

5. Масленкова, Л. М. Что такое сольфеджио? / Л. М. Масленкова // Как преподавать сольфеджио в XXI веке. – М.: Классика-XXI, 2006. – С. 11-20.
6. Союз музыкальных учебных заведений Финляндии отметил свое 50-летие: По материалам СМИ Финляндии // Finugor: электрон. информ. центр финно-угорских народов. [Электронный ресурс]. URL: <http://finugor.ru/node/2100>
7. Чем объясняются международные достижения финских дирижеров? // Finugor: электрон. информ. центр финно-угорских народов. [Электронный ресурс]. URL: <http://finugor.ru/node/2365>.
8. Creutlein T. Joob A. Säveltapailu ja Musikin Teoria. T. 1. Otava, 1992.
9. Creutlein T. Säveltapailu ja Musikin Teoria. T. 2. Otava, 1994.
10. Creutlein T. Säveltapailu ja Musikin Teoria. T. 3. Otava, 1996.

Г. Г. Абдуллина

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ФОРМ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ

В произведениях современных композиторов происходит интенсивное обновление контрапунктического письма и полифонических структур, имеющих иные формообразующие основы и языковые новации. В настоящее время отмечается необычайная широта разнообразных явлений полифонии, многообразие форм ее проявления в современной композиции, индивидуализированность художественной концепции и замысла отдельного сочинения, тенденция, которая отличает современный период в развитии музыкального искусства от предшествующих эпох. Появились новые способы письма, включающие полифонию пластов, ударно-ритмическую и тембро-сонорную полифонию, микрополифонию и сверхмногоголосие. Если попытаться классифицировать данный процесс можно отметить, что одни композиторы ориентируются на традиции классических баховских форм, другие используют трансформации полифонической темы и свободные формы романтической эпохи. В произведениях третьих происходит синтез барочного и современного стилей, модификация форм и использование новейших выразительных приемов и принципов развития, как например, внедрение сонорной полифонии, создающее лишь эффекты имитации, канона и фуги.

Жанры полифонической музыки – пассакалия, чакона, мотет и fuga на рубеже столетий тесно сопряжены с жанрами гомофонной музыки – прелюдией, поэмой, ноктюрном, балладой или сонатой, в результате чего происходят процессы жанровых мутаций. Вот лишь небольшой перечень сочинений подобного плана — «Рок токката» для фортепиано Г. Белова, вокально-инструментальный цикл «Perception» С. Губайдулиной, «Реквием» Э. Денисова, «Барокко-партита» для скрипки и фортепиано Г. Корчмара,

«Поэма скорби» для большого симфонического оркестра Е. Станковича, «Прелюдия памяти Шостаковича» для скрипки и магнитофонной ленты А. Шнитке.

Процесс формообразования в современной музыке можно охарактеризовать так: во многих случаях устойчивые типы музыкальных форм прежних столетий, на которые ориентировались композиторы, к настоящему времени сохранили свои основные черты, однако существенно модифицировались ведущие элементы музыкального языка — тематизм, гармония, ритмика, мелодика и фактура. Изменились и соотношения этих элементов в организации музыкальной ткани и формы.

Композиционные особенности произведений во многом стали зависимы от нового тематизма, средств музыкальной выразительности и техник письма. Они стали отражать принципиально новые свойства музыкального мышления и стилистические тенденции современной эпохи. Синтез контрапунктических барочных приемов с современным музыкальным языком является лишь одной из отличительных черт современных полифонических форм. В. Холопова отмечает, что «форма как конкретная композиция стала зависимой от двух ее крайних сторон – драматургии и типа письма» [4, 158].

Немаловажным явлением музыки рассматриваемого периода оказывается уход полифонии на глубинные уровни техники и полифонизация содержания, драматургии и языка. Контрапунктические принципы проявляются не только на уровне микротематических, но и на уровне макротематических процессов, когда именно полифония организует драматургию музыкальной формы. Серийная основа, влияние семантики речевых мотивов и тенденция к синтезу инструментально-речевого интонирования воздействует на содержательную структуру тематизма. Микроструктурный принцип темообразования и тематическая концентрированность музыкальной ткани демонстрируют характерную для настоящего времени тенденцию к лаконизму и афористичности высказывания. В основе тематического развития и формообразования лежит не только вариантная повторность, но и сегментарное варьирование, дискретная остинатность, комбинаторика, звуковысотные перемещения, фонизм, артикуляция и динамика. Поэтому различия между экспонированием, разработочным изложением и развитием не наблюдается.

Значительные изменения претерпели остинатные формы. Повторяющейся темой-формулой может быть не только мелодическое или гармоническое построение, но и пласт, кластер, серия, тембр. Своеобразная композиция применена Б. Тищенко во второй части Сонаты № 5 для фортепиано. Остиinato здесь представлено точно отмеренным и особым образом организованным отрезком музыкального времени. Это полиритмическое образование является конструктивной основой формы и развивается по типу свободной импровизации.

