

6. <http://www.aml.nm.ru/articles2/piano.htm>
7. [http://zaxid.net/home/showSingleNews.do?mi\\_pamyatayemo\\_morits\\_rozental&objectId=1087877](http://zaxid.net/home/showSingleNews.do?mi_pamyatayemo_morits_rozental&objectId=1087877)
8. [http://www.ptnz.org.ua/ua/archive/paderewski/st\\_8.html](http://www.ptnz.org.ua/ua/archive/paderewski/st_8.html)
9. <http://www.belcanto.ru/paderewski.html>
10. <http://www.classic-music.ru/backhaus.html>
11. <http://allpianists.ru/brailovsky.html>

#### **Анотація**

*В статтє рассматриваются разнообразные интерпретации известных произведений Ференца Листа исполнителями – виртуозами: И. Падеревским, А. Корто, М. Розенталем, В. Бакхаузом, А. Брайловским. Их исполнительское мастерство обогатило историю исполнительства того периода, который называют золотым веком фортепиано.*

**Ключевые слова:** *пианизм, интерпретация, фортепианная школа.*

*Anmerkung des Artikels zeigt die vielfältigen Interpretationen der bekannte Werke von Ferenc Liszt ausführenden – Virtuosi: i. Jan Paderewski, A. Cortot, M. Rosenthal, v. Bakhausom, a. Brajlovskim. Sie trugen zur Entwicklung der leistungsstärksten Meisterschaft und machte Geschichte durchführen der Periode Zolotim, die das Jahrhundert der Klavier aufgerufen wird.*

**Stichwörter:** *Pianizm, Interpretation, Klavierschule.*

**Супрун-Яремко Н.О.,**

*доктор мистецтвознавства,  
професор Інституту мистецтв*

*Рівненського державного гуманітарного університету  
(м.Рівне)*

#### **Поліфонічні принципи, прийоми та форми в творах Ф.Шопена, Ф.Ліста, М.Глінки**

*Стаття присвячена аналізу поліфонічних принципів, прийомів та форм, який здійснюється за матеріалами творів фундаторів національних шкіл музики польської (Ф. Шопен), угорської (Ф. Ліст) та російської (М. Глінка). Ці музиканти зробили внесок в поліфонію доби романтизму, посиливши індивідуалізацію голосів гармонії (Шопен), оновивши поліфонічний тематизм (Ліст), синтезувавши принципи народнописенної й західноєвропейської поліфонії (Глінка).*

**Ключові слова:** *поліфонія, голосоведення, романтизм, музика, твір, імітація, fuga.*

З творчістю різнонаціональних представників романтизму раннього (Ф. Шуберт, Н. Паганіні, К. Вебер), середнього (Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Шопен, Г. Берліоз) та пізнього (Ф. Ліст, Р. Вагнер) періодів музичне мистецтво збагатилося новими музичними образами і засобами музичної виразності. Свій внесок зробили романтики і в поліфонію, посиливши індивідуалізацію тематично контрастних голосів, що було пов'язано з програмністю їх музики. Певних змін набула у романтиків форма фуґи у складі сонатної форми («Соната» h-moll Ф. Ліста), варіаційного («Танець смерті» Ф. Ліста) та сонатно-симфонічного («Фантастична симфонія» і «Гарольд в Італії» Г.Берліоза, «Данте-симфонія» і «Фауст-симфонія» Ф. Ліста) циклів, творів контрастно-складної форми (фортепіанна фантазія «Мандрівник» Ф. Шуберта, чотиричастинна композиція якої увібрала особливості жанрів сонати, варіацій, концерту, фуґи і власне фантазії), в малому циклі «прелюдія і фуґа», у кантатно-ораторіальному жанрі («Меса» As-dur і «Меса» Es-dur Ф. Шуберта). Загальною ж тенденцією поліфонії романтиків стала її ліризація.

Від XVII до середини XIX століть загальноєвропейська музична культура охоплювала три великі національні центри, пов'язані з діяльністю видатних композиторів Італії, Франції, Австро-Німеччини. І лише в 1820-30-х рр. з творчістю Ф. Шопена (Польща), Ф. Ліста (Угорщина) та М. Глінки (Росія) почався рух за утворення нових європейських національних музичних шкіл. У загальний процес розвитку культури, починаючи з другої чверті XIX ст., могутнім струменем влилося мистецтво цих композиторів, фундаторів шкіл музики польської, угорської, російської, що збагатили вікові традиції музичної Європи.

Музика **Фредеріка Шопена** (1810-1849), який зосередив свою творчу роботу в сфері фортепіанного мистецтва, стала втіