

Искажения при синхронном направлении двух голосов в одновременной системе контрапункта и их решение

Комил Буронович Холиков

Бухарский институт психологии и иностранных языков

Аннотация: Понятие полифонии (как склада) не коррелятивно понятию гармонии (звуковысотной структуры), поэтому справедливо говорить, например, о полифонической гармонии. При всей функциональной (музыкально-смысловой, музыкально-логической) независимости отдельных голосов они всегда согласованы по вертикали. Выделяется прямое, противоположное и косвенное голосоведение. Прямое голосоведение - движение голосов в одном и том же (восходящем или нисходящем) направлении; параллельное голосоведение - частный случай прямого голосоведения, при котором интервал шага в голосах совпадает.

Ключевые слова: гармония, многоголосия, вокальное исполнения, мелодия, партия, прямое, противоположное, косвенное голосоведение

Distortions in the synchronous direction of two voices in the simultaneous counterpoint system and their solution

Komil Buronovich Kholikov

Bukhara Institute of Psychology and Foreign Languages

Abstract: The concept of polyphony (as a structure) is not correlated with the concept of harmony (pitch structure), therefore it is fair to talk, for example, about polyphonic harmony. Despite the functional (musical-semantic, musical-logical) independence of individual voices, they are always coordinated vertically. Direct, opposite and indirect voice leading are distinguished. Direct voice leading is the movement of voices in the same (ascending or descending) direction; parallel voice leading is a special case of direct voice leading, in which the pitch interval in the voices coincides.

Keywords: harmony, polyphony, vocal performance, melody, part, direct, opposite, indirect voice leading

Когда вы слышите одновременное пение 2 и более людей, и понимаете, что слышите 2 и более мелодии в их исполнении это - называется многоголосием.

Второй голос - сопровождающий в пении первый голос. Кроме того, это выражение относится к певцам, исполняющим второстепенные роли - например, амплуа второго тенора. В оркестре существуют тоже вторые партии, как, например: второго кларнета, второй флейты и проч. Выделяется прямое, противоположное и косвенное голосоведение. Прямое голосоведение - движение голосов в одном и том же (восходящем или нисходящем) направлении; параллельное голосоведение - частный случай прямого голосоведения, при котором интервал шага в голосах совпадает.

Вокальный дубль - это именно то, на что он похож - второй дубль того же самого вокального исполнения. Это не гармония или фоновый вокал - дубль должен максимально точно соответствовать основному треку. Ваша цель при отслеживании вокального дубля - получить дубль, который почти идентичен первому. Выражение «играть в унисон» или «петь в унисон» означает, что два или более инструмента или голоса исполняют одновременно ноты одной и той же высоты. В переносном значении выражение употребляется, когда говорят о полнейшем согласии между несколькими людьми, действующими заодно.

Последовательное движение тонов в музыке образует отдельную горизонтальную линию, называемую голосом.

Совокупность двух и более совместно звучащих голосов составляет фактуру многоголосного музыкального материала. Понятие голосоведения включает в себя движение голоса как самого по себе, так и в соотношении с другими голосами ткани.

«Роль голоса в многоголосной ткани, определяемая его отношениями с другими голосами, а также собственным строением и характером, есть его фактурная функция». Ниже приведена классификация фактурных функций голосов для гомофонно-полифонического (смешанного) музыкального склада как обладающего наиболее развитым функциональным составом:

1. Главный голос;

2. Побочные голоса:

мелодизированный контрапункт (вторая мелодия, подчинённая главному голосу);

фигурационный (гармонический) контрапункт (фоновый голос);

имитирующий голос (повторяет тему главного голоса, подчинён ему);

подголосок (подчинённый вариант основной мелодии);

гармонический (то есть аккордовый) звук или голос;

педаль (выдержанный тон или созвучие);

дублировка главного или другого побочного голоса;

характеристический голос или пласт («образный контрапункт»);

Музыкальный склад определяет специфический набор фактурных функций голосов, вследствие чего можно выделить три основных типа голосоведения:

1. полифоническое, полифонное, контрапунктическое (Полифония);
2. гармоническое, гомофоническое, гомофонное (Гомофония);
3. гетерофонно-подголосочное (Гетерофония).

