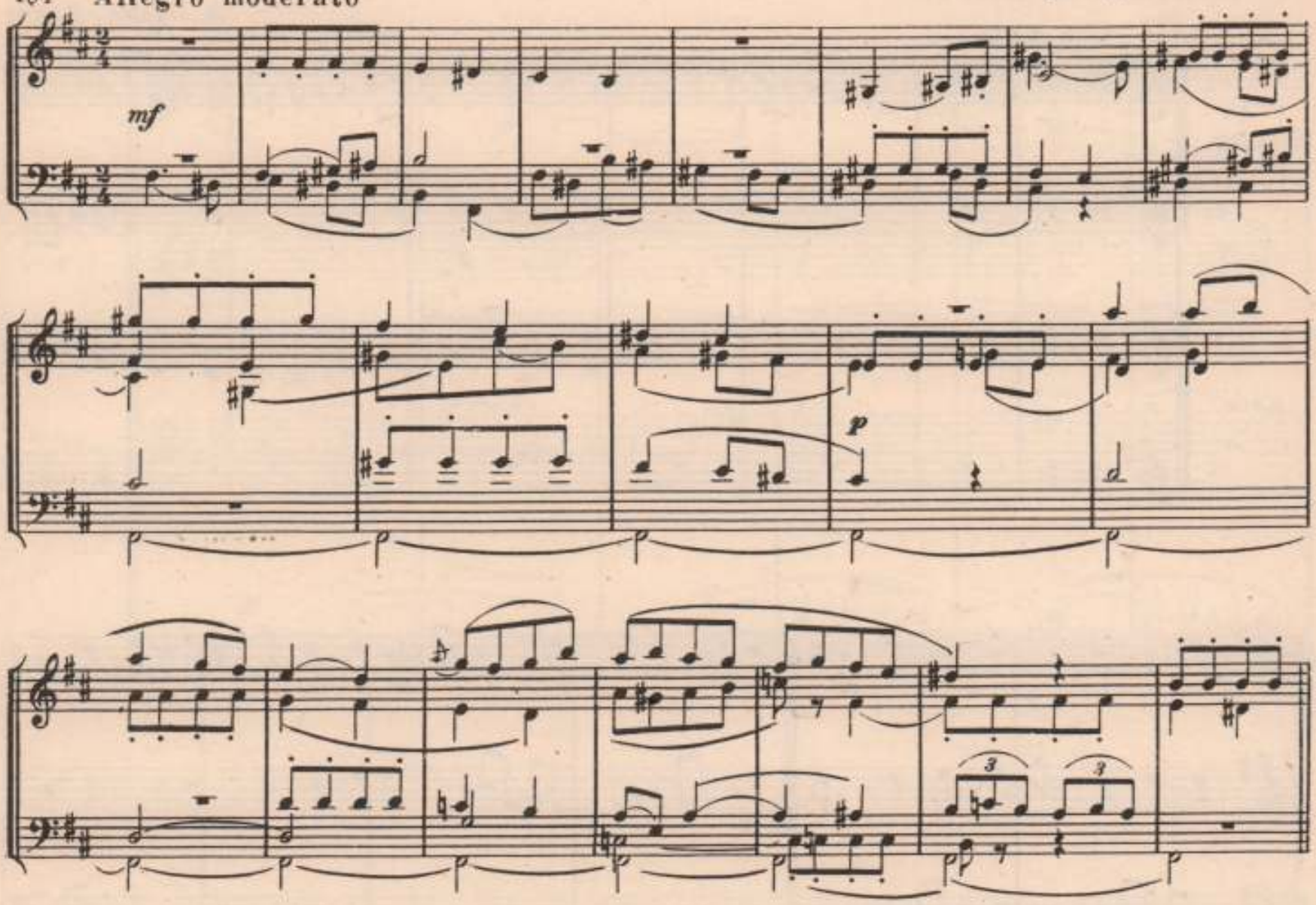
ff

183 Con moto

I
Сопрано
II
I
Альт
II

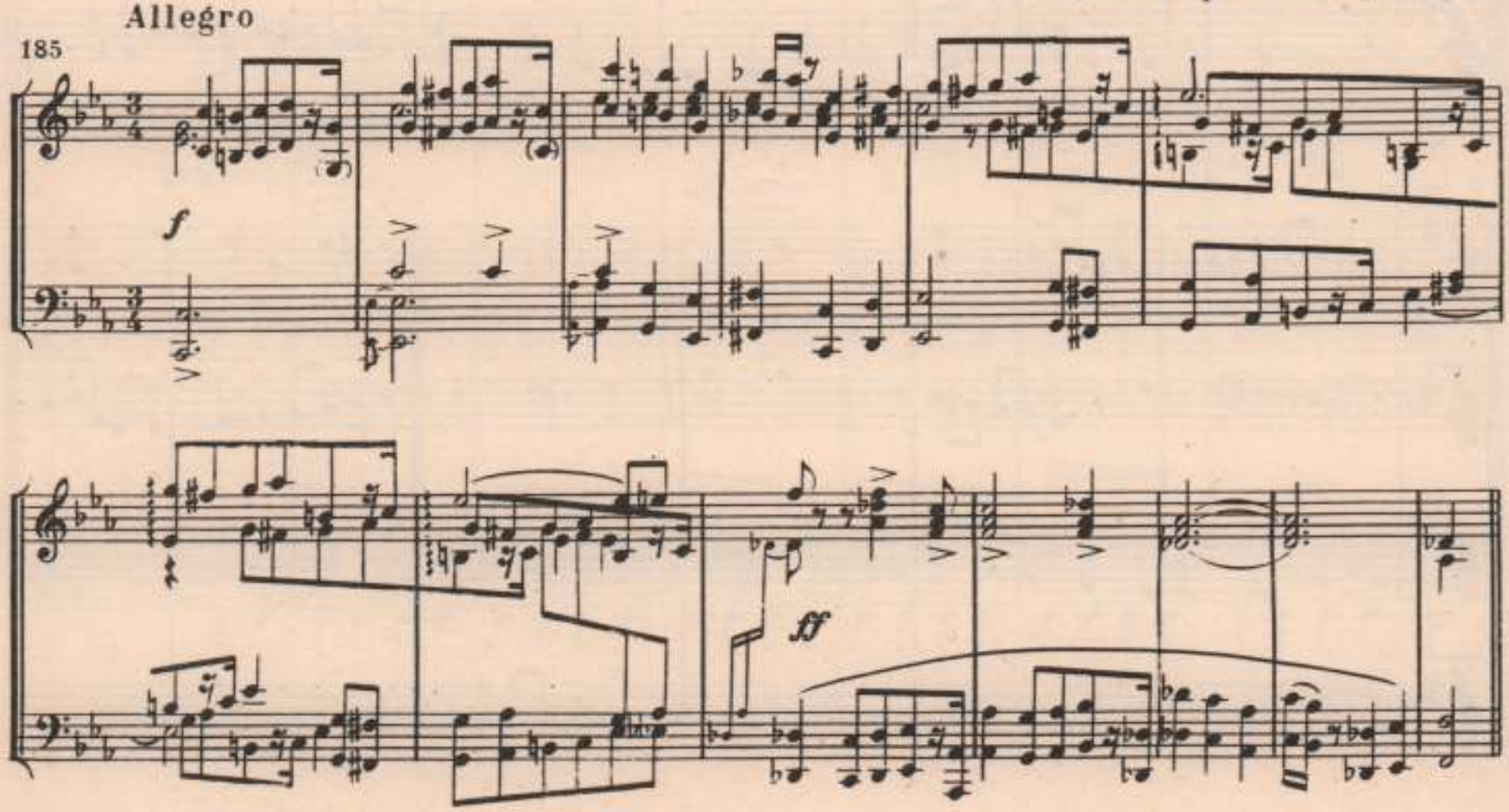
М. Балакирев. „Увертюра на темы трех русских песен"

184 Allegro moderato



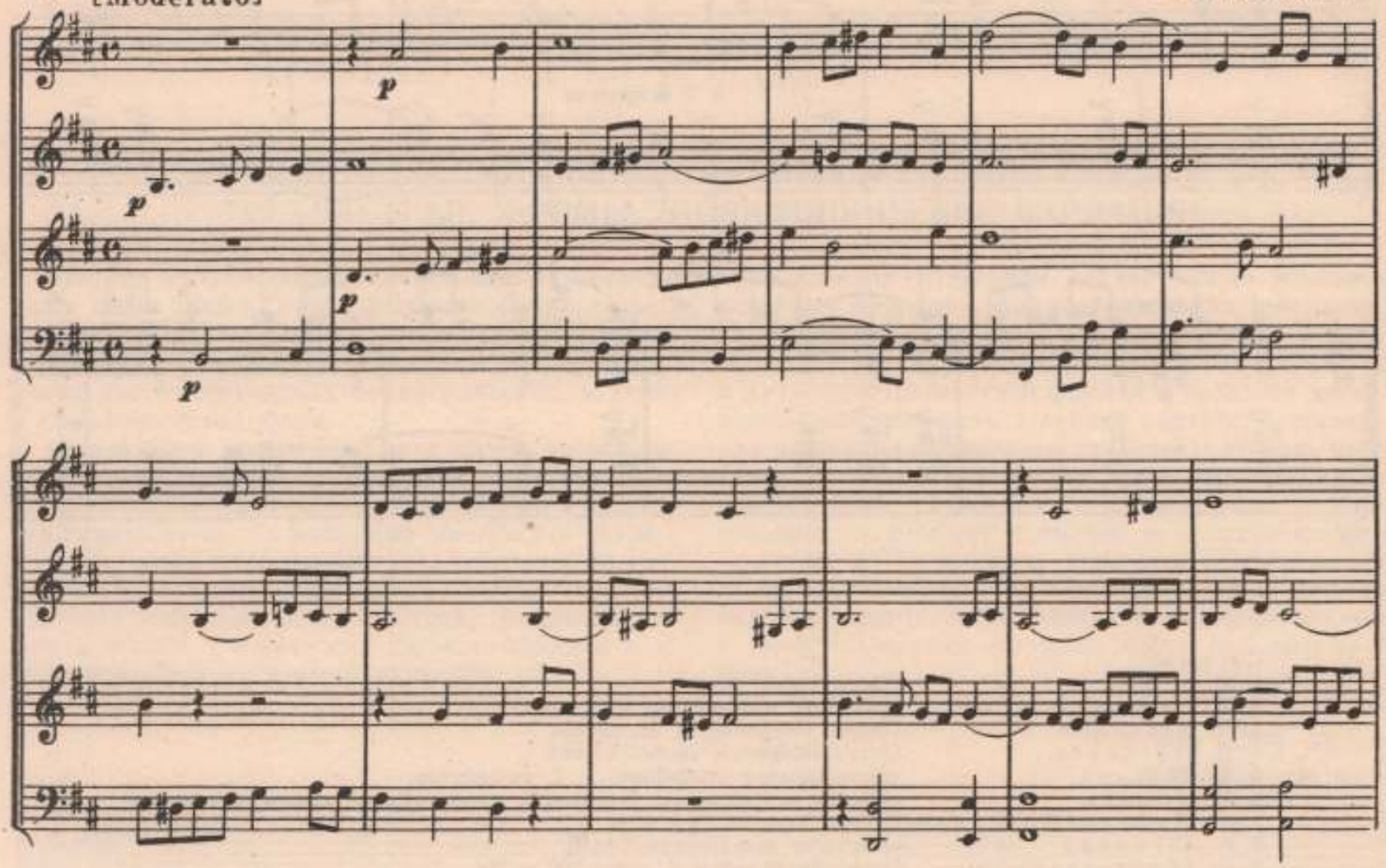
А. Скрябин. Третья симфония, ч. I

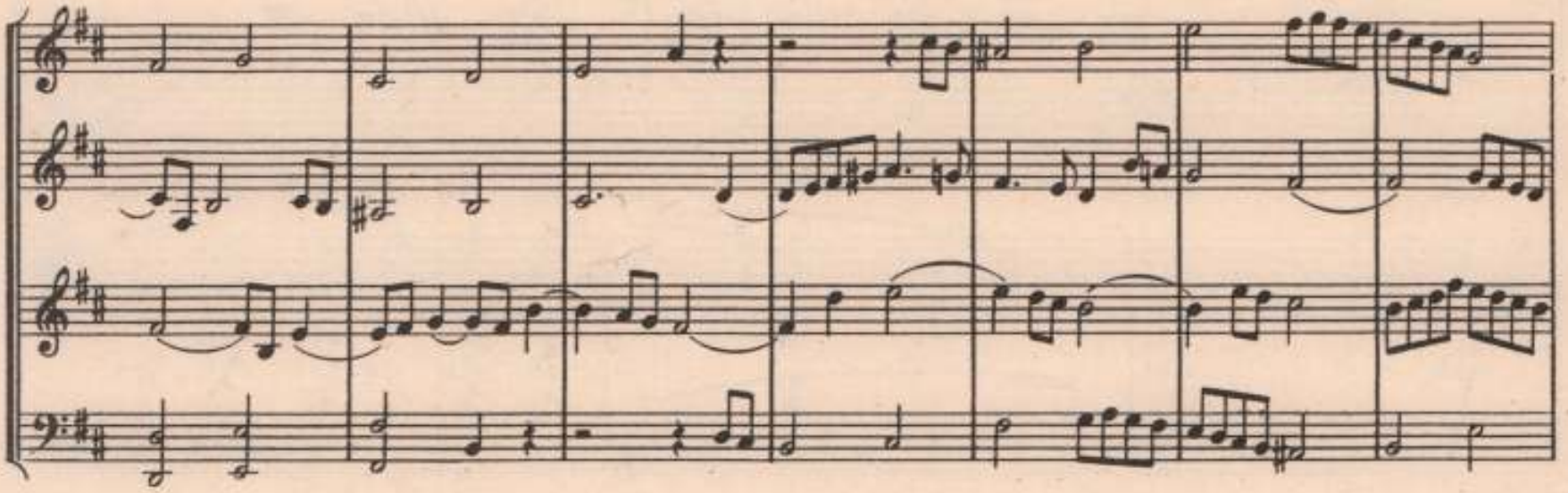
185 Allegro

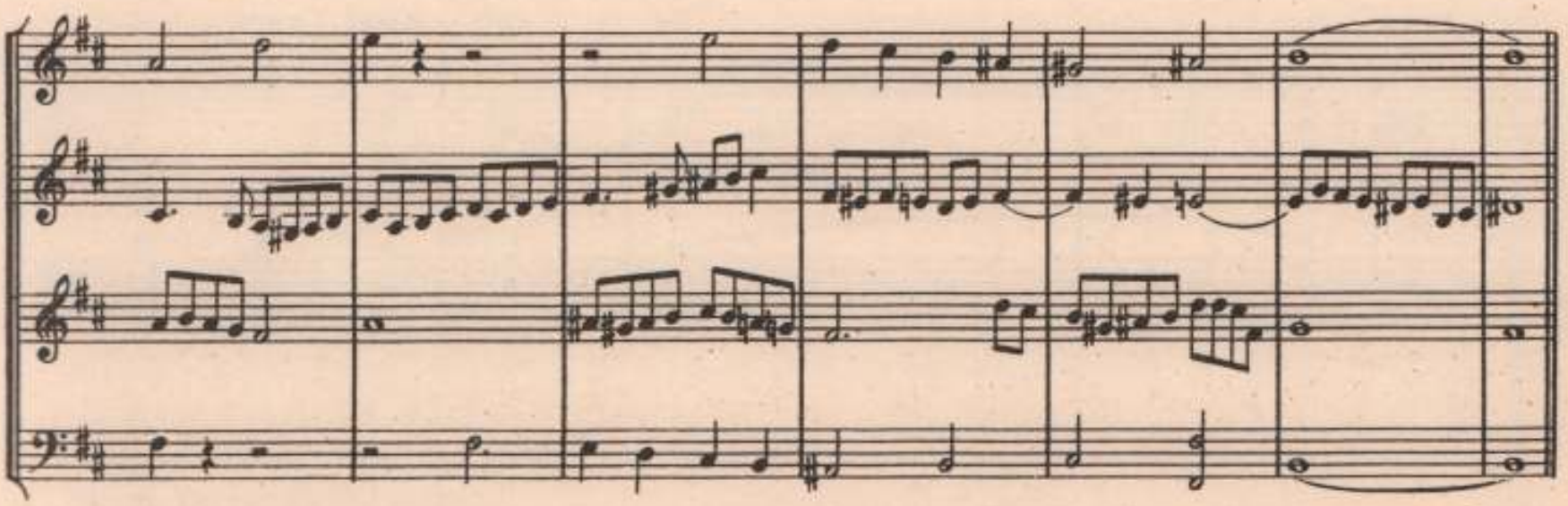


186 [Moderato]

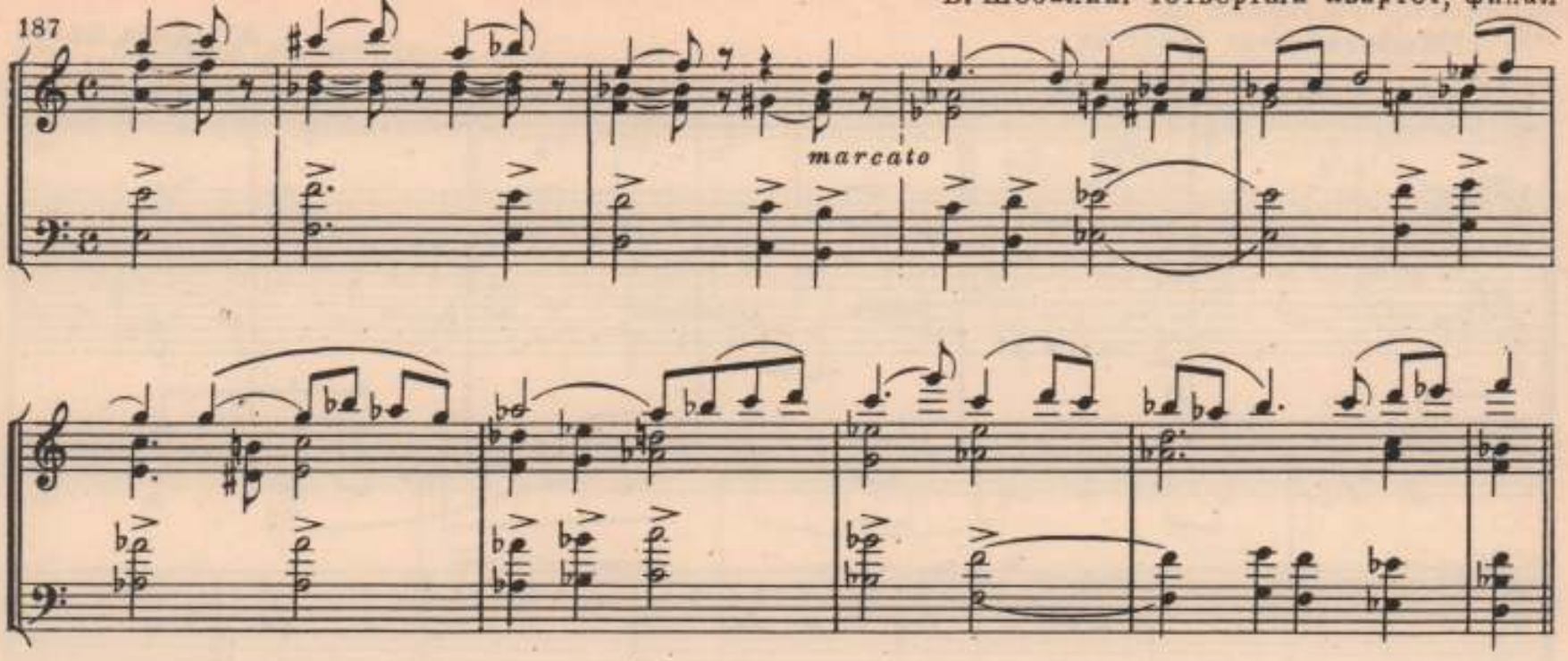
А. Лядов. Канон







В. Шебалин. Четвертый квартет, финал



См. также:

1.	И. С. Бах.	Месса *h-moll*, № 3.
2.	Л. Бетховен.	Четвертый квартет, ор. 18, скерцо.
3.	Л. Бетховен.	Первая симфония, ч. II, начало.
4.	Л. Бетховен.	Пятая симфония, скерцо (трио).
5.	Ф. Шуберт.	«Неоконченная симфония», ч. I, разработка.
6.	М. Глинка.	«Руслан и Людмила», действие I, канон «Какое чудное мгновенье»
7.	Н. Римский-Корсаков.	Первый квартет, ч. I, кода.
8.	В. Шебалин.	«Послание декабристам», хор.
9.	Д. Шостакович.	Пятая симфония, ч. I, цифры 32 и 39.
10.	Д. Шостакович.	«24 прелюдии и фуги», ор. 87, фуга № 1.

Глава VIII

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ ПЕРИОД, ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ДВУХ- И ТРЕХЧАСТНЫЕ ФОРМЫ, ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ

Формы произведений строгого письма исследованы мало. Между тем изучение последних представляет большой интерес, поскольку в них постепенно кристаллизовались принципы формообразования инструментальных полифонических, а затем и гомофонических форм.

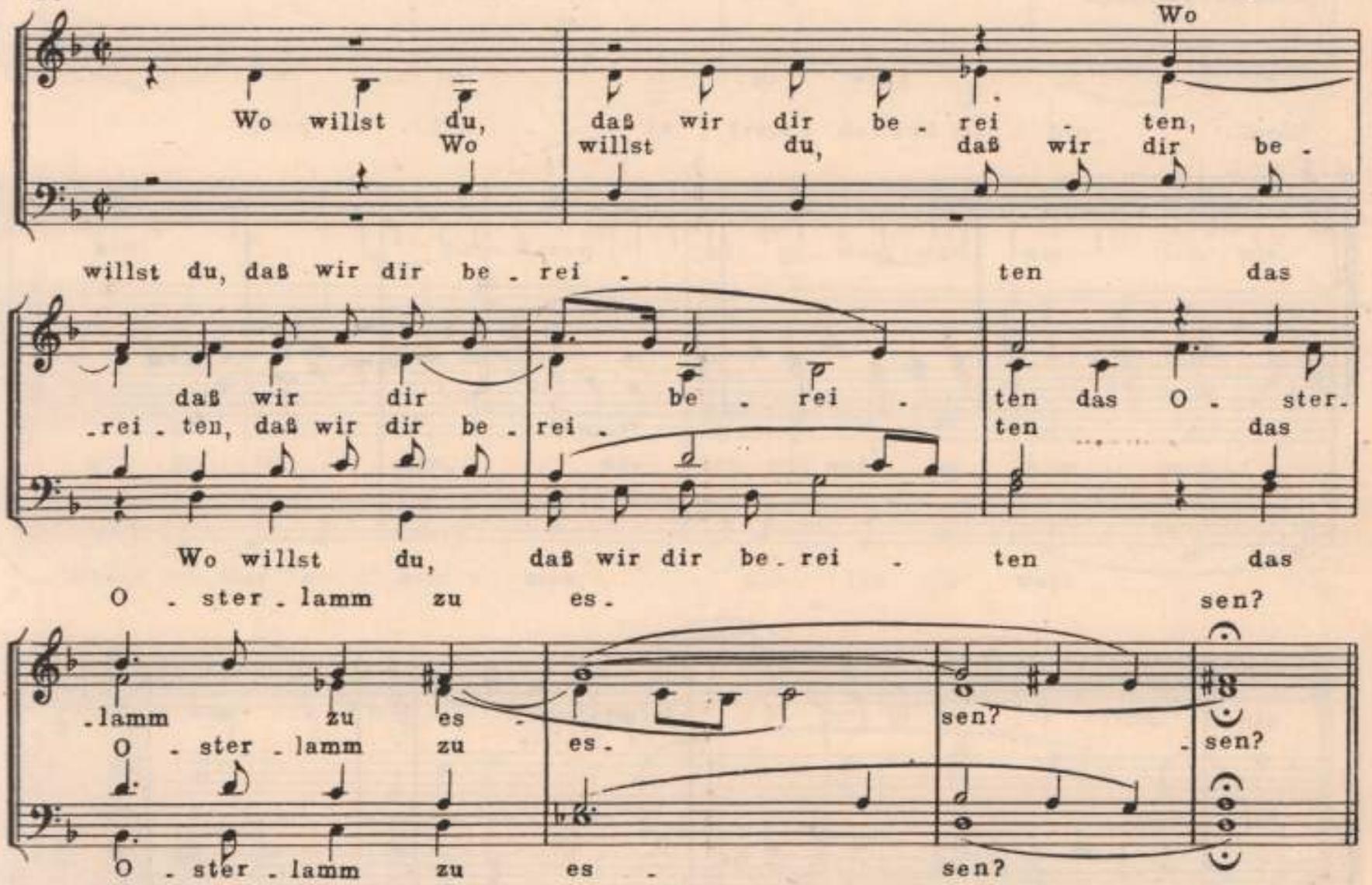
Анализируя сочинения, не следует удовлетворяться определением границ частей и их внутреннего членения. Здесь необходимо оценить и охарактеризовать темы, их взаимный контраст в связи с текстом; затем надо рассмотреть тематическое развитие, структурные, ритмические, метрические особенности, использование регистров, расположение мелодических, ритмических, гармонических и т. д. кульминаций и их взаимоотношения.

В каждом отдельном случае важно выяснить основные принципы формообразования, например: а) тематическое единство в форме периода, в двух- или трехчастной формах; б) тематический контраст в двух- или трехчастной формах и средства достижения завершенности (глубина контраста, пропорции частей, ладотональные средства); в) роль имитации; г) подробный анализ применения сложного контрапункта, сравнение первоначальных и производных соединений и оценка их выразительного значения; д) нахождение элементов репризности и е) определение сходства и различия между формой анализируемого произведения и полифоническими и гомофоническими формами более позднего времени.

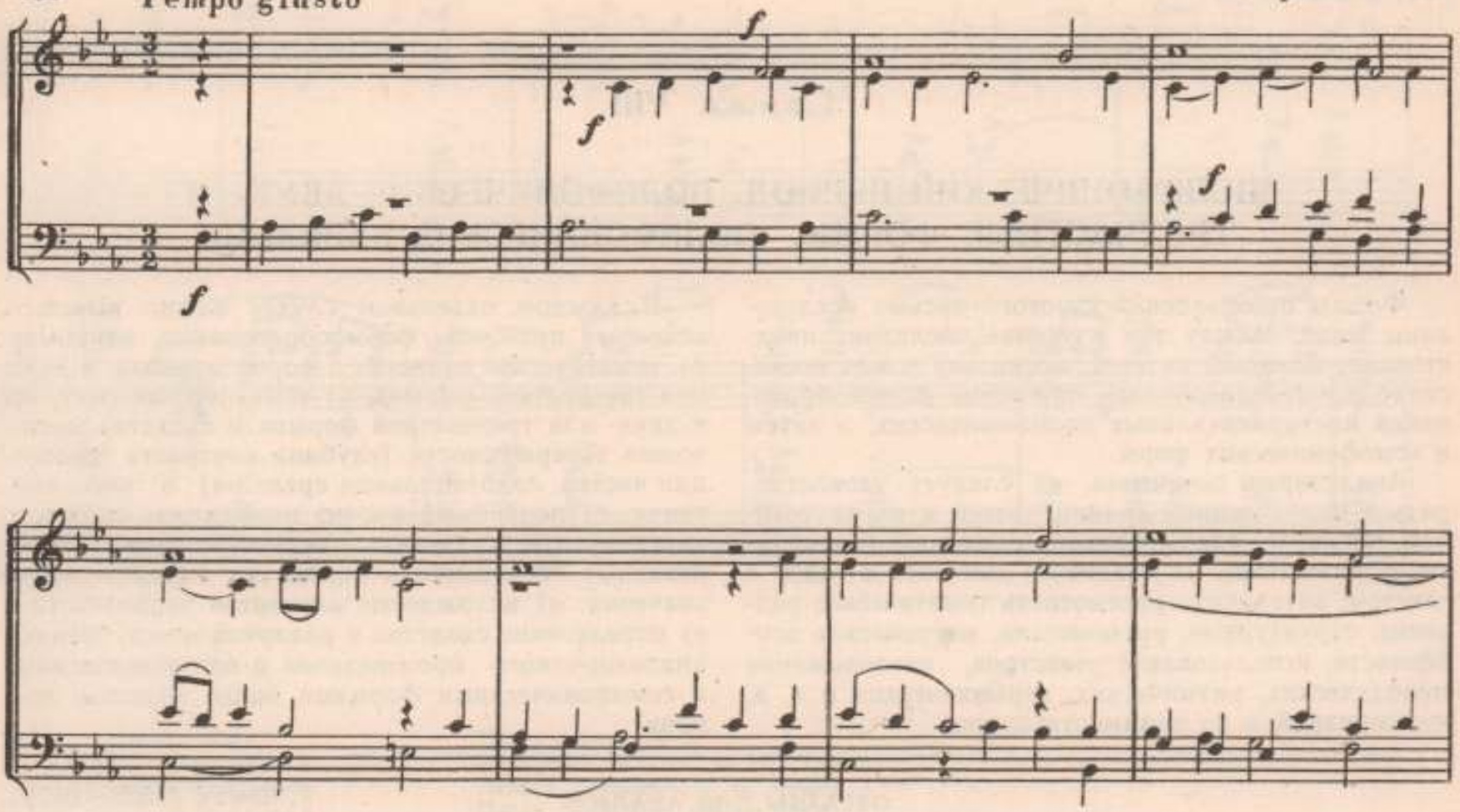
ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

Г. Шютц (1585–1672). „Matthäuspassion"

188



М. 31058 Г.



Jnns - bruck, ich muß dich las- sen, ich fahr da- hin mein Stra-

Cantus

Jnns - bruck, ich muß dich las - sen, ich fahr da-

Cantus

Jnns-bruck, ich muß dich las - sen, ich fahr da-hin mein Stra - ßen

Jnns-bruck, ich muß dich las - sen, ich fahr da - hin mein

-ßen in frem - de Land da -

-hin mein Stra - ßen in frem - de Land da - hin;

in frem - de Land da - hin; mein Freud ist

Stra - ßen in frem - de Land da - hin; mein

-hin; mein Freud ist mir ge - nom - men, die ich nit

mein Freud ist mir ge - nom - men, die ich nit

mir ge - nom - men, die ich nit weiß be - kom - men,

Freud ist mir ge - nom - men, die ich nit weiß

weiß be-kom - men, wo ich im E - lend bin.

weiß - be-kom - men, wo ich im E - lend bin.

wo ich im E - lend bin.

be-kom - men, wo ich im E - lend bin.

M. 31058 Г.

Л. Зенфль. „В мае"

191 Im Mai - en, im Mai - en, im

Discantus
Contratenor
Tenor
Bassus

Mai - en, im Mai - en, im Mai -

- en, im Mai - en hört man die Ha-nen kreen, im Mai -

-en, im Mai - en hört man die Ha - nen kreen, du bist mir lie -

-ber denn der Knecht, du bist mir lie-ber denn der

Knecht, du thust mir mei - ne al - te

M. 31058 Г.

recht pumb meid.lein pumb, ich frew mich dein

ganz um und um, wo ich freund . lich

zu dir kumb hin . ter dem O . fen um und um.

Frau dich, du schö.nes pau.ern . mädel ich kum.

Неизвестный английский автор XVI века.
„Вариации на песнь извозчика"

192

Var. IV

mf

p

f

p

Var. V

tr

tr

f

mf

tr

f

p

f

Poco vivace

193

Nun schürz dich Gret.lein, schürz dich, du musst mit mir da . von, du

mp mf

Nun schürz dich Gret.lein, schürz dich, du musst mit mir da.

Nun schürz dich Gret.lein, schürz dich, du musst

mf mp

Nun schürz dich Gret.lein, schürz dich, du

musst mit mir da . von, nun schürz dich Gret.lein, schürz dich, du musst mit mir da . von,

p

. von, nun schürz dich Gret.lein, schürz dich, du musst mit mir da . von. Nun schürz dich

mit mir da . von.

mf

Nun schürz dich

mf

musst mit mir da . von. Nun schürz dich Gret.lein, schürz dich, du musst mit mir da . von. Nun

du musst mit mir da . von; das Korn ist ab . ge.

Gret.lein, schürz dich, du musst mit mir da . von; das Korn ist ab . ge.schnit.

Gret.lein, schürz dich, du musst mit mir da . von; das

p

schürz dich Gret.lein, schürz dich, du musst mit mir da . von; das Korn ist ab .

.schnit . ten, der Wein ist ein . ge . than, der Wein ist

cresc.

cresc.

. ten, der Wein ist ein . ge . than, der Wein ist ein . ge .

Korn ist ab . ge.schnit . ten, der Wein ist ein . ge . than, der Wein ist ein .

più cresc.

f

f

cresc.

cresc.

.ge.schnit . ten, der Wein ist ein . ge . than, der Wein ist ein .

ein - ge - than. Das Korn ist ab - ge - schnit - ten, der Wein ist

.than. -ge - than. Das Korn ist ab - ge - schnit - ten, der Wein ist ein.

-ge - than. Das Korn ist ab - ge - schnit -

ein - ge - than, der Wein ist ein - ge - than.

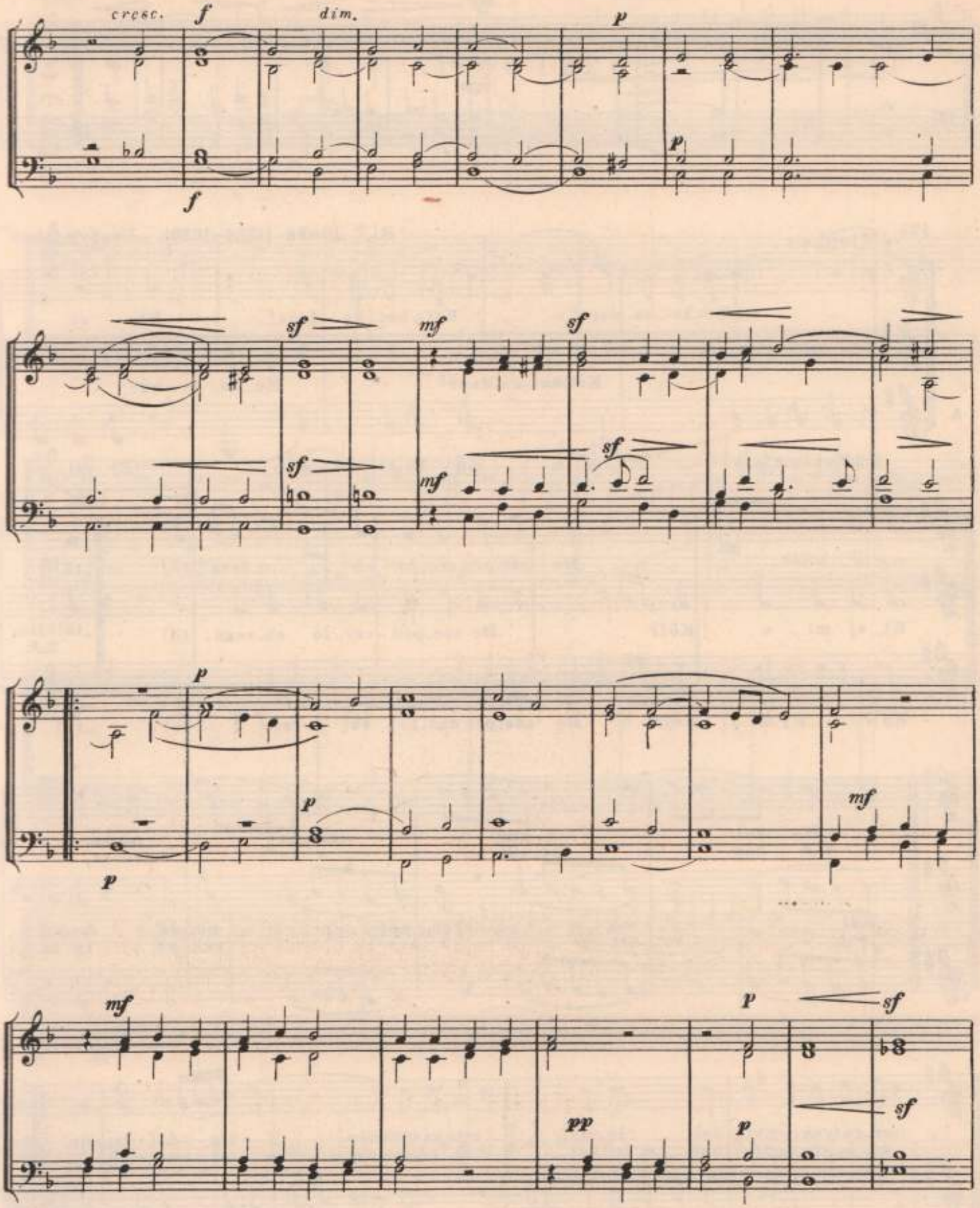
- ge - than, der Wein ist ein - ge - than.

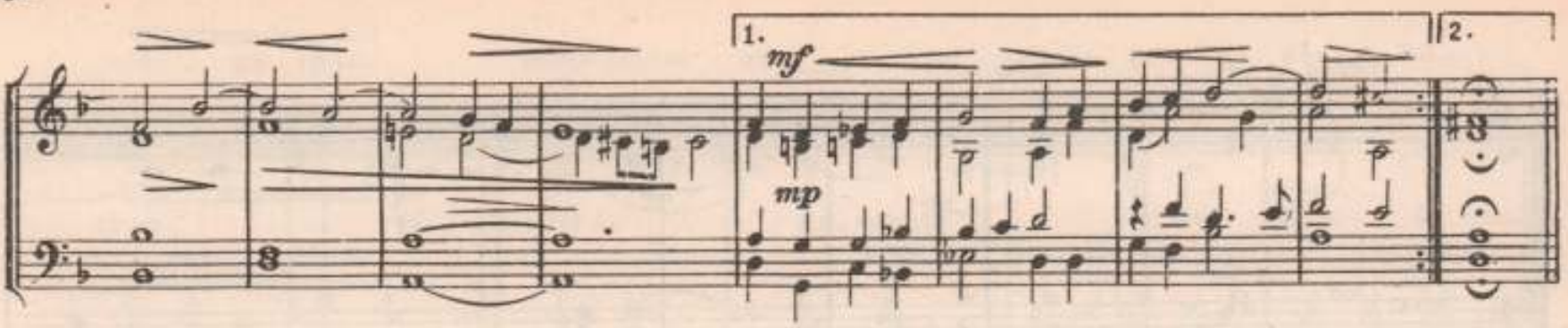
.ten, der Wein ist ein - ge - than, der Wein ist ein - ge - than.

.ten, der Wein ist ein - ge - than, der Wein ist ein - ge - than.

Л. Маренцио (1553–1599). „Счастье в любви"

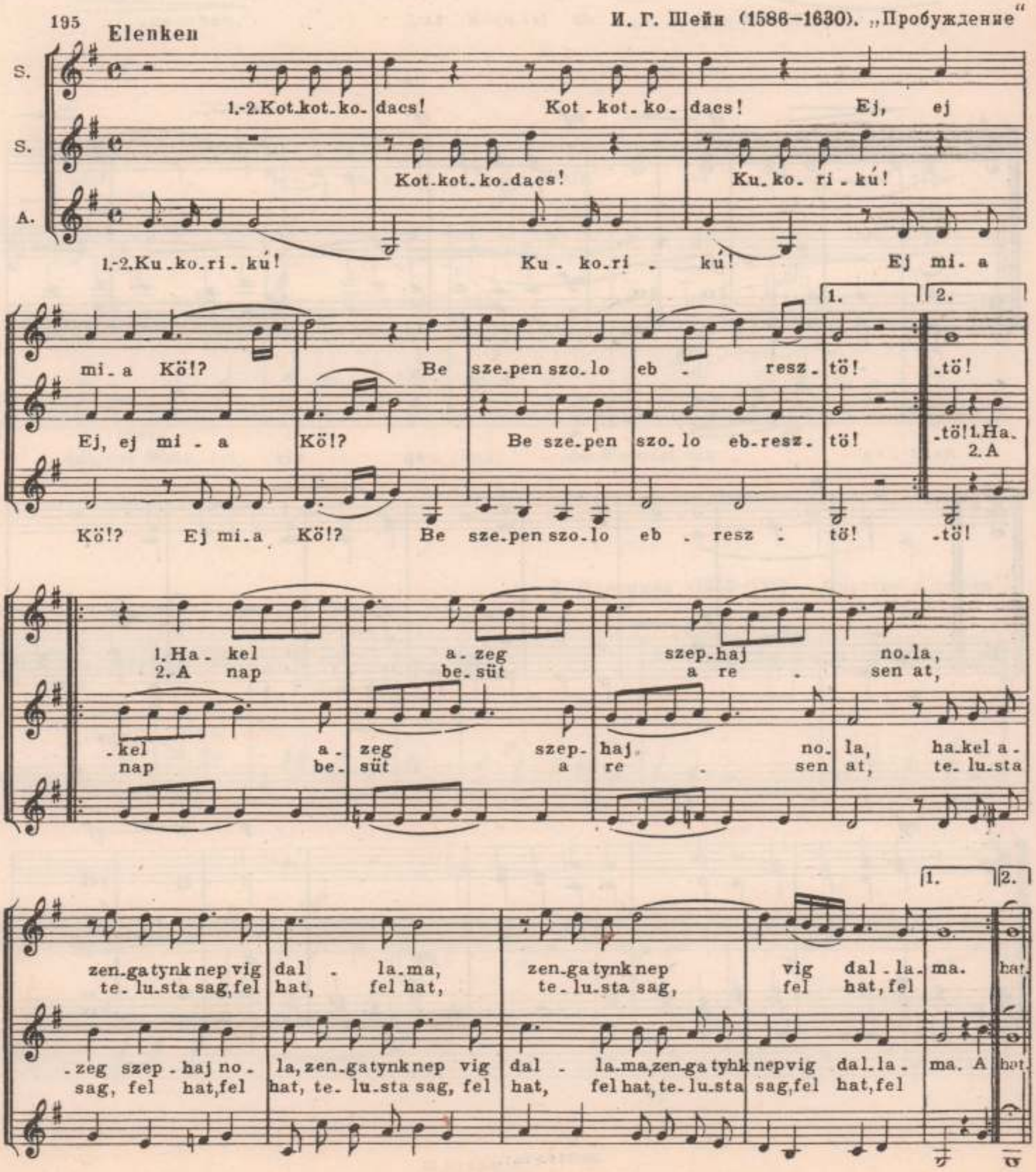
194


cresc.
f
dim.
p
f
p
sf
mf
sf
sf
mf
sf
p
p
p
mf
mf
p
sf
pp
p
sf



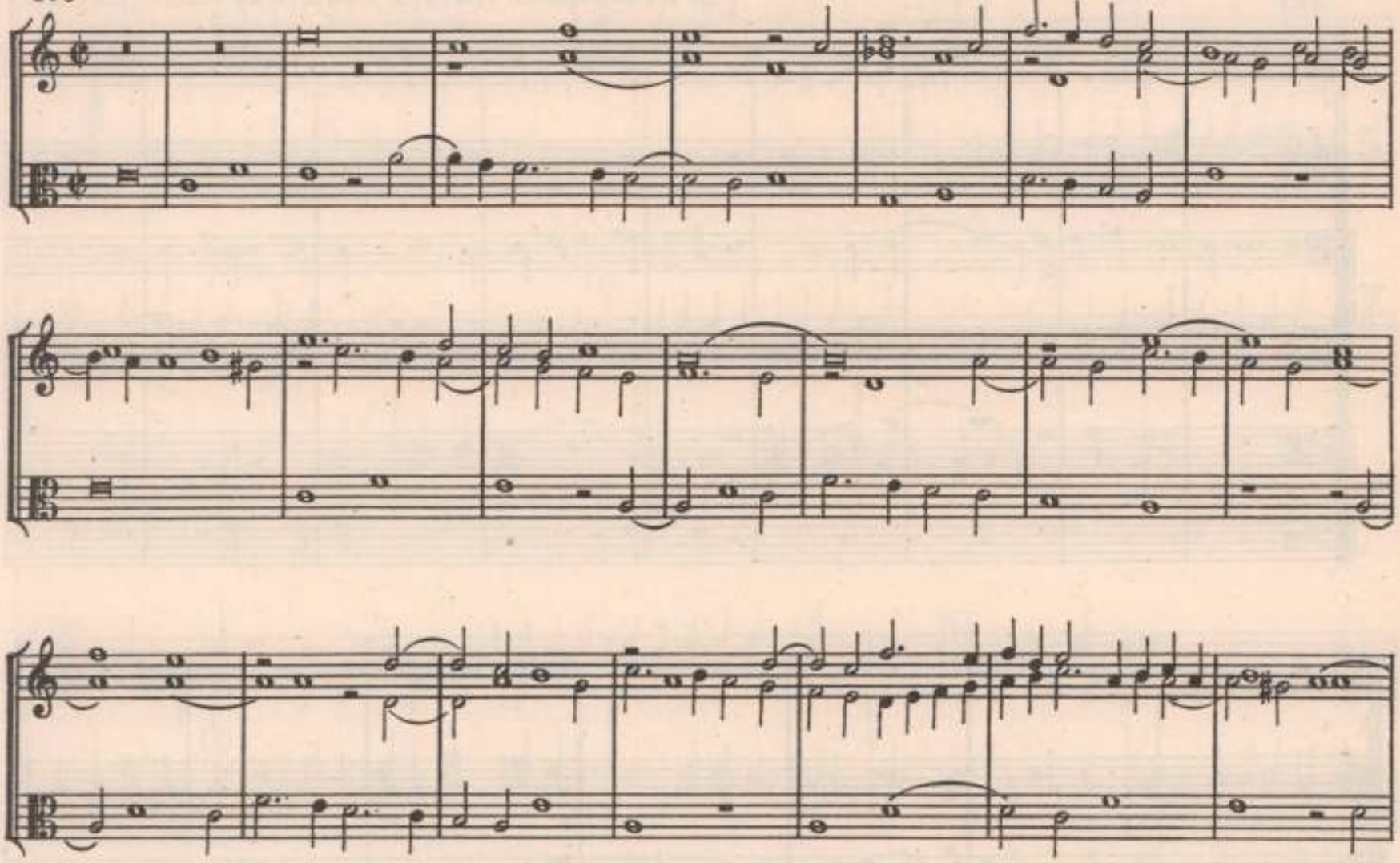
195 Elenken

И. Г. Шейн (1586–1630). „Пробуждение"



М. 31058 г.

196



197

S.

A.

T

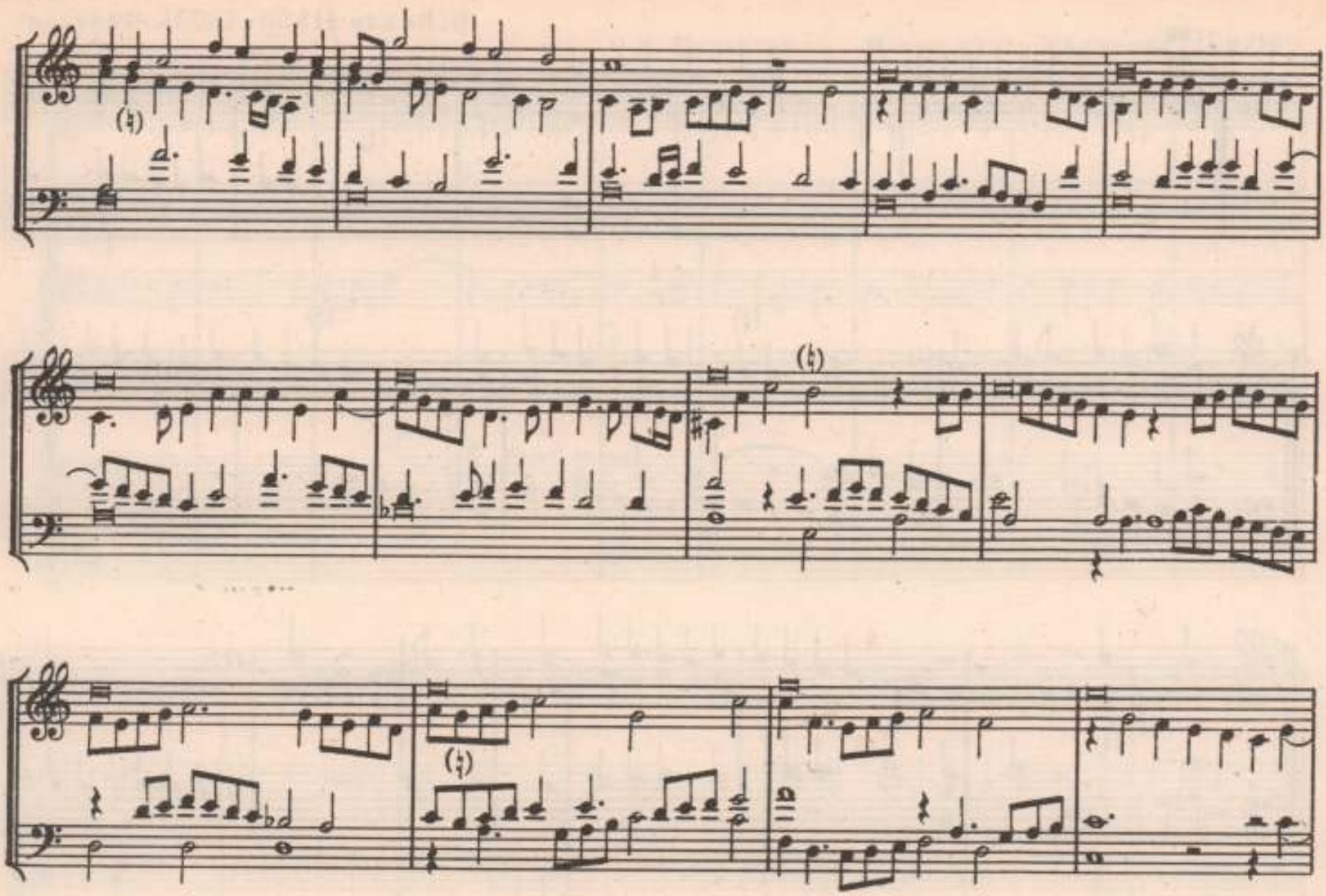
B.

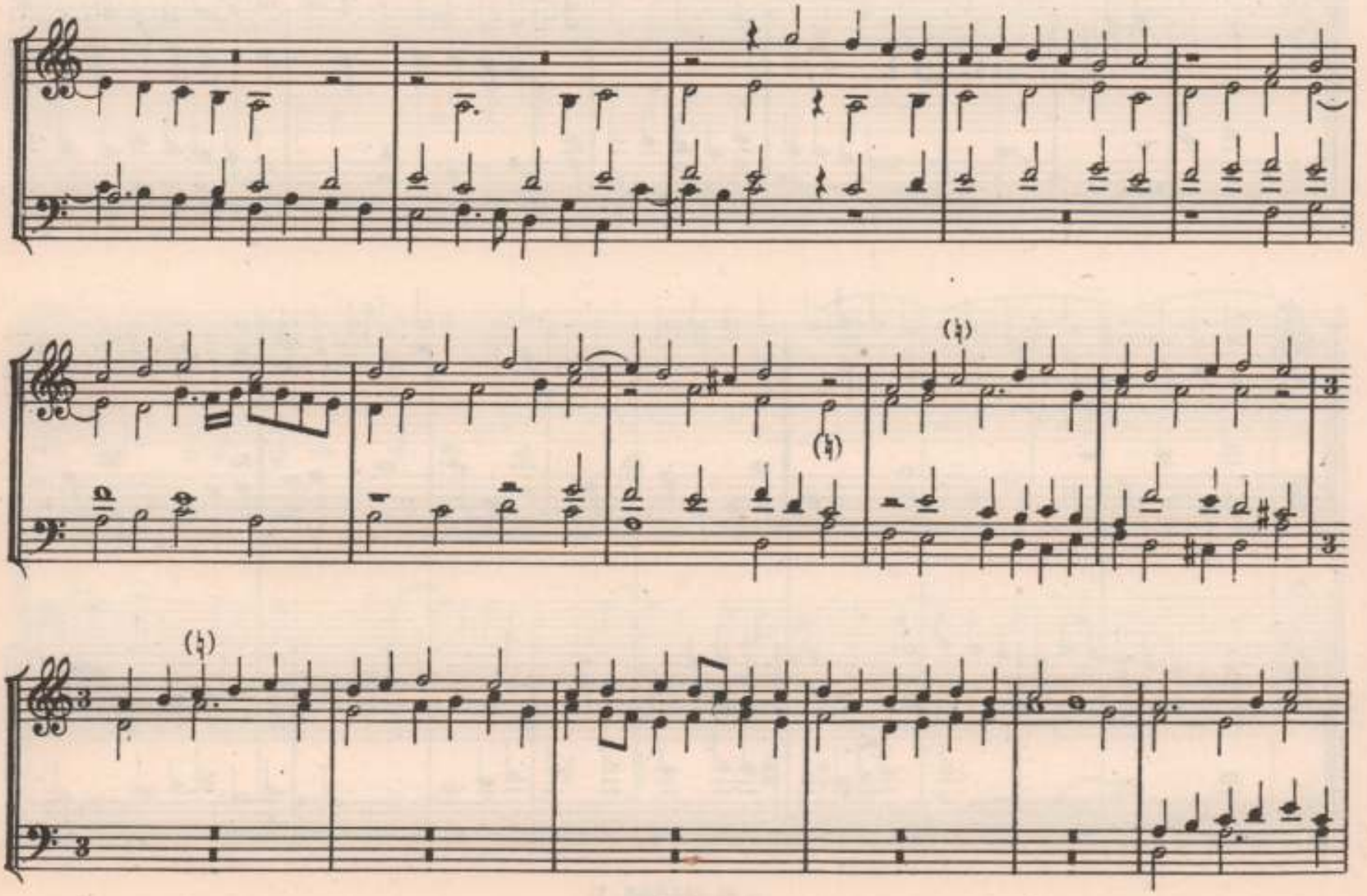
198

О. Векки (1550 - 1605). Фантазия

Canto
Alto

Tenore
Basso





Andante quasi allegretto molto tranquillo

199 *dolce*

pp *espr.* *pp* *espr.* *pp*

poco rinf. *p*

poco rinf. *mp* *mp*

poco mf rinf. *mf*

espr. *mf*

poco f *poco f*

f marcato allargando *f marcato* *f*

f *al*

Adagio

rit.

(Allegro moderato)

dolce

mf

mp

dolce

dolce

mf

sempre

mf

rit.

poco f animandosi

poco f

(Meno mosso)

poco allargando

al fine

fff

f

Г.Л. Гаслер (1564 - 1612). Хор „К началу"

200

Sopran: Nun fan. get an ein gu - tes Lied - lein zu sin - gen,

Alt: Nun fan. get an ein gut's Lied - lein zu sin. gen,

Tenor: Nun fan. get an ein gut's Lied. lein zu sin - gen,

Basso:

laßt Jn - stru. ment und Lau - ten auch er - klin -

-gen! Nun fan. get an ein gut's Lied. lein zu sin - gen,

Nun fan. get an ein gu - tes Lied zu sin. gen,

Nun fan. get an ein gut's Lied. lein zu sin - gen,

1. Nun fan - get

laßt Jn - stru. ment und Lau - ten auch er - klin - gen.

Nun

2.

-gen; lieb. lich zu mu - si - zie - ren, will sich jetz und ge. büh -

will

Drum schlagt und singt, daß all's er - klingt,

- ren! Drum schlagt und singt, daß all's er - klingt, helft un -

Drum schlagt und singt, daß all's er - klingt, helft un -

Drum schlagt und singt, daß all's er - klingt,

helft un - ser Fest auch zie -

- ser Fest, helft un - ser Fest auch zie -

- ser Fest, helft un - ser Fest auch zie -

daß all's er - klingt, helft un - ser Fest auch zie -

- ren. Drum schlagt und singt, daß al - les klingt,

- ren. Drum schlagt und singt, daß all's er - klingt, helft un -

- ren. Drum schlagt und singt, daß all's er - klingt, helft un -

- ren. Drum schlagt und singt, daß all's er - klingt,

helft un - ser Fest auch zie - ren.

- ser Fest, helft un - ser Fest auch zie - ren.

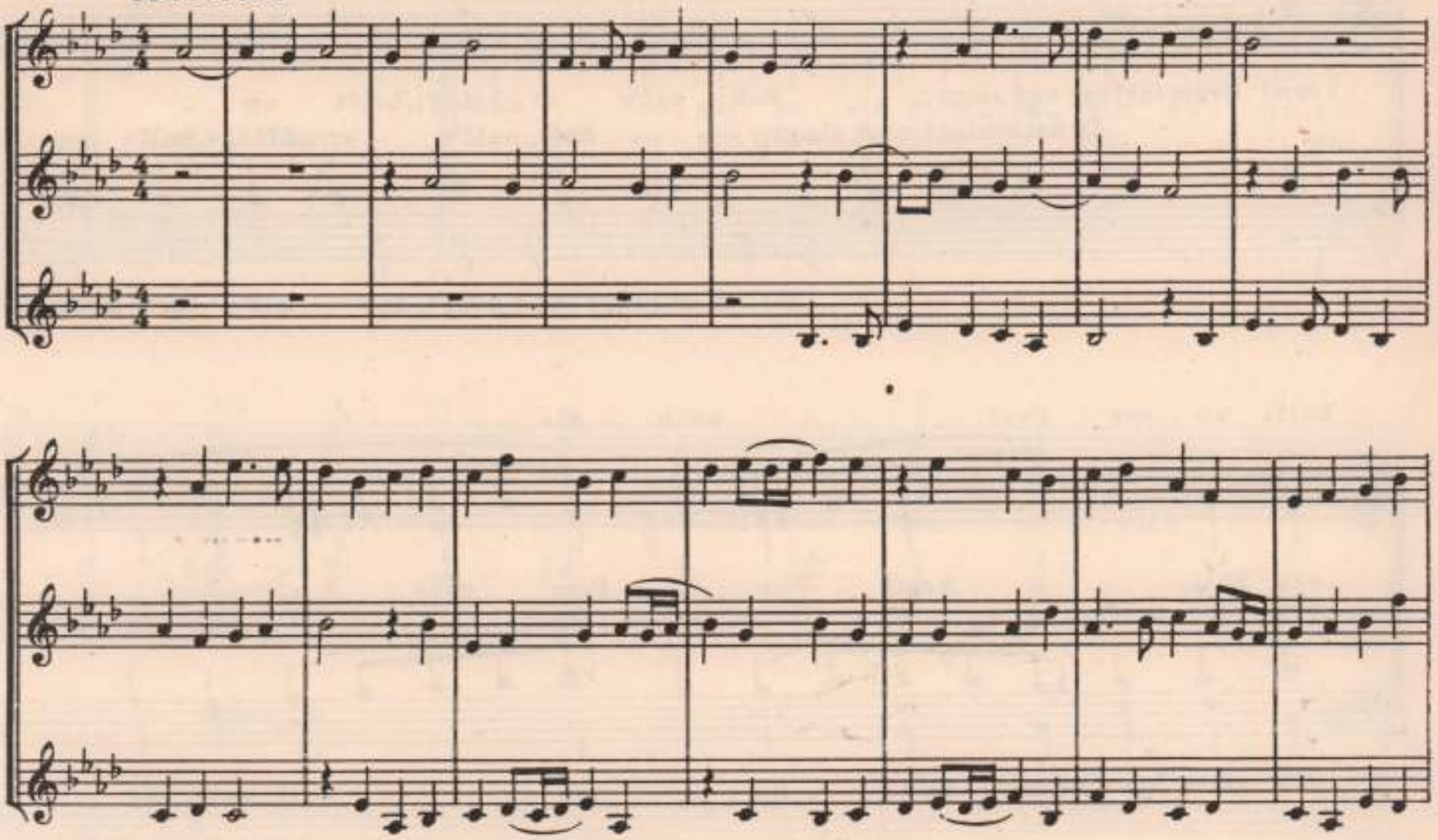
- ser Fest, helft un - ser Fest auch zie - ren.

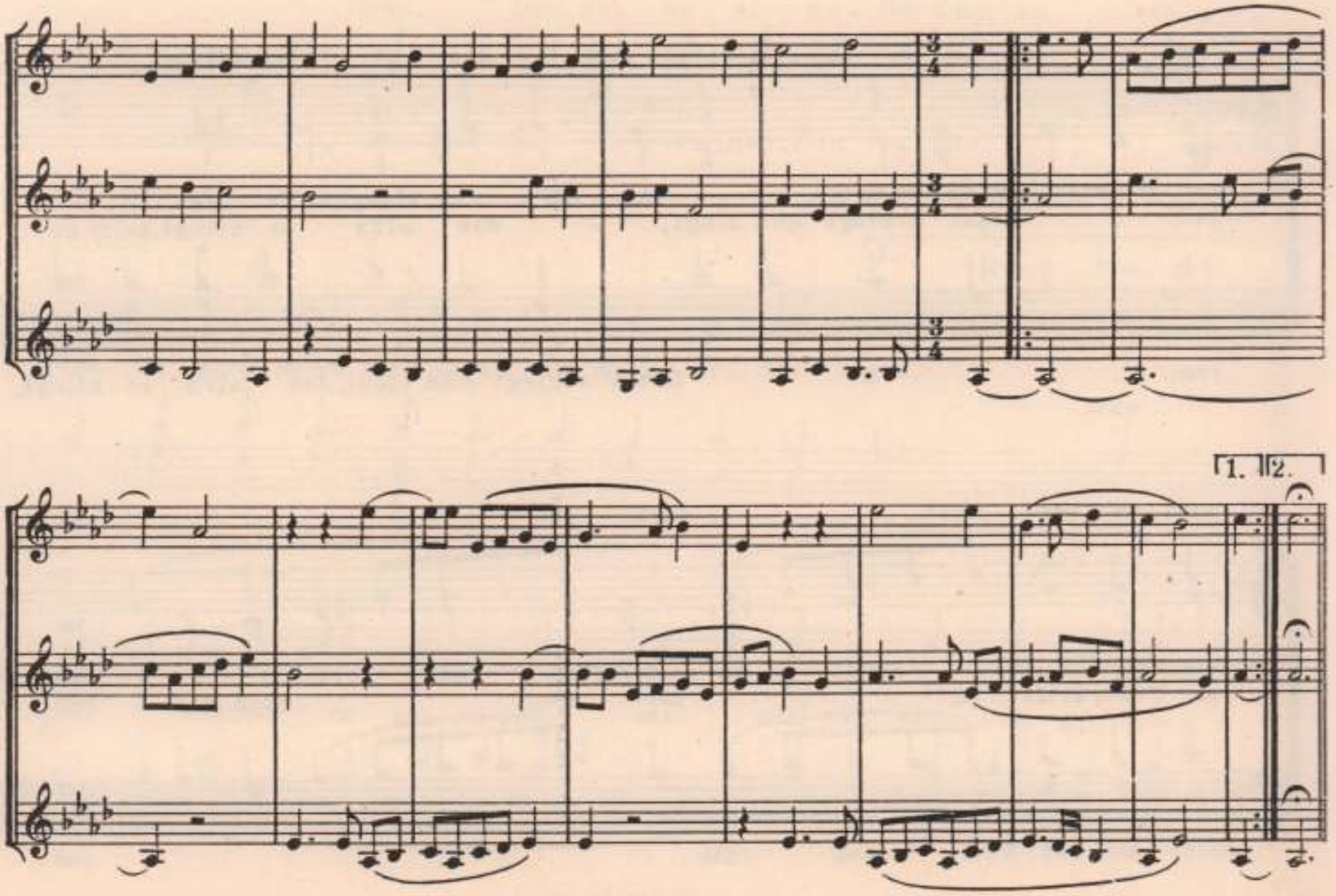
helft un - ser Fest auch zie - ren.

M. 31058 P.

201 **Maestoso**

К. Монтеверди (1567 - 1643). „Ubi duo"





Adagio

202 Sta-bat ma - ter do - lo - ro -

Sta-bat ma - ter do - lo - ro -

Sta-bat ma - ter do - lo -

Sta-bat ma -

- sa, do - lo - ro -

- sa, do - lo - ro -

- ro - sa, do - lo - ro -

- ter do - lo - ro -

- sa jux - ta cru - cem la-cry -

- sa jux - ta cru - cem la-cry - mo -

- sa jux - ta cru -

- sa jux - ta

- mo - sa, dum pen -

- cem la-cry - mo - sa,

- sa,

- sa,

cru - cem la-cry - mo - sa,

- de - bat, dum pen - de - bat fi - li - us, fi - li - us.

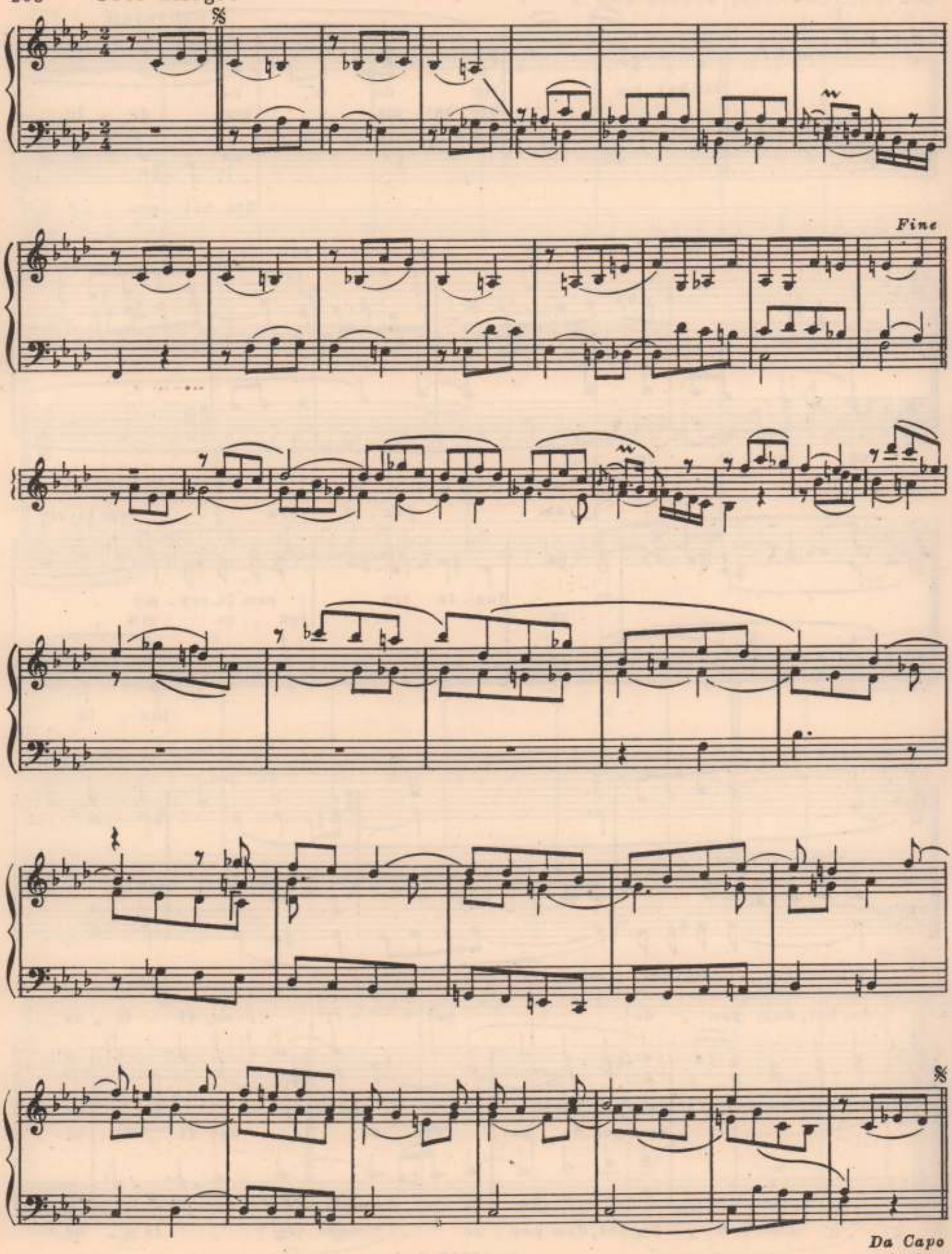
dum pen - de - bat, dum pen - de - bat fi - li - us.

dum pen - de - bat, pen - de - bat fi - li - us.

dum pen - de - bat, dum pen - de - bat fi - li - us.

К. Ф. Э. Бах (1714-1788). „Les langueurs tendres"

203 Poco allegro



204 **Trio al Rovescio**

V-no I

V-no II

V-la I
(V-la II-
tacet)

V-cello

205 Mosso

S. *dolce*

S. *dolce*

A. *dolce*

P.f. *dolce* ...

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

A

dolce *cresc.*

dolce *cresc.*

dolce *cresc.*

dolce *cresc.*

B

f *dolce*

f *dolce*

f *dolce*

f *dolce*

cresc. 3 *f* C *ff*

cresc. *f* *ff*

cresc. *f* *ff*

ff

ff

ff

П. Чайковский. „Вечер"

206 Не скоро, спокойно

mf

Солн - це в ро-зо-вых лу - чах, и вер-ши - ны гор зар - де - лись, зар -

Солн - це в ро-зо-вых лу - чах, лу -

- де - лись, солнце в ро - зо - вых лу - чах, и вер - ши - ны

- чах, и вер - ши - ны гор зар - де - лись, и вер - ши - ны

- лись. Вновь бриль - ян - ты на цве - тах,

гор зар - де - лись. Вновь бриль - ян - ты на цве - тах,

гор зар - де - лись. Вновь бриль-ян-ты на цве - тах, на цве - тах,

вол-ны пур-пу - ром о - де - лись. С мо - ря пес-ня ры-ба - ков чи-стый

вол-ны пур-пу - ром о - де - лись.

вол-ны пур-пу - ром о - де - лись. С мо - ря

воз_дух о_гла_ша - ет, о - гла - ша - ет,

Песнь воз_дух о_гла_ша - ет.

песнь ры_ба_ков чи_стый воз_дух о_гла_ша - ет.

и со ско_шен_ныхлу_гов а_ро_ма_том на_ве_ва - ет,

А - ро -

И со ско - шен_ных лу -

а - ро - ма - том, а - ро_ма_том на_ве_ва -

_ма - том на - ве - ва_ет.

_гов а_ро_ма_том на_ве - ва_ет.

_ет.

На - сту_па_ет вре_мя сна, у_мол_ка_ет пти_чек

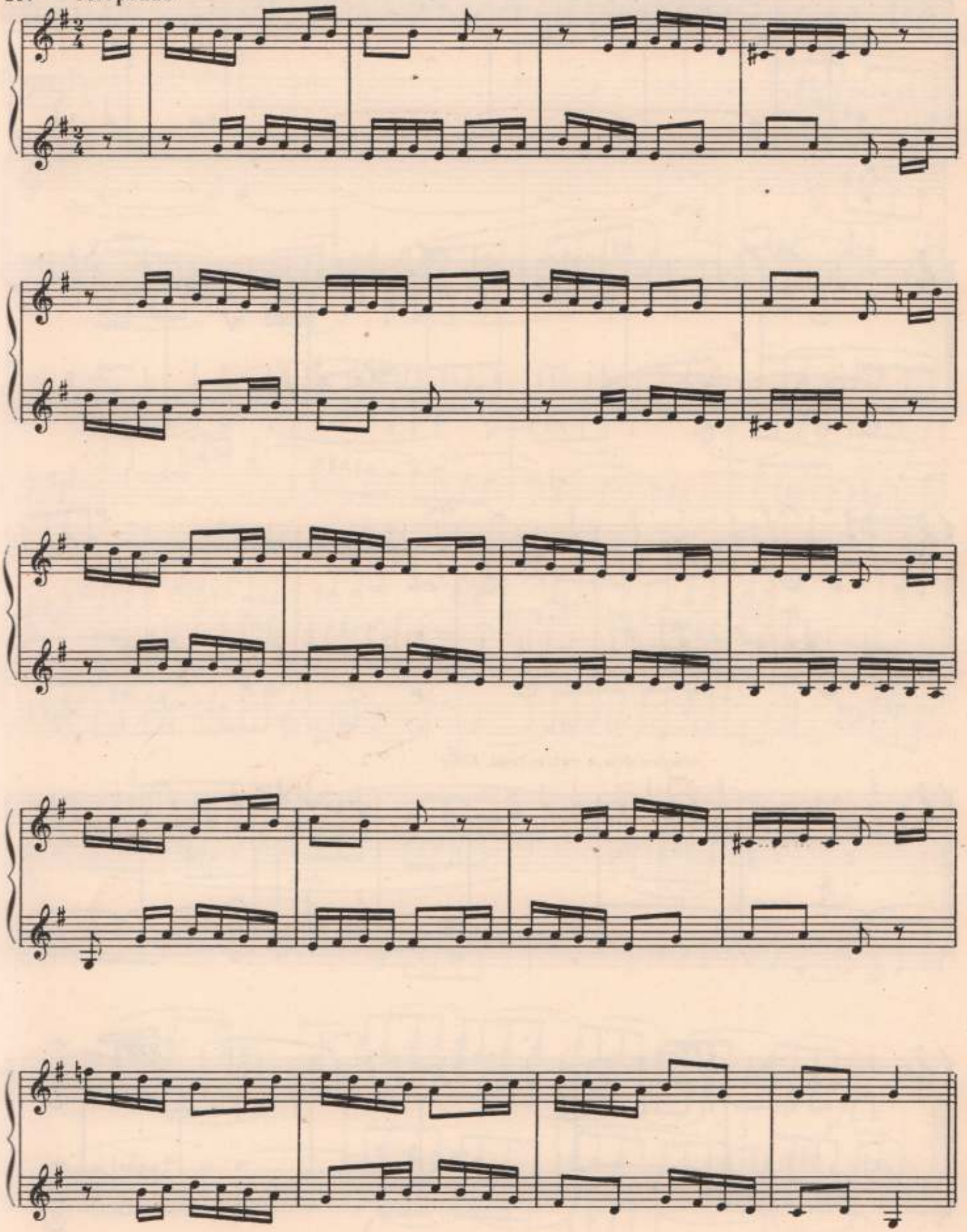
На - сту - па_ет вре_мя

mf
На - сту - па-ет вре-мя сна, у-мол-ка-ет пти-чек пень -
dim.
пень - е, на-сту-па-ет вре-мя сна, у-мол-ка-ет
dim.
сна, на-сту-па-ет вре - мя, вре-мя сна, у-мол-ка-ет
dim.
- е.
p
Всю - ду, всю - ду
пти - чек пень - е.
p
Всю - ду
пти - чек пень - е.
p
Всю-ду мир и ти-ши -
мир и ти-ши - на.
pp
Как пре-крас-но все тво-рень - е,
мир и ти-ши - на.
pp
Как пре-крас-но все тво-рень - е,
-на, и ти-ши - на.
pp
Как пре-крас-но все тво-рень - е,
f
как пре - крас - но
pp
все тво-рень - е.
f
как пре - крас - но
pp
все тво-рень - е.
f
как пре - крас - но
pp
все тво-рень - е.

М. 31058 Г.

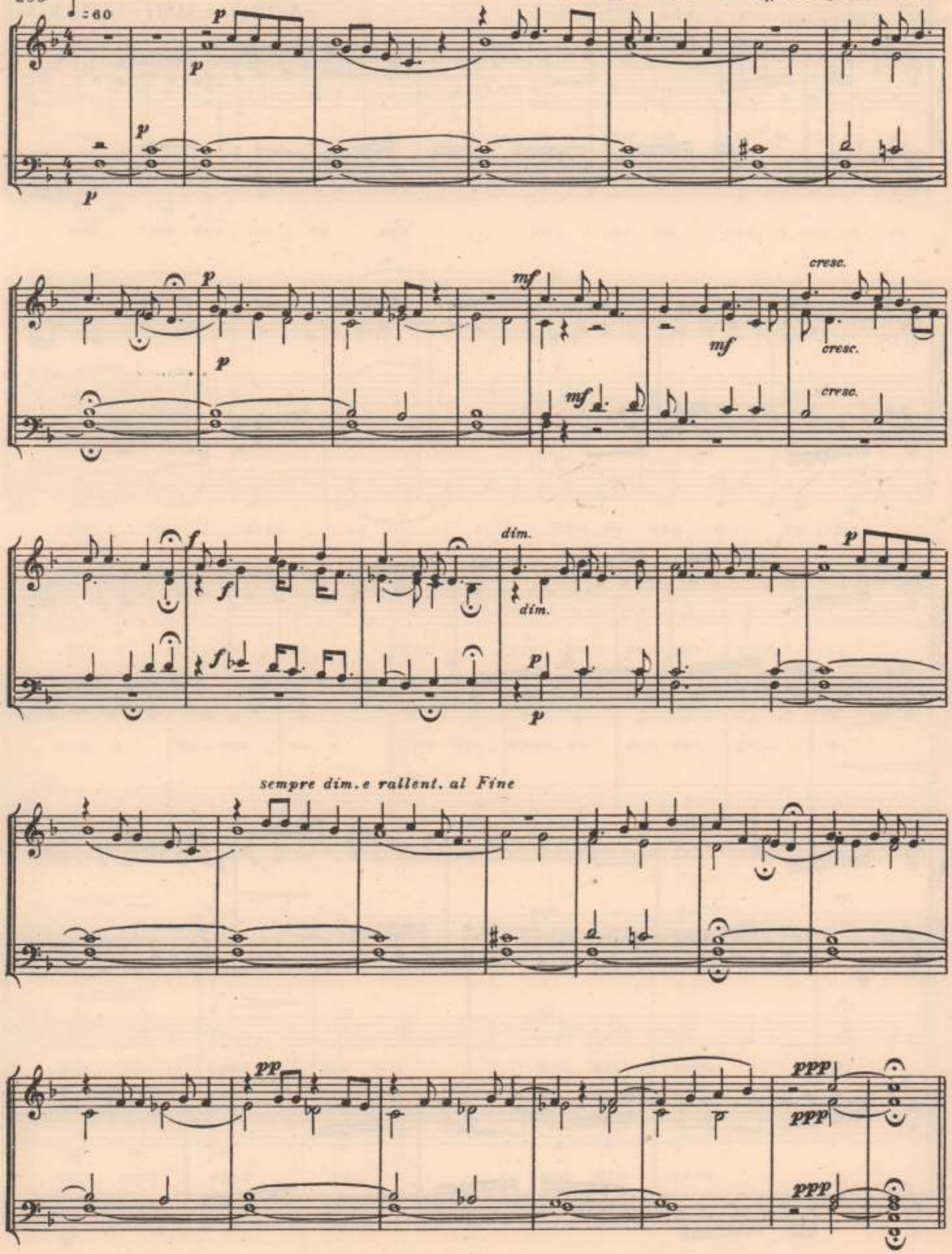
207 **Умеренно**

А. Гедике (1877—1957). Канон



208

3. Кодаи (1882 –). „Вечерняя песня"



Andante

209

p

pp

p

mf

sopra

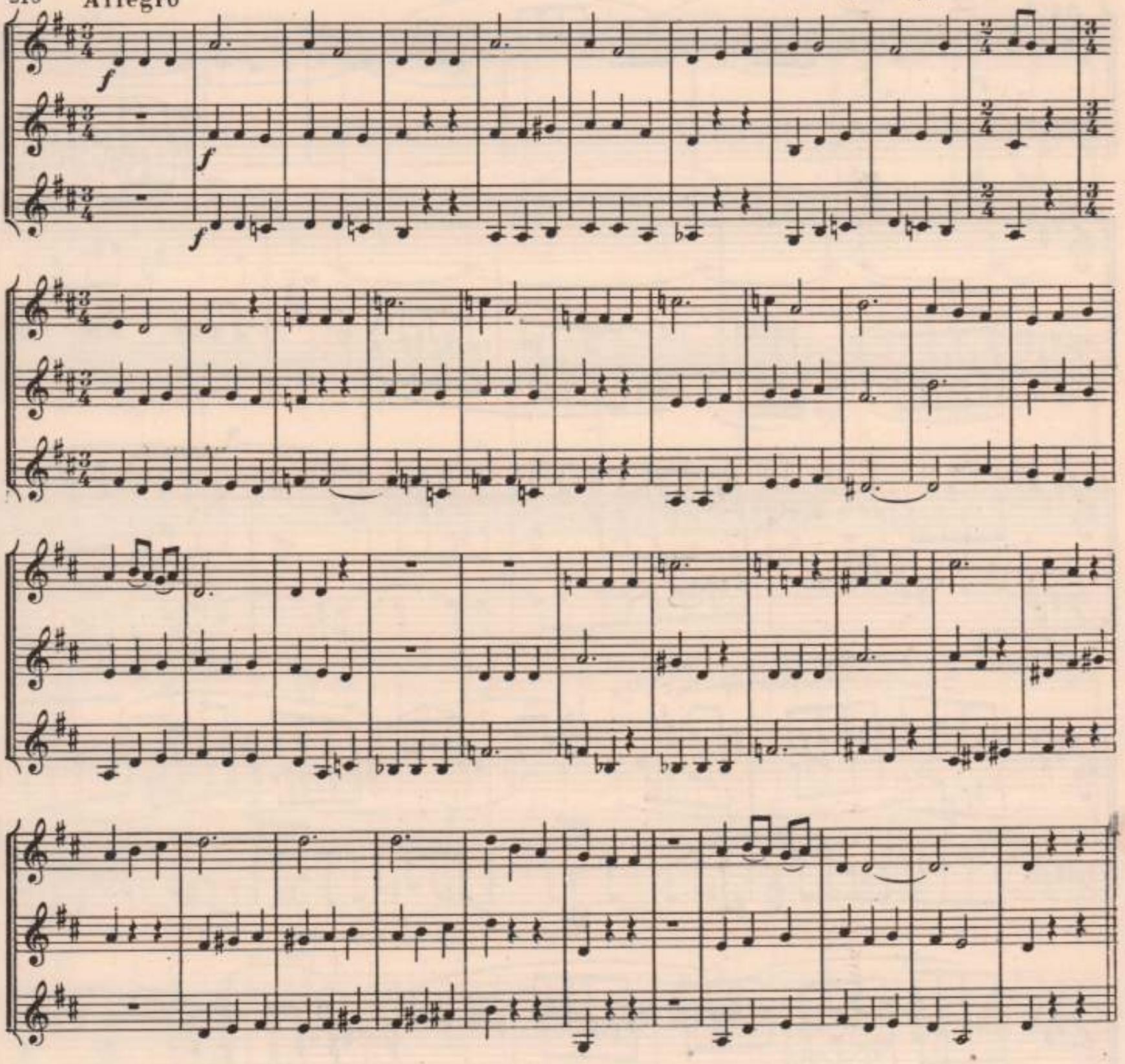
cresc.

f espr.

f

p

210 Allegro



Глава IX

А. ОБРАЗЦЫ НАРОДНЫХ ДВУХ- И МНОГОГОЛОСНЫХ ПЕСЕН. Б. ОБРАБОТКИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН КОМПОЗИТОРАМИ

В двух разделах этой главы приведены народные песни, расположенные в соответствии с различными типами соотношения голосов.

