

# НАУКОВІ ГОРИЗОНТИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА

УДК 781.4:7.034

**Божанич З.**

<https://orcid.org/0000-0002-0405-8555>

Факультет музикального искусства,  
Университет искусств (Белград, Сербия);  
zbozanic@gmail.com

## ОСОБЕННОСТИ ДВУХТЕМНОЙ ПРОСТОЙ ИМИТАЦИИ И ЕЕ РОЛЬ В ДРАМАТУРГИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Рассматриваются основные характеристики двойной простой имитации в музыке строгого стиля и ее влияние на драматургию музыкальной формы. Это достигнуто путем анализа контрапунктических соотношений различных тем при одновременном звучании, где большое значение имеют принципы подвижного контрапункта. Этот тип имитации может стать эффективным средством драматургии, которая распознается посредством различных пространственных модификаций двух тем в данном сегменте музыкальной ткани или части циклического произведения. Кроме того, в контексте целостного музыкального развития, политематический раздел часто представляет собой драматургический «центр тяжести» сочинения.

**Ключевые слова:** двухтемная простая имитация, подвижной контрапункт, драматургия, музыкальная форма, эпоха Возрождения.

В процессе анализа музыкального произведения, особое место занимают вопросы драматургии его формы. Это, среди прочего, имеет важное значение для «объяснений специфических авторских композиционных приемов в трактовке жанра» [6, 37], т.е. для понимания определенных индивидуальных композиторских решений. Здесь драматургия выступает как инструмент аналитической практики. Ее актуализация находит применение и в сфере контрапункта.

Существенный вклад в исследование этой проблематики внес Геннадий Ляшенко, определяя роль фуги в контексте неполифонических форм [2]. Однако, драматургия вокальных произведений эпохи Возрождения, в связи с применением специфических контрапунктических приемов, до сих пор подробно не изучена. Проявление некоторых драматургических принципов – противоречия, конфликта, развития, развязки, разрешения [6, 36], обнаруживается и в музыке этого периода, что можно заметить при изложении двух тем в одновременном звучании. Особенная драматургия проявляется через способ их обработки внутри раздела текстуально-музыкальной формы. Также, она находится в зависимости от расположения данного раздела в контексте целого.

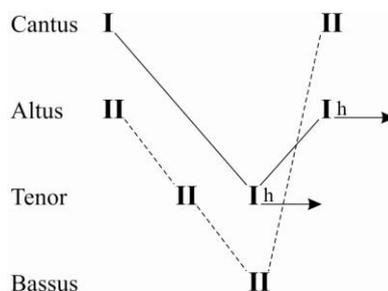
В музыкальных произведениях XV–XVI веков, преобладает техника канонического письма. Здесь тематизм кристаллизуется постепенно, в течении контрапун-



Здесь, при одновременном повторении тем в виде двойной простой имитации, действуют принципы подвижного контрапункта. После первоначального соединения (т.т. 41-42, сопрано и альт), новая контрапунктическая комбинация (т.т. 45-46, тенор и бас) имеет перемещение первой темы на один такт вправо с одновременным движением на квинту вниз; вторая тема имеет вертикальную транспозицию на октаву вниз. Их следующее одновременное звучание (т.т. 47-49, сопрано и альт) по отношению к исходному соединению содержит передвижение первой темы на полтора такта вправо и на квинту вниз, в то время как другая вертикально перемещается на квинту вверх. В соответствии с этим, можно сделать вывод, что здесь в наличии два производных соединения, в которых действует вдвойне-подвижной контрапункт.

В схематическом представлении этого примера, горизонтальное передвижение отмечено стрелкой:

Схема 1.



Между первоначальным и первым производным соединением находится самостоятельное вступление второй темы; в ее последнем появлении происходят ритмические изменения окончательных звуков.

В процессе анализа вдвойне-подвижного контрапункта, С. Танеев задействует специфический методологический подход; он строит своеобразные формулы производного соединения, которые показывают полученные вертикальные и горизонтальные перестановки мелодий [4]. В дальнейшем будут рассмотрены основополагающие танеевские принципы, применяемые в области контрастной полифонии, что потом станет основой и для понимания политематической простой имитации.

При одновременном перемещении уже изложенного музыкального материала по вертикали и по горизонтали, как известно, возникает вдвойне-подвижной контрапункт. Первоначальное соединение образуется двумя голосами, от которых верхний (первый) обозначается римской цифрой I, нижний (второй) обозначается римской цифрой II. В производном соединении они имеют те же самые цифры, которые им принадлежали в первоначальном [4, 26].

Вертикальное перемещение верхнего голоса вверх или нижнего вниз, а также их одновременное перемещение по указанным направлениям, приводит к увеличению всех гармонических интервалов. Такие движения, относящиеся к вышеупомянутому отдалению, отмечены знаком + (плюс). В отличие от предыдущего случая, при передвижении верхнего голоса вниз или нижнего вверх, а также в случае их одновременного передвижения по указанным координатам, гармонические интервалы, соответственно, уменьшаются. Указанные перестановки, которые приводят к сближению мелодии или замене их взаимных отношений, отмечены знаком – (минус) [4, 20]. Буква v (лат. verticalis – вертикальный) представляет вертикальное

смещение голоса (во множественном числе – vv). Это обозначение всегда записывается вверху римской цифры (с правой стороны) и соединяется знаком равенства с положительным или отрицательным количеством, указывающим направление и интервал передвижения [4, 26]. Для единицы измерения берется секунда; цифровое определение показывает шаги, которые необходимо предпринять, чтобы пройти путь от основания интервала до его вершины (или наоборот). Таким образом, по Танееву, каждый интервал обозначается цифрой, на единицу меньше общепринятому способу их определения [4, 17]. Алгебраическая сумма vv голосов, является показателем вертикально-подвижного контрапункта, для которого используется символ Jv (лат. index verticalis). Если первоначальное соединение подходит для разных вертикальных передвижений, то соответствующие цифры, разделенные запятыми, помещаются за знаком равенства, формируя сложный показатель [4, 29].

С другой стороны, контрапунктические голоса при горизонтальном передвижении могут иметь различный порядок вступления (I, II или II, I). Поэтому, С. Танеев вводит важное условие: верхний голос должен появляться раньше и будет рассматриваться как первый (I). Его передвижение влево считается как положительное, вправо как отрицательное. Наоборот, нижний, второй голос (II), имеет положительное движение вправо, а отрицательное – влево [4, 229]. Горизонтальное передвижение определенного голоса обозначается буквой h (лат. horisontalis – горизонтальный), во множественном числе – hh. Для единицы измерения берется такт; при перемещении с одних частей такта на другие, используются дробные числа. Направление и интервал перемещения, с положительным или отрицательным количеством, соединяются знаком равенства со знаком h. Записывается это за римской цифрой. Сумма hh голосов является показателем горизонтально-подвижного контрапункта, для которого используется символ Jh (лат. index horisontalis). Если первоначальное соединение подходит для различных горизонтальных сдвигов, формируется сложный показатель. Тогда соответствующие цифры, разделенные запятыми, помещаются за знаком равенства [4, 229-230].

В формуле производного соединения для вдвойне-подвижного контрапункта, под h помещается v. Кроме того, выводиться их сумма – записываются соответствующие Jh и Jv [4, 230].

Теоретические положения С. Танеева вполне применимы в двухтемной простой имитации. В соответствии с этим, следующие формулы показывают различные позиции тем:

Формулы 1.

$$a = 1/2$$

$$b = (I^{v=-4} + II^{v=7}) Jh = -1, Jv = 3$$

$$c = (I^{v=-4} + II^{v=-4}) Jh = -1\frac{1}{2}, Jv = -8$$

Такие контрапунктические комбинации могут быть достигнуты путем предварительной подготовки музыкального материала в виде так называемого основного построения [4, 214-221]. Это своего рода рабочая модель будущих контрапунктических соединений. Ее формирование осуществляется с помощью имитации, к которой затем присоединяется свободный голос.

С. Танеев с буквой Р обозначает пропосту, с R – риспосту, а свободный, контрапунктирующий им голос, обозначает буквами Ср [4, 214]. Основное построение не обязательно должно производить правильное гармоническое звучание – музыкальный материал можно перемещать и горизонтально устанавливать в желаемое место в имитирующем голосе, независимо от звукового результата. Важно учитывать, что к имитации присочиняется Ср, формирующий правильное соединение отдельно с Р, и отдельно с R. Таким образом, два соединения, первоначальное и производное, получаются с помощью  $Cp + P$  и  $Cp + R$  [4, 216]. Если имеется несколько производных при сложном Jh, в основном построении будет больше имитирующих голосов – риспост ( $R_1, R_2$  и т. д.). Для вдвойне-подвижного контрапункта в основном построении достаточно взять имитацию в какой-либо другой интервал, кроме прима. Если свободный контрапункт (Cp) является крайним голосом основного построения, то в производном соединении мелодии сохраняют свои исходные вертикальные позиции; когда же этот контрапункт находится в среднем голосе – верхняя мелодия становится нижней и наоборот [4, 218].

Основное построение, таким образом, оказывается средством практического осуществления передвижения мелодии по горизонтальным и диагональным координатам. При этом один голос всегда является инвариантным, а перемещение других голосов производится с помощью имитации. Определение метода реализации этих пространственных изменений контрапунктических голосов, очень важно для понимания музыки строгого стиля. Вопросы, связанные с проблематикой горизонтального и двойного перемещения, в музыкально-теоретической литературе были неизвестны до выхода в свет капитального труда С. Танеева.

Исходя из представленных танеевских теоретических определений, применяемых в области контрастной полифонии, основное построение для двухтемной простой имитации предыдущего примера, записывается следующим образом. После установки одной темы на соответствующие вертикальные и горизонтальные позиции ( $P, R_1, R_2$ ) дописывается контрапункт (Cp) в функции второй темы (пример 2, ноты, которые указаны в скобках, ритмически модифицированные во втором производном соединении). Этот контрапункт дает правильное двухголосие в отдельных соединениях с уже написанным музыкальным материалом:

Пример 2.

Основное построение

Первоначальное и два производных соединения получаются с помощью следующих комбинаций голосов:  $a = P + Cp$ ,  $b = Cp + R_1$ ,  $c = Cp + R_2$ . Существует необходимость последующего транспонирования музыкального материала основ-

ного построения на другие ступени, что может привести к изменению величины гармонических интервалов. Эта проблема решается в контрастной полифонии путем прибавления ключевых знаков [4, 220-221], что сделано и в предыдущем примере<sup>1</sup>.

Двойная имитация, применяемая в течении всей части циклической композиции, может существенно повлиять на ее драматургический план. Такой пример находится в *Kyrie* мессы *Spem in alium* Палестрины. Первый и третий раздел имеют очень сложную контрапунктическую обработку двух тем; средний раздел отличается – в нем доминирует имитация одной темы (изредка появляются два тематических элемента в одновременном звучании). Кроме того, очень характерно внутреннее устройство первого раздела: поскольку темы различной длины, использование простой имитации приводит к постоянным изменениям их вертикальных и горизонтальных соотношений:

Пример 3.

Джованни Пьерлуиджи да Палестрина, *Missa Spem in alium* (*Kyrie eleison*, тт. 1-17)

После первоначального соединения, вторая тема в сокращенном виде излагается в теноре (передвинутая на 3½ такта вправо и на кварту вниз, т. 5). Это реализовано во время звучания первой темы (партия сопрано), которая затем повторяется в басу (с перемещением на дуодециму вниз)<sup>2</sup>. На фоне первой темы, дважды появ-

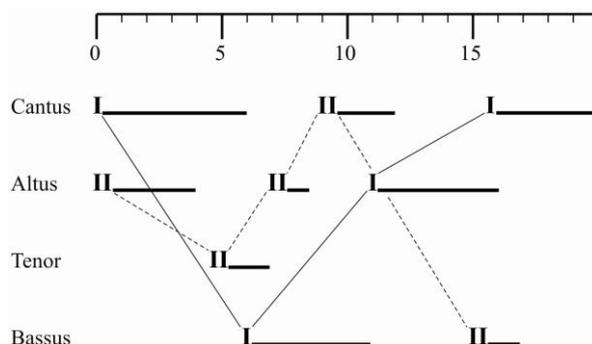
<sup>1</sup> Хотя *Sp* не имеет тона си, который должен быть хроматически изменен, из-за согласованности подхода, тут добавлен ключевой знак.

<sup>2</sup> В шестом такте вторая тема звучит одновременно с начальным тоном первой темы – это недостаточно, чтобы добиться значительного контрапунктирования (поэтому указанный фрагмент рассматриваться не будет).

ляется вторая тема: сначала в сокращённом виде в альте и с ритмическими изменениями (т. 6, двойной контрапункт дуодецимы), потом в сопрано с перемещением на  $2\frac{1}{2}$  такта вправо и на квинту вверх. Первая тема вступает еще в альте (т. 11)<sup>1</sup>. Последнее одновременное звучание обеих тем происходит в шестнадцатом такте (сопрано и бас), с вертикальным передвижением голосов (первого на отрицательную квинту, второго на положительную октаву) и горизонтальным перемещением второй темы (на один такт влево).

Чтобы лучше понять различные позиции тем при перемещении, в следующей схеме горизонтальные линии показывают их продолжительность в хронографическом представлении музыкального потока, единица измерения такт:

Схема 2.



Четыре производных соединения этого примера, согласно теоретической системе С. Танеева, имеют следующие формулы:

Формулы 2.

$$a = \frac{1}{2}$$

$$b = (I + II^{\frac{h=3\frac{1}{2}}{v=3}}) Jh = 3\frac{1}{2}, Jv = 3$$

$$c = (I^{v=-11} + II) Jv = -11$$

$$d = (I^{v=-11} + II^{\frac{h=2\frac{1}{2}}{v=-4}}) Jh = 2\frac{1}{2}, Jv = -15$$

$$e = (I^{v=-4} + II^{\frac{h=-1}{v=7}}) Jh = -1, Jv = 3$$

Если имеется несколько производных соединений с разными знаками горизонтального передвижения, основное построение пишется как двойной канон. Точнее, когда  $Jh$  является положительной величиной, риспоста основного построения должна быть в нижнем голосе (RII) и наоборот, при отрицательном  $Jh$  она помещается в верхний голос (RI). Это получается с помощью двух пропост, которые находятся в одном и том же основном построении; по времени вступления обозначаются буквами Pa и Pb. Каждая из них, по Танееву, имеет одну или несколько риспост (Ra и Rb) [4, 261]. Когда существует большее число контрапунктических комбинаций, их

<sup>1</sup> Завершение второй темы и здесь звучит вместе с начальным тоном первой темы (это будет трактоваться как в предыдущей такой ситуации).

расположение внутри музыкального произведения можно реализовать в любом порядке.

Таким образом, на основе предыдущего примера формируется шестиголосная контрапунктическая модель:

Пример 4.

Основное построение

The musical score consists of six staves, each representing a different voice part. From top to bottom, the staves are labeled R<sup>b2</sup>, R<sup>b1</sup>, R<sup>a</sup>, P<sup>a</sup>, P<sup>b</sup>, and R<sup>b3</sup>. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals. The overall structure is a contrapuntal model with six voices.

Первоначальное и четыре производных соединения получаются с помощью следующих комбинаций голосов:  $a = P^a + P^b$ ;  $b = P^a + R^{b3}$ ;  $c = P^a + R^{b1}$ ;  $d = P^a + R^{b2}$ ;  $e = P^b + R^a$

Выводы. В простой имитации действуют те же самые принципы подвижного контрапункта, которые встречаются в контрастной полифонии, вследствие чего вполне применимы теоретические положения С. Танеева. Однако, двухтемная простая имитация приводит к разнообразным возможностям комбинирования имитационных голосов, поскольку эти темы различной длины. Такое применение политематической имитации может использоваться и в драматургической функции музыкальной формы. Посредством разнообразных пространственных модификаций тематического материала в данном сегменте музыкального целого, происходит его четкое выделение по отношению к другим, монотематическим сегментам. Этот сегмент воспринимается как «центр тяжести» произведения. Также, благодаря предварительно спланированному способу работы с темами, строится ясная архитектура сочинения. В таких обстоятельствах, драматургия является важным инструментом аналитической практики и в вокальных произведениях старых мастеров контрапункта.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. Богатырев С. Двойной канон. Москва : Музгиз, 1948. 128 с.
2. Ляшенко Г. Роль фуги в драматургії неполіфонічних форм. Київ : Муз. Україна, 1976. 208 с.
3. Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и fuga. История. Теория. Практика. Часть 1. Москва : Композитор, 2002. 527 с.
4. Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1959. 383 с.
5. Танеев С. Учение о каноне. Москва : Музсектор Госиздата, 1929. 195 с.
6. Marinković S. Pojam dramaturgija forme u analitičkoj praksi // Muzička teorija i analiza 4. Beograd : Fakultet muzičke umetnosti, 2007. С. 36-46.

**REFERENCES:**

1. Bogatyrev, S. (1948), *Double Canon*. Muzgiz, Moscow, 128 p. [in Russian].
2. Liashenko, H. (1976), *Fugue and Its Role in the Dramatic Compositions of Non-polyphonic Forms*, Muzychna Ukraïna, Kyiv, 208 p. [in Ukrainian].
3. Simakova, N. (2002), *Counterpoint in the Strict Style and Fugue. History. Theory. Practice*. Vol. 1, Kompozitor, Moscow, 528 p. [in Russian].
4. Taneev, S. (1959), *Convertible Counterpoint in the Strict Style*, Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, Moscow, 383 p. [in Russian].
5. Taneev, S. (1929), *Doctrine of the Canon*, Muzsektor Gosizdata, Moscow, 195 p. [in Russian].
6. Marinković, S. (2007), “*The Term Dramaturgy of Form in Analytical Practice*”, *Muzička teorija i analiza 4 [Music Theory and Analysis 4]*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, pp. 36-46. [in Serbian].