В полифоническом голосоведении все голоса мелодически достаточно самостоятельны и равноправны. В гармоническом есть один ведущий голос, как правило верхний, остальные же служат гармоническим сопровождением (обычно организованные в аккорды), способствуя лучшей выразительности ведущего голоса и добавляя ему определённый гармонический контекст или истолкование. В гетерофонно-подголосочном голосоведении голоса варьируют основную мелодию, часть времени, как правило, двигаясь унисонно или в октаву, а временами расходясь и сливаясь снова.

Многообразие линейных движений голосов относительно друг друга сводимо к трём основным видам двухголосия, которые возникают при комбинации движений вверх либо вниз и пребывания на одном месте. Таким образом выделяется прямое, противоположное и косвенное голосоведение.

Прямое голосоведение - движение голосов в одном и том же (восходящем или нисходящем) направлении;

параллельное голосоведение - частный случай прямого голосоведения, при котором интервал шага в голосах совпадает.

Противоположное голосоведение - разнонаправленное движение голосов, может быть встречным и расходящимся;

противодвижение - частный случай противоположного голосоведения с одинаковым интервальным шагом.

Косвенное (или боковое) голосоведение - движение одного из голосов на фоне повторяющегося или выдержанного другого. Наряду с параллельным косвенное голосоведение представляет исторически наиболее раннюю форму совместного движения голосов.

В многоголосии возможны комбинации указанных вариантов взаимодействия двух голосов, что служит основанием для возникновения различных смешанных типов голосоведения.

Полифония (лат. polyphonia, букв. «многозвучие», -, «много» + «звук») - склад многоголосной музыки, определяющийся функциональным равноправием отдельных голосов (мелодических линий, мелодий в широком смысле) многоголосной фактуры. В музыкальной пьесе полифонического склада (например, в каноне Жоскена Дебре, в фуге И.С.Баха) голоса равноправны в композиционно-техническом (одинаковые для всех голосов приёмы мотивно-

мелодической разработки) и логическом (равноправные носители «музыкальной мысли») отношениях.

Словом «полифония» также именуется музыкально-теоретическая дисциплина, которая преподаётся в учебных заведениях среднего и высшего музыкального образования. Главная задача дисциплины полифонии - практическое изучение полифонических композиций.

Понятие полифонии (как склада) не коррелятивно понятию гармонии (звуковысотной структуры), поэтому справедливо говорить, например, о полифонической гармонии. При всей функциональной (музыкально-смысловой, музыкально-логической) независимости отдельных голосов они всегда согласованы по вертикали. В полифонической пьесе (например, в органуме Перотина, в мотете Машо, в мадригале Джезуальдо) слух выделяет консонансы и диссонансы, аккорды и (в старинном многоголосии) конкорды, а их связи, которые проявляются в развёртывании музыки во времени, подчиняются логике того или иного лада. Любая полифоническая пьеса обладает признаком целостности звуковысотной структуры, музыкальной гармонии.

В некоторых западных традициях для обозначения многоголосия (более одного голоса в музыкальной «вертикали») и для обозначения особого музыкального склада используется одно и то же слово, например, в англоязычном музыкознании прилагательное *polyphonic* (в немецком, напротив, есть прилагательные *mehrstimmig* и *polyphon*) - в таких случаях значение слова можно установить только из контекста.

В российской науке атрибут «полифонический» ссылается на специфику музыкального склада (например, «полифоническая пьеса», «композитор-полифонист»), в то время как атрибут «многоголосный» не содержит такого специфического уточнения (например, «шансон - многоголосная песня», «Бах - автор многоголосных обработок хоралов»). В современной неспециальной литературе (как правило, вследствие «слепого» перевода с английского языка) слово «полифония» используется как точный синоним слова «многоголосие» (например, составители рекламных текстов в 1990-х и 2000-х годах находили «полифонию» в мобильных телефонах), причём в таком (нетерминологическом) употреблении ударение зачастую выставляется на предпоследний слог - полифония.