Композиторы широко используют имитационную технику, но стремятся, скорее, лишь к эффекту имитационности. В отношении музыкальной формы имитации выполняют функции изложения и развития, что перекликается, в частности, со строгостильным имитационным мотетом. Самая распространенная полифоническая структура в творчестве современных авторов – канон. Однако наряду с традиционными, возникает множество нетиповых канонов, например, полиладовых – Композиция для фортепиано «Ярило» Н. Кондорфа. Новации касаются количества голосов, ритмики, соотношений пропосты и рипосты, что происходит, например, у Шнитке во второй части Второй симфонии, где представлен пропорциональный канон из сорока восьми голосов.

Распространение получил прием полифонического варьирования, основанный как на прибавлении голосов в каноне, так и на сопряжении различных видов контрапункта – вертикально-подвижного, горизонтально-подвижного, вдвойне-подвижного и множественного, выходящего, во многих случаях, на уровень сонорного. Большой ряд сочинений демонстрирует полифонию пластов, когда взаимодействуют не отдельные голоса, а целый комплекс голосов, образующих единый пласт. В результате происходит интенсивное крещендирование музыкального материала и динамизация формы. В экспозиции фуги, например, становятся нерегламентированными тонико-доминантовые соотношения и преодолевается тональная замкнутость. Появляется подвижная пассакалия, основанная на мультиплицированных проведениях темы. Некоторые композиции можно трактовать как разнотемные фугато. В большинстве случаев форма, начавшись как традиционная, в процессе развития отходит от этого принципа. Подобную тенденцию отступления от традиционности можно выявить, например, в Чаконе из Второй симфонии Г. Корчмара, где происходит пуантилистическое разбрасывание сегментов темы по большому диапазону с обозначением лишь микроэлементов, а затем и ее полное исчезновение.

В сочинениях композиторов второй половины XX века нередко встречаются полифонические формы, представляющие собой свободные композиции, использующие, наряду с традиционными типами динамического, фактурно-полифонического и ритмического прогрессирования, принцип концертирования. Формы подобного типа можно назвать «фантазийными». Они мобильны в структурном продвижении, что допускает не только импровизационное развитие музыкального материала внутри построений, наличие интермедий и отступление от интонационно-гармонического и метроритмического остова темы, но и ее мультиплицирование, расщепление и даже исчезновение. Примеры такого рода форм можно обнаружить в «Органной фантазии» О. Комарницкого, третьей части (чаконе) из Второй симфонии Г. Корчмара, «Дивертисменте» для фагота и камерного оркестра В. Цытовича, первой части Сонаты для фортепиано Б. Архимандритова. Последний из упомянутых авторов считал

возможным присвоить части жанровое название «квази-пассакалия». Огромному массиву полифонических композиций второй половины XX – начала XXI века применимы, например, такие определения, как «дискретная», «регрессирующая», «полиостинатная», «крещендирующая», «алеаторная», «континуальная» [1, 145], и «суперформа» (выражение А. Милки). Во многих произведениях развертывание и продвижение формы происходит благодаря структурным модуляциям [3, 255].

Таким образом, новый облик полифонической темы, внедрение нетрадиционных приемов в ее развитие и воздействие современных техник композиции трансформируют полифоническую форму, способствуя ее эволюции.

Литература:

1. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII-XX веков / Т. С. Кюрегян. – М.: Сфера, 2003. – 345 с.
2. Милка, А. П. Теоретические основы функциональности в музыке: Исследование / А. П. Милка. – М.: Музыка, 1982. – 150 с.
3. Милка, А. П. Некоторые вопросы развития и формообразования в сюитах И.С. Баха для виолончели соло / А. П. Милка // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – С. 249-292.
4. Холопова, В. Н. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения / В. Н. Холопова // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 158-204.
5. Ценова, В. С. О музыкальных формах в творчестве современных московских композиторов / В. С. Ценова // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. – С. 199-216.

L. G. Khachatryan

CHOPIN “FANTASY-IMPROMPTU”, Op. 66 GUIDENLESS FOR STUDY AND CONCERT PERFORMANCE

All the works of Frederic Chopin, the famous Polish composer, were written for the piano. Hence, he was called “poet of the piano”. Both during Chopin’s lifetime and after his death many of his works were adjusted for various instruments, as well as voices. That is quite natural, given that each and every musician wished to touch Chopin’s lyre via his/her instrument at least once. Nevertheless, the composer created such works which are only for the piano. Particularly prominent among these are his impromptus. Each of Chopin’s four impromptus is a complete work with its emotional world and artistic virtues.