*Стаття надійшла до редакції 23.01.2018 р.*

**ZORAN BOZANIC**

<https://orcid.org/0000-0002-0405-8555>

Faculty of Music, University of Arts (Belgrade, Serbia);

[zbozanic@gmail.com](mailto:zbozanic@gmail.com)

**The specificity of the double simple imitation and its role in the dramaturgy of the Renaissance epoch musical works**

Relevance of the study. Dramaturgy of the vocal works from the Renaissance epoch, connected to the application of the specific ways of counterpoint work, thus far hasn't been studied more thoroughly. Yet, the manifestation of some of the dramatic principles can also be noticed in music of this period. It is specially relevant at presentation of the two themes in simultaneous sounding. In that context, the specificities of musical dramaturgy realization by use of the simple imitation are little known. Main objective of the study is to light up the distinctiveness of the double simple imitation in the austere style music and to examine its reference to convertible counterpoint. On the other side, the influence of the counterpoint technique on the dramaturgy of Renaissance musical work will be opened. Methodology is based on the examples analysis from Palestrina creative work. How the study was done. In chosen analytical specimens, the ways of counterpoint work was identified and defined along with the definiteness of their dramaturgic function in the context entirety.

Results and conclusions. The double simple imitation leads to various possibilities of the imitation voices combination, specially in situations when the themes length is dissimilar. The convertible counterpoint, which then appears might be interpreted by methods used at unimitated polyphony. On the other side, such application of the polythematic imitation might be in function of the musical form dramaturgy. Through the various spatial changes of the thematic material within composition entirety specific section, the clear separation of thematic material occurs in relation to the other, monothematic sections; it is experienced as the focus of composition. By beforehand planned way of work with the themes, the clear movement architectonics is created. Practical significance. The work shows the way of the simple imitation interpretation

based on two themes. Additionally, this research opens up the possibility of dramaturgy use as analytical practice instrument and also in vocal works of the old counterpoint masters.

**Keywords:** double simple imitation, convertible counterpoint, dramaturgy, musical form, Renaissance.

### БОЖАНИЧ З.

<https://orcid.org/0000-0002-0405-8555>

Факультет музичного мистецтва,

Університет мистецтв (Белград, Сербія);

[zbozanic@gmail.com](mailto:zbozanic@gmail.com)

### Особливості двотемної простої імітації та її роль в драматургії музичних творів епохи Відродження

Актуальність дослідження. Драматургія вокальних творів епохи Відродження, у зв'язку із застосуванням специфічних контрапунктичних прийомів, до сих пор детально не вивчена. Прояви деяких драматургічних принципів виявляються і в музиці цього періоду, що можна помітити при викладі двох тем в одночасному звучанні. В цьому плані, мало відома специфіка реалізації музичної драматургії шляхом використання простої імітації. Мета статті полягає у висвітленні особливостей подвійної простої імітації в музиці строгого стилю та розгляді її зв'язку з рухомим контрапунктом. Піднімаються й питання впливу контрапунктичної техніки на драматургію творів Ренесансної музики. Методи дослідження базуються на аналізі творів Палестріни. У зразках, що аналізуються, виявлені та розтлумачені контрапунктичні прийоми з визначенням їх драматургічної функції в контексті цілого.

Висновки. Двотемна проста імітація призводить до різноманітних можливостей комбінування імітаційних голосів, оскільки ці теми різної довжини. Рухомий контрапункт, що таким чином виникає, можна пояснити методами, які використовувалися в неімітаційній поліфонії. Таке застосування політематичної імітації може послуговуватися і в драматургічній функції музичної форми. За допомогою різноманітних просторових модифікацій тематичного матеріалу в даному сегменті музичного цілого, відбувається його чітке виокремлення по відношенню до інших, монотематичних сегментів. Цей сегмент сприймається як «центр ваги» твору. Також, завдяки попередньо спланованому способу роботи з темами, вибудовується ясна архітектоніка композиції. Практичне значення. В статті показано метод тлумачення двотемної простої імітації. Крім того, це дослідження відкриває можливість використання драматургії як інструмента аналітичної практики і у вокальних творах старих майстрів контрапункту.

**Ключові слова:** двотемна проста імітація, рухомий контрапункт, драматургія, музична форма, епоха Відродження.