В многоголосной музыке доклассической эпохи исследователи различают два основных тренда полифонической композиции: строгое письмо, или строгий стиль (нем. *strenger Satz*, итал. *contrappunto osservato*, англ. *strict counterpoint*), и свободное письмо, или свободный стиль (нем. *freier Satz*, англ. *free counterpoint*). До первых десятилетий XX в. в России в таком же значении употреблялись

термины «контрапункт строгого письма» и «контрапункт свободного письма» (в Германии эта пара терминов используется и по сей день).

Определения «строгий» и «свободный» относились прежде всего к употреблению диссонанса и к голосоведению. В строгом письме приготовление и разрешение диссонанса регламентировалось разветвлёнными правилами, нарушение которых рассматривалось как техническая неумелость композитора. Подобные же правила были разработаны и в отношении голосоведения в целом, эстетическим каноном в котором была сбалансированность, например, баланс интервального скачка и последующего его заполнения. В то же время, под запретом находились переченье и параллелизм совершенных консонансов.

В свободном письме правила употребления диссонанса и правила голосоведения (например, запрет параллелизма октав и квинт) в целом продолжали действовать, хотя и трактовались более свободно. Ярче всего «свобода» проявилась в том, что диссонанс стали применять без приготовления (так называемый неприготовленный диссонанс). Это и некоторые другие допущения в свободном письме оправдывались, с одной стороны, характерной для наступившей эпохи музыкальной риторикой (например, ею оправдывали «драматическое» переченье и иные нарушения правил). С другой стороны, большую свободу голосоведения обусловила историческая необходимость - полифоническую музыку стали сочинять по законам новой мажорно-минорной тональности, в которой тритон вошёл в состав ключевого для этой звуковысотной системы созвучия - доминантсептаккорда.

К «эпохе строгого письма» (или строгого стиля) относят музыку позднего Средневековья и Возрождения (XV-XVI вв.), подразумевая, прежде всего, церковную музыку франко-фламандских полифонистов (Жоскен, Окегем, Обрехт, Вилларт, Лассо и др.) и Палестрины. В теории композиционные нормы полифонии строгого стиля определил Дж. Царлино.

Мастера строгого стиля владели всеми средствами контрапункта, разработали практически все формы имитации и канона, широко пользовались приёмами преобразования исходной темы (обращение, ракоход, увеличение, уменьшение). В гармонии строгое письмо опиралось на систему диатонических модальных ладов.

Эпоху барокко до XVIII в. включительно историки полифонии называют «эпохой свободного стиля». Возросшая роль инструментальной музыки стимулировала развитие хоральной обработки, полифонических вариаций (в том числе пассакалии), а также фантазии, токкаты, канцоны, ричеркара, из которых к середине XVII века сформировалась fuga. В гармонии основой полифонической музыки, написанной по законам свободного стиля, стала

мажорно-минорная тональность («гармоническая тональность»). Крупнейшие представители полифонии свободного стиля - И.С.Бах и Г.Ф.Гендель.