Анализируя образцы первого отдела, нужно выяснить тип многоголосия и определить его характерные признаки. Рассматривая же обработки песен композиторами, следует обратить внимание на то, к какому типу соотношения голосов они относятся. Кроме того, желательно установить, в каком направлении это соотношение голосов получило творческое развитие.

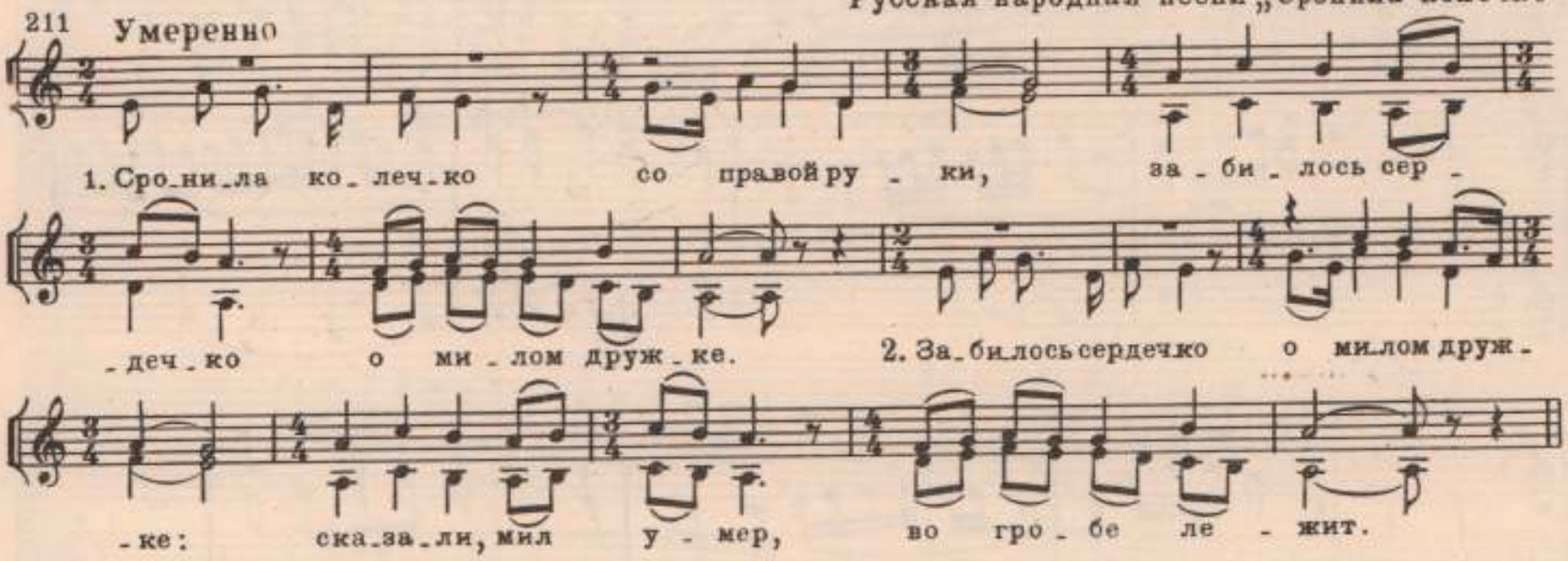
В примерах, где имеется несколько вариаций, надо определить, какими средствами создается цикл вариаций, как нарастает полифоничность взаимоотношения голосов, каковы ладовые изменения, возникающие в вариациях, и оценить отношение авторов к тексту (слову).

Для полноты характеристики особенностей каждой песни и творческого подхода композитора нужно рассмотреть звукоряд и ладовые особенности мелодии: определить начальную тонику, заключительный звук и, в зависимости от результата (как и от результатов сравнения других цезур в песне), выяснить составные элементы звукоряда, смены опор, структурную роль построений, замкнутость или разомкнутость песни.

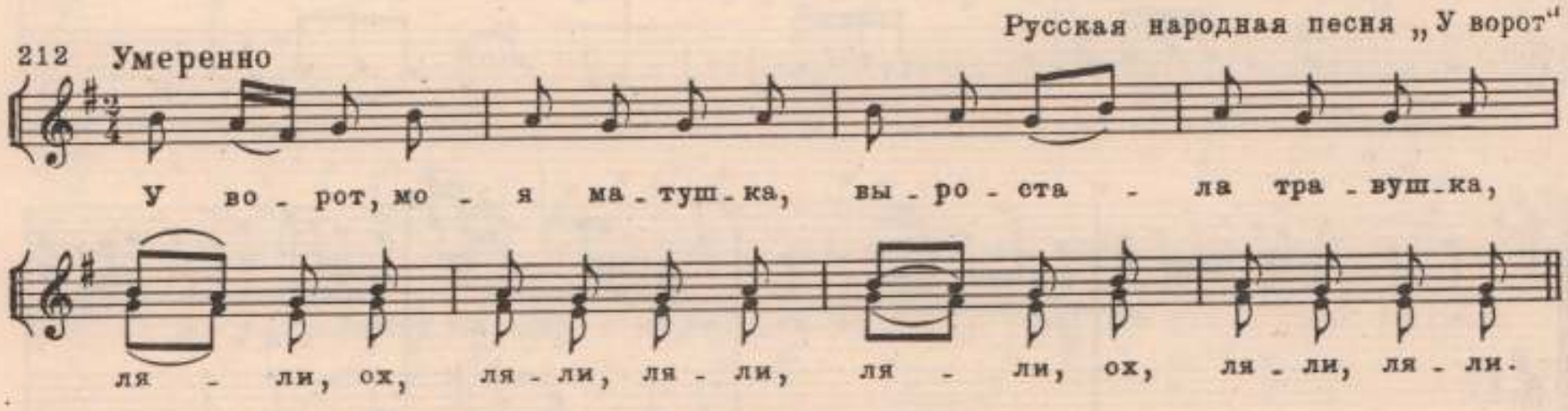
Сопоставляя затем вариации между собой, важно отметить изменения, внесенные композитором в ладовое толкование мелодии.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

Русская народная песня „Сронила колечко"



Русская народная песня „У ворот"



213 Умеренно

Запев *Все*

Донская хороводная песня „Ай, кто с нами"

Ай, кто с на - ми, кто с на - ми

па - шен - ку па - ха - ти, кто с на - ми?

214 Не слишком медленно (♩ - 66)

Русская народная песня „Лучинушка"

1. Лу - чи - на мо - я, лу - чи(и) - нуш - ка бе - ре - зо - ва - я - (а) - (а),

p

что же ты, мо - я лу - чи - нуш - ка, не яр - ко го - ришь?

2. А - ли ты, моя лу - чи - нуш - ка, в пе - чи не бы - ла - (а).

p

А - ли ты, мо - я бе - ре - зо - ва, не вы - су - ше - на?

3. А - ли ты, бе - ре - зо - ва, не вы - су - ше - на?

М. 31058 Г.

„Я, я бы-ла в пе - чи, в пе-чи вче-раш-ней но-чи.

4. Я бы-ла в пе - чи, в пе-чи вче-раш-ней но-чи,

лю-та-я мо-я све- кро - вуш-ка в печ-ку ла - зи-ла.

5. Лю-та-я мо-я све-кро - вуш-ка в печ-ку ла - зи-ла.

И ме-ня, лу-чи - нуш-ку, во-дой за - ли-ла.

Русская народная песня „Хорошо тому на свете жить"

215 Не спеша

1. Хо-ро-шо-то то-му на све - те жить, да (й) у..(й) у ко-

-го-то не-ту да сты-да... сты - да в гла-зах.

М. 31058 п.

2. Сты - да в гла - зах... Да не... нет сты - да - то в гла-
-зах, не-ту ни со... ни со - ве - сти. 3. Ни со - ве-
4. За - бо - туш-

Эх,
-сти... да ни... ни - ка - кой - то ну-жды-го-ря, за - бо... за -
-ки... Эх, да в ре... в ре - ти - вом - то серд-це не-ту за - зно... за -

-бо - туш - ки. 5. За - зно - бущ - ки... Да за... за - зно-
-зно - буш - ки.

-бил - то зло - дей - вар-вар, спо - вы... спо - вы - су - шил.

Русская народная песня „Мамашенька бранится“

216 Медленно

1. Ма - ма - шень-ка бра-нит - ся, об чем доч - ка груст - на!

Быстрее

2. Об чем дочка грустна... Са-ма я ли про то зна - ю, в ко - го ж я да

= 60

влюб - ле - на. 3. Вко - го я влюб-ле - на... Люб - лю друж - ка сер-

-деч - но, люб - лю я да всей ду - шой.

М. 31058 Г.

217 Moderato

Русская народная песня „Исходила младенька"

1. Ис-хо-ди-ла мла-день-ка все лу-га и бо-ло-та,

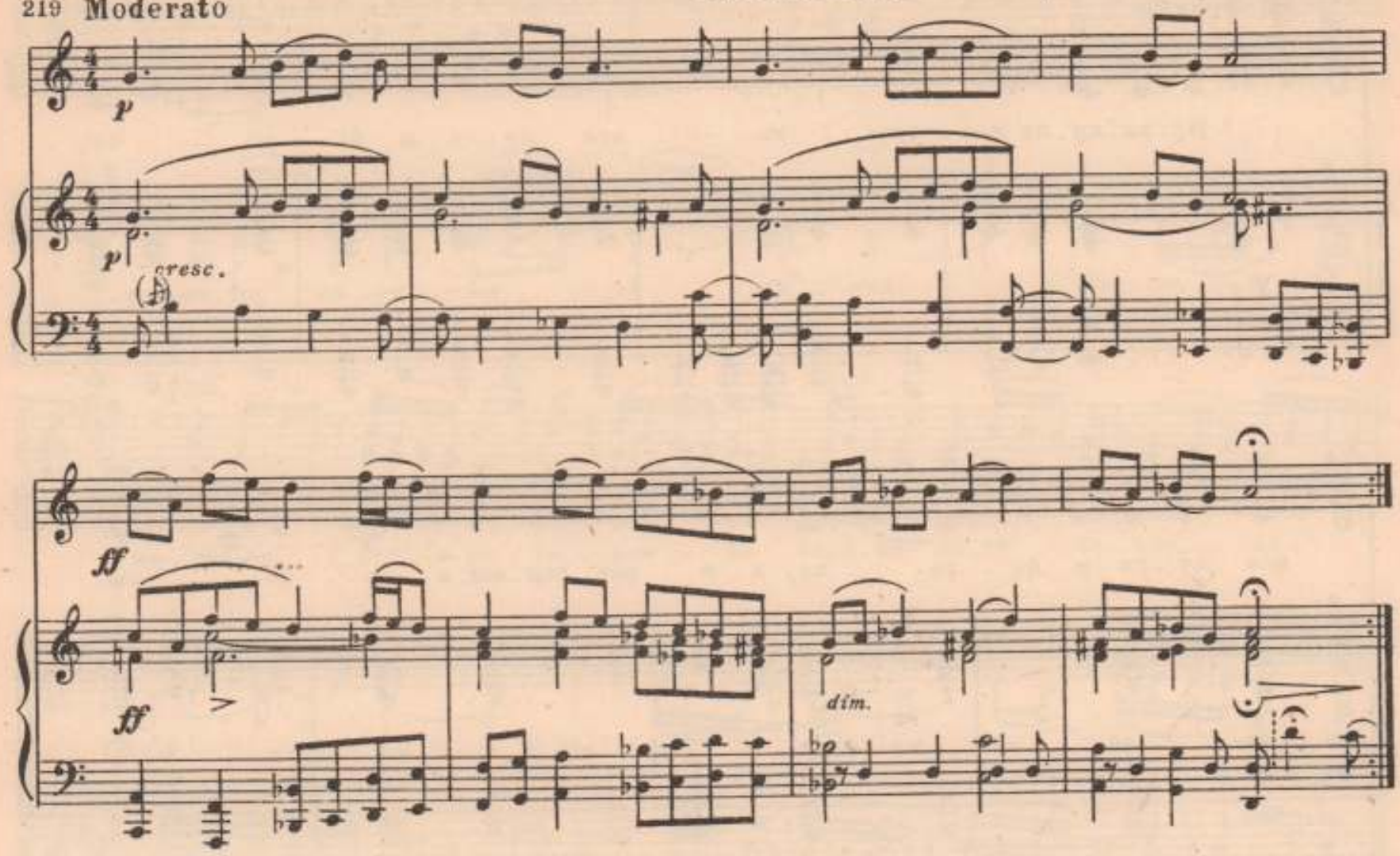
все лу-га и бо-ло-та, а и все сен-ны-е по-ко-сы.

Русская народная песня „На море утушка купалася"

218 Moderato

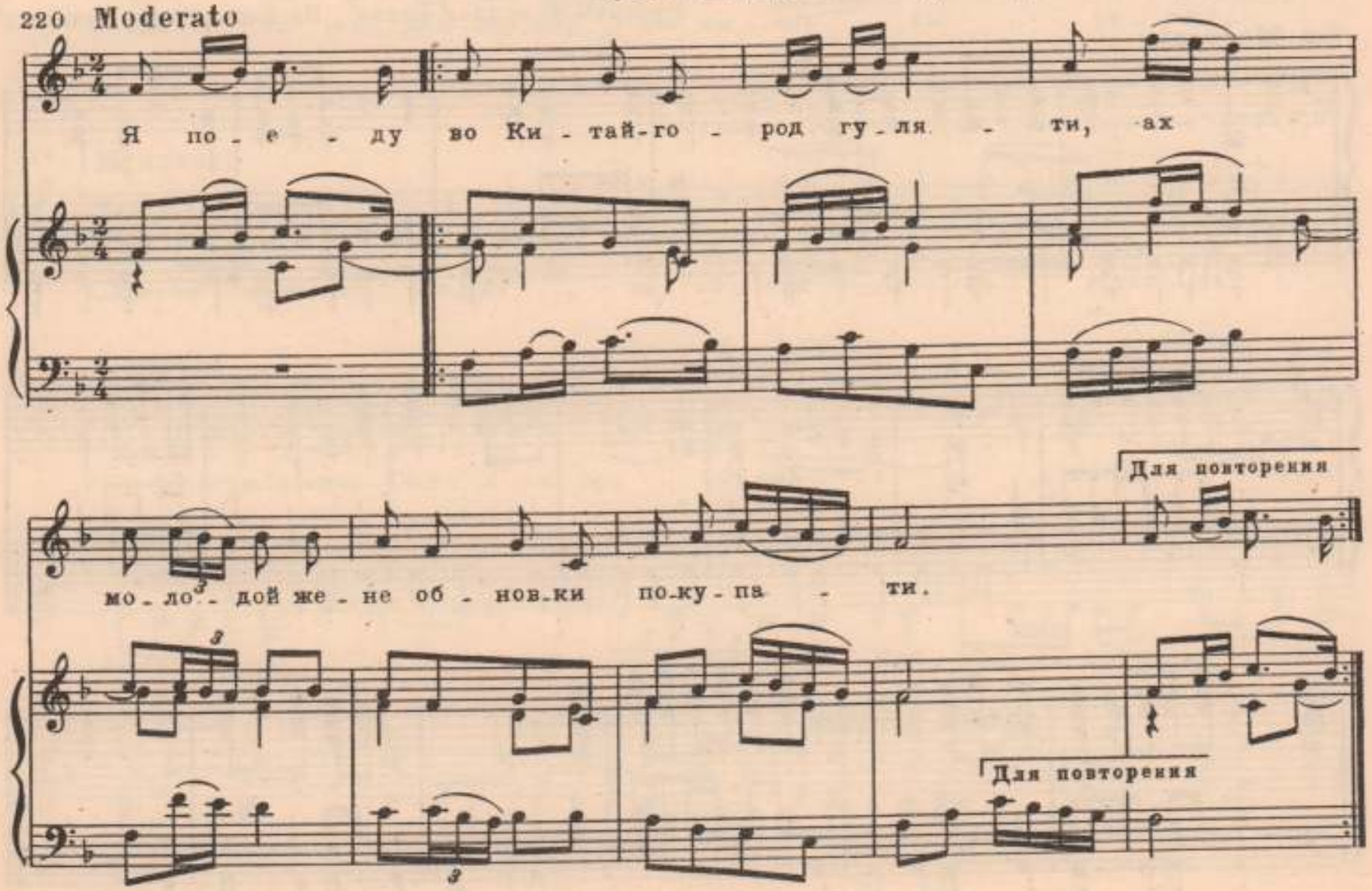
Русская народная песня „Что не ястреб совыкался"

219 **Moderato**



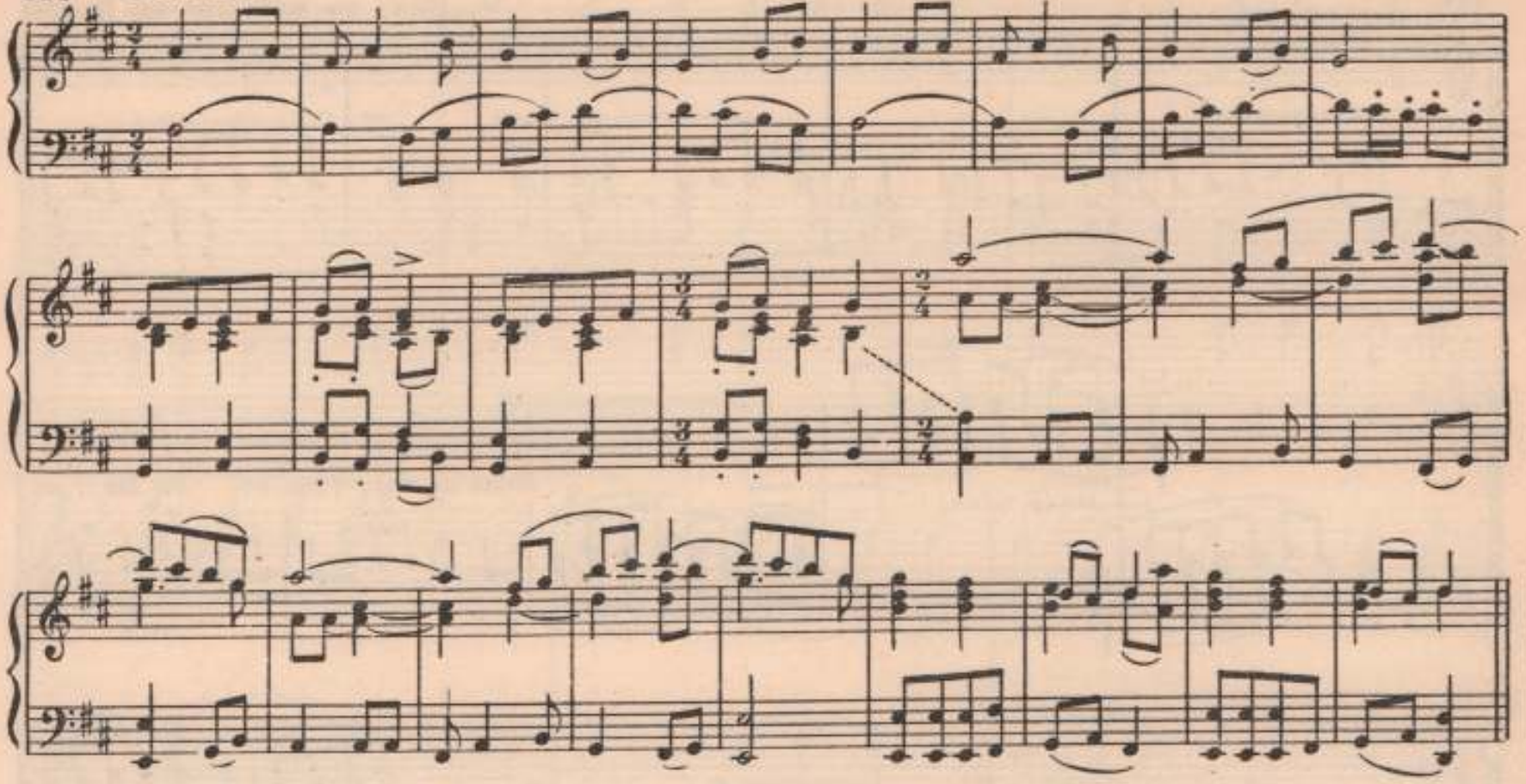
Русская народная песня „Я поеду во Китай-город гулять"

220 **Moderato**



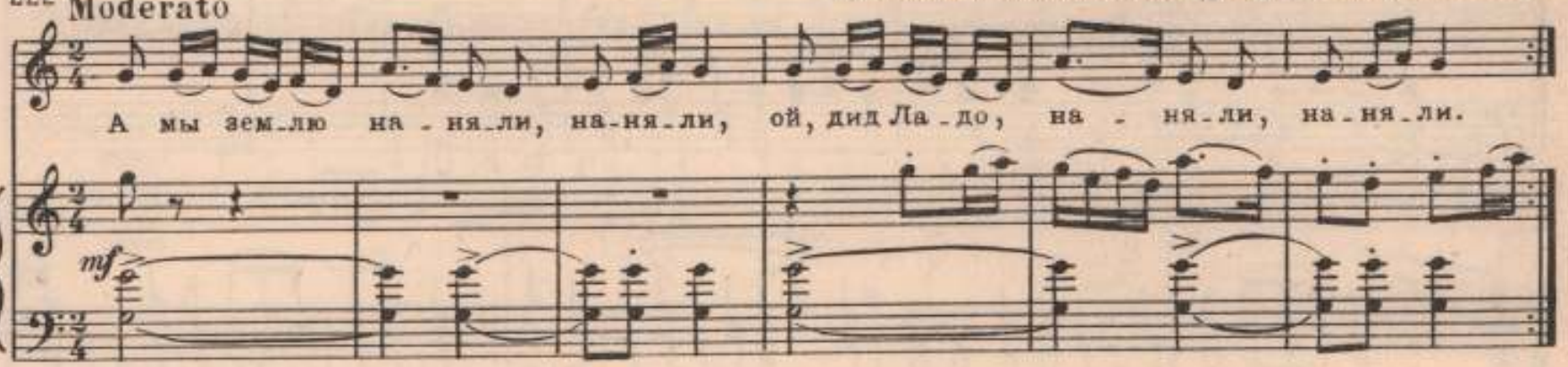
221 **Andante**

Русская народная песня „А как по лугу зеленому"



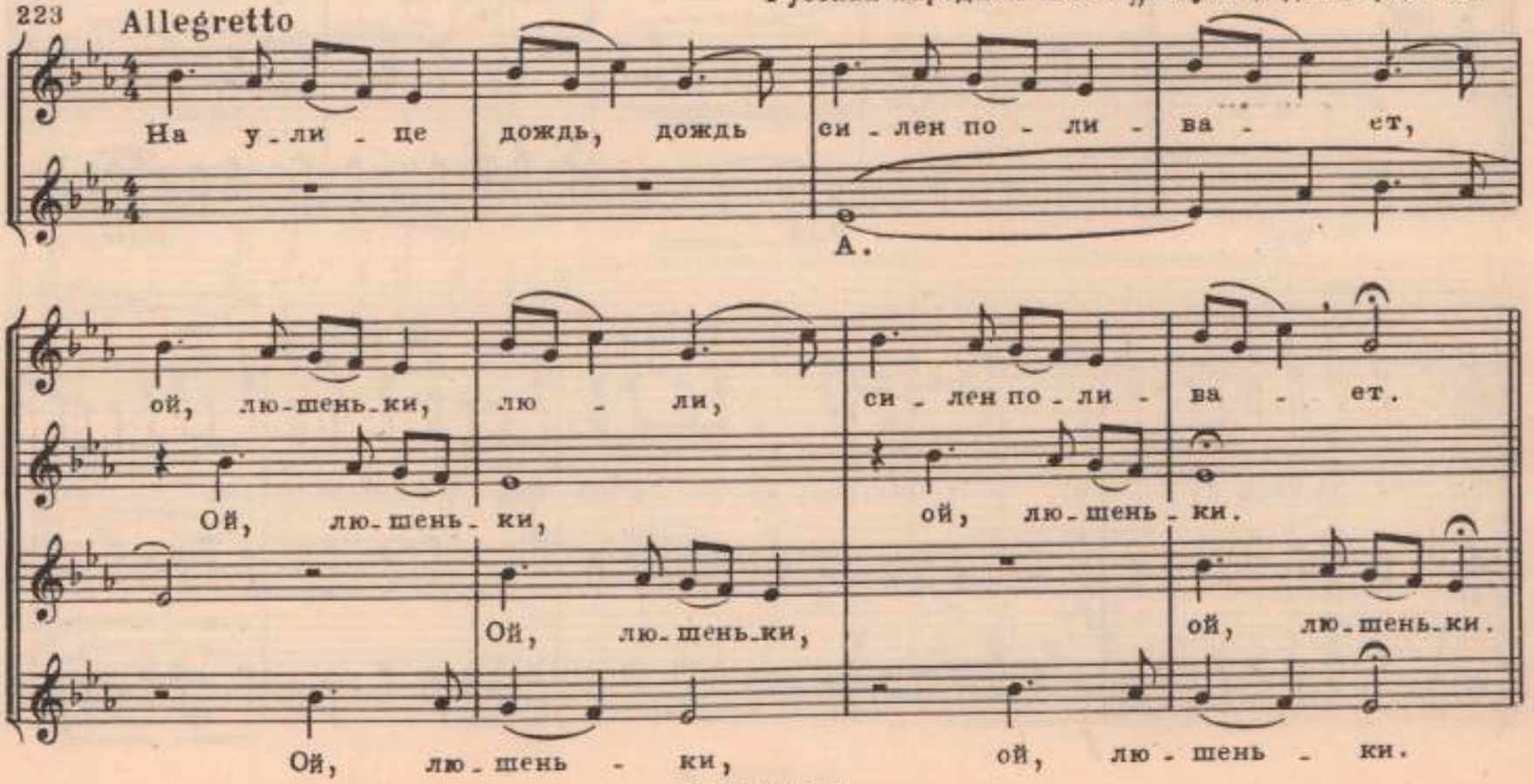
222 **Moderato**

Русская народная песня „А мы землю наняли"



223 **Allegretto**

Русская народная песня „На улице дождь, дождь"



М. 31058 Г.

224

Не спеша

Русская народная песня
„Вниз по матушке по Волге"

(закр. ртом)

pp

(закр. ртом)

(закр. ртом)

Вниз по ма - туш-ке по Во... по

Вол - ге, по ши - ро - ко-му раз-до...Эх, раз-доль - ю, раз-доль -

mf

Ра-зы-гра - ла - ся по-год-ка, по - год - ка, э-хы по - го - душ - ка не - ма -

cresc.

mf

-ю.

p

cresc.

p

cresc.

-ла...Эх, не-ма-ла - я, э - эх, ни - че - го в вол - нах не вид-но, не вид -

f

f

cresc.

ff

-но, не вид-но, толь-ко ло-доч-ка чер-не... Эх, чер-

cresc.

ff

cresc.

ff

-не-ет. Толь-ко ло-доч-ка чер-не-ет, чер-

f

f

f

mp

p

-не- ет, па-ру-са на ней бе-ле... Эх, бе-ле-

mp

p

mp

p

dim.

pp

-ют, бе-ле- ют.

dim.

pp

dim.

pp

225 **Moderato**

Русская народная песня
„Вниз по матушке по Волге"

Вниз по ма - тушке по Во... о - лге,

p Во - лге, по ши -

Ра - зы - гра - ла -

p *p*

Ра - зы -

-ро - ко - му раз - доль - ю,

-ся по - го... о - да, по - го - душ - ка не - ма -

-гра - ла - ся по - го - да, по - го - душ - ка не - ма -

p

-ла - я. *dim.* Ни - че - го в вол -

-ла - я, не - ма - ла - я.

не - ма - *dim.* ла - я, не - ма - ла - я. Ни - че -

-ла - я. Не - ма - ла - я.

-нах не ви... Не вид - но, толь - ко

mf *f*

Ни - че - го в вол - нах не вид - но, толь - ко

-го в вол - нах не ви... не вид - но,

mf *f*

Не вид - но, толь - ко

ло - доч-ка бе - ле - ет,

ло - доч-ка бе - ле - ет, бе - ле - ет, бе - ле - ет,

бе - ле - ет, бе - ле -

ло - доч-ка бе - ле - ет, бе - ле -

толь - ко ло - доч-ка бе - ле - ет, на греб -

толь - ко ло - доч-ка бе-ле...

-ет,

толь - ко ло - доч -

-ет, ло - доч - ка бе - ле - ет,

-цах шля - пы чер - не - ют, чер - не - ют.

-ет, на греб-

-ка бе-ле - ет,

цах шля-пы чер-

на греб-цах

не -

на греб-цах шля - пы чер - не -

На кор - ме си-дит хо -

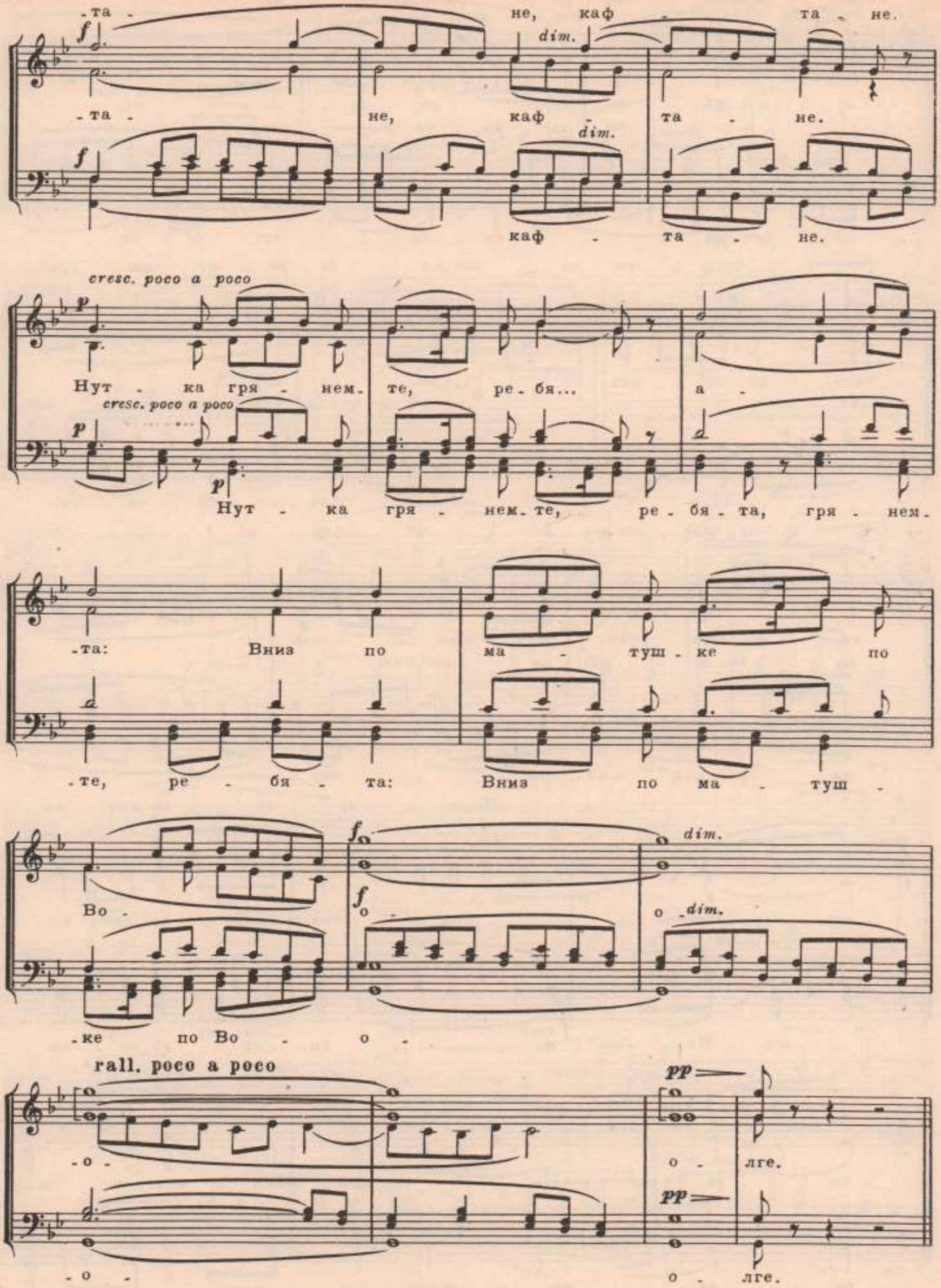
-ют. На кор-ме си-дит хо-зя - ин,

-ют. На кор - ме си - дит хо-зя - ин

-зя - ин в чер - ном бар - хат-ном каф-

хо - зя - ин в чер - ном бар - хат-ном каф-

хо - зя - ин в чер - ном


-та - не, каф - та - не.
-та - не, каф - та - не.
каф - та - не.
cresc. poco a poco
Нут - ка гря - нем - те, ре - бя... а -
Нут - ка гря - нем - те, ре - бя - та, гря - нем -
-та: Вниз по ма - туш - ке по
-те, ре - бя - та: Вниз по ма - туш -
Во - о - о -
-ке по Во - о -
rall. poco a poco
-о - о - лге.
-о - о - лге.

Русская народная песня
„Ты, рябина ли, рябинушка"

226 Умеренно

mf

Ты, ря - би - на ли, ря - би - ну - шка, ой, да ты, ря - би - ну - шка, куд -

Ты, ря - би - ну - шка, куд - ря - ва - я, ой, да ты ког -

p

- ря - ва - я! Ты, куд - ря - ва - я, ой, да ты ког -

Più mosso

cresc.

- да взо - шла, ког - да вы - ро - сла? Ты ког - да взо - шла,

cresc.

- да, ког - да взо - шла, ког - да вы - ро - сла? Ты ког - да взо - шла, ты ког - да взо -

Ты ког - да взо - шла?

rit.

pp

- да взо - шла, ког - да вы - ро - сла?

a tempo

Ой, да я вес - ной взо - шла, ой, да я вес - ной взо - шла,

- шла, ког - да вы - ро - сла? Ой, да я вес - ной взо - шла, ле - том

rit.

a tempo

я вес - ной взо - шла, ле - том вы - ро - сла,

f

ой, да ле - том вы - ро - сла, вес - ной взо - шла, ле - том

вы - ро - сла, ты ког - да взо - шла, ты ког - да взо - шла?

ой, ой, да за о -

cresc.

вы - ро - сла. Ой, да за о - сен - ним солн - цем, ой, да за о - сен - ним

cresc.

f

Ле - том вы - ро - сла? Ой, да за о - сен - ним солн - цем, ой, да за о - сен - ним.

Tempo rubato

-сен-ним соли-цем вы - зре - ла.

солн - цем вы - зре - ла. Ты за-чем ра-но по-ша-ти-ла-ся, ко сы.

ой, да за о - сен-ним вы-зре - ла.

rit. a tempo

Solo

Ах, не са-ма со бой по-ша-ти - ла - ся,

-рой зем-ле при-кло-ни-ла-ся? М,

м,

ой, да по-ша-ти-ли ме-ня вет-ры буй-ны - е,

при-кло-ни-ли ме-ня сне-ги

м, м, м,

rit. a tempo

бе - лы - е, ой, да не бе-лы сне - ги, ча-сты дож - дич - ки.

м, м, ча-сты дож-дич- ки.

М. 31058 Г.

227 **Fliessend, jedoch nicht eilend**

Немецкая народная песня
„Kein Feuer, keine Kohle"

1. Kein Feu-er, kei-ne Koh-le kann bren-nen so heiss, als
1. Kein Feu-er, kei-ne Koh-le kann bren-nen so heiss, als
1. Kein Feu-er, kei-ne Koh-le kann bren-nen so heiss, als

heim - li - che Lie - be, von der nie-mand nichts weiss,
heim - li-che Lie - be, von der nie - mand nichts weiss,
heim - li - che Lie-be, von der nie - mand, von der nie - mand nichts weiss,

von der nie - mand nichts weiss. 2. Kei - ne Ro - se, kei-ne
von der nie-mand nichts weiss. 2. Kei - ne
von der nie-mand nichts weiss. 2. Kei-ne Ro - se, kei-ne Nel - ke kann

Nel - ke kann blü - hen so schön, als wenn zwei ver-lieb - te See-len
Ro - se, kei-ne Nel - ke kann blüh'n so schön, als wenn zwei ver-lieb - te See-len
blü - hen so schön, als wenn zwei ver-lieb-te See - len bei-ein.

bei.ein.an.der tun stehn, bei.ein. an . der tun

bei.ein.an.der tun stehn, bei.ein. an . der tun

-an . der tun stehn, bei.ein . an . der tun

stehn. 3.Set . ze du mir ei . nen Spie . gel ins Her . ze hin .

stehn. 3.Set . ze du mir ei . nen

stehn. 3.Set . ze du mir ei . nen Spie . gel ins

-ein, da - mit du kannst se . hen, wie so

Spie . gel ins Her . ze hin.ein,da. mit du kannst se . hen, wie so

Her . ze hin . ein, da . mit du kannst se . hen,wie so freu,

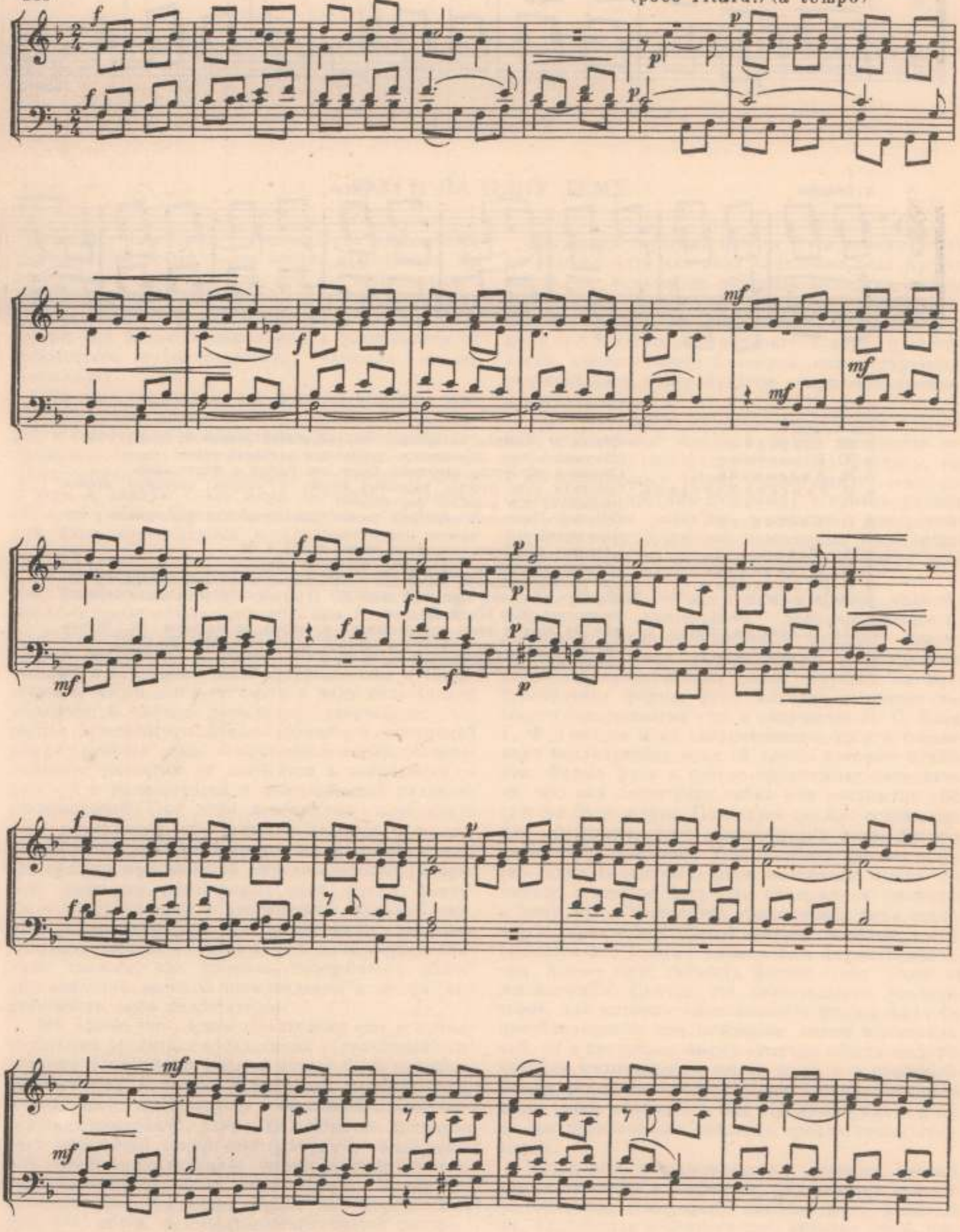
freu ich es mein, wie so freu ich es mein.

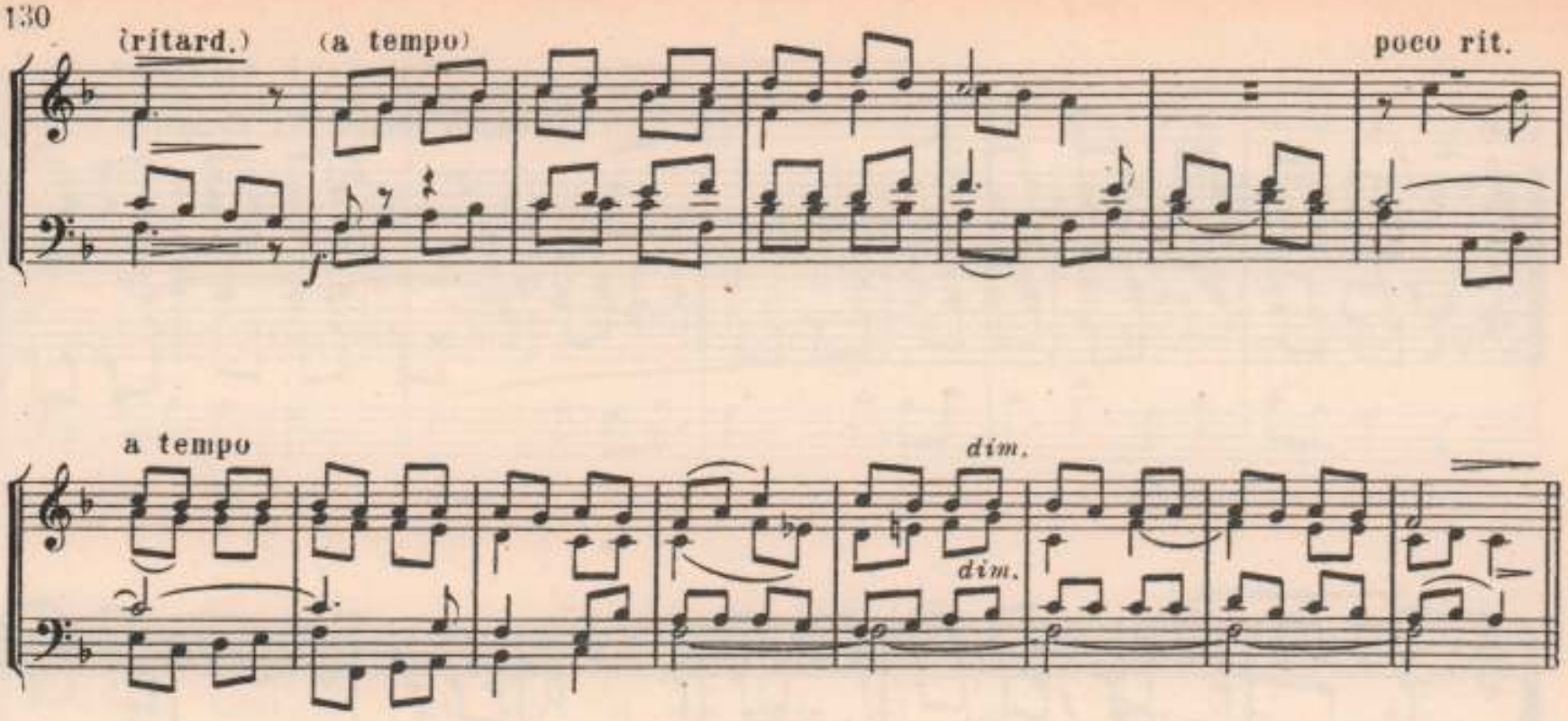
freu ich es mein, wie so freu ich es mein.

wie so freu ich es mein, wie so freu ich es mein.

228

Немецкая народная песня
„Fuchs, du hast die Gans gestohlen"
(poco ritard.) (a tempo)





См. также:

1. Ю. Шапорин. «Ничто в полюшке не колышется» (обработка народной песни).
2. Ю. Шапорин. «Не одна в поле дороженька» (обработка народной песни).
3. М. Балакирев. Сборники обработок народных песен для голоса с фортепиано.
4. Н. Римский-Корсаков. Сборники «Сто русских народных песен» и «Сорок народных песен» (обработка для голоса с фортепиано).
5. П. Чайковский. Сборник «Пятьдесят народных песен» (обработка для фортепиано в четыре руки).
6. А. Лядов. Сборники обработок народных песен, ор. 45 и 58.
7. Н. Леонтович. Сборник обработок украинских народных песен.
8. С. Рахманинов. Три русские народные песни для симфонического оркестра и хора, ор. 41.
9. М. Мусоргский. Обработки русских народных песен (С. Попов. Хрестоматия по хоровой литературе, №№ 17, 18, 19).
10. Ал. Александров. «Ах, не одна в поле дороженька» и «Вниз по матушке по Волге» (С. Попов. Хрестоматия по хоровой литературе, №№ 56 и 57).
11. Д. Кабалевский. Прелюдия для фортепиано, ор. 38 № 7.

Глава X

ФУГИ НА ОДНУ ТЕМУ

В курсе полифонии изучению фуги посвящается значительное время, и это вполне естественно. На протяжении почти пятисот лет мы встречаемся с разновидностями этой формы в творчестве очень многих композиторов. У каждого из них фуга получает все новые модификации в зависимости от творческого (художественного) замысла (от содержания).

Мы уже указывали, что фуги из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха общедоступны, и теоретические объяснения во всех учебниках преимущественно иллюстрируются примерами из этого замечательного собрания шедевров. В связи с этим в данную главу нами включены главным образом менее известные сочинения, которые не так часто переиздаются и, следовательно, менее доступны.

В соответствии с расположением глав учебников, посвященных изучению фуг, нужно анализировать и приведенные здесь образцы. Рассматривая их темы, затем ответы, противосложения, кодетты, связки, экспозиции в целом, дополнительные проведения и контрэкспозиции, развивающие и завершающие части, следует иметь в виду цель таких анализов, а именно: выяснение творческого замысла композитора. Надо добиваться подробной характеристики темы и противосложений, направленности развития их элементов в экспозиции, а затем и в развивающих и завершающих разделах произведений. При этом необходимо определить роль интермедий, тональных и ладовых смен, использования различных принципов развития и других средств музыкальной выразительности (например: динамики, регистровых смен, ритма, фактуры и т. д.) на пути к достижению кульминации. Если в начале работы все приведенные сочинения рассматриваются по частям, то к концу курса анализы должны, как правило, завершиться общей обоснованной оценкой произведения в целом, его достоинств (или недостатков).

Но, кроме того, здесь желательна еще и дополнительная ориентация, связанная с трактовкой сочинения. Подробный анализ может быть закончен замечаниями о плане исполнения произведения. В них могут содержаться обоснования исполнительских намерений, например в области придания веса отдельным темам или аккордам, выделения или смягчения каденций, подчеркивания значительных контрапунктов, установления линий нарастания или убывания громкости, определения штрихов, цезур, взаимоотношения частей целого.

Во время изучения формы фуги весьма полезно использовать материал начальных глав Хрестоматии, где в качестве образцов мелодики свободного письма приводятся преимущественно темы фуг или фугато; в главах, посвященных имитациям и сложному контрапункту в двух- и трехголосии, имеется много примеров, иллюстрирующих разновидности контрапунктов (противосложений) и интермедий.

При совершенно определенном способе изложения музыкальной мысли в фуге — господстве полифонической (контрапунктической) фактуры, где в экспозиционных частях выдвигаются иные (по сравнению с другими формами) и притом различные принципы развития, в анализе конкретных фугированных сочинений необходимо очень ясное представление об исключительной гибкости этой формы.

То, что мы сейчас называем фугой, является результатом длительного, непрекращающегося движения. Если произведения строгого письма (главным образом использующие имитационное развитие) представляют собой ступени на пути становления формы фуги, которая достигает высокого совершенства уже в творчестве И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и их современников, то и в сочинениях последующих эпох ей также уделяют внимание. Форма фуги и сейчас продолжает развиваться, ибо она достаточно гибка для раскрытия богатства содержания. Последнее служит основанием для исключительного многообразия форм фугированных произведений. У И. С. Баха фугато и фуга — одна из основных форм изложения мысли. Но именно огромное богатство содержания приводит к тому, что в творчестве этого титана фуга становится характерной пьесой, растет изнутри и обогащается все новыми принципами формообразования. Кроме того, гибкость формы — это залог ее жизненности. Сейчас нет значительных композиторов, для которых имитационные формы были бы преобладающим или основным видом высказывания, но в настоящее время заметны общая полифонизация музыкального языка даже и в гомофонических формах и, следовательно, взаимопроникновение типов изложения. Все это нужно иметь в виду при практических анализах предлагаемых сочинений.

Части месс в произведениях строгого письма, как указывается в учебниках, уже нередко являются разновидностями форм двойных фуг; в мессах же, мадригалах и мотетах того времени очень рас-

пространена фугированная форма, представляющая собой цепь фугато, переходящих друг в друга и построенных на разных темах (см. пример 164 — Мадригал В. Бёрда). Такой, в известной степени, сюитный принцип музыкального формообразования свидетельствует о внимании к тексту, о его большом значении в достижении единства целого. Подобные структуры характерны для малой степени индивидуализации музыкального тематизма и невысокой тональной централизации. Начало в одной тональности и окончание в другой, но родственной, — явление для музыки строгого письма весьма частое. Но известная сюитность и многоплановость в структуре целого (фуги) встречаются и позже, например в фугах на хорал (см. книгу «Фуга» Э. Праута, глава XII) или развернутых фугах, созданных на одну или несколько тем. Подобно этому, в другой разновидности фуги времен И. С. Баха использован прием объединения целого через Cantus firmus, тогда игравший преобладающую роль среди средств объединения частей мессы. Исчезновение в инструментальных произведениях текста как связывающего начала послужило поводом к концентрации других, уже чисто музыкальных средств, среди которых основное место завоевывают прежде всего тональность и тематическое единство. В добаховских фугах на одну тему преобладание однотональных фуг не вызывает сомнения.

Но уже в эпоху И. С. Баха тональные планы фуг выходят иногда за пределы диатонического родства, обнаруживая при этом высокую степень ладотонального единства.

Форма фуги времен И. С. Баха и позже всегда отражала (причем нередко в своеобразном, несколько завуалированном виде) уровень осознанности тех или иных принципов формообразования. Так, мы находим фуги, написанные в простых двух- и трехчастных формах (как правило, одно-темные), наряду с фугами в форме развернутого полифонического периода, рондообразными или сонатообразными. Часто встречается и претворение формы вариационного цикла.

Принципы полифонического варьирования и разработочности сочетаются с принципами репризности и контрастного сопоставления. Но все они применяются на основе полифонической фактуры, что имеет чрезвычайно существенное значение не только в достижении единства целого (с одной стороны), но и в известном нивелировании контрастов и граней (с другой стороны). Непрерывность развития стирает грани, вуалирует каденции, а сходство фактуры смягчает контрасты в последовательности.

Все сказанное делает вопрос об определении формы отдельных произведений заслуживающим особого внимания. Если в фугах на одну тему установление границ экспозиций и контрэкспозиций не представляет затруднений, то выяснение их между развивающей и завершающей частями иногда бывает достаточно сложным.

Структура более развернутых по форме фуг обычно многоплановая. При наличии довольно легко обнаруживаемых крупных разделов (экспозиция с дополнительными проведениями, развивающая и завершающая части) заметно их внутреннее членение на более мелкие части (группы проведений, разработочные разделы, стреттные-канонические проведения, контрастные эпизоды). Так, например, в фуге *Es*/II И. С. Баха вторая часть двухчастной формы, в свою очередь, является простой трехчастной формой с динамической репризой (такты 30—70), где интермедия с единственной канонической секвенцией и одно субдоминантовое проведение *(As)* темы образуют середину второй части формы; в фуге *h*/I выделяется в простую трехчастную форму первое дополнительное проведение (такты 21—24), обрамленное двумя интермедиями на новом и очень существенном материале; третье дополнительное проведение (такты 38—41), в свою очередь, окружено неполными стреттными проведениями, причем каждое последующее начинается квинтой ниже предыдущего.

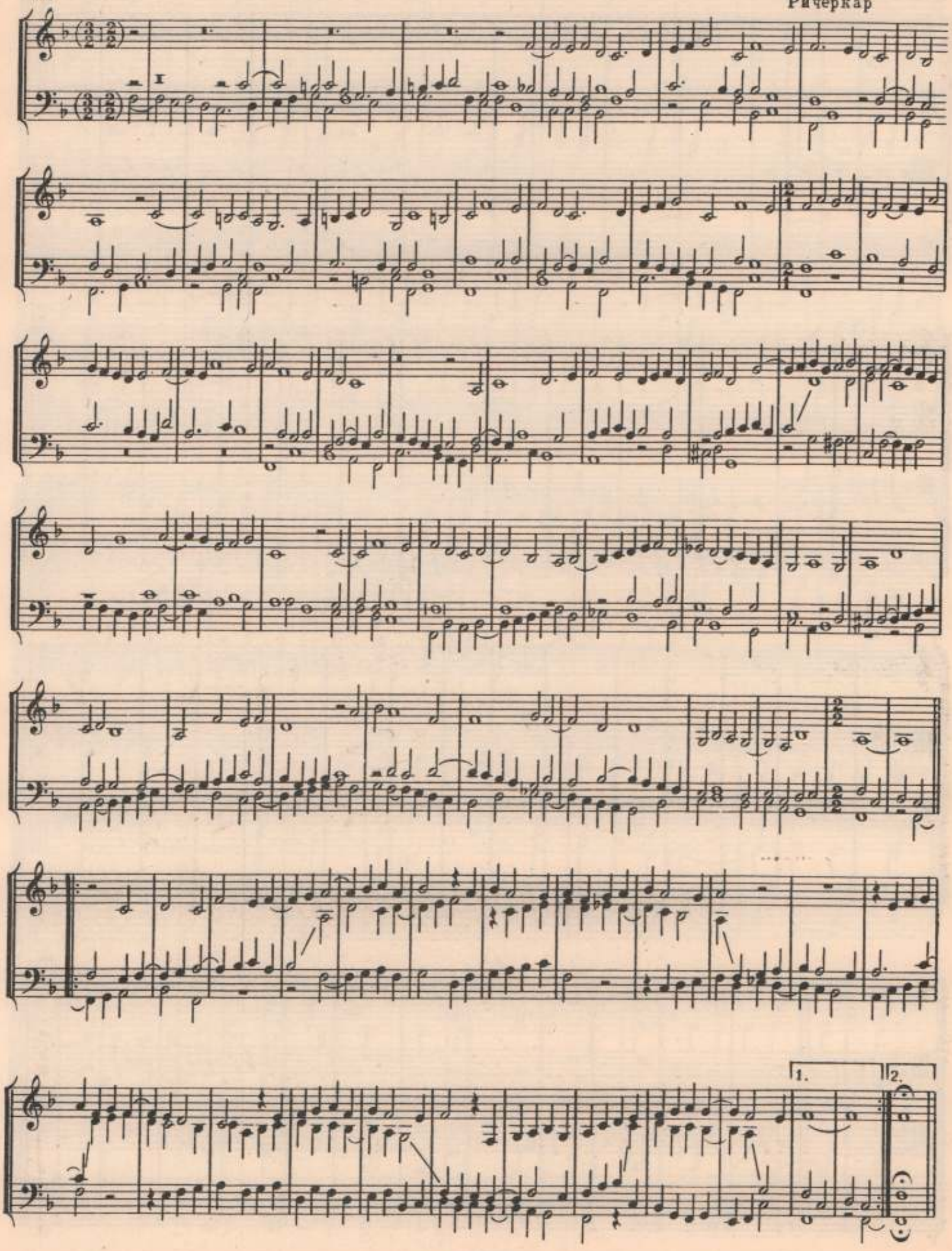
Таким приемом стерта грань между дополнительными проведениями и началом развивающей части. Стреттные вступления неполных проведений, структурно замыкающие миниатюрную трехчастную форму (такты 34—44), уводят в сферу мажорных тональностей и подготавливают проведение в *D-dur—A-dur* начало так называемой средней части. Дополнительные проведения здесь занимают вместе с их окружением двадцать восемь тактов и представляют собой раздел очень интенсивного развития, хотя и разворачивающегося в сфере основной тональности. То, что композитор перенес в сжатом виде интермедию на новом материале и стреттные проведения неполных тем в другую тональную сферу репризы, подтверждает такую оценку раздела. Реприза фуги (такты 54—76) в целом также сжата.

Самыми достоверными признаками начала заключительной части в фугах следует признать ладовые, тональные и структурные моменты.

Возврат основной ладовой окраски (мажора после минора в развивающей части или наоборот) в тоническом, субдоминантовом или доминантовом проведении относится к завершающей части. Зеркальная или прямая повторность в расположении заключительных проведений может быть начата из субдоминантовой сферы по сравнению с экспозицией или дополнительными проведениями (см., например: И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», *B*/I, такт 37; *Fis*/I, такт 28 и другие). Прочный возврат основной тональности иногда не сопровождается проведением темы (см.: И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», *D*/I).

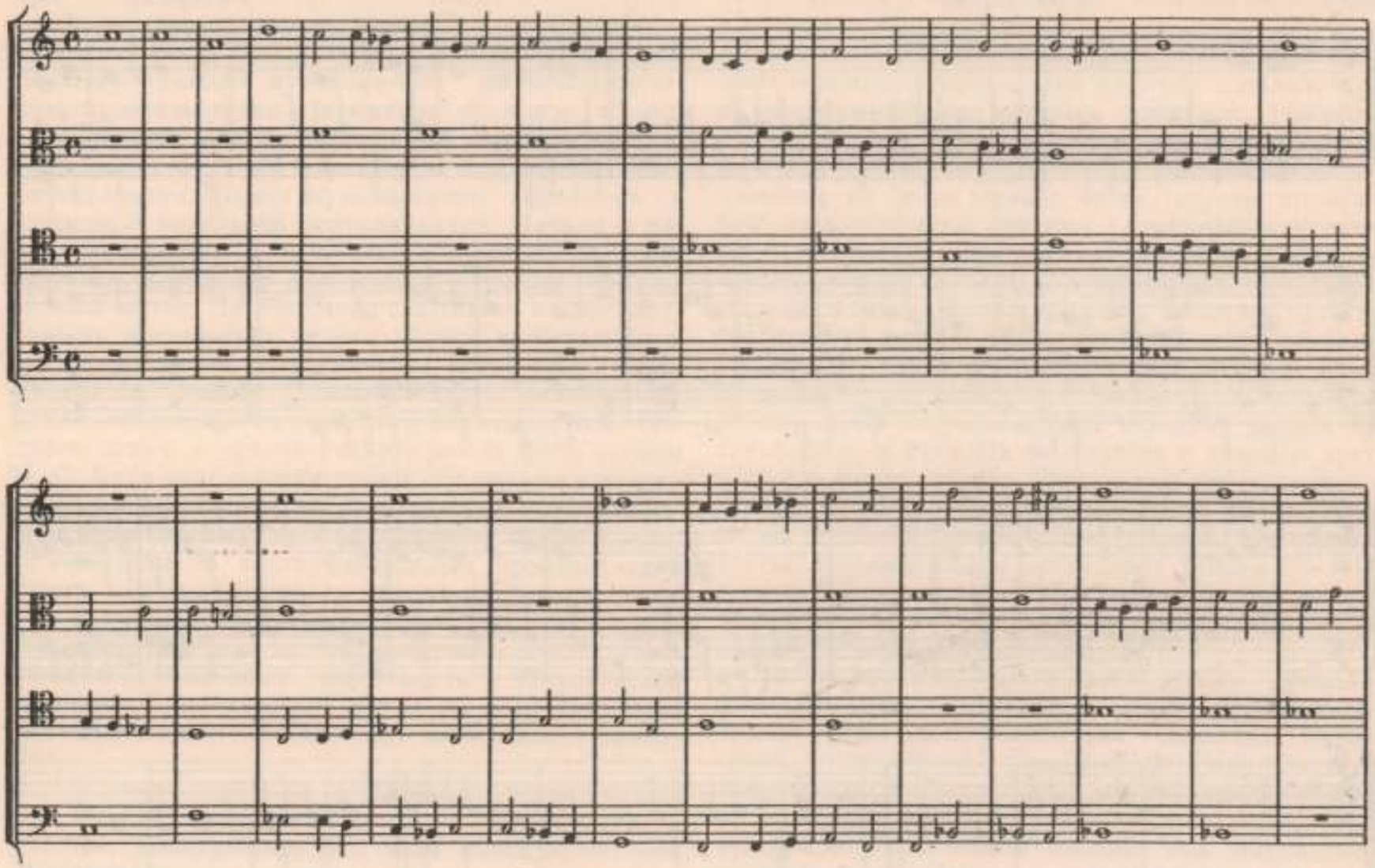
229

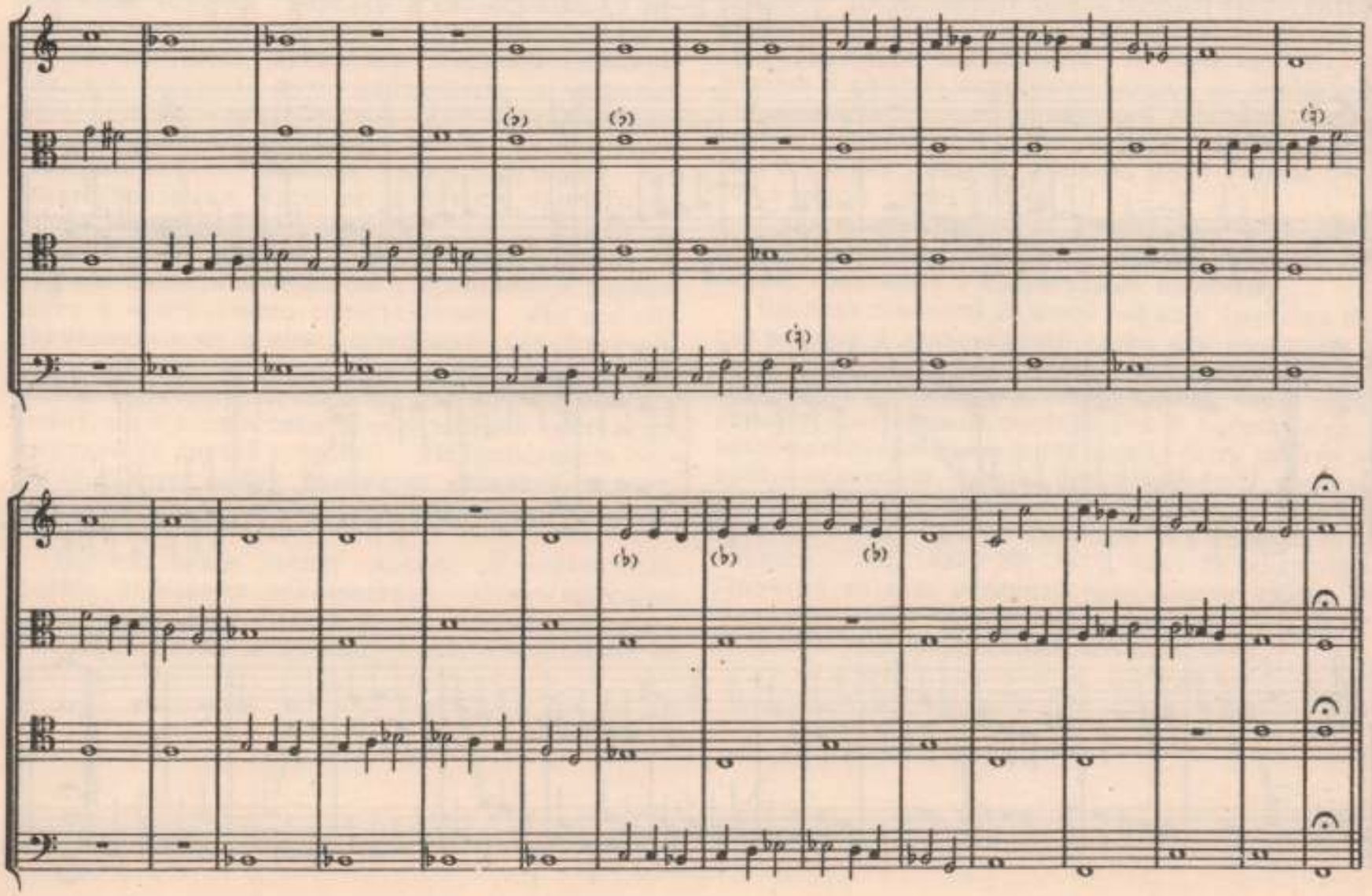
А. Вилларт (1480–1562).
Ричеркар

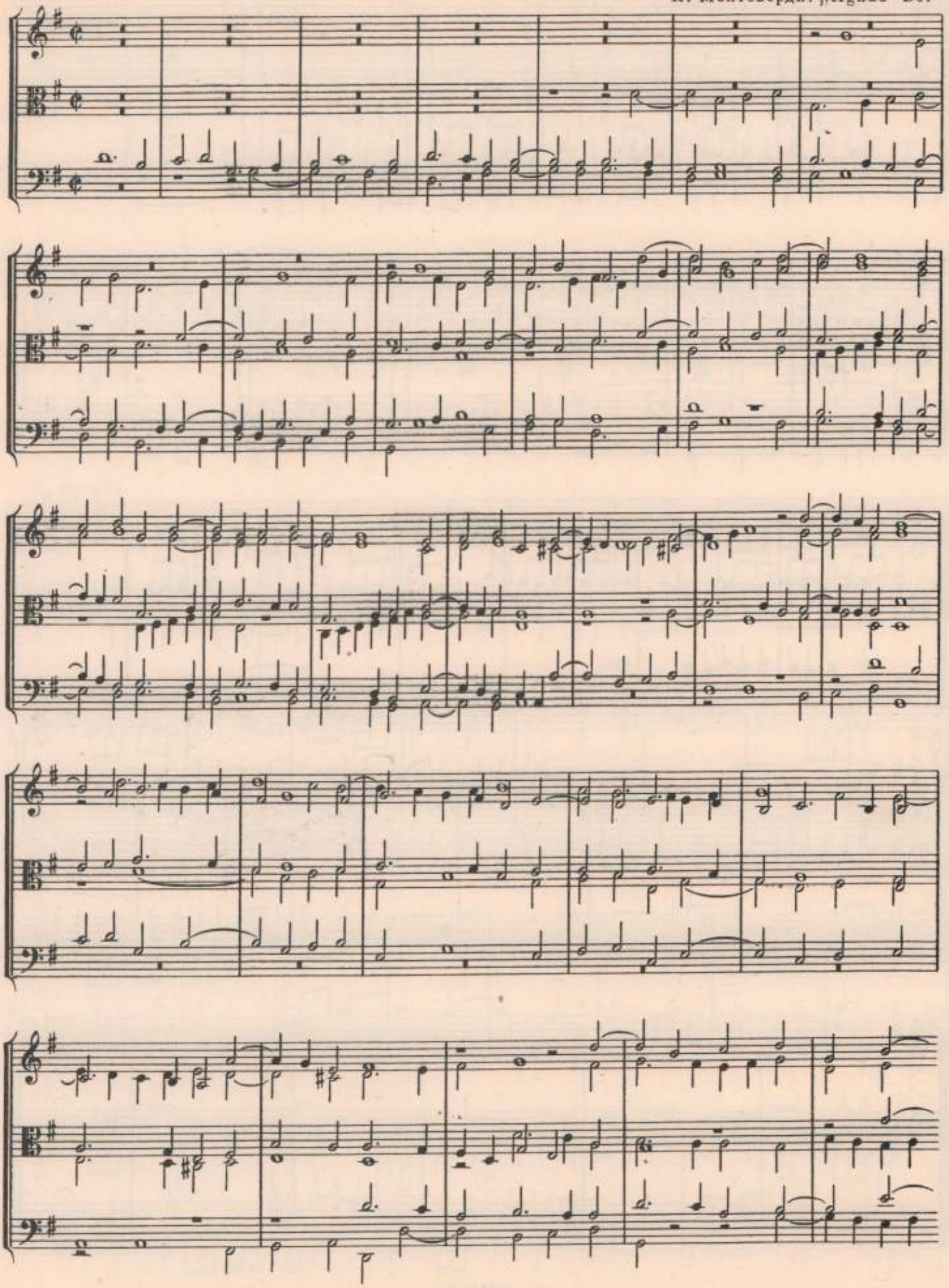


230

Г. Герле (конец XV в. - 1570). Фуга







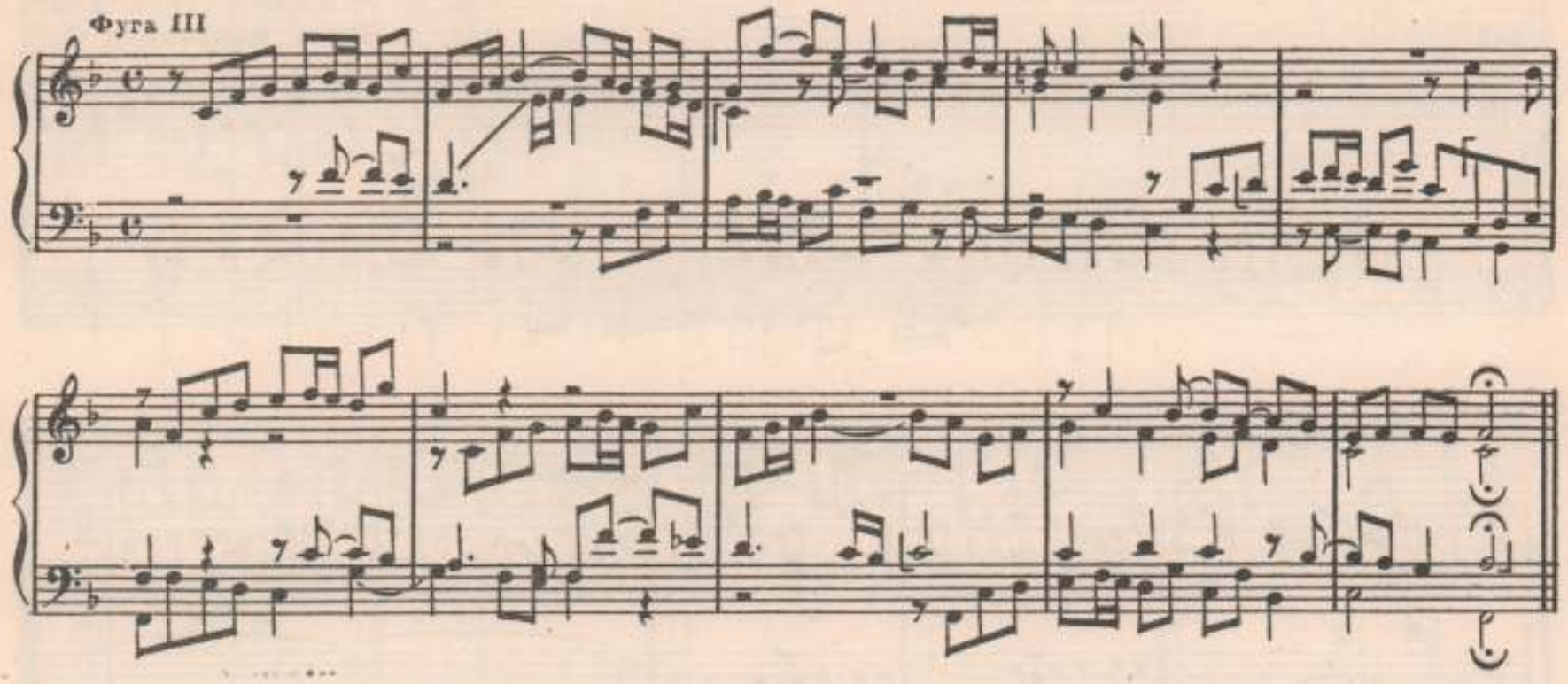
И. К. Ф. Фишер (1650 - 1746).
Шесть маленьких фуг

232

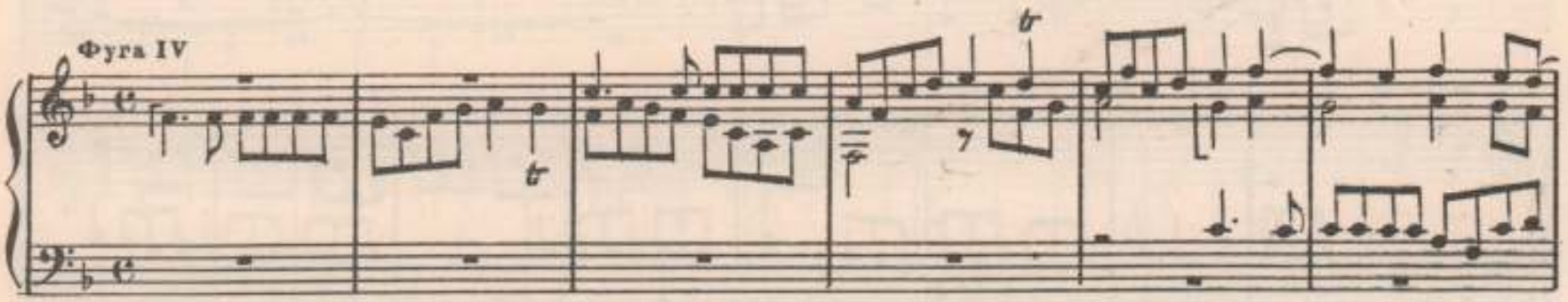
Фуга I

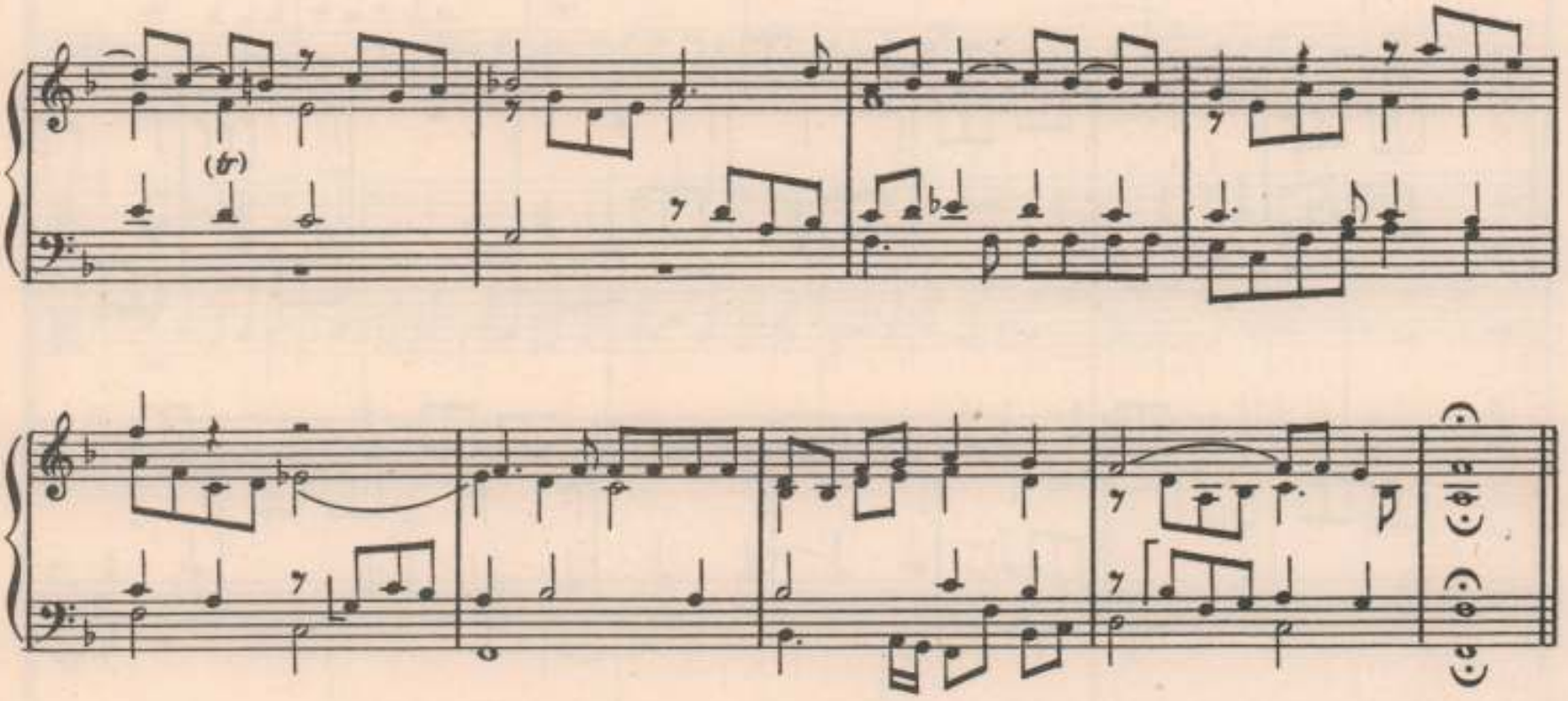
Фуга II

Фуга III

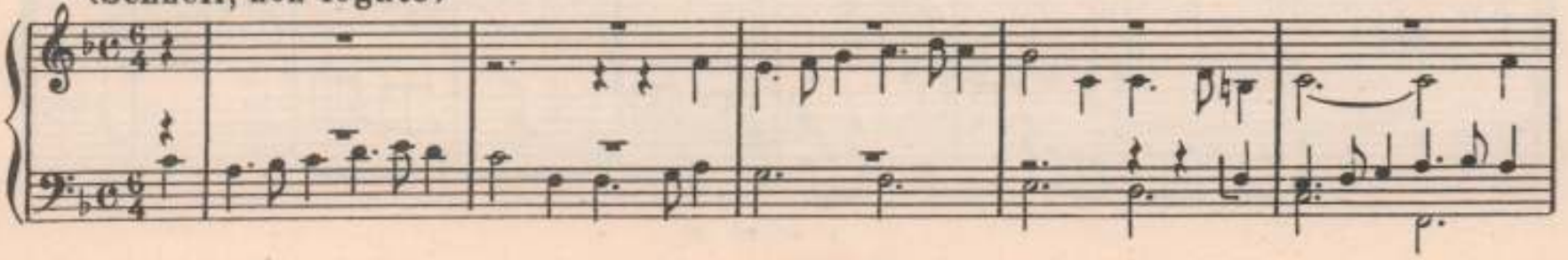


Фуга IV





Фуга V
(Schnell, non legato)



Фуга VI

Финал

233 Praeludium

Fuga

234

Praeludium

Fuga

Alla breve

235 **Adagio alla breve**

p legatissimo e pesante

cresc.

f

dim.

p

cresc.

f

sf

dim.

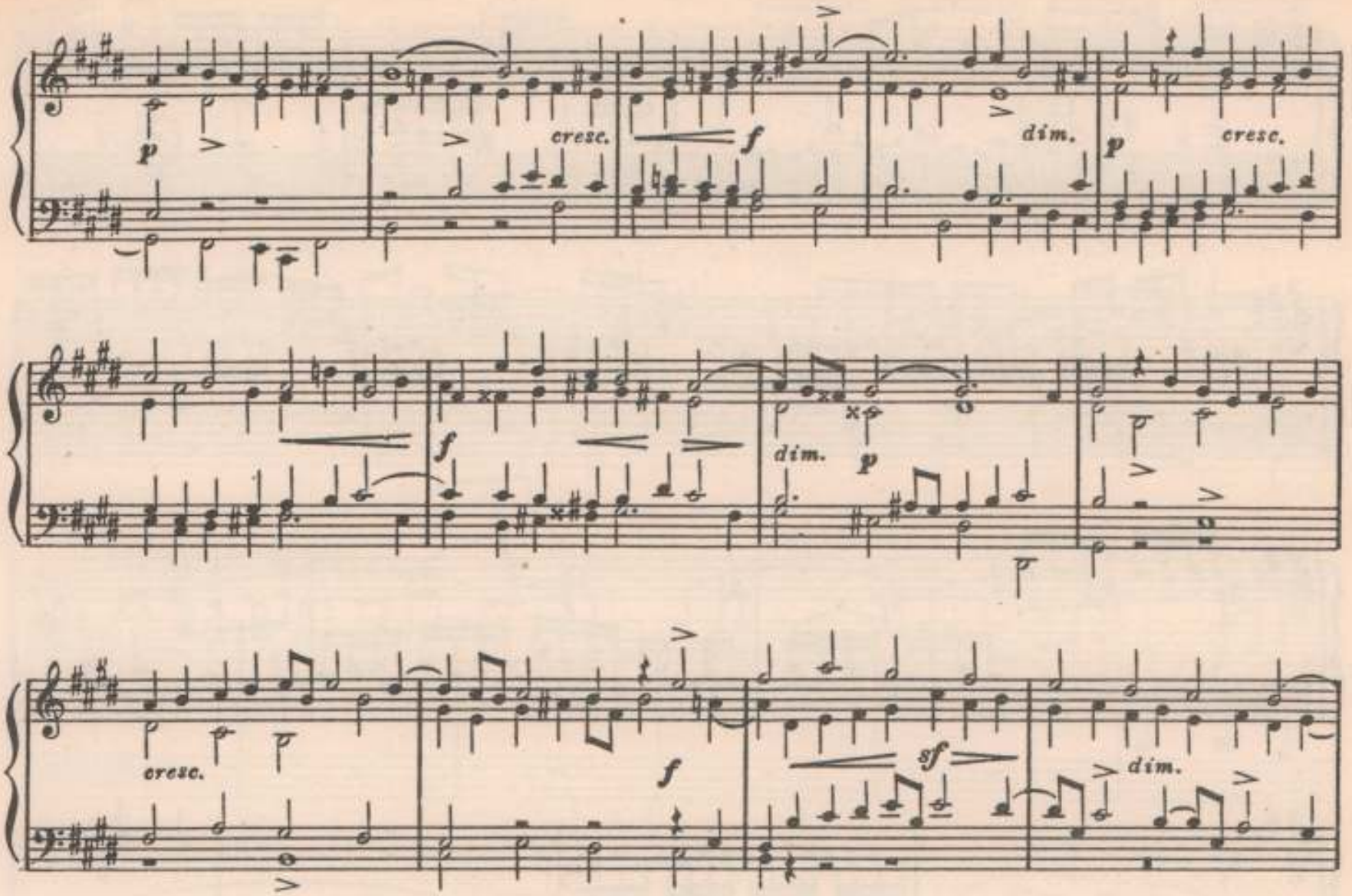
sf *dim.*

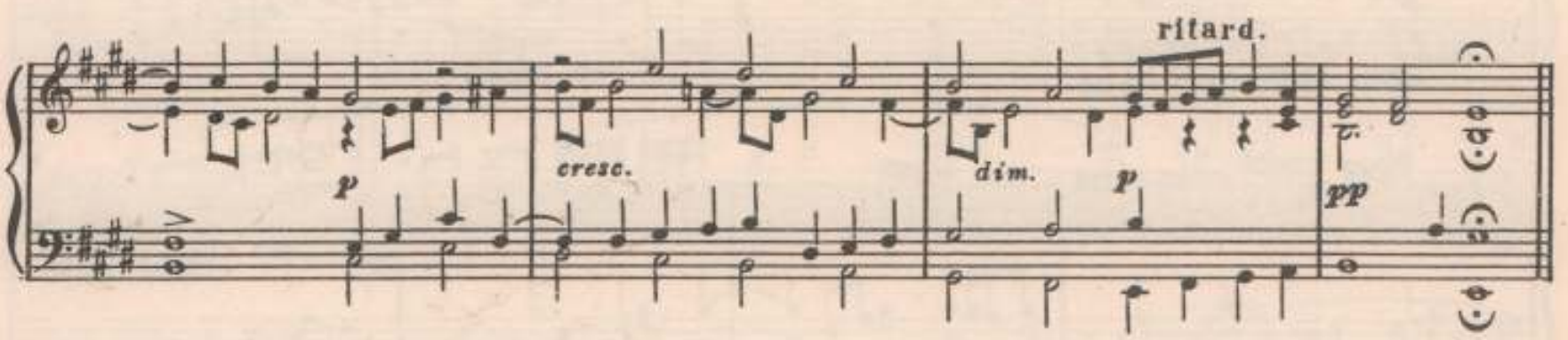
p *dim.*

pp

cresc.

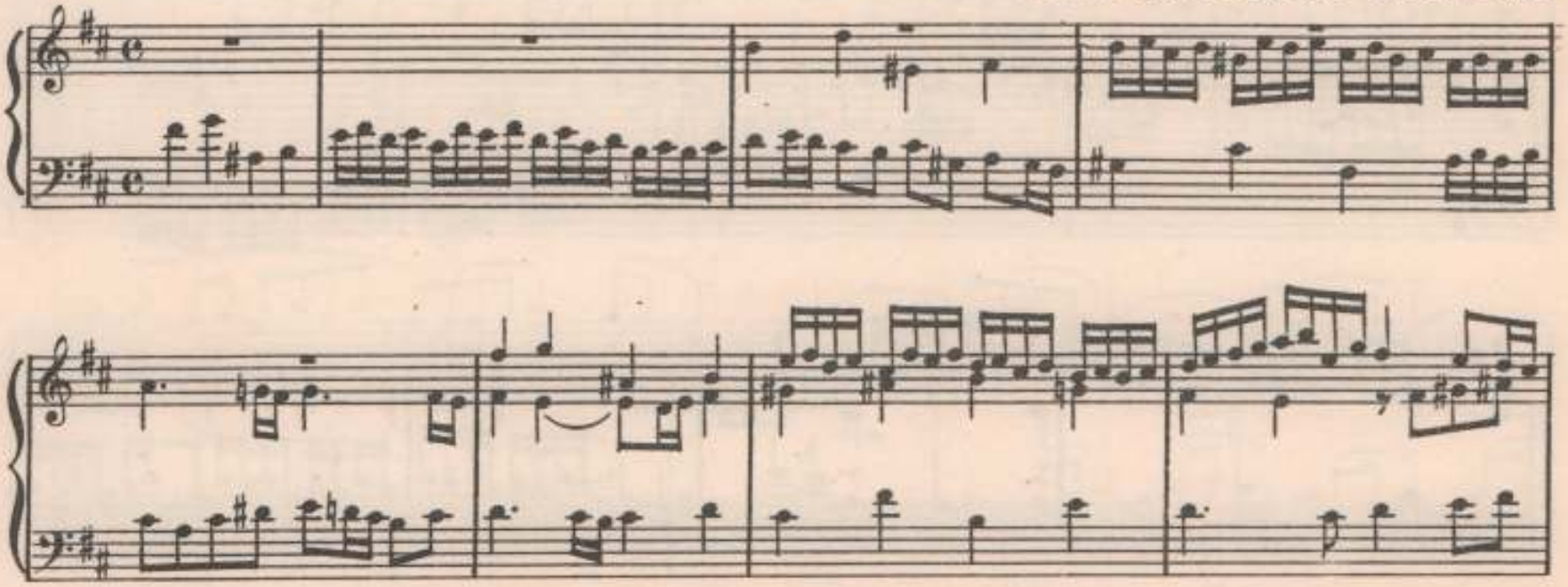
f *dim.*



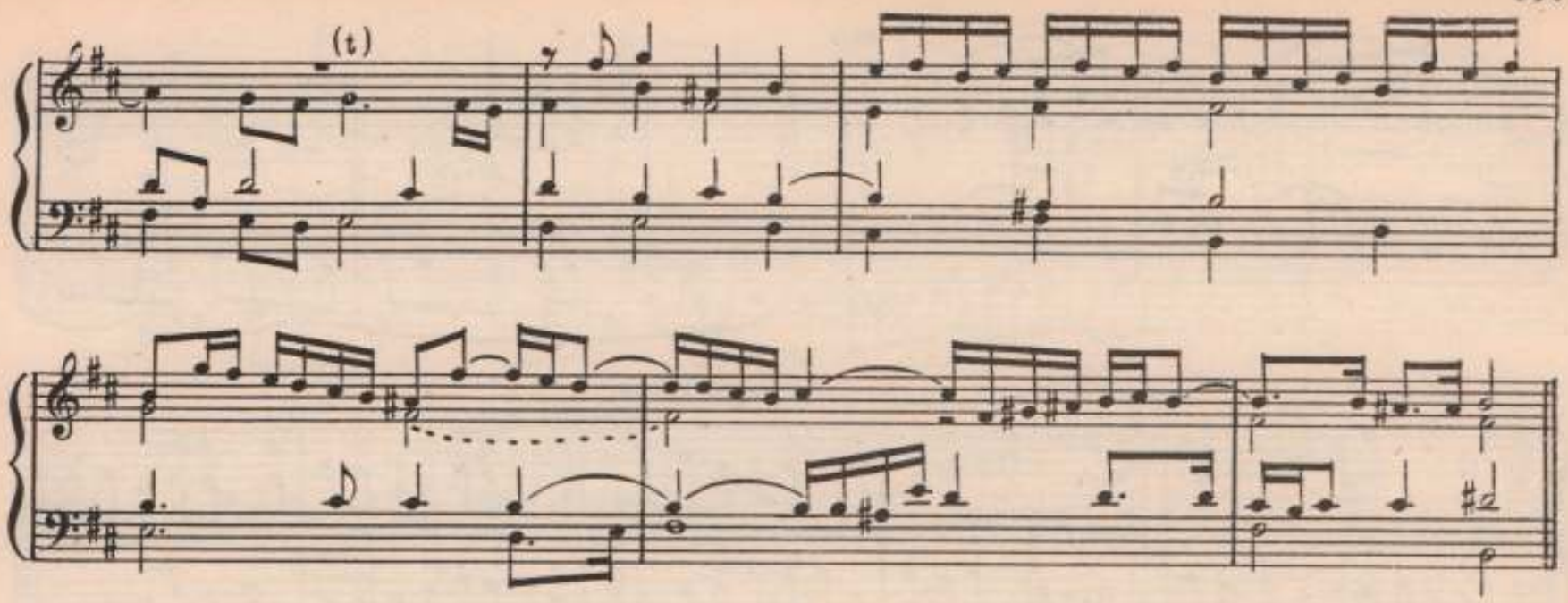


236

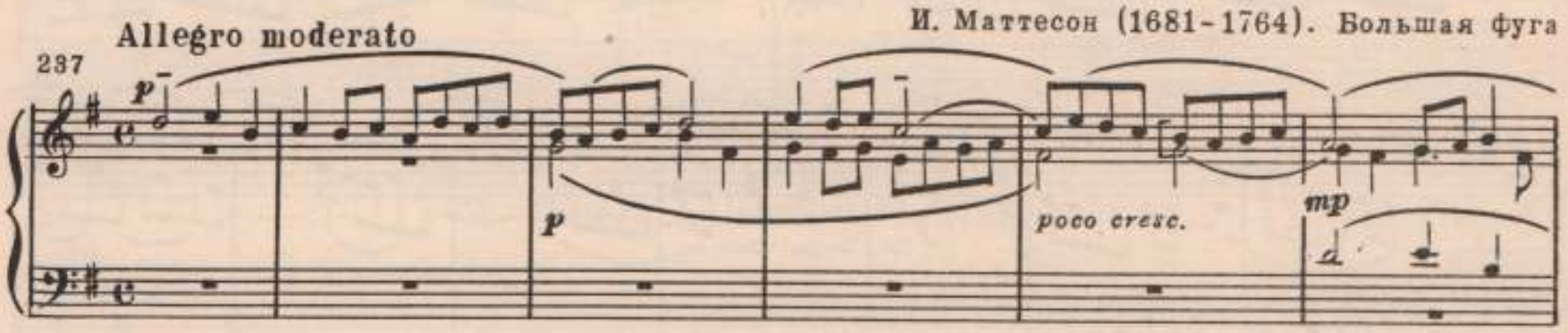
И. Пахельбель (1653–1706). Фуга

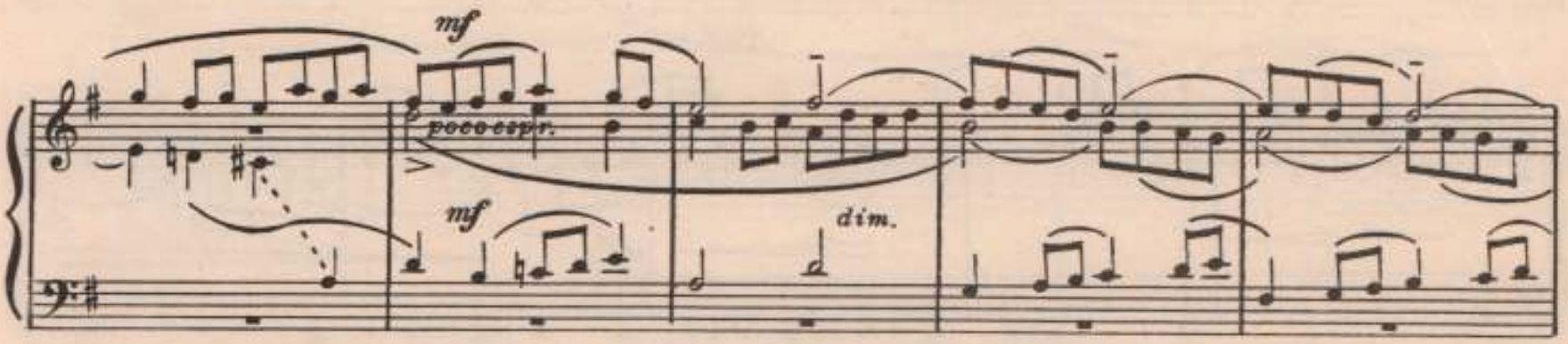


(t.)



И. Маттесон (1681–1764). Большая фуга





М. 31058 П.

mp
cresc.
mf
mf
legatissimo
espr.
poco f
sempre cresc.
mf legato
f
f
f
cresc.
ff
ff
ff
ff
ff
cresc.
ff
mf
ff

mf cresc. e poco stretto f sempre molto espr.

rallent. molto sostenuto ff molto marcato

238 Д. Букстехуде (1637-1707). Прелюдия и фуга *e-moll* для органа

М 31058 П.

(b)

Adagio

Moderato

239 *ppp*

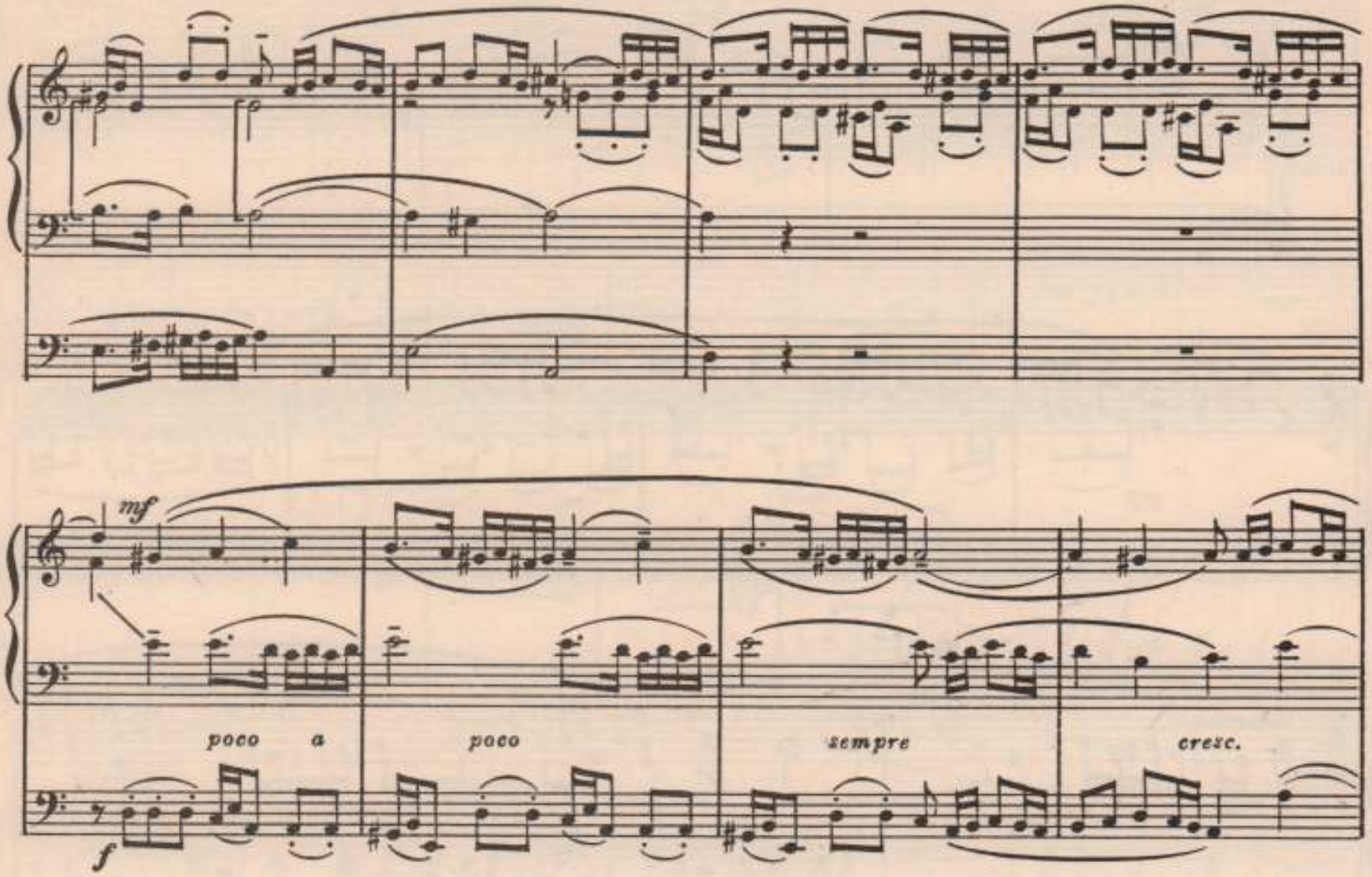
Manual

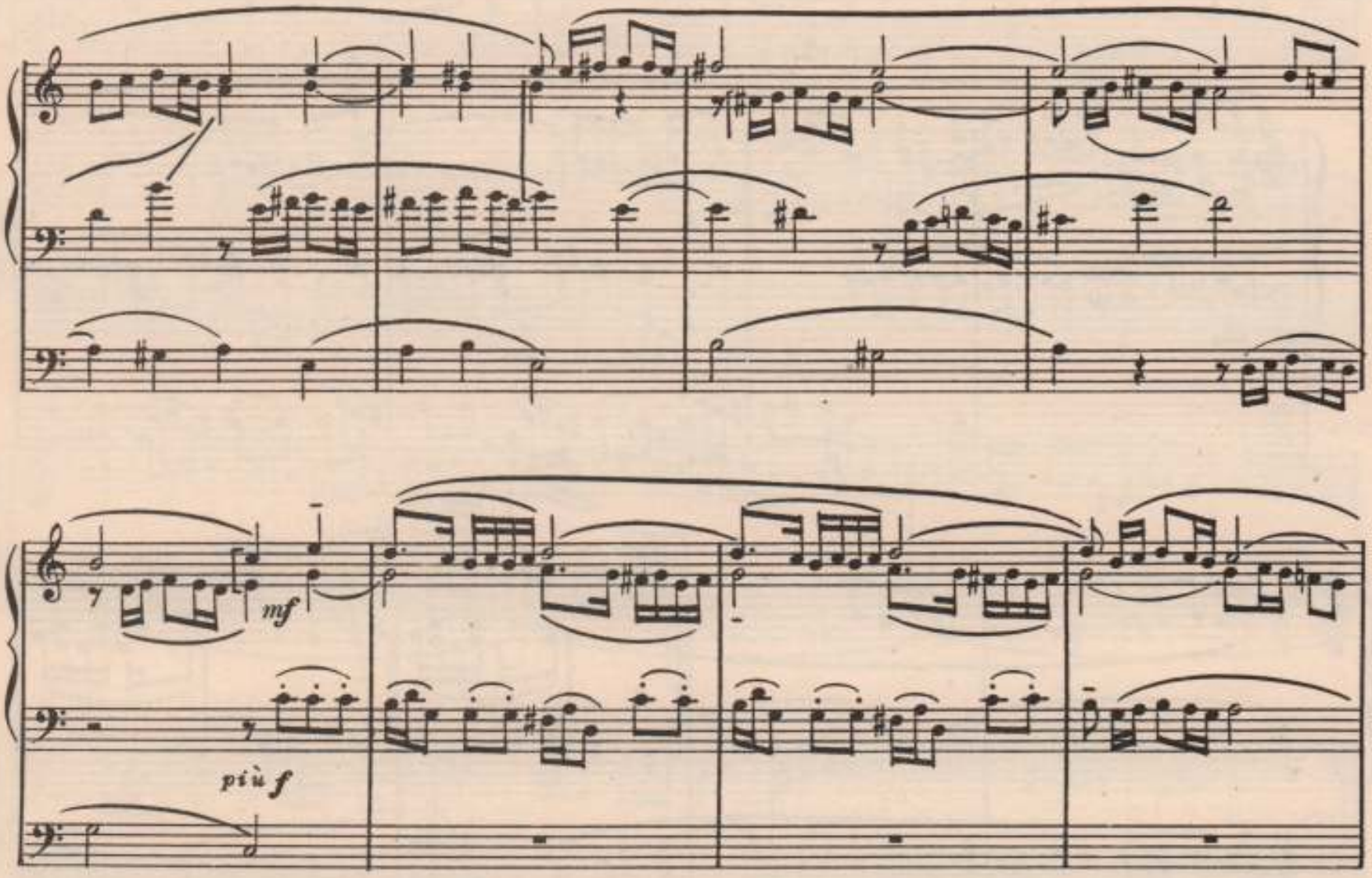
pp

Pedal

p

mf


mf
poco a poco
sempre cresc.
f


mf
più f

cresc.

ff

poco a poco cresc.

fff

un poco rit.

(Grave)

Pleno

240 Не скоро

Д. Бортнянский (1751–1825). „Размышление“

На - век по-беж-да-ет смерть тот, кто за прав -

На - век по-беж-да-ет смерть тот, кто за прав -

- ду жизнь от-да-ет, на - век по-беж-да - ет

- ду жизнь от - да - ет,

На - век по-беж-да-ет смерть тот, кто за прав -

На - век по-беж-да-ет смерть тот, кто за прав - ду жизнь

смерть тот, кто за прав - ду жизнь от-да-ет,

на-век по-беж-да - ет смерть тот,

- ду жизнь от-да-ет, на-век по-беж-

от-да-ет, кто за прав-ду жизнь от-да - ет, на-

кто за прав - ду жизнь от-да-

кто за прав - ду жизнь от-да-

-да-ет смерть тот, на-

-век по-беж-да-ет смерть тот, на-век по-беж-

-ет, на-век по-беж-да-ет смерть

-ет, на-век по-беж-да-ет смерть тот, кто за прав -

-век по-беж-да-ет смерть тот, кто за прав -

-да-ет смерть тот, кто за прав -

тот, кто за прав -

-ду, кто за прав -

-ду жизнь от-да-ет, кто за прав-ду

-ду жизнь от-да-ет, кто за прав -

- ду, кто за прав -

жизнь от-да- ет, кто за прав -

- ду жизнь от-да-ет, кто

- ду жизнь от-да-ет, кто

- ду жизнь от-да-ет,

- ду жизнь от-да-

за прав - ду жизнь от - да -

за прав - ду жизнь от - да - ет, кто за прав -

-ет, кто за прав -

жизнь за прав - ду, на-век по-беж-да-ет смерть

- ет, кто за прав -

- ду жизнь от - да - ет, кто за прав -

- ду, кто за прав - ду жизнь от - да - ет, на - век по - беж -

тот,

- ду

- да - ет смерть тот, кто за прав - ду жизнь от - да - ет, кто за

кто за прав - ду жизнь от - да - ет, кто за прав - ду

жизнь от - да - ет, на - век по - беж - да - ет смерть

- ду жизнь от - да - ет, на - век по - беж - да - ет смерть

прав - ду жизнь от - да - ет, на - век по - беж - да - ет смерть тот, кто за

жизнь от - да - ет, на - век по - беж - да - ет смерть тот, кто за

тот, кто за прав -
тот, кто за прав -
прав - ду, кто за прав -
прав -

- ду жизнь от-да-ет, жизнь - ду всю
- ду жизнь от-да-ет, всю - ду всю

от-да-ет, кто,
жизнь от-да-ет, кто,
жизнь сво - ю, кто,
жизнь сво - ю, кто,

кто всю жизнь сво - ю от-да-ет за прав - ду.
кто всю жизнь сво - ю от-да-ет за прав - ду.

Allegro moderato

241

pp

p

mf

f

p

m.d.

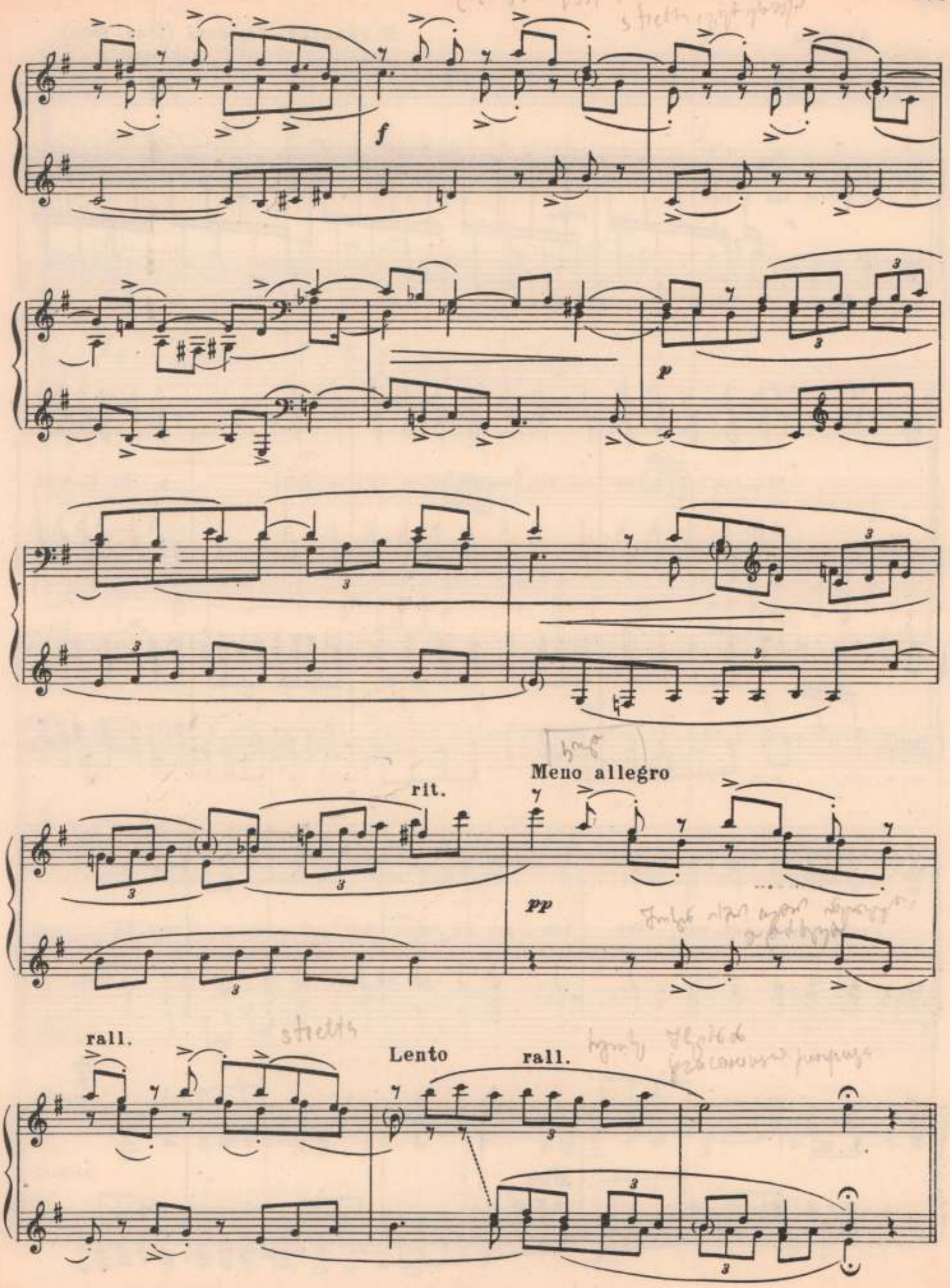
pp

mf

mp

mf

pp


f
p
rit.
Meno allegro
pp
rall.
Lento
rall.

Н. Римский – Корсаков (1844 – 1908).
„Царская невеста", действие I

Allegro

242

Опричники

Мы лас.кой бу.дем сы.ты, ра.зум.но.ю бе.се.дой; а ста.ра.я по.

.сло.ви.ца гла.сит, что сла.ще ме.ду лас.ко.во.е сло.во.

attacca

I
Т.
II
I
Б.
II

f

Сла - ще ме - ду

Сла - ще ме - ду

Сла - ще ме - ду лас - ко - во - е сло - во, сла - ще ме - ду, сла - ще

Сла - ще ме - ду лас - ко - во - е сло - во,

tr

лас - ко - во - е сло - во. Мы сы - ты бу - дем тво - е - ю

лас - ко - во - е сло - во, сла - ще ме - ду. Мы сы - ты бу - дем

ме - ду, сла - ще ме - ду.

mf

М. 31658 Г.

лас-кой, бе-се-дой ум-ной, при-вет-ной речь-ю сы-ты, тво-е-ю лас-кой бу-дем

тво-е-ю лас-кой мы сы-ты бу - дем, бу-дем тво-е-ю лас-кой.

Сла - ще ме - ду лас - ко - во - е сло - во.

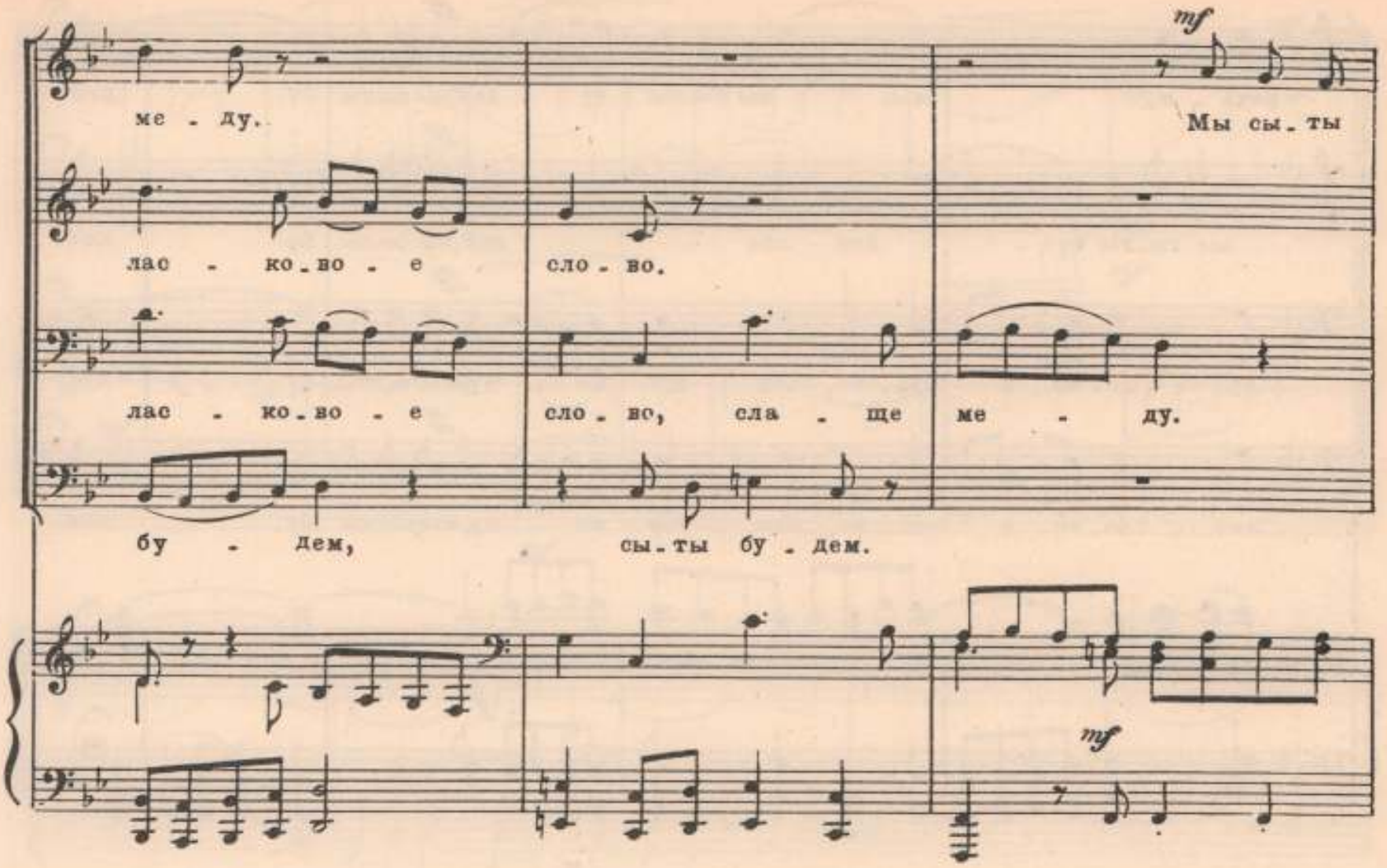
Сла - ще ме - ду лас - ко - во - е сло - во, сла - ще

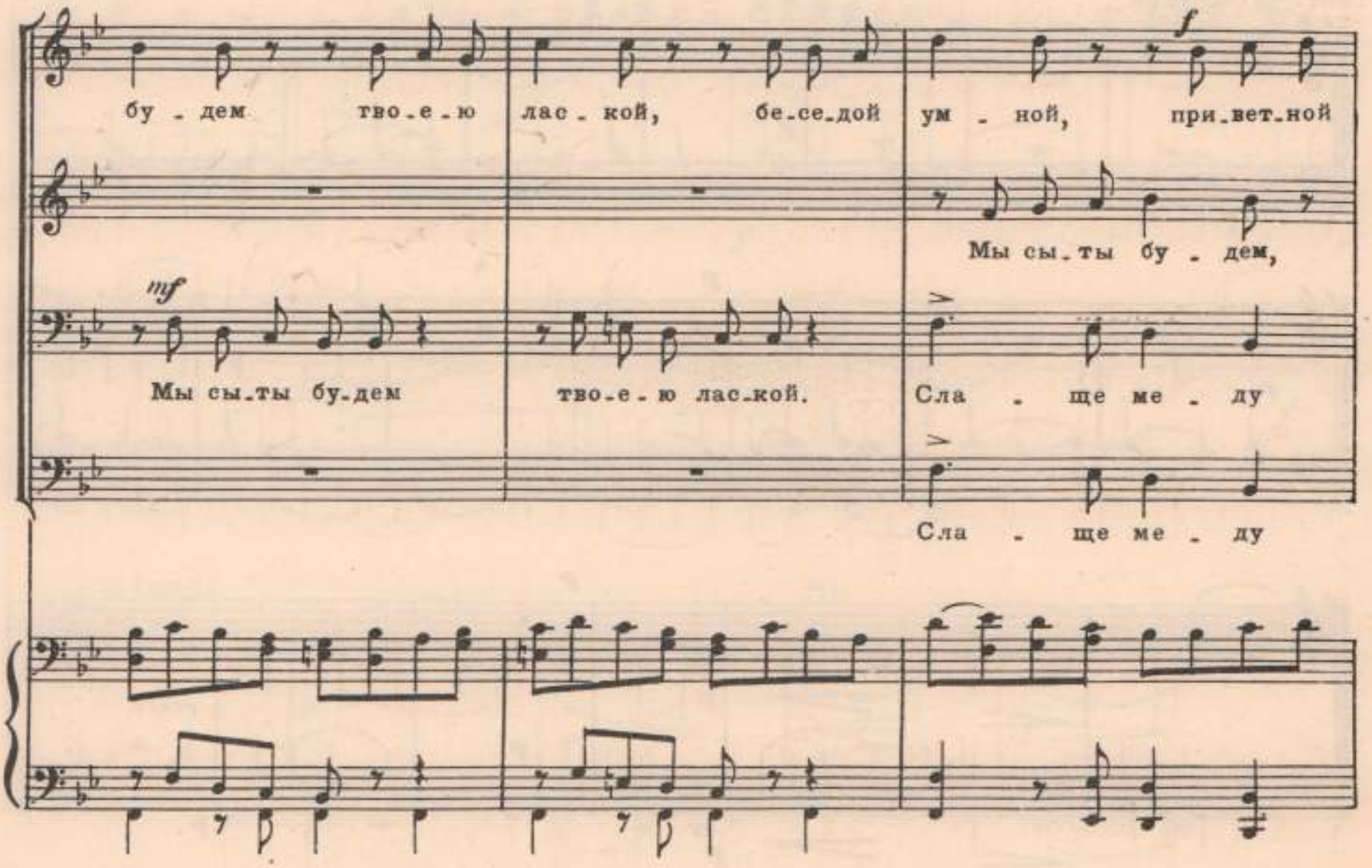
сы - ты. Сла - ще ме - ду лас - ко - во - е сло - во, сла - ще

Сла - ще ме - ду лас - ко - во - е сло - во, сла - ще ме - ду

Сла - ще ме - ду лас - ко - во - е сло - во, сла - ще ме - ду

ме - ду. Мы сы-ты бу - дем, мы сы - ты


mf
ме - ду.
Мы сы - ты
лас - ко - во - е
сло - во.
лас - ко - во - е
сло - во, сла - ще ме - ду.
бу - дем,
сы - ты бу - дем.
mf


бу - дем тво - е - ю лас - кой, бе - се - дой ум - ной, при - вет - ной
f
Мы сы - ты бу - дем,
mf
Мы сы - ты бу - дем
тво - е - ю лас - кой.
Сла - ще ме - ду
Сла - ще ме - ду

речь - ю, мы, мы сы-ты бу - дем, мы сы-ты бу - дем.

мы сы-ты бу - дем лас - кой, мы сы-ты бу - дем.

лас - ко-во - е сло-во, сла - ще ме - ду, мы сы-ты бу - дем.

лас - ко-во - е сло-во, сла - ще ме - ду, мы сы-ты бу - дем.

Moderato

cresc.

М. 31058 Г.

mf

mf

mf

mf

mf

pp

cresc.

mf

f

rit.

cresc.

f

a tempo

rit.

p

cresc.

f

244 Подвижно

В. Шебалин. „Осень“

С.
А.
Т.
Б.

p

Жи-то у-бра-но, ско-ше-но се-но, о-то-шла и стра-да и жа-ра.

У-то-

-па-я в лист-ве по ко-ле-но, сно-ва о-сень сто-ит у дво-ра.

Зо-ло-

Сно-ва о-сень у дво-ра.

-ти-сты-е коп-ны со-ло-мы на то-ках на кол-хоз-ных ле-жат,

Коп-ны со-ло-мы ле-жат,

mf

И ре-

Коп-ны со-ло-мы ле-жат,

mf

и ре-бя-та на за-

-бя-та до-ро-гой зна-ко-мой на за-ня-ти-я в шко-лу спе-

-бя-та до-ро-гой зна-ко-мой в шко-ле-

-ня - ти - я в шко-лу спе - шат.

-шат. С хле-бом тя - нут - ся в го - род о -

-лу спе - шат. С хле-бом тя - нут - ся в го - род о -

-жат. Тя - нут,

-бо - зы, жу-рав-ли над зем-лей! И в Мо -

-бо - зы и по - ют жу-рав-ли над зем- лей! И в Мо -

ле - тят жу-рав-ли. И в Мо -

-скву пи-шут пись-ма кол - хо - зы о по - бе - де сво-ей тру-до -

-скву пи-шут пись-ма кол - хо - зы о по - бе - де сво-ей тру-до -

-скву пи-шут пись-ма кол - хо - зы о по - бе - де сво-ей тру-до -

-скву пи-шут пись-ма кол - хо - зы о по - бе - де сво-ей тру-до -

-вой.

-вой. Слов-но стя-ги, крас-не-ют ря- би-ны, от-ра-

-вой. Слов-но стя-ги, крас-не-ют ря- би-ны над

-вой, тру-до-вой. Ря - би - ны над

-жен-ны-е свет-лой во - дой,

свет - лой во-дой, и под ве-чер вклю-ча-ет тур-

свет - лой во - дой, и под ве-чер вклю-ча-ет тур-

на ре - ке ма-ши-нист мо-ло-дой. И ог-

-би-ну на ре- ке ма-ши-нист мо-ло- дой. И ог-

-би - ну на ре - ке ма-ши-нист мо-ло- дой. И ог-

-ни про-бе-га-ют по ха - там, и в гу - сту-ю плы-вут си-не-

-ни про-бе-га-ют по ха -

-ни плы - вут в си - не-

И го - то - вят - ся е - хать дев - ча - та за Звез -

-ву, и го - то - вят - ся е - хать дев - ча - та за Звез -

-ву, в си - не - ву, и го - то - вят - ся е - хать дев - ча - та за Звез -

-ву, и го - то - вят - ся е - хать дев - ча - та за Звез -

-дой зо - ло - то - ю в Мо - скву, за Звез - дой зо - ло -

-дой зо - ло - той, за Звез - дой зо - ло -

-дой зо - ло - то - ю в Мо - скву, за Звез - дой зо - ло -

-дой зо - ло - той, за Звез - дой зо - ло -

-то - ю в Мо - скву, в Мо - скву, в Мо - скву!

-то - ю в Мо - скву, в Мо - скву, в Мо - скву!

-то - ю в Мо - скву, в Мо - скву, в Мо - скву!

-то - ю в Мо - скву, в Мо - скву, в Мо - скву!

М. 31058 Г.

245 **Andante**

mp cantabile

mf

poco cresc.

f

p sempre cantando

legatissimo

p

(a)

poco più f

mf

mf

f

dim.

p cantabi-
le

mf

См. также:

1. И. С. Бах. Четвертый Бранденбургский концерт, финал.
2. И. Гайдн. Квартет *f-moll*, фуга.
3. И. Гайдн. «Времена года», № 19.
4. В. А. Моцарт. Фуга *c-moll* для квартета.
5. В. А. Моцарт. Соната для скрипки и фортепиано *a-moll*, ч. II.
6. Л. Бетховен. Четырнадцатый квартет, ор. 131, ч. I.
7. Л. Бетховен. Третья симфония, Похоронный марш.
8. Л. Бетховен. Девятая симфония, скерцо.
9. Ф. Лист. Соната *h-moll*, реприза.
10. Ф. Лист. «Данте-симфония», ч. II.
11. Ф. Лист. «Фауст-симфония», реприза.
12. Ф. Лист. «Прометей».
13. Б. Сметана. «Моя отчизна», ч. IV (Allegro poco vivo).
14. М. Балакирев. Соната для фортепиано *b-moll*.
15. П. Чайковский. Первая симфония, финал.
16. П. Чайковский. Третья симфония, финал.
17. П. Чайковский. Первая сюита, фуга.
18. П. Чайковский. Шестая симфония, ч. I, разработка.
19. А. Глазунов. Вторая соната для фортепиано, финал.
20. Н. Мясковский. Первая соната для фортепиано, ч. I.
21. В. Шебалин. «Над курганами», хор.
22. Д. Шостакович. Квинтет, ор. 57, ч. II.
23. Д. Шостакович. «Песнь о лесах», финал.
24. Ф. Козицкий. Сюита для струнного квартета, ч. V.

Глава XI

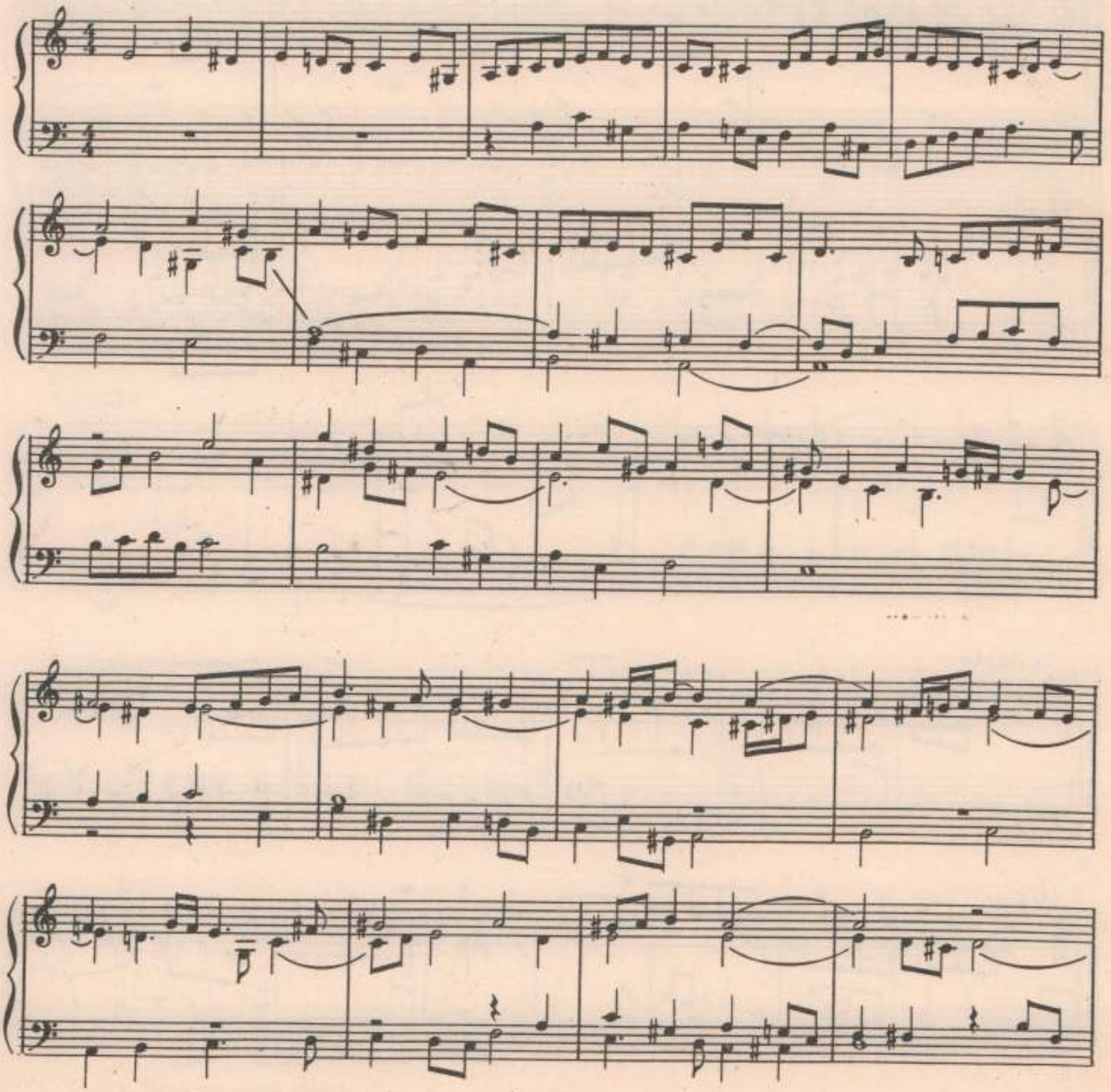
ФУГИ НА ДВЕ И ТРИ ТЕМЫ

В группу фуг данной главы включены произведения с совместной и раздельной экспозицией тем. Замечания, сделанные в начале предыдущей главы, в такой же мере относятся и к анализам предлагаемых здесь образцов двойных фуг.

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

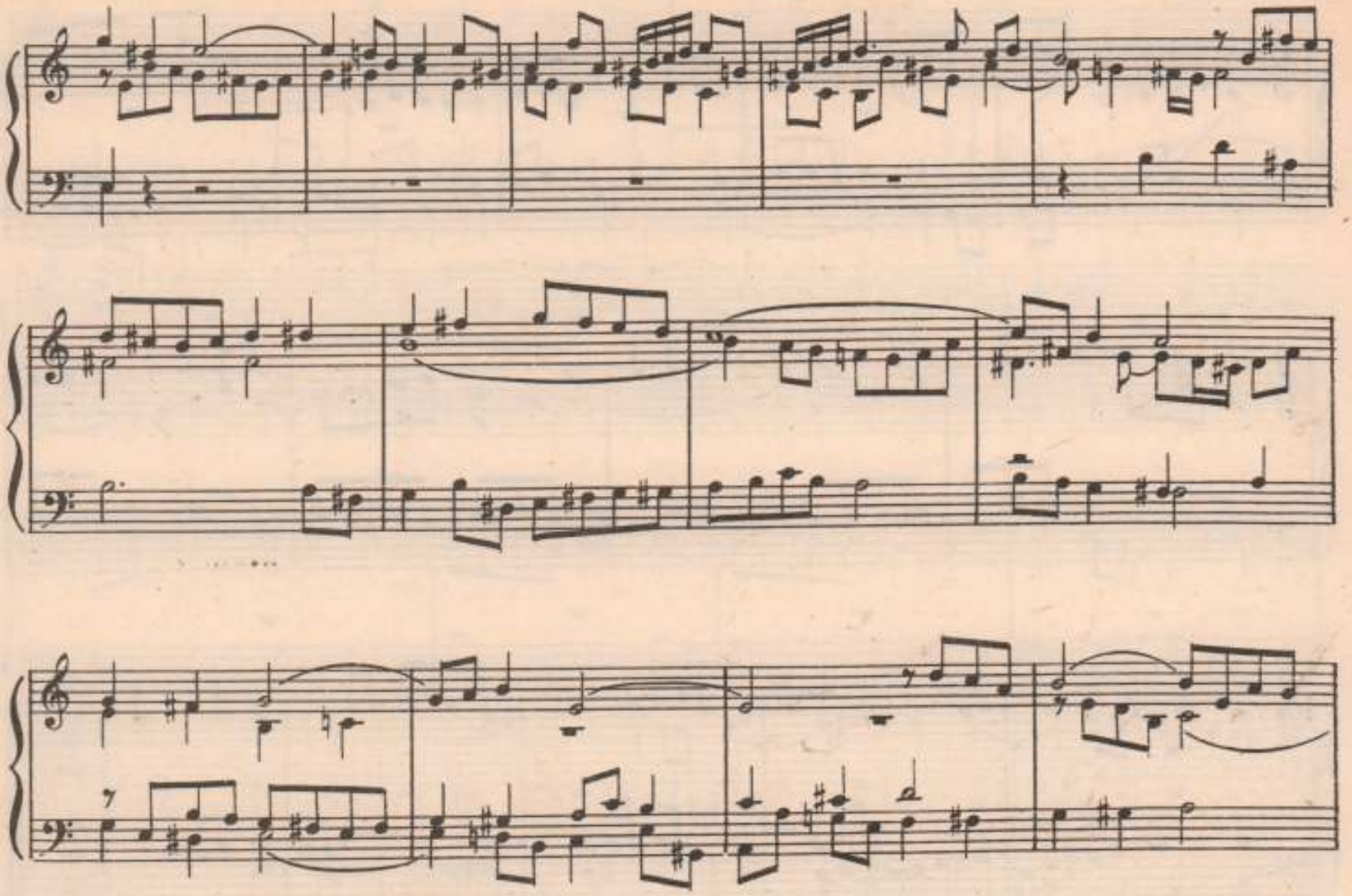
246

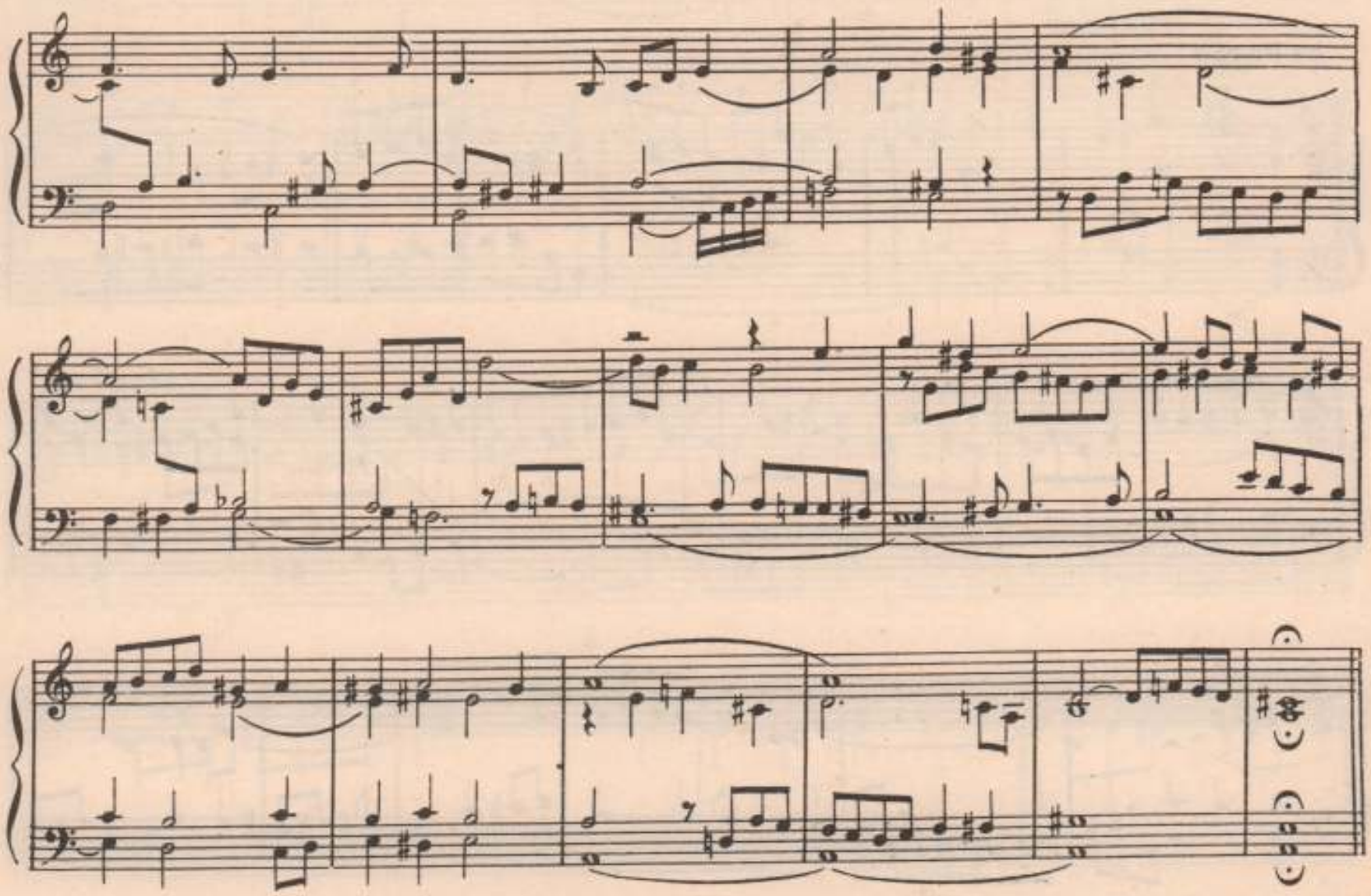
Д. Фрескобальди. Фуга *e-moll*



2a Parte

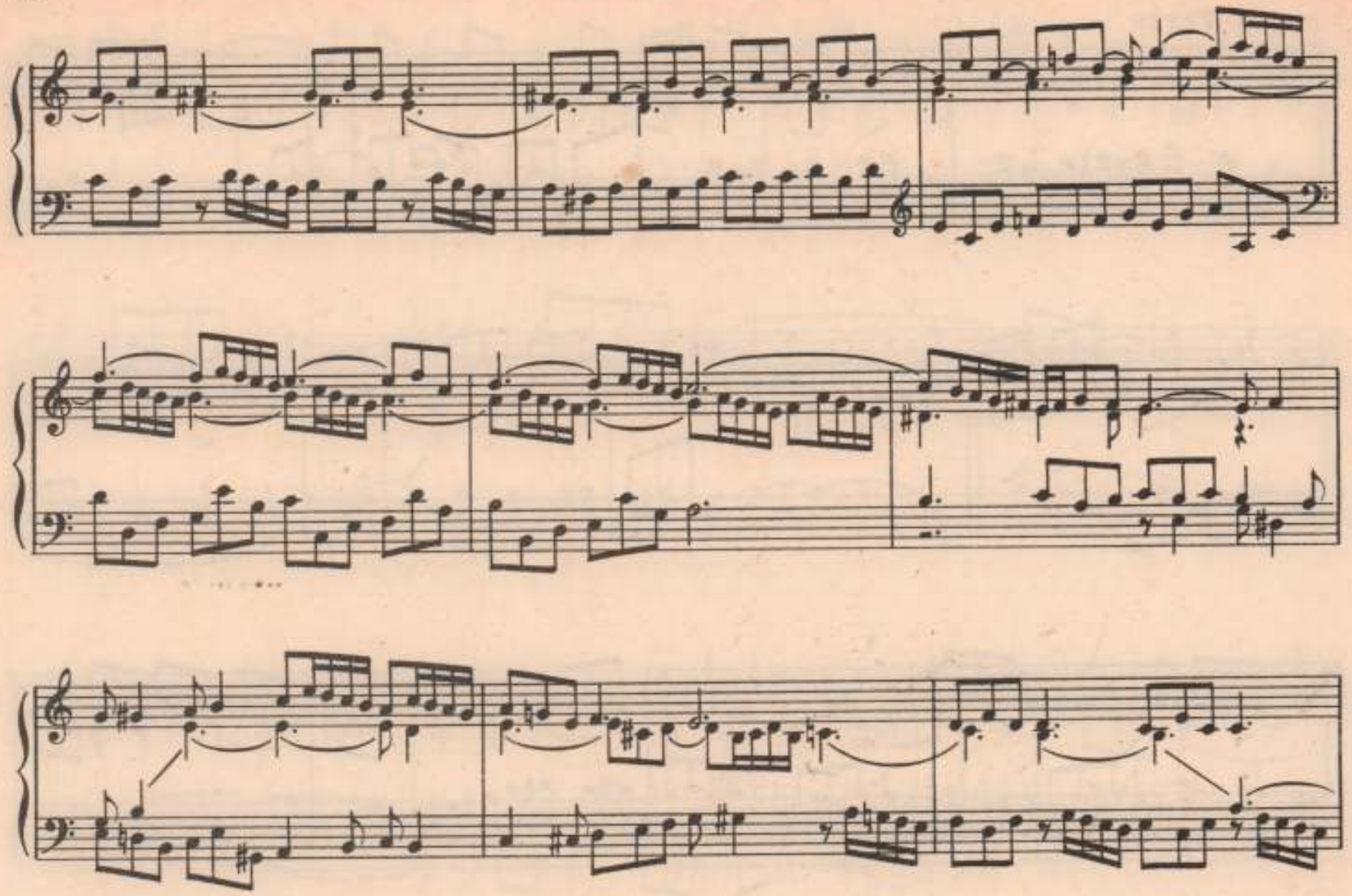
3a Parte

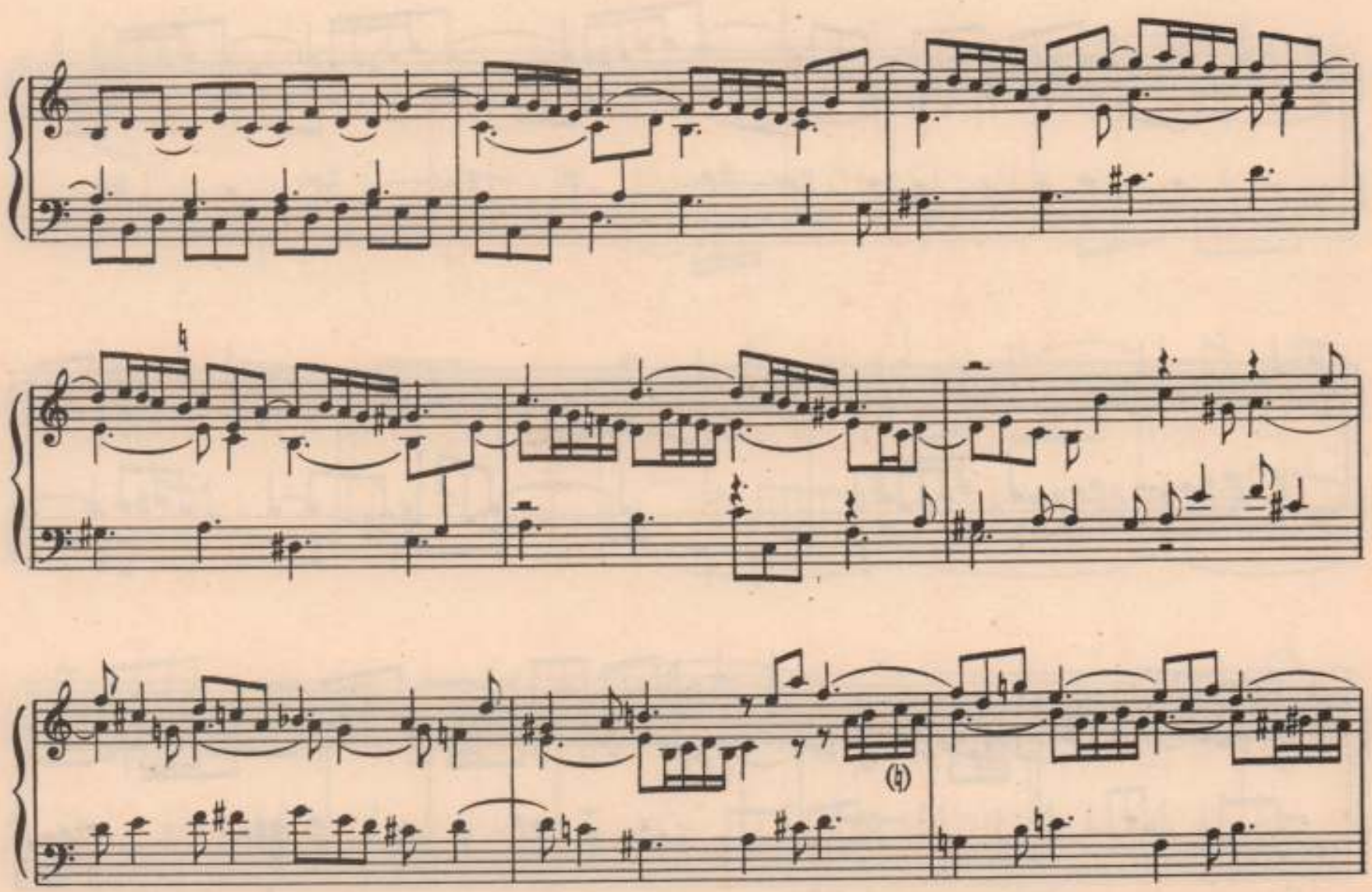


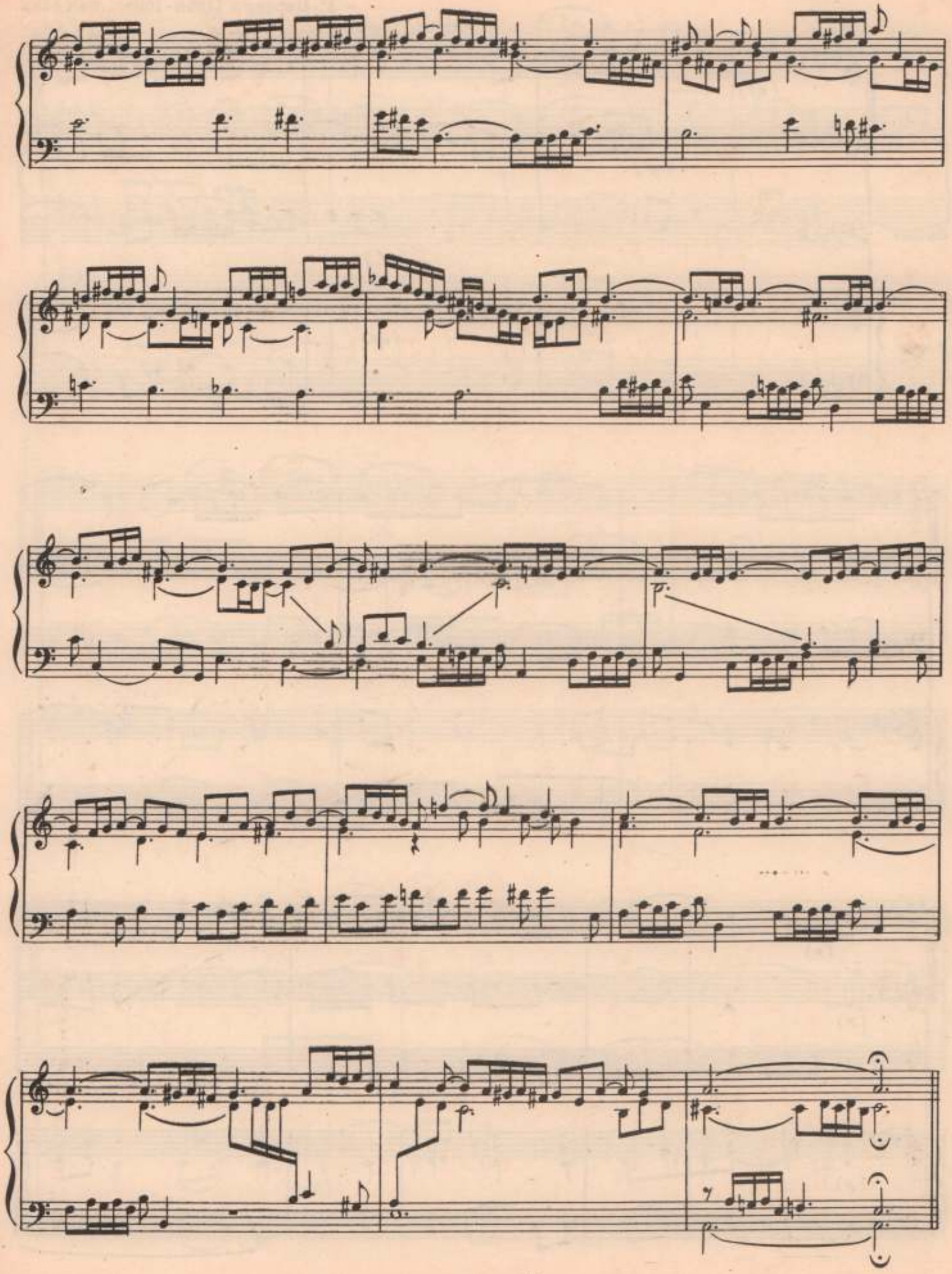


4a Parte

M. 31058 Г.







247

V-no I

V-no II

Bassus

Piano

(mf)

(p)

(mf)

(mf)

(mf)

(mf)

(p)

(p)

(p)

(p)

248 **Allegro moderato** *tr*

mf marcato

legato

decresc. *dim.*

mf *tr* *dim.* *p*

poco cresc. *legato* *dim.*

cresc. *tr* *f* *dim.* *mf*

f *ben marcato*

p *marcato*

cresc.

dim

p

cresc.

f

dim.

mf

f

p

mf

p

p poco a poco

cresc.

f

rall.

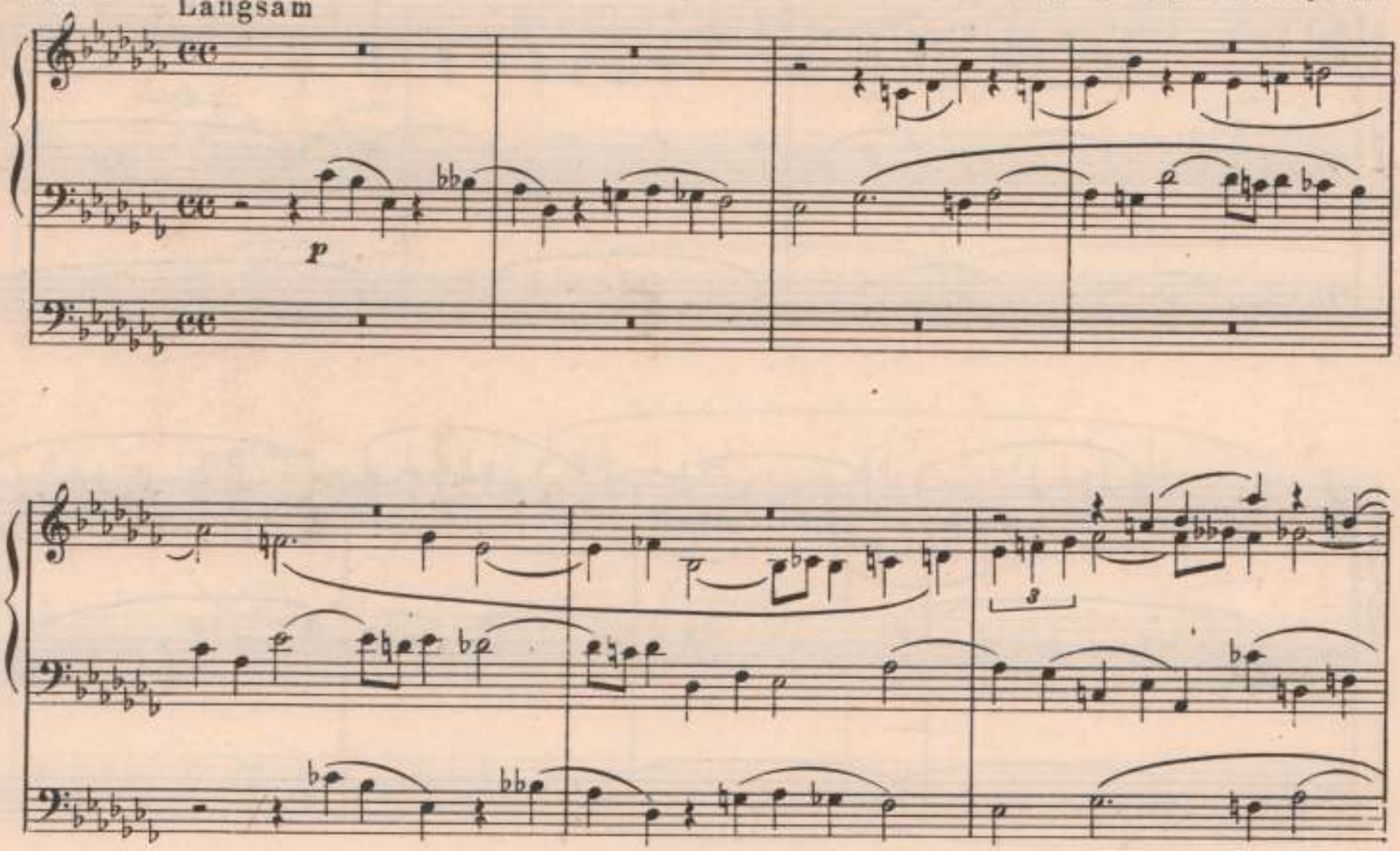
Adagio

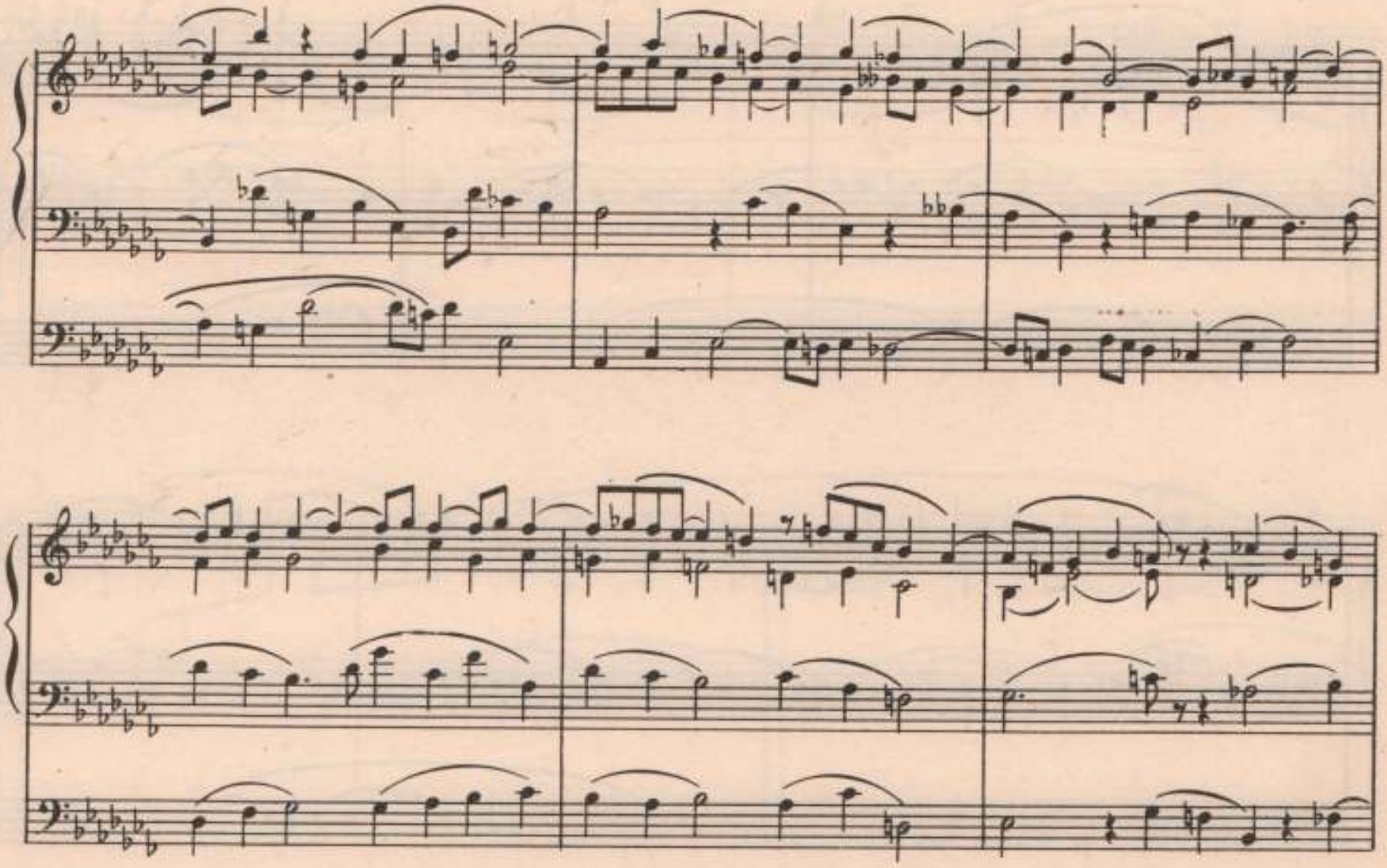
cresc.

ff

249

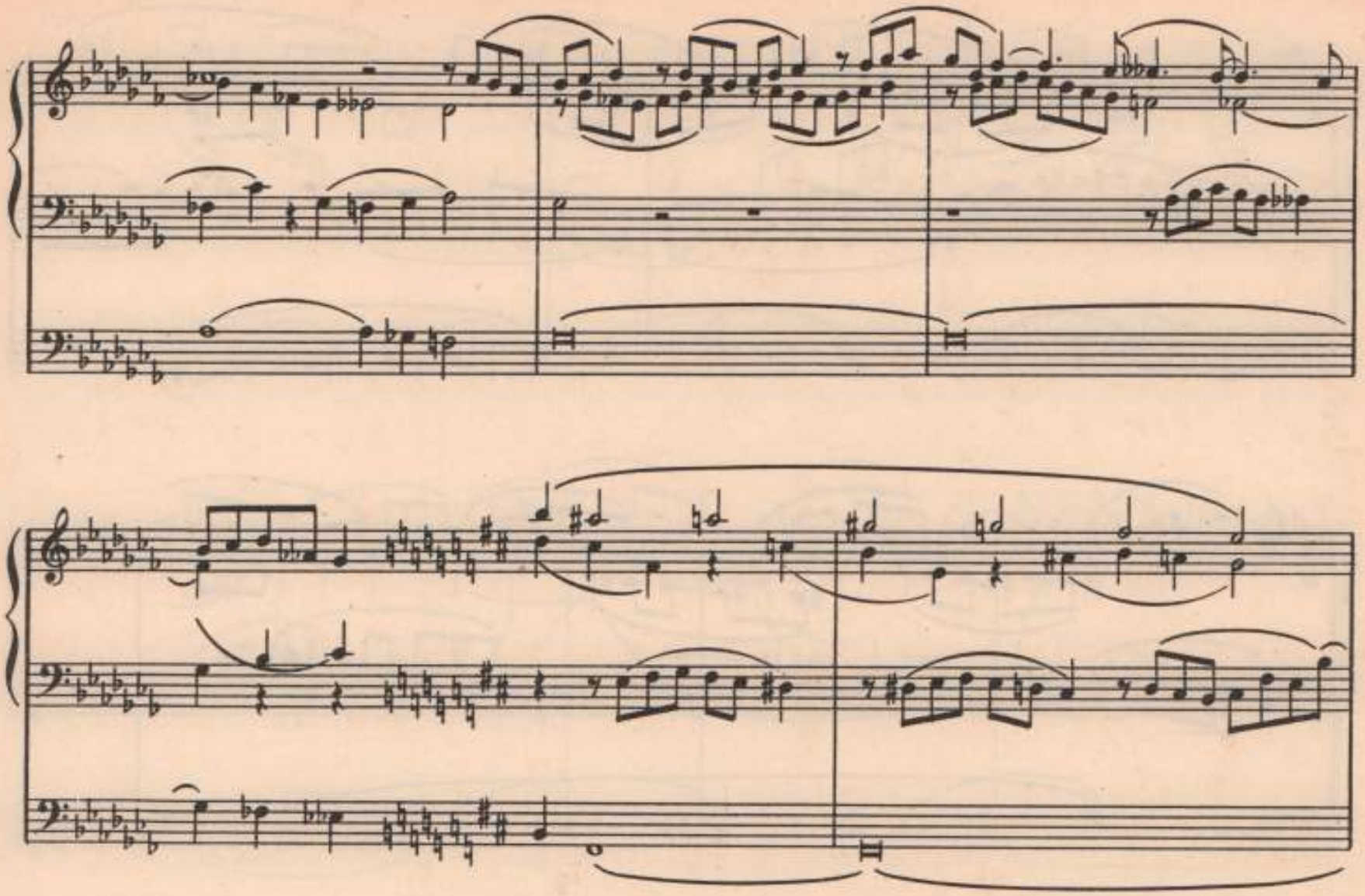
Langsam

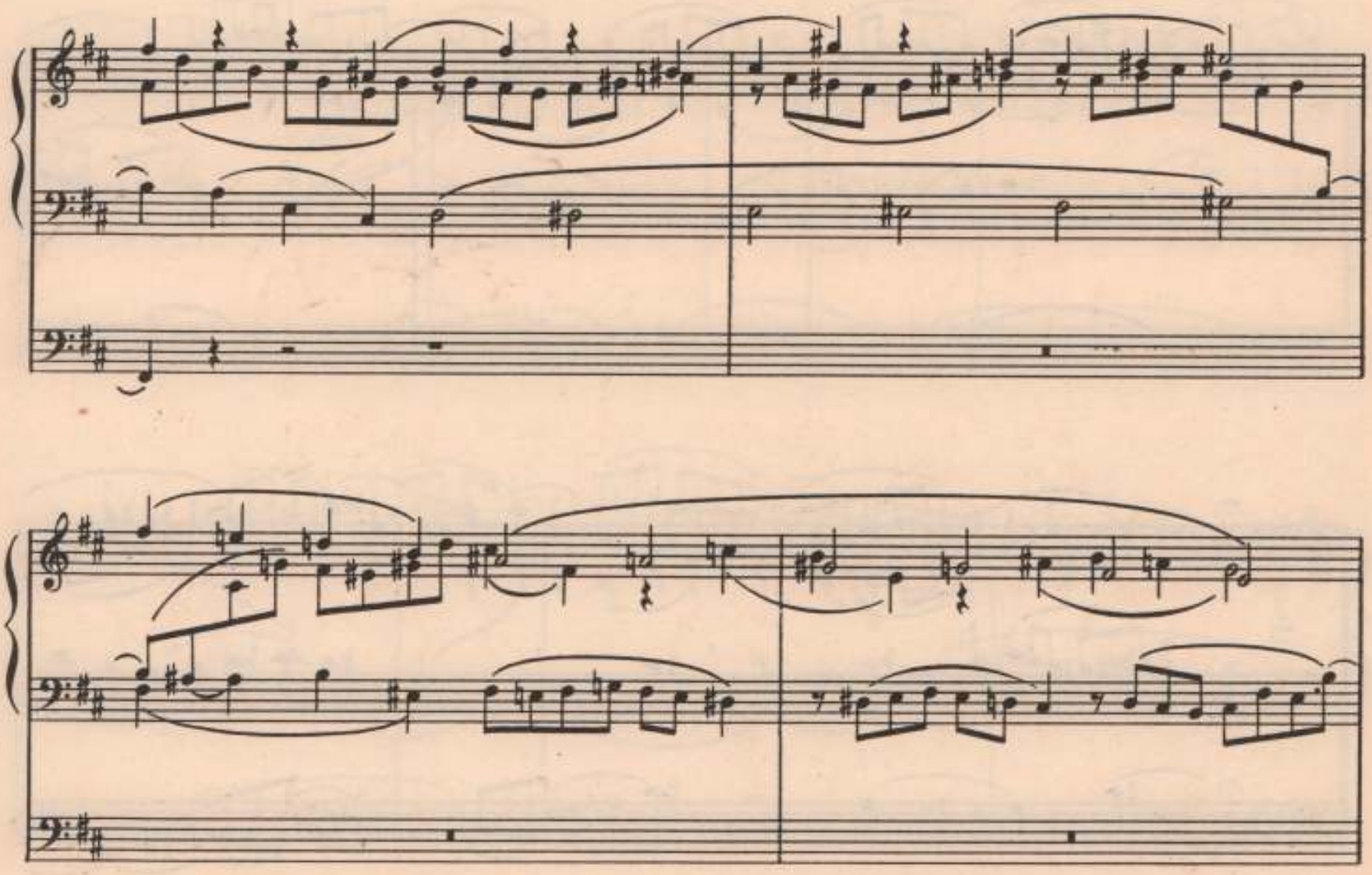


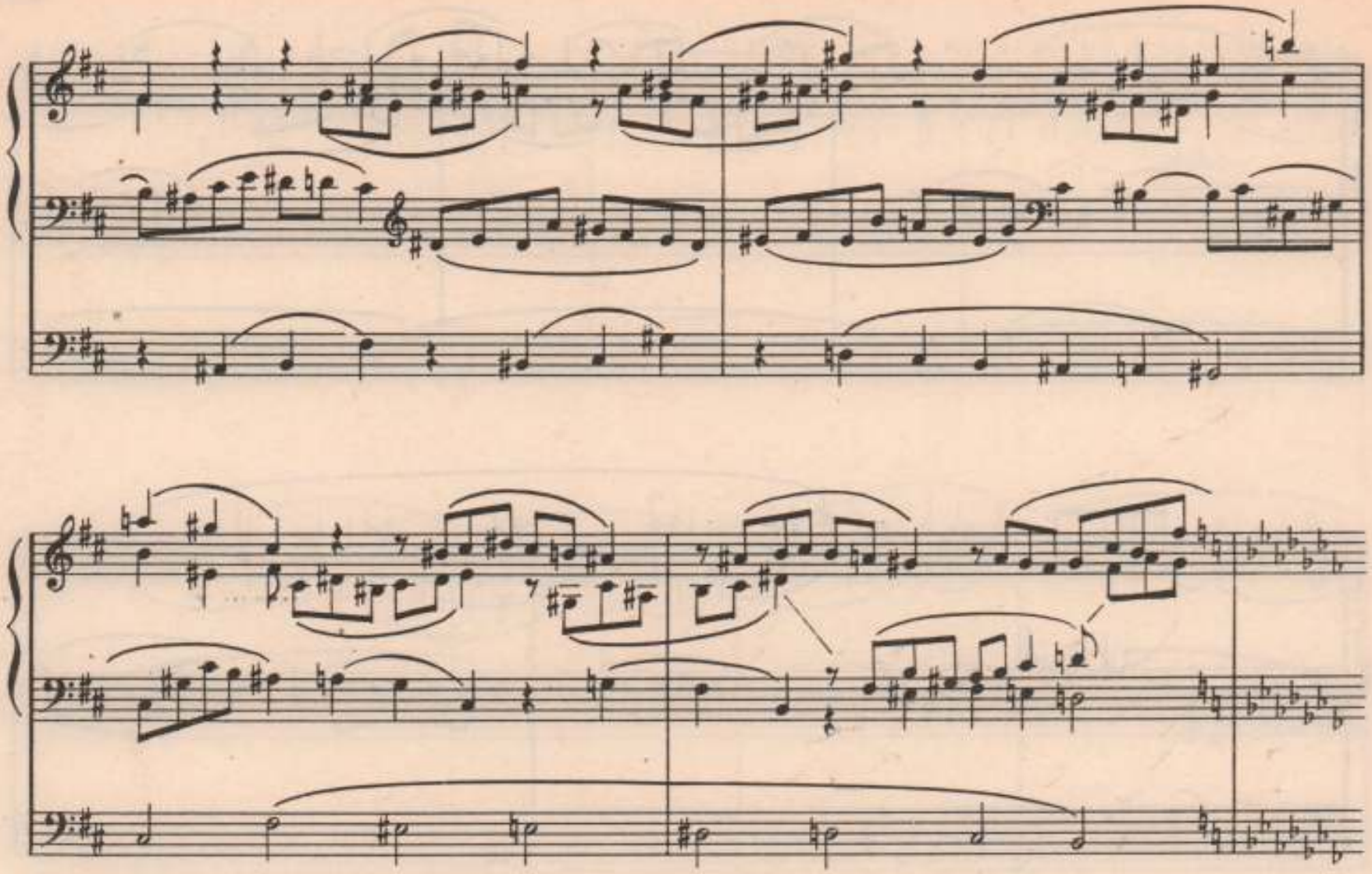


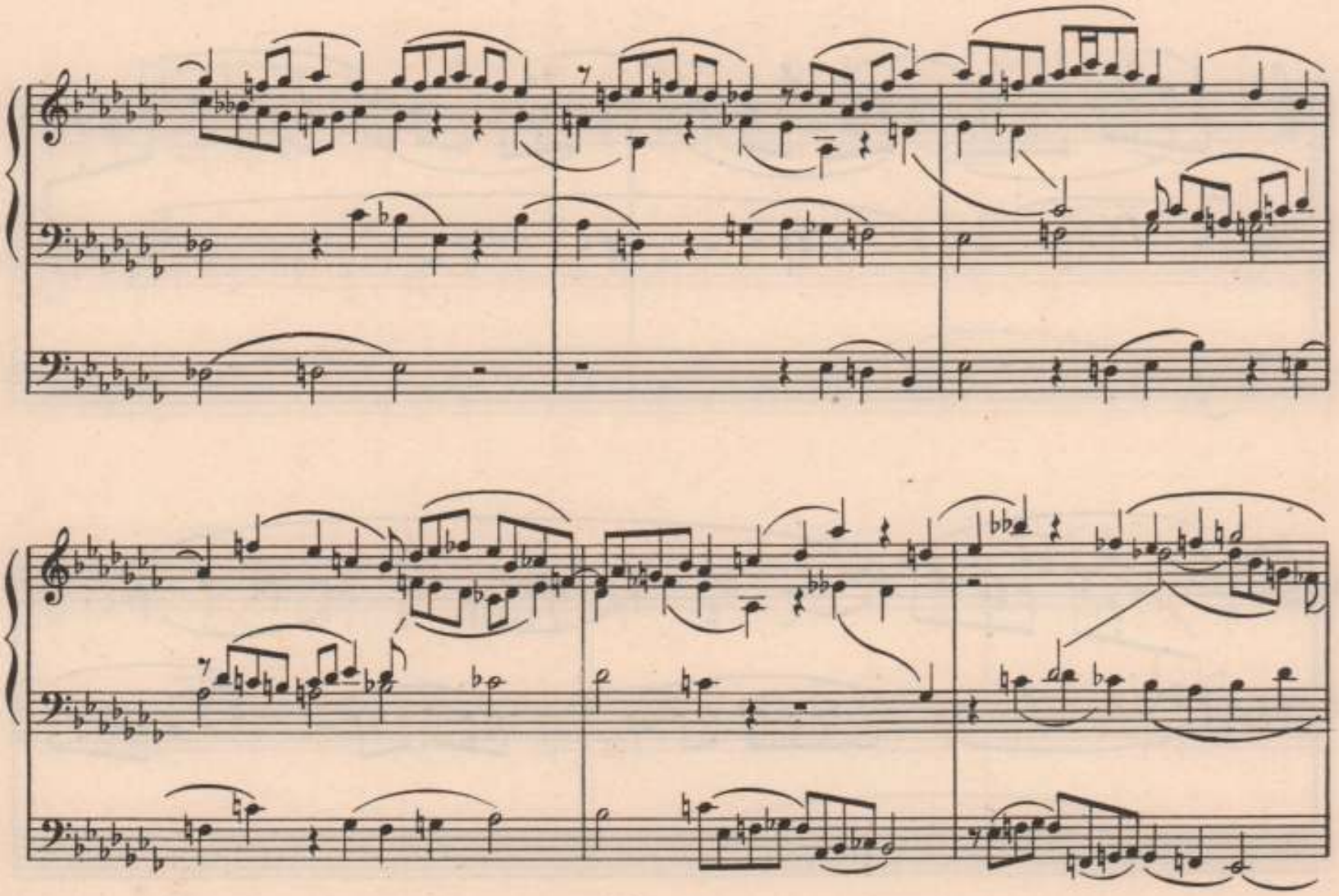
dolce

I

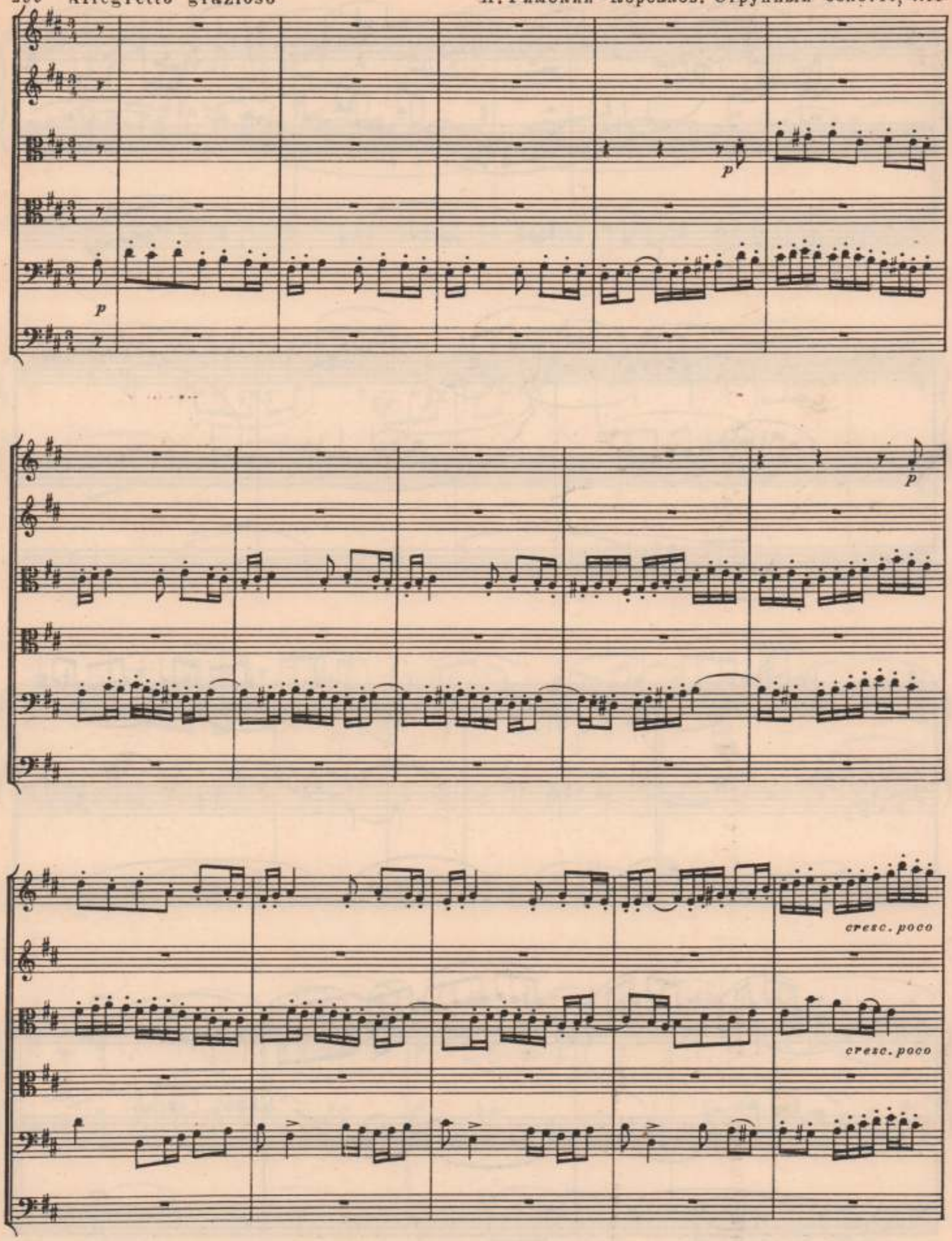








pp


p
p
p
cresc. poco
cresc. poco

A

p cantabile

p

p

p

B

p

p

p

p

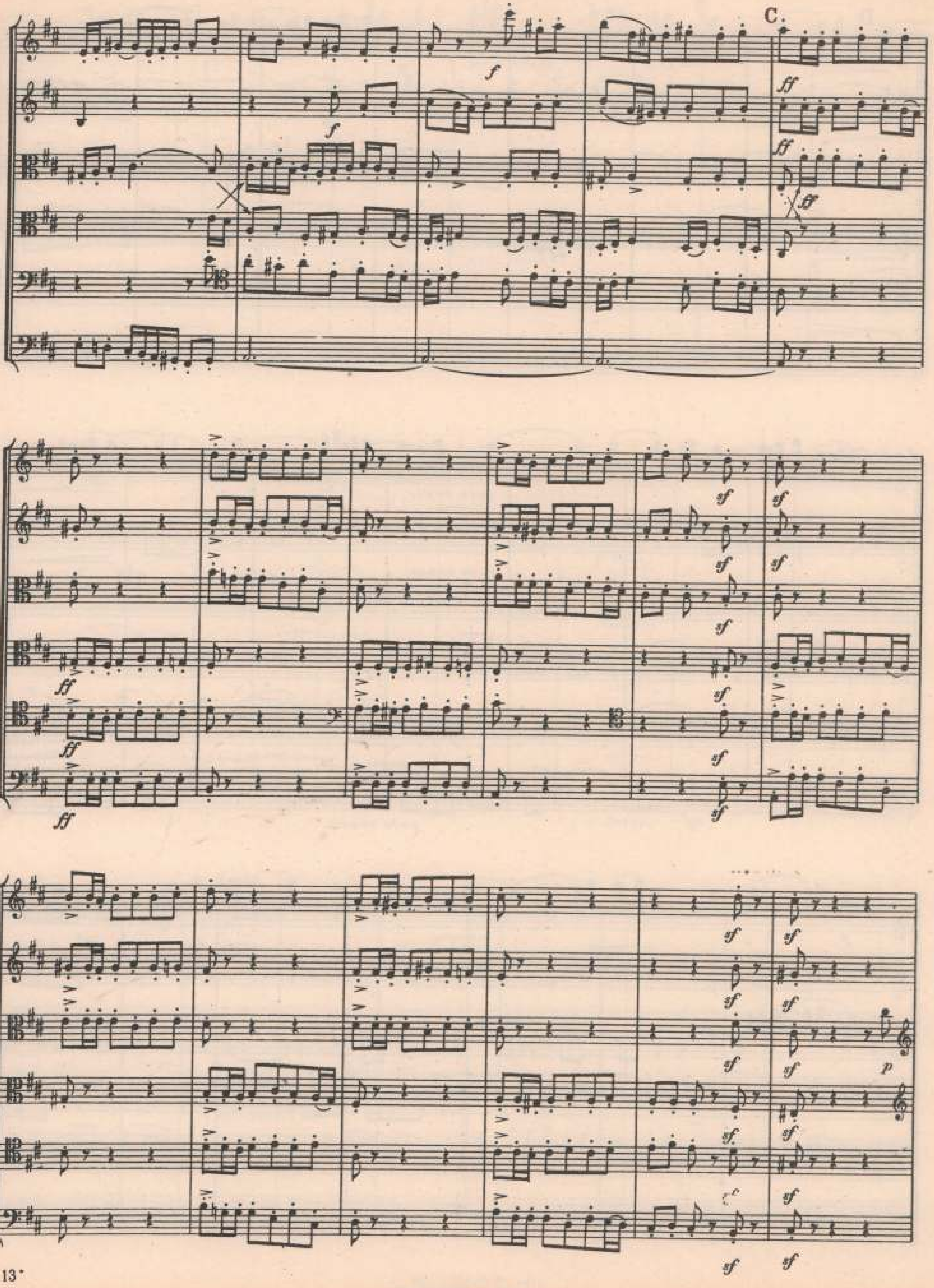
p

cresc.

mf cresc.

mf cresc.

p cresc.



M. 31058 Г.

D

p

p

p

poco cresc.

poco cresc.

p

poco cresc.

mf

poco cresc.

p

p

E

poco cresc.

poco cresc.

p

p cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

mf

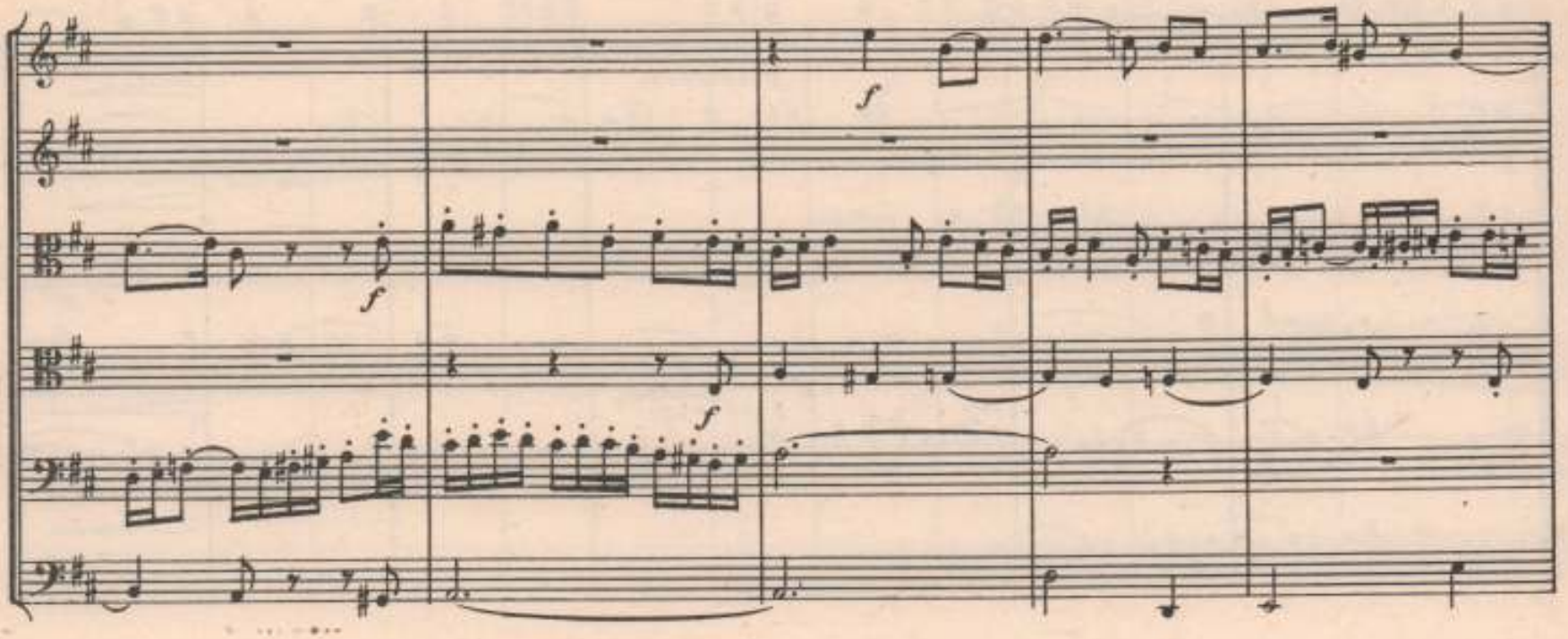
cresc.

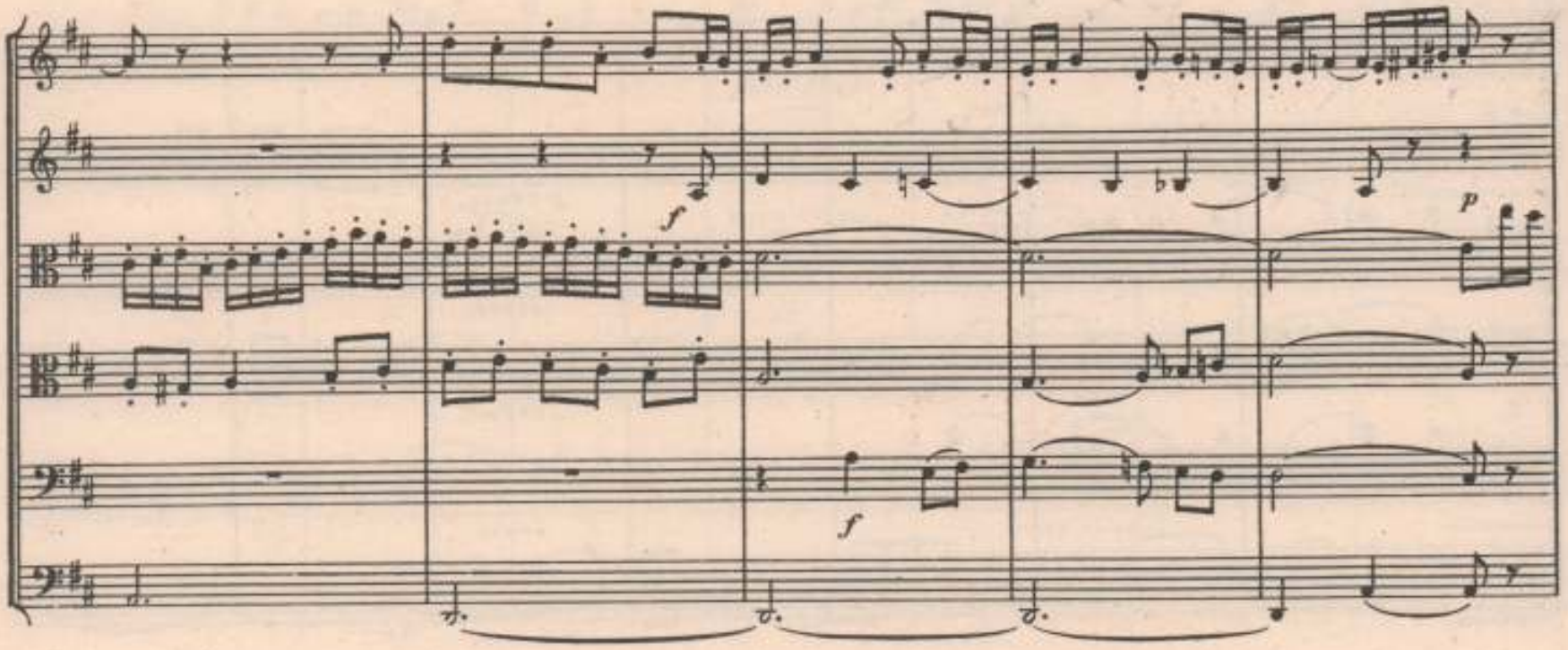
mf cresc.

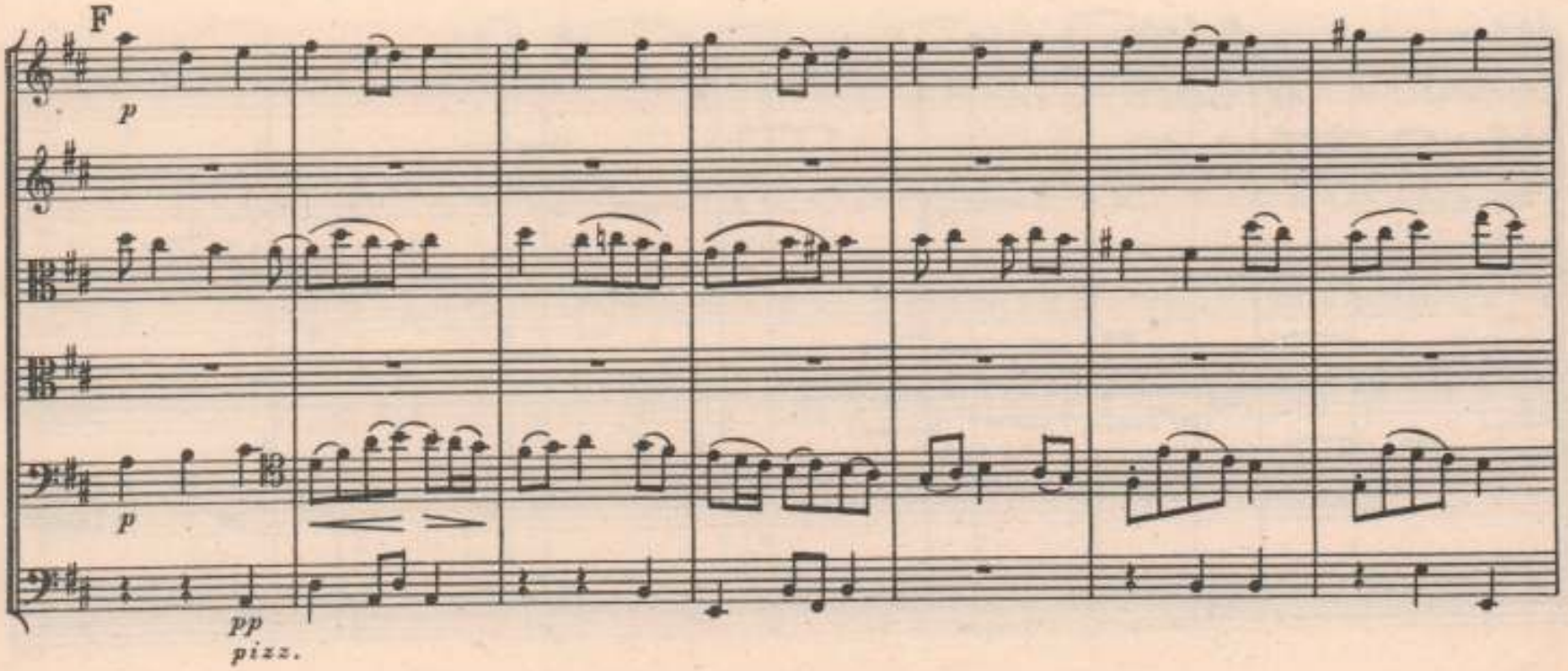
f

f

f


f
f
f


f
p
f


F
p
p
pp
pizz.

p

G

p

p

p

arco

mf

cresc.

mf

mf

cresc.

H

J

p

p

K

mf cresc.

mf cresc.

rit.

f

f

f

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

251 Adagio ma non troppo

p

pp

*)

sf

sf

sf

sf

p

marcato

poco rit.

f

sf

sf

sf

dim.

pp

attacca subito

L'istesso tempo

C.
A.

p (альты)

И - ду в не_ве - до_мый мне путь, и_ду меж

cresc.

стра - ха и на - деж - ды; мой взор у - гас, о - сты - ла

sf

p

грудь, не внем_лет слух, сом_кну - ты веж - ды,

sf

cresc.

ле - жу без - гла - сен, не - дви_жим, не

cresc.

слы - шу брат_ско_го ры - да - нья, и от ка - ди - ла си - ний

mp

mp

дым не мне стру - ит бла - го - у - хань - е,

cresc.

sf

cresc.

mf

и от ка - ди - ла си - ний дым не мне стру -

mf

sf

mf

-ит бла_го - у - хань - е.

И - ду в не_ве - до-мый мне путь, и_ду меж

стра_ха и на_деж - ды, мой взор у_гас, о_сты - ла

грудь, не внем_лет слух, сом_кну - ты веж - ды,

ле - жу без - гла - сен, не - дви_жим, не слы - шу,

не слы - шу брат_ско - го ры - дань -

М. 31058 г.

Мой взор у - гас, о - сты - ла грудь, не внем - лет слух,

сом - кну - ты веж - ды, сом - кну - ты веж - ды, сом - кну - ты веж -

-ды.

Мой взор у -

-гас, о-сты-ла грудь, не внемлет слух,

сом-кну-ты веж - ды.

Сом-кну - ты веж-ды.

И -

mf

p

-дув не_ве - до_мый мне путь, и_дув не_ве - до - мый мне

simile

Va

f

mf

путь, и_ду меж стра_ха и на - деж - ды, и -

mf

f

f

-ду в не_ве - до_мый мне путь, и_ду в не_ве - до_мый мне

путь, и - ду меж стра - ха и на - деж_ды,

и - дувне_ве - до_мый мне

и_ду меж стра - ха и на_деж - ды

путь

мой взор у - гас,

о - сты - ла грудь.

Ле - жу без - гла - сен,

не - дви - жим, не слы - шу брат - ско -

-го ры-дань - я, и от ка-ди-ла си - ний

pp pp sf pp

dim.

дым не мне стру-ит бла-го-у - хань-е.

p ff ff

Мой взор у - гас, о - сты - ла грудь, не внем_лет слух,

сом_кну_ты веж - ды, сом_кну_ты веж - ды, сом - кну_ты веж -

cresc.

cresc.

cresc.

-ды,

ff

p

poco a poco cresc.

ff

И - ду в не - ве - до - мый мне

ff

и - ду в не - ве - до-мый мне путь

и - ду в не-ве - до-мый мне путь, и-ду меж стра -

путь,

- ха и на-деж - ды, и-ду меж стра - ха и на-деж - ды, и -

poco rit.

- ду в не - ве-до-мый мне путь!

dim.

p

pp

Прелюдия

Andante

252

espr.

p

p subito

cresc.

mf

dim.

pp

cresc.

dim.

p

dim.

pp

cresc.

mf

dim.

p

dim.

pp

morendo

attacca

Фуга

Adagio (♩ = 80)

pp legato

pp

cresc.

dim.

cresc.

dim.

pp

cresc.

dim.

pp cresc.

p

Più mosso (♩.=116)

dim.

pp

cresc.

p

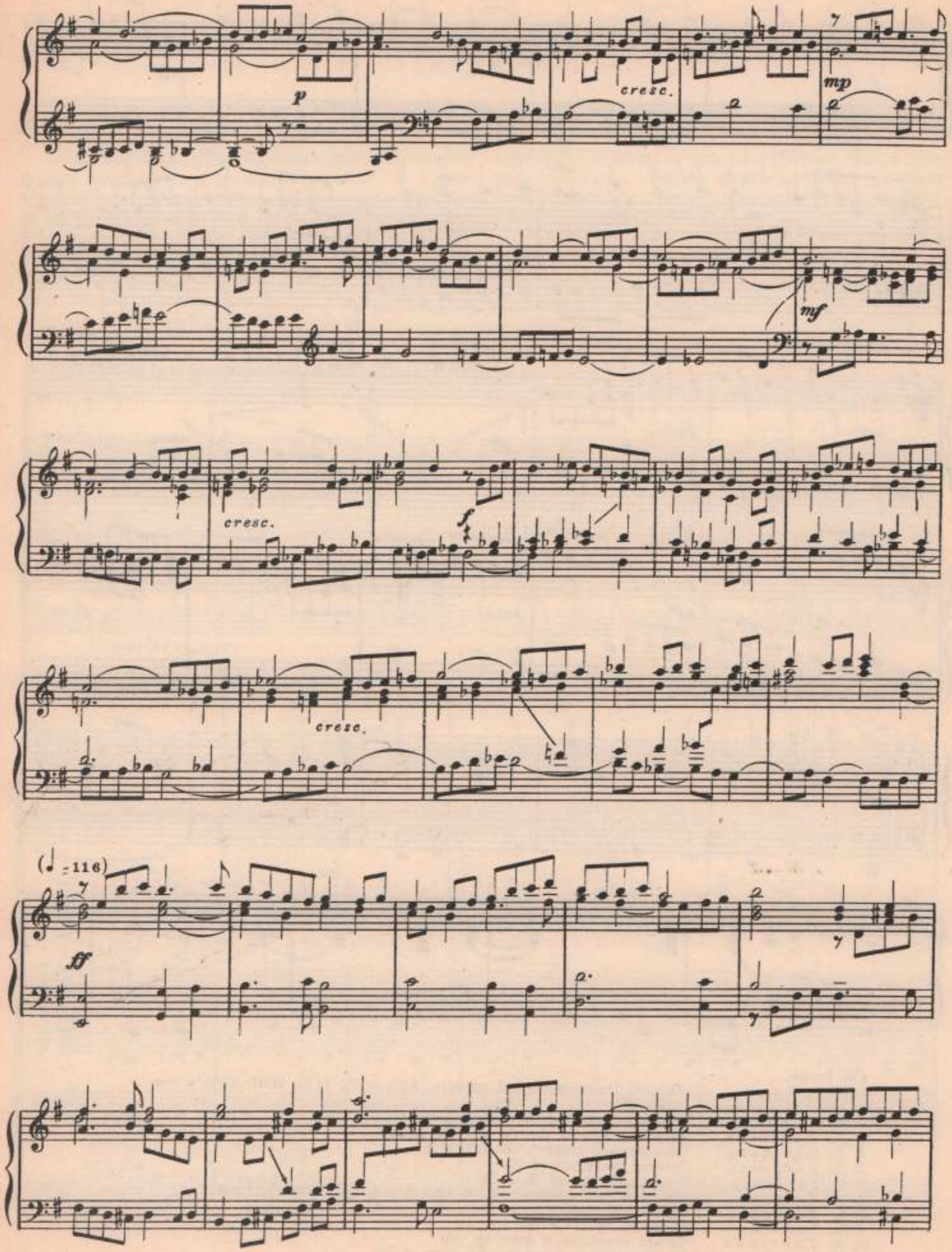
cresc.

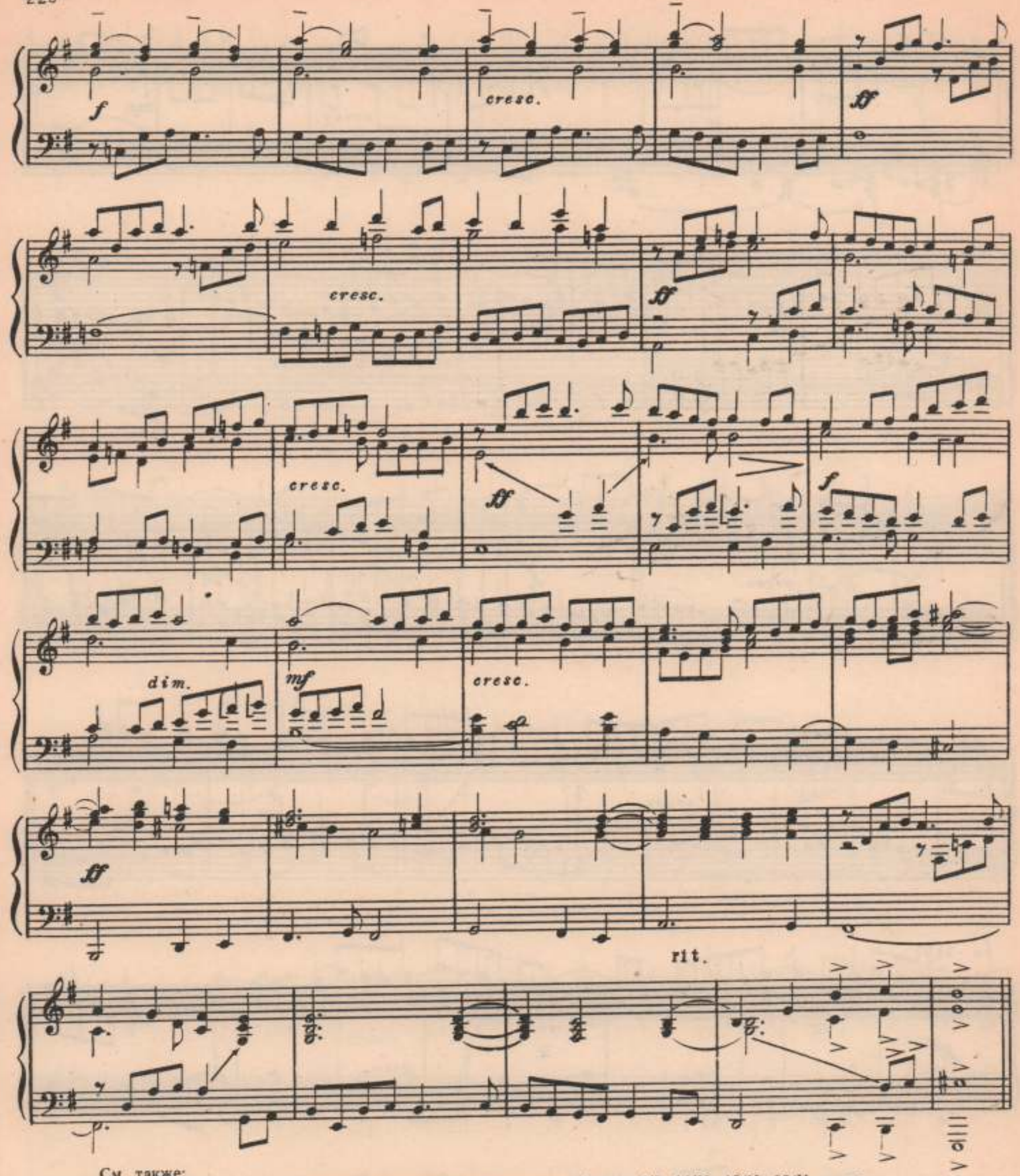
mp

cresc.

mf

dim.


p
cresc.
mp
mf
cresc.
f
cresc.
(♩ = 116)
ff



См. также:

1. И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», фуги — 4/I, 14/II, 18/II, 23/II и прелюдия 19/I.
2. И. С. Бах. Второй Бранденбургский концерт, финал.
3. Л. Бетховен. Двадцать девятая соната, ор. 106, финал.
4. Л. Бетховен. Пятнадцатый квартет, ор. 133, ч. I.
5. Л. Бетховен. Девятая симфония, финал.
6. С. Танеев. Второй квартет, ор. 5, ч. IV.
7. С. Танеев. «По прочтении псалма», ор. 36 №№ 3 и 4, фуги *F-dur* и *f-moll*.
8. С. Танеев. «Прометей», хор.
9. С. Танеев. Квинтеты, ор. 14 и 16.
10. А. Глазунов. Четыре прелюдии и фуги, ор. 101.
11. Д. Шостакович. «24 прелюдии и фуги», ор. 87, фуга № 24.
12. М. Регер. Пятый квартет *Es-dur*, финал.

Глава XII

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В ГОМОФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

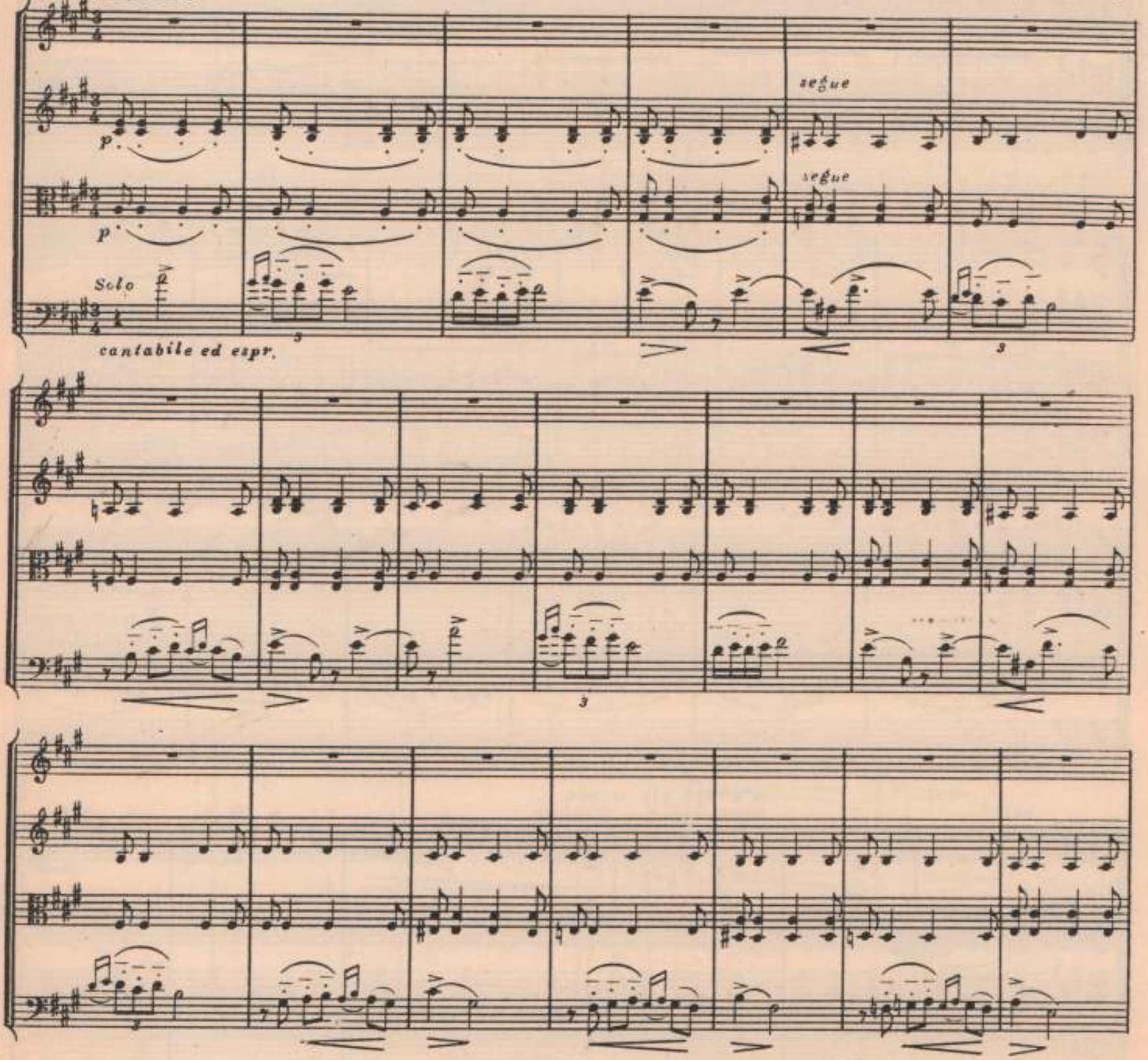
В приводимых ниже образцах полифонические формы сочетаются с гомофоническими. В одних случаях, при определении формы произведения имеются в виду двойные фуги, обнаруживающие ясно выраженные черты сонатного аллегро; в других случаях, приемы полифонического изложения используются при экспонировании отдельных тем сонатного аллегро, в его разработках или в репризах. Весьма нередко полифоническое развитие тематического материала цементирует рондообразные или вариационные формы.

(Сказанное в начале десятой главы относится также и к работе над данными сочинениями.)

ОБРАЗЦЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

253 **Andante**

А. Бородин. Второй квартет, Ноктюрн



p

contabile ed espr.

p

p

p

dim.

dim.

dim.

dim.

rall.

a tempo più mosso

appassionato e risoluto

cresc.

mf

cresc.

mf

mf

appassionato e risoluto

mf

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

f

f

f

f

fp

fp

p can.

p

f

p risoluto

dim.

tobile

p cantabile

dim.

f risoluto

dim.

dim.

dim.

p

p

Solo

cantabile

f risoluto

sf

p

p

p

risoluto

risoluto

f sempre cresc.

risoluto

risoluto

risoluto

perdendosi

dim.

dim.

dim.

p cantabile

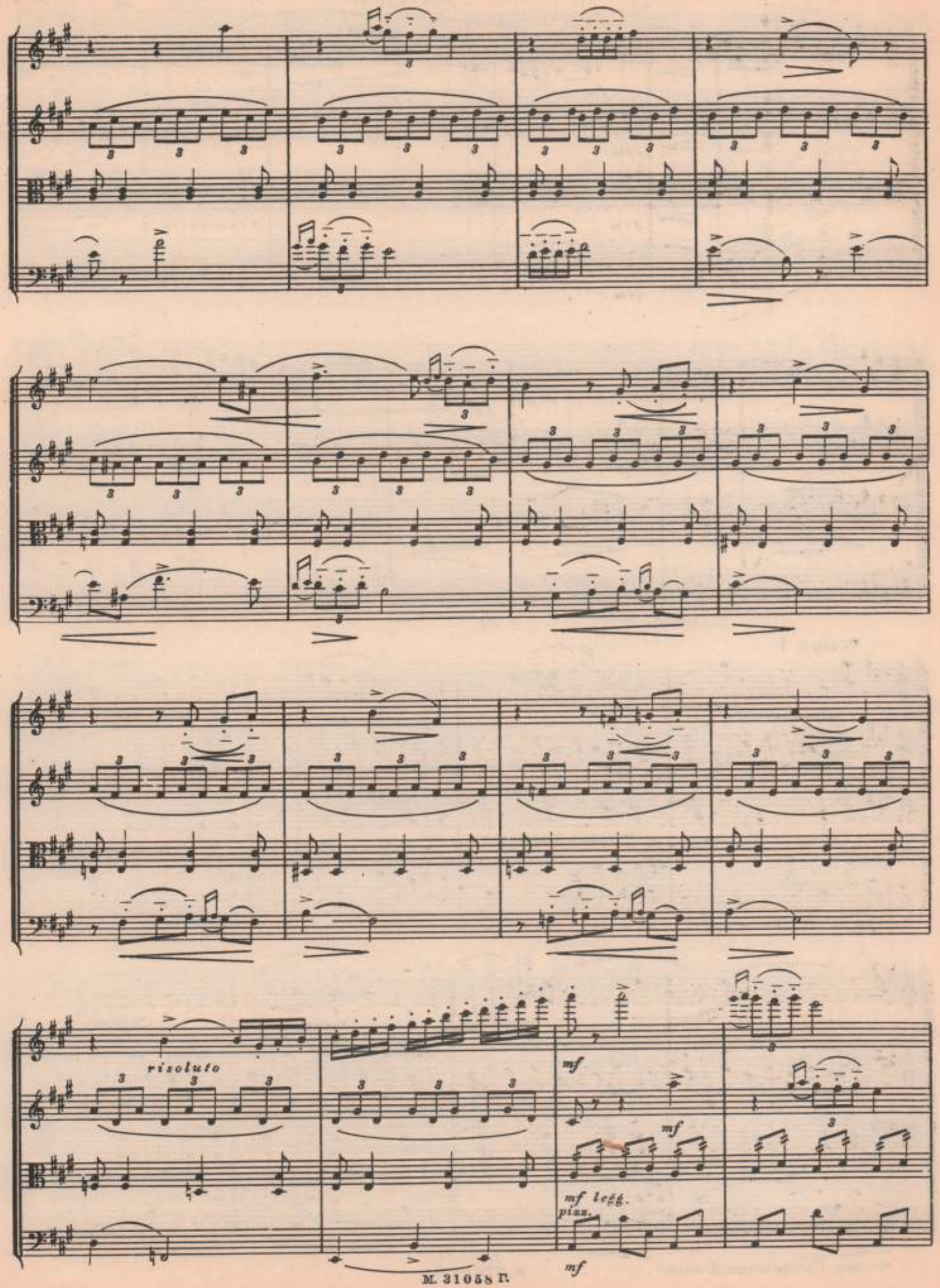
Tempo I

p dolce

fp cantabile ed espr.

segue

м. 31058 г.

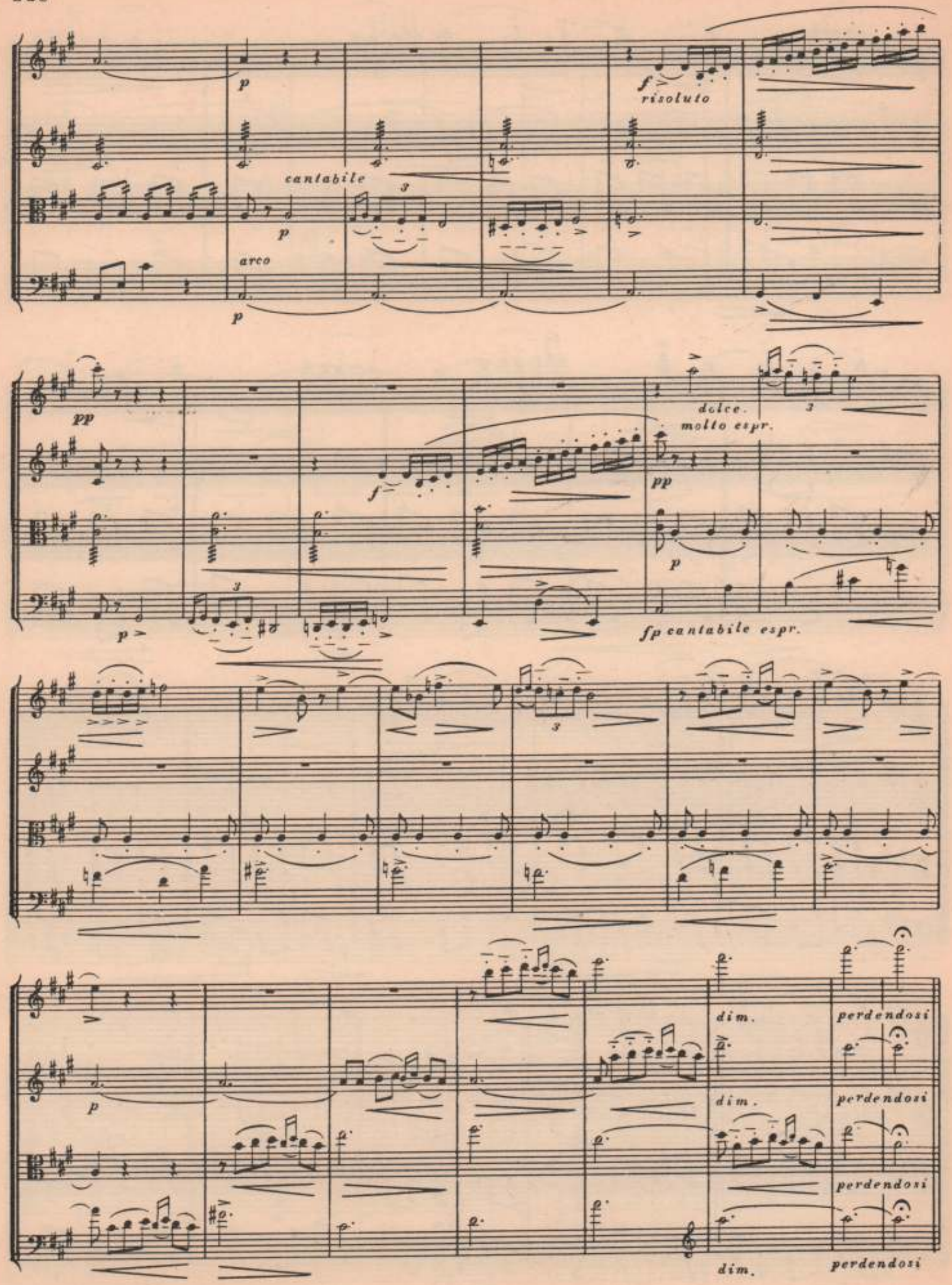

risoluto
mf
mf
mf legg.
pizz.
mf

dim.

dim.

dim

М. 31058 Г.


p
cantabile
p
arco
p
f
risoluto
pp
f
dolce.
molto espr.
pp
p
p
fp cantabile espr.
p
dim.
perdendosi
dim.
perdendosi
perdendosi
dim.
perdendosi

254

Allegro ♩ = 96

non legato

С. Танеев. „Посмотри, какая мгла", ор. 27 № 4

С
А
Т
Б

p

По-смот-ри, ка-ка-я мгла вглу-би- не до-лин лег-

p

По-смот-ри, ка-ка-я мгла вглу-би - не до - лин лег-

mp

- ла! Под е - е про-зрач-ной дым - кой

mp

Под е - е про-зрач-ной дым-кой в сон-ном

mp

- ла! Под е - е про-зрач-ной дым - кой

p

в сон-ном су-мра - ке ра - кит туск-ло о - зе - ро бле - стит, туск-ло

cresc. *mf*

в сон-ном су-мра - ке ра - кит туск-ло о - зе - ро бле -

су-мра - ке ра - кит туск-ло о - зе - ро бле - стит, туск-ло о - зе -

cresc. *mf*

cresc.

в сон - ном су - мра - ке ра - кит туск-ло о - зе -

mf

о - зе-ро бле - стит, По-смот-

dim. *p*

- стит, бле - стит, туск - ло о - зе-ро бле - стит. По-смот-

dim. *tenuto*

- ро бле - стит По-смот-ри,

dim. *tenuto*

- ро бле - стит,

По-смот-

-ри, ка - ка - я мгла, по - смот - ри, ка - ка - я мгла

-ри, ка - ка - я мгла, по - смот - ри, ка - ка - я мгла в глу - би.

по - смот - ри,

в глу - би - не до - лин лег -

-не до - лин лег - ла, по - смот - ри,

лег -

-не до - лин лег - ла, в глу - би - не до - лин лег -

-ла! По - смот - ри, по - смот - ри,

pp

по - смот - ри, по - смот - ри, по - смот - ри, по -

-ла! По - смот - ри, по - смот - ри,

pp

-ла!

По -

По - смот - ри!

По - смот - ри!

poco cresc.

-смот - ри!

Блед - ный ме - сяц

poco cresc.

не - ви -

По - смот - ри,

по - смот - ри!

tenuto

tenuto poco cresc

-смот - ри! Блед - ный ме - сяц не - ви - дим - кой, в тес - ном сон - ме

Блед.ный ме . сяц не.ви . дим . кой, в тес.ном сон . ме

poco cresc.

dim.

.дим . кой, блед.ный ме . сяц не.ви.дим . кой, в тес.ном сон.ме

tenuto

Блед.ный ме . сяц не.ви . дим . кой, в тес.ном сон . ме

poco cresc.

p poco cresc. tenuto

си.зых туч, в сон.ме

без при.ю . та в не.бе

си.зых туч, по.смот.ри, без при.ю . та по.смот.ри, в не.бе хо.дит, по.смот.ри, без при.ю.та по.смот.

tenuto

си.зых туч, по.смот.ри, по.смот.ри! tenuto

хо . дит, без при.ю . та в не.бе хо . дит, и, скво.

-ри, без при.ю . та в не.бе хо . дит, в не.бе хо.дит,

в не.бе хо.дит, без при.ю . та в не.бе хо . дит и, скво.

Без при.ю . та в не.бе хо . дит, в не.бе хо.дит и, скво.

.зя, на все на . во.дит фос.фо . ри.че . ский свой луч.

по.смот.ри, по.смот.ри. По.смот.

.зя, на все на . во.дит фос.фо . ри . че . ский свой луч. По.смот.ри,

.зя, на все на . во.дит фос.фо . ри . че . ский свой луч. По.смот.

по - смот - ри, ка - ка - я мгла

- ри, ка - ка - я мгла, по - смот - ри! В глу - би -

по - смот - ри, ка - ка - я мгла, по - смот - ри,

- ри, ка - ка - я мгла, по - смот - ри, ка - ка - я мгла, в глу - би -

в глу - би - не до - лин лег - ла. По - смот -

- не до - лин лег - ла, по - смот - ри.

pp

По - смот - ри,

в глу - би - не до - лин По - смот -

pp

pp

- не до - лин лег - ла, в глу - би - не до - лин лег - ла.

- ри. ка - ка - я мгла в глу - би - не до - лин лег - ла,

p

по - смот - ри, ка - ка - я мгла в глу - би - не до - лин лег - ла, в глу - би -

- ри, ка - ка - я мгла

p

В глу - би - не, в глу - би - не до - лин лег -

- не до - лин лег - ла, в глу - би - не до - лин лег -

pp

pp

ppp

ppp

- ла, в глу - би - не до - лин лег - ла, лег - ла,

pp

pp

ppp

ppp

лег - ла.

См. также:

1. В. А. Моцарт.	Симфония *D-dur* (без Менуэта), ч. I.
2. В. А. Моцарт.	Симфония «Юпитер», финал.
3. В. А. Моцарт.	Четырнадцатый квартет, финал.
4. Л. Бетховен.	Четвертый квартет, ор. 18, скерцо.
5. Л. Бетховен.	Девятая симфония, скерцо.
6. М. Глинка.	«Камаринская».
7. М. Глинка.	«Иван Сусанин», Интродукция.
8. А. Бородин.	Первый квартет, ч. II.
9. П. Чайковский.	«Размышление», ор. 72 № 5.
10. Н. Римский-Корсаков.	Квартет *F-dur*, ч. I.
11. Н. Римский-Корсаков.	«Царская невеста», первая ария Марфы.
12. Л. Бетховен.	Квартет, ор. 59 № 2, ч. III.
13. Р. Глиэр.	Четвертый квартет, ор. 83, ч. IV.
14. В. Шебалин.	Симфония «Ленин», чч. I и III.
15. Д. Кабалевский.	Квартет, ор. 8, ч. II.
16. А. Карцев.	Первый квартет, ч. II.

УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ

Глава I

1. Л. Зенфль. «Майская песня»
2. О. ди Лассо. «Ave regina» (О. ди Лассо. Сочинения, том I, стр. 79)
3. Г. Л. Гаслер. «Интрада» (А. Шеринг. История музыки в примерах, № 153)
4. Г. Изаак. Канцона «La Martinella» (А. Шеринг. История музыки в примерах, № 56)
5. И. С. Бах. «Musikalisches Opfer», Fuga (Ricercata)
6. И. С. Бах. Хроматическая фантазия и фуга
7. Г. Ф. Гендель. Фугетта
8. Г. Ф. Гендель. Каприччио
9. И. Ф. Кирибергер. Двухголосная фуга (отдельное издание)
10. И. Гайдн. Квартет *f-moll*, ор. 20 № 5, финал
11. В. А. Моцарт. Фуга *c-moll* для квартета
12. Л. Бетховен. Девятый квартет, финал
13. Ф. Шопен. Фуга
14. Р. Шуман. Четыре фуги, ор. 72 № 2
15. Ф. Мендельсон-Бартольди. Фуга *c-moll* для органа
16. М. Глинка. «Иван Сусанин», Интродукция
17. Ф. Лист. «Данте-симфония», ч. II
18. Ф. Лист. Соната *h-moll*
19. С. Франк. «Прелюдия, хорал и фуга», фуга
20. А. Бородин. Первый квартет, ч. I
21. М. Балакирев. Соната для фортепиано *b-moll*
22. П. Чайковский. Фортепианное трио, ор. 50, ч. II
23. А. Глазунов. Фуга, ор. 101 № 2
24. С. Танеев. Прелюдия и фуга, ор. 29
25. М. Регер. Пятый квартет, ч. IV
26. А. Копылов. Фуга *c-moll*
27. Н. Мясковский. Одиннадцатая симфония, ч. II
28. Н. Мясковский. «Полифонические наброски», ор. 78, тетр. II, фуга № 6
29. Ан. Александров. Седьмая соната для фортепиано, ор. 42, ч. III
30. В. Шебалин. Симфония «Ленин», ор. 16, ч. I
31. В. Шебалин. Симфония «Ленин», ор. 16, ч. III
32. А. Хачатурян. Инвенция
33. Д. Шостакович. «Песнь о лесах», ор. 81, ч. VII — «Слава»
34. Д. Шостакович. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, ор. 67, ч. III
35. Р. Вагнер. «Тристан и Изольда», действие III, сцена 1

Глава II

36. К. Отмайр. Двухголосный хор (К. Томас. Учебник по хоровому дирижированию, ч. II, стр. 70)
37. Ж. Беншуа. «Magnificat» (А. Шеринг. История музыки в примерах, № 43)
38. И. Окегем. Пьеса (Е. Сеньи. Теория музыки, ч. III, стр. 51)
39. Неизвестный автор XV века. Пьеса (А. Шеринг. История музыки в примерах, № 32)
40. Г. Дюфаи. «Missa Sancti Jacobi», «Kyrie» (А. Шеринг. История музыки в примерах, № 39)
41. Г. де Машо. «Песня-баллада» (А. Шеринг. История музыки в примерах, № 26)
42. Ж. Депре. Пьеса (Е. Сеньи. Теория музыки, ч. III, стр. 14)
43. Э. Роттенбухер. Пьеса (Е. Сеньи. Теория музыки, ч. III, стр. 15)
44. И. С. Бах. Фуга для органа *g-moll*, том II, № 4
45. И. С. Бах. Фуга для органа *a-moll*, том II, № 8
46. Г. Ф. Гендель. Каприччио
47. В. Ф. Бах. Фугетта *d-moll*
48. А. Бородин. Первый квартет, ч. II
49. Л. Бетховен. Первая симфония, ч. II
50. Н. Мясковский. «Полифонические наброски», ор. 78, тетр. II, фуга № 4
51. И. Ласковский. Этюд в форме фуги
52. А. Копылов. Фуга *c-moll*
53. И. Брамс. «Немецкий реквием», ор. 45, ч. VI
54. В. Шебалин. Пятый квартет, ор. 33, ч. II

Глава III

55. О. ди Лассо. Сочинения, том I, стр. 18
56. Д. Палестрина. Сочинения, том XVII, стр. 105
57. И. С. Бах. «Die Kunst der Fuge», № 12
58. Д. Царлино. «Istitutioni harmoniche», глава 56
59. О. ди Лассо. Сочинения, том I, стр. 7
60. Д. Царлино. «Istitutioni harmoniche», глава 65
61. Д. Палестрина. Сочинения, том X, стр. 32
62. Д. Палестрина. Сочинения, том XVI, стр. 8
63. С. Танеев. «Подвижной контрапункт строгого письма», приложение к отделу «С», № 1
64. Д. Палестрина. Сочинения, том III, стр. 36
65. Д. Палестрина. Сочинения, том XIII, стр. 22—23
66. Д. Скарлатти. Сто двадцать шестая соната
67. Р. Шуман. «Крейслериана»
68. А. Брукнер. Вторая симфония *c-moll*, ч. II
69. А. Глазунов. Второй квартет, ор. 10, ч. III
70. А. Бородин. Первый квартет, ч. II
71. Р. Глиэр. «Заповит»

Глава IV

72. Ж. Тюрну. Двухголосная канцона (А. Шеринг. История музыки в примерах, № 133)
73. Г. Равс. «Von edler Art» (Ф. Еде. Сборник песен для школы «Музыкант», стр. 265)
74. М. Преториус. «Проснитесь» (К. Томас. Учебник по хоровому дирижированию, ч. II, стр. 91)
75. Я. Обрехт. «Agnus Dei» (К. Томас. Учебник по хоровому дирижированию, ч. II, стр. 72)
76. Д. Палестрина. «Benedictus» (Пять месс, Париж, Е. Гиро, стр. 106)
77. Ж. Депре. Канон (Е. Сеньи. Теория музыки, ч. III, стр. 163)
78. Неизвестный чешский автор XVII века. Двухголосная фуга (сборник чешской полифонической музыки, стр. 43)
79. О. ди Лассо. «Sancti mei» (О. ди Лассо. Сочинения, том I, стр. 4)
80. А. Берталотти. Учебник сольфеджио, № 10
81. В. А. Моцарт. «Волшебная флейта», Увертюра
82. Л. Бетховен. Фортепианное трио, ор. 11, ч. III, var. II
83. И. Давид. Мотет (К. Томас. Учебник по хоровому дирижированию, ч. II, стр. 67)
84. А. Глазунов. Четвертый квартет, ор. 64, ч. I
85. Л. Керубини. Andantino (Е. Сеньи. Учебник сольфеджио, тетр. VIII)
86. Л. Бетховен. Шестнадцатая соната, ч. III
87. Р. Шуман. Двадцать пьес для фортепиано, ор. 124 № 20 — Канон

88. Б. Сметана. «Моя отчизна», ч. IV
89. С. Рахманинов. Второй концерт для фортепиано, ор. 18, ч. III
90. И. Брамс. Интермеццо, ор. 118 № 2
91. А. Лядов. Канон (издание М. Беляева, 1898)
92. В. Шебалин. Четвертый квартет, ор. 29, ч. I
93. Д. Шостакович. «24 прелюдии и фуги», ор. 87 № 24, фуга *d-moll*
94. Е. Голубев. Третий квартет, ор. 38, ч. III
95. Б. Барток. Хор «Никто на свете» (сборник «1000 лет хора»)
96. Б. Барток. Хор «Не уходи» (сборник «1000 лет хора»)

Глава V

97. О. ди Лассо. Сочинения, том III, № 179
98. Г. Ф. Гендель. Фугетта
99. Д. Скарлатти. Семьдесят вторая соната (издание Петерса, Лейпциг)
100. Д. Скарлатти. Девяносто восьмая соната (издание Петерса, Лейпциг)
101. Д. Скарлатти. Семнадцатая соната (издание Петерса, Лейпциг)
102. Р. Шуман. Вторая симфония, ор. 61, ч. II
103. П. Чайковский. «Ромео и Джульетта»
104. Д. Скарлатти. Сто седьмая соната (издание Петерса, Лейпциг)
105. Д. Скарлатти. Сто сорок первая соната (издание Петерса, Лейпциг)
106. Л. Бетховен. Десятая соната для скрипки и фортепиано, ор. 96, ч. I
107. Л. Бетховен. Месса *D-dur*, ор. 123, «Agnus Dei»
108. Л. Бетховен. Рондо-каприччио «Ярость по поводу утерянного гроша», ор. 129
109. Л. Бетховен. Рондо-каприччио «Ярость по поводу утерянного гроша», ор. 129
110. И. С. Бах. Фуга для органа *c-moll*, том II, № 6
111. М. Глинка. «Руслан и Людмила», Увертюра
112. М. Балакирев. «Увертюра на темы трех русских песен»
113. В. А. Моцарт. «Волшебная флейта», действие I
114. М. Глинка. «Иван Сусанин», действие III, финал
115. Р. Шуман. «Танцы давидсбюндлеров», ор. 6 № 13
116. Л. Бетховен. «33 вариации», ор. 120, var. XXXII
117. М. Мусоргский. «Борис Годунов», сцена «Под Кромами»
118. М. Мусоргский. «Борис Годунов», сцена «Под Кромами»
119. М. Мусоргский. «Борис Годунов», сцена «Под Кромами»
120. Б. Сметана. «Моя отчизна», ч. I
121. П. Чайковский. «Ромео и Джульетта»
122. А. Дворжак. Серенада для струнного оркестра, ор. 22, скерцо
123. Р. Штраус. «Тиль Уленшпигель», ор. 28
124. Г. Малер. Первая симфония, ч. I
125. А. Глазунов. Вторая соната для фортепиано, ор. 75, ч. I
126. Л. Бетховен. Двадцать девятая соната, ор. 106, финал
127. Р. Вагнер. «Нюрнбергские мейстерзингеры», Увертюра
128. А. Скрябин. Прелюдия, ор. 11 № 6
129. И. С. Бах. Фуга для органа *C-dur*, том II, № 7
130. Арну. Канон
131. А. Глазунов. Второй квартет, ор. 10, ч. III
132. А. Глазунов. Четвертый квартет, ор. 64, ч. I
133. А. Брукнер. Вторая симфония *c-moll*, ч. I
134. П. Чайковский. Первый квартет, ор. 11, ч. I
135. В. Калинников. Первая симфония, скерцо
136. Н. Мясковский. Первая соната для фортепиано, ор. 6, ч. I
137. Е. Голубев. Квинтет, ор. 20, ч. II
138. Ф. Дуранте. Пьеса (Ф. Дуранте. Сочинения)
139. Л. Лео. Двухголосная имитация (Ф. Вюльнер. Учебник сольфеджио в ключах, ч. II, № 71)
140. Р. Шуман. «Танцы давидсбюндлеров», ор. 6 № 16
141. Ф. Шуберт. Соната для фортепиано, ор. 143, финал
142. И. Брамс. «Вариации на тему Генделя», ор. 24, var. VI
143. П. Чайковский. «Неоконченный квартет»
144. А. Гумпельцеймер, М. Преторнус, Неизвестный автор. Три бесконечных канона (сборник «1000 лет хора»)
145. М. Регер. Пьесы для органа, ор. 59, тетр. I, Канон

Глава VI

146. Д. Денстепл. «O rosa bella» (сборник «Произведения вокальной полифонии»)
147. Г. Дюфаи. Гимн (А. Шеринг. История музыки в примерах, № 38)
148. М. Равель. Квартет, ч. I
149. Р. Штраус. «Тиль Уленшпигель», ор. 28
150. В. Шебалин. Пятый квартет, ор. 33, ч. IV
151. Ю. Шапорин. «На поле Куликовом», № 6 — «Колыбельная»
152. М. Регер. Пьесы для органа, ор. 59, тетр. I, «Пастораль»
153. Д. Царлино. «Istitutioni harmoniche», глава 62
154. Д. Верди. «Аида», действие II, финал
155. В. А. Моцарт. Симфония «Юпитер», финал, кода
156. А. Бородин. «В Средней Азии»
157. С. Франк. «Прелюдия, хорал и фуга», фуга
158. С. Прокофьев. Четвертая соната, ор. 29, ч. II
159. А. Глазунов. Вторая соната для фортепиано, ор. 75, финал
160. В. Шебалин. Третий квартет, ор. 28, ч. IV

Глава VII

161. Н. Гомулка. Псалом (сборник «Десять псалмов», изд-во товарищества польской музыки «Одроденна»)
162. Неизвестный чешский автор XVI века. Мотет (И. Бэлза. История чешской музыкальной культуры, том I, стр. 110)
163. Г. де Лантье. Песня (А. Шеринг. История музыки в примерах, № 41)
164. В. Бёрд. Мадригал (А. Шеринг. История музыки в примерах, № 145)
165. Б. Пекиель. «Missa pulcherrima ad instar Pänestini», «Agnus Dei» (изд-во товарищества польской музыки, 1938)
166. С. Шейдт. «Зачем тоскуешь, мое сердце?» (Ф. Еде. Сборник песен для школы «Музыкант», стр. 280)
167. Д. Палестрина. Сочинения, том XI, стр. 65
168. Д. Палестрина. Сочинения, том XIX, стр. 34
169. С. Танеев. Канон (С. Танеев. Учение о каноне, № 97)
170. Д. Палестрина. Сочинения, том XVIII, стр. 55
171. О. ди Лассо. Сочинения, том III, № 150
172. О. ди Лассо. Сочинения, том III, № 124
173. Т. Л. Виктория. Сочинения, том I, стр. 7
174. Т. Л. Виктория. Сочинения, том II, стр. 7
175. Ф. Шуберт. Квартет *d-moll*, финал
176. Ж. Мутон. Канон «Salve mater» (А. Шеринг. История музыки в примерах, № 66)
177. Неизвестный чешский автор. Четырехголосная фуга (сборник чешской полифонической музыки, стр. 55)
178. В. А. Моцарт. Сочинения, № 508 — «Заздравный канон»
179. Г. Г. Горчицкий. «Пасхальная месса», «Pleni»
180. Л. Бетховен. Десятая соната для скрипки и фортепиано, ор. 96, ч. III
181. Ф. Шуберт. Канон (Ф. Шуберт. Сочинения)
182. Б. Сметана. «Моя отчизна», ч. V
183. И. Брамс. Канон, ор. 113 № 6 (И. Брамс. Сочинения, том XXI)
184. М. Балакирев. «Увертюра на темы трех русских песен»
185. А. Скрябин. Третья симфония, ор. 43, ч. I
186. А. Лядов. Канон (издание М. Беляева, 1898)
187. В. Шебалин. Четвертый квартет, ор. 29, финал

Глава VIII

188. Г. Шютц. «Matthäuspassion» (А. Шеринг. История музыки в примерах, № 192)
189. И. Брамс. Мотет, ор. 74 № 2 (И. Брамс. Сочинения, том XXI)
190. Г. Изаак. Песня (К. Томас. Учебник по хоровому дирижированию, ч. II, стр. 69)
191. Л. Зенфль. «В мае» (Р. Батка. Учебник по истории музыки, ч. I, стр. 246)
192. Неизвестный английский автор XVI века. «Вариации на песнь извозчика» (Р. Батка. Учебник по истории музыки, ч. I, стр. 220; см. также: Л. Саккетти. Учебник по истории музыки, где в качестве автора вариаций указан В. Бёрд)
193. И. Эккард. «Ганс и Грета» (Ф. Вюльнер. Учебник сольфеджио в ключах, ч. III)
194. Л. Маренцио. «Счастье в любви» (Ф. Вюльнер. Учебник сольфеджио в ключах, ч. III)
195. И. Г. Шейн. «Пробужденне» (сборник «1000 лет хора»)
196. Д. Палестрина. «Benedictus» (Д. Палестрина. Сочинения, том XII, стр. 20)
197. Д. Палестрина. «Месса папы Марчелло», «Kyrie»
198. О. Векхи. Фантазия (В. Василевский. История инструментальной музыки XVI века, № 26)
199. Д. Фрескобальди. Канцона (сборник «Старые мастера клавирной музыки», издание Петерса, Лейпциг)
200. Г. Л. Гаслер. Хор «К началу» (Ф. Еде. Сборник песен для школы «Музыкант», стр. 271)
201. К. Монтеверди. «Ubi duo» (К. Монтеверди. Сочинения, том XIV, стр. 11)
202. А. Кальдара. «Stabat mater», ч. I (А. Шеринг. История музыки в примерах, № 273)
203. К. Ф. Э. Бах. «Les langueurs tendres» (А. Шеринг. История музыки в примерах, № 304)
204. В. А. Моцарт. Квинтет *c-moll*, Менуэт
205. Л. Саккетти. Вокализ (Л. Саккетти. Сольфеджио в ключах, ч. III, № 4)
206. П. Чайковский. Хор «Вечер»
207. А. Гедике. Канон
208. З. Кодаи. «Вечерняя песня» (сборник «1000 лет хора»)
209. Н. Мясковский. Двадцать первая симфония, ор. 51
210. Б. Барток. «Песня пьяных» (сборник «1000 лет хора»)

Глава IX

211. Русская народная песня «Сронила колечко» (сборник «Русские народные песни Красноярского края», выпуск I, № 57)
212. Русская народная песня «У ворот» (А. Новиков. Русские народные песни, выпуск III, стр. 76)
213. Донская хороводная песня «Ай, кто с нами» (А. Листопадов. Песни донских казаков, том IV, № 183)
214. Русская народная песня «Лучинушка» (Е. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации, выпуск II, № 2)
215. Русская народная песня «Хорошо тому на свете жить» (сборник «Русские народные песни Красноярского края», выпуск I, № 53)
216. Русская народная песня «Мамашенька бранится» (сборник «Русские народные песни Красноярского края», выпуск I, № 54)
217. Русская народная песня «Исходила младенька» (Н. Римский-Корсаков. Сто русских народных песен, № 11)
218. Русская народная песня «На море утушка купалася» (П. Чайковский. 50 русских народных песен, № 23)
219. Русская народная песня «Что не ястреб совыкался» (Н. Римский-Корсаков. Сто русских народных песен, № 18)
220. Русская народная песня «Я поеду во Китай-город гулять» (сборник «40 народных песен», собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. Римским-Корсаковым, № 33)
221. Русская народная песня «А как по лугу зеленому» (П. Чайковский. 50 русских народных песен, № 28)
222. Русская народная песня «А мы землю наняли» (М. Балакирев. Сборник русских народных песен, № 8)
223. Русская народная песня «На улице дождь, дождь» (обработка А. Лядова)
224. Русская народная песня «Вниз по матушке по Волге» (обработка А. Новикова)
225. Русская народная песня «Вниз по матушке по Волге» (обработка А. Глазунова, облегченное переложение А. Егорова)
226. Русская народная песня «Ты, рябина ли, рябинушка» (Вл. Соколов. Четыре русские народные песни, № 2).
227. Немецкая народная песня «Kein Feuer, keine Kohle» (обработка Э. Л. Кнорра)
228. Немецкая народная песня «Fuchs, du hast die Gans gestohlen» (обработка Ф. Вангенгейма)

Глава X

229. А. Вилларт. Ричеркар (А. Шеринг. История музыки в примерах, № 105)
230. Г. Герле. Фуга (В. Василевский. История инструментальной музыки XVI века, № 19)
231. К. Монтеверди. «Agnus Dei» (Д. Мартини. Учебник контрапункта и фуги, ч. II, стр. 242)
232. И. К. Ф. Фишер. Шесть маленьких фуг (сборник «Избранные произведения для фортепиано», изд-во Шотта)
233. И. К. Ф. Фишер. Прелюдия и фуга *e-moll* для органа (сборник «Избранные произведения для фортепиано», изд-во Шотта)
234. И. К. Ф. Фишер. Прелюдия и фуга *E-dur* для органа или клавесина (А. Шеринг. История музыки в примерах, № 265)
235. И. С. Бах. Фуга 9/II (И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», том II, № 9, фуга *E-dur*)
236. И. Пахельбель. Фуга
237. И. Маттесон. Большая фуга (сборник «Старые мастера клавирной музыки», издание Петерса, Лейпциг)
238. Д. Букстехуде. Прелюдия и фуга *e-moll* для органа (А. Шеринг. История музыки в примерах, № 249)
239. Б. М. Черногорский. Фуга для органа (И. Бэлза. История чешской музыкальной культуры, том I, стр. 322)
240. Д. Бортнянский. «Размышление» (Д. Бортнянский. Концерты, под редакцией П. Чайковского, № 35)
241. М. Равель. Сюита «Могила Куперена», № 2 — фуга
242. Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста», действие I, сцена 2
243. А. Лядов. Фуга («Беляевские пятницы», тетр. II)
244. В. Шебалин. «Осень» (В. Шебалин. Избранные хоровые произведения, № 4)
245. Д. Кабалевский. «Фуга-песня», ор. 61 № 1

Глава XI

246. Д. Фрескобальди. Фуга *e-moll* (Вольгемут. Сборник пьес старонтальянских мастеров)
247. Г. Перселл. Канцона (Г. Перселл. Сочинения, том V, стр. 89)
248. Г. Ф. Гендель. Шесть больших фуг, № 1, *g-moll*
249. И. Брамс. Фуга для органа (И. Брамс. Сочинения, том XVI)
250. Н. Римский-Корсаков. Струнный секстет, ч. II
251. С. Танеев. «Иоанн Дамаскин», ор. 1, ч. I
252. Д. Шостакович. «24 прелюдии и фуги», ор. 87 № 4, прелюдия и фуга *e-moll*

Глава XII

253. А. Бородин. Второй квартет, Ноктюрн
254. С. Танеев. «Посмотри, какая мгла», ор. 27 № 4 (С. Танеев. Девять хоров, № 4)

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Александров Анатолий Николаевич 29
Арну (?) 130

Балакирев Милий Алексеевич 21, 112, 184, 222
Барток Бела 95, 96, 210
Бах Вильгельм Фридеман 47
Бах Иоганн Себастьян 5, 6, 44, 45, 57, 110, 129, 235
Бах Карл Филипп Эмануэль 203
Беншуа Жиль 37
Бёрд Вильям 164
Берталотти Анжело 80
Бетховен Людвиг ван 12, 49, 82, 86, 106, 107, 108, 109, 116, 126, 180
Бородин Александр Порфирьевич 20, 48, 70, 156, 253
Бортнянский Дмитрий Степанович 240
Брамс Иоганнес 53, 90, 142, 183, 189, 249
Брукнер Антон 68, 133
Букстехуде Дитрих 238

Вагнер Рихард 35, 127
Вангенгейм Фолкер 228
Векхи Орацио 198
Верди Джузеппе 154
Виктория Томас Луис 173, 174
Вилларт Адриан 229

Гайдн Иозеф 10
Гаслер Ганс Лео 3, 200
Гедике Александр Федорович 207
Гендель Георг Фридрих 7, 8, 46, 98, 248
Герле Ганс 230
Глазунов Александр Константинович 23, 69, 84, 125, 131, 132, 159, 225
Глинка Михаил Иванович 16, 111, 114
Глиэр Рейнгольд Морицевич 71
Голубев Евгений Кириллович 94, 137
Гомулка Николай 161
Горчицкий Грегор Гервази 179
Гумпельцеймер Адам 144

Давид Иоганн 83
Дворжак Антонин 122
Денстепл Джон (Ион) 146
Депре Жоскин 42, 77
Дуранте Франческо 138
Дюфаи Гийом 40, 147

Зенфль Людвиг 1, 191

Изаак Генрих 4, 190

Кабалевский Дмитрий Борисович 245
Кальдара Антонио 202
Калинников Василий Сергеевич 135
Керубини Луиджи 85
Кирнбергер Иоганн Филипп 9
Кнорр Эрист Лотар 227
Кодаи Золтан 208
Копылов Александр Александрович 26, 52

Лантье Гуго де 163
Ласковский И. (?) 51
Лассо Орландо ди 2, 55, 59, 79, 97, 171, 172
Лео Леонардо 139
Линева Евгения Эдуардовна 214
Лист Ференц 17, 18
Листопадов Александр Михайлович 213
Лядов Анатолий Константинович 91, 186, 223, 243

Малер Густав 124
Маренцио Лука 194
Маттесон Иоганн 237
Машо Гильом де 41
Мендельсон-Бартольди Феликс 15
Монтеверди Клаудио 201, 231
Моцарт Вольфганг Амадей 11, 81, 113, 155, 178, 204
Мусоргский Модест Петрович 117, 118, 119
Мутон Жан 176
Мясковский Николай Яковлевич 27, 28, 50, 136, 209

Народные песни (оригинальные) 211, 212, 213, 214, 215, 216
Неизвестный автор 144
Неизвестный английский автор 192
Неизвестный автор XV века 39
Неизвестные чешские авторы 78, 162, 177
Новиков Анатолий Григорьевич 212, 224

Обрехт Яков 75
Окегем Иоганн 38
Отмайр Каспар 36

Палестрина Джованни 56, 61, 62, 64, 65, 76, 167, 168, 170, 196, 197
Пахельбель Иоганн 236
Пекиель Бартоломей 165
Перселл Генри 247
Преториус Михаил 74, 144
Прокофьев Сергей Сергеевич 158

Равель Морис 148, 241
Равс Георгий 73
Рахманинов Сергей Васильевич 89
Регер Макс 25, 145, 152
Римский-Корсаков Николай Андреевич 217, 219, 220, 242, 250
Роттенбухер Эрасмус 43

Саккетти Ливерий Антонович 205
Скарлатти Доменико 66, 99, 100, 101, 104, 105
Скрябин Александр Николаевич 128, 185
Сметана Бедржих 88, 120, 182
Соколов Владислав Геннадиевич 226

Танеев Сергей Иванович 24, 63, 169, 251, 254
Тюрну Жерар 72

Фишер Иоганн Каспар Фердинанд 232, 233, 234
Франк Сезар 19, 157
Фрескобальди Джироламо 199, 246

Хачатурян Арам Ильич 32

Царлино Джозеффо 58, 60, 153

Чайковский Петр Ильич 22, 103, 121, 134, 143, 206, 218, 221
Черногорский Богуслав Матей 239

Шапорин Юрий Александрович 151
Шебалин Виссарион Яковлевич 30, 31, 54, 92, 150, 160, 187, 244
Шейдт Самуил 166
Шейн Иоганн Герман 195
Шопен Фридерик 13
Шостакович Дмитрий Дмитриевич 33, 34, 93, 252
Штраус Рихард 123, 149
Шуберт Франц 141, 175, 181
Шуман Роберт 14, 67, 87, 102, 115, 140
Шютц Генрих 188

Эккард Иоганнес 193

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 2

Глава I. Мелодика строгого и свободного письма 3
Образцы для анализа (№№ 1—35) 3

Глава II. Полифоническое двухголосие в простом контрапункте 9
Образцы для анализа (№№ 36—54) 9

Глава III. Сложный контрапункт в полифоническом двухголосии строгого и свободного письма 13
Образцы для анализа (№№ 55—71) 13

Глава IV. Разновидности простых и канонических имитаций в двухголосии 20
Образцы для анализа (№№ 72—96) 20

Глава V. Имитация и сложный контрапункт в двухголосии. Бесконечные каноны и канонические секвенции 34
Образцы для анализа (№№ 97—145) 35

Глава VI. Трех-, четырех- и многоголосие в простом и сложном контрапункте 52
Образцы для анализа (№№ 146—160) 52

Глава VII. Простые и канонические имитации в трех- и четырехголосии 64
Образцы для анализа (№№ 161—187) 64

Глава VIII. Полифонический период, полифонические двух- и трехчастные формы, полифонические вариации 81
Образцы для анализа (№№ 188—210) 81

Глава IX. А. Образцы народных двух- и многоголосных песен. Б. Обработки народных песен композиторами 113
Образцы для анализа (№№ 211—228) 113

Глава X. Фуги на одну тему 131
Образцы для анализа (№№ 229—245) 133

Глава XI. Фуги на две и три темы 175
Образцы для анализа (№№ 246—252) 175

Глава XII. Полифонические формы в гомофонических произведениях 221
Образцы для анализа (№№ 253—254) 221

Указатель литературы 234

Именной указатель 237

МЮЛЛЕР ТЕОДОР ФРИДРИХОВИЧ
ХРЕСТОМАТИЯ ПО ПОЛИФОНИЧЕСКОМУ АНАЛИЗУ

Редактор К. Соловьева
Технический редактор С. Торгман

Подп. к печ. 6/VI 1964 г. А 01660. Форм. бум. 60×90 1/8. Печ. л. 30,0. Уч.-изд. л. 30,0. Тир. 4830. Изд. № 665/31058. Т. п. «М»—64. № 830. Зак. 5622.
Цена 1 р. 65 к.

Издательство «Музыка», Москва,
набережная имени Мориса Тореза, 30

Московская типография № 17 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета
Министров СССР по печати, ул. Щипок, 18

1 р. 65 к.

665/31058-г

МУЗЫКА • 1964