Использованная литература

1. К.Б. Холиков. Музыкальная педагогика и психология. Вестник науки и образования, 58-61
2. К.Б. Холиков. Неизбежность новой методологии музыкальной педагогике. Science and Education 4 (1), 529-535.
3. К.Б. Холиков. Детальный анализ музыкального произведения. Science and Education 4 (2), 1069-1075
4. К.Б. Холиков. Математический подход к построению музыки разные условия модели построения. Science and Education 4 (2), 1063-1068.
5. К.Б. Холиков. Особенность взаимосвязанности между преподавателем и учащимся ракурса музыки в различных образовательных учреждениях: детском саду, школе, вузе. Science and Education 4 (2), 1055-1062.
6. К.Б. Холиков. Нарастание педагогического процесса посредством тестирования на материале предмета в рамках специальности музыкальной культуры. Science and Education 4 (3), 505-511.
7. КВ Kholikov. Передовые формы организации педагогического процесса обучения по специальности музыкальной культуры. Science and Education 4 (3), 519-524.
8. К.Б. Холиков. Психолого-социальная подготовка студентов. Социальный педагог в школе: методы работы. Science and Education 4 (3), 545-551.
9. К.Б. Холиков. Эволюция эстетики в условиях прогрессивной модели музыкальной культуры, из опыта работы КБ Холикова 30 школы г. Бухары Республики Узбекистан. Science and Education 4 (3), 491-496.
10. К.Б. Холиков. Перенос энергии основного голоса к другим голосам многоголосной музыки. Science and Education 3 (12), 607-612.
11. К.Б. Холиков. Локально-одномерные размеры, основа динамично развитого произведения музыки. Science and Education 3 (11), 1007-1014
12. К.Б. Холиков. Комил Буронович Холиков (2022). Теоретические основы определения механических свойств музыкальных и шумовых звуков при динамических воздействиях. Science and Education, 3 (4), 453-458.
13. К.Б. Холиков. Бемолли мажор ва минор тоналлигини аниқлашнинг оптимал усуллари ва креативлиги. Science and Education 3 (10), 533-539.
14. К.Б. Холиков. Проблематика музыкальной эстетики как фактическая сторона повествования. Science and Education 3 (5), 1556-1561.
15. К.Б. Холиков. Проблема бытия традиционной музыки Узбекистана. Science and Education 3 (5), 1570-1576

16. К.Б. Холиков. Дизели мажор ва минор тоналлигини аниқлашнинг оптимал усуллари. *Science and Education* 3 (9), 416-421.
17. К.Б. Холиков. Место творческой составляющей личности преподавателя музыки и её роль в обучении детей общеобразовательной школе. *Science and education* 3 (8), 145-150
18. К.Б. Холиков. Отличие музыкальной культуры от музыкального искусства в контексте эстетика. *Science and Education* 3 (5), 1562-1569.
19. К.Б. Холиков. Пение по нотам с сопровождением и без него по классу сольфеджио в высших учебных заведениях. *Science and Education* 3 (5), 1326-1331.
20. К.Б. Холиков. Значение эстетического образования и воспитания в общеобразовательной школе. *Science and Education* 3 (5), 1549-1555
21. К.Б. Холиков. Содержание и сущность государственных требований к развитию детей младшего и дошкольного возраста Республики Узбекистан. *Science and Education* 3 (2), 1215-1220.
22. К.Б. Холиков. Проектирование состава хорового коллектива с применением школьных учеников в условиях Узбекистана. *Scientific progress*. 2 (№ 3), pp. 1094-1100.
23. К.Б. Холиков. Методика обучения прослушке детей в садике. *Science and Education* 3 (2), 1096-1104.
24. К.Б. Холиков. Виды деятельности, используемые на уроках музыки в дошкольных организациях. *Science and Education* 3 (2), 1201-1207
25. К.Б. Холиков. Цели и задачи музыкального воспитания детей в детском саду. *Science and Education* 3 (2), 1221-1226
26. К.Б. Холиков. Взаимосвязь музыкального развития, между воспитанием и обучением детей дошкольного образования. *Science and Education* 3 (2), 1227-1232.
27. К.Б. Холиков. Направляющие основы методики для педагогов и студентов музыкально эстетическая развития детей в садике. *Science and Education* 3 (2), 1233-1239.
28. К.Б. Холиков. Звукообразование, вокально-хоровые навыки, дикция-совокупность правильного пения. *Science and Education* 3 (2), 1175-1180.
29. К.Б. Холиков. Педагогический процесс формирования в ДОО. Важность музыкального образования. *Science and Education* 3 (2), 1105-1111.
30. К.Б. Холиков. Компетенция и компетентностный подход в обучении детей дошкольного возраста. *Science and Education* 3 (2), 1208-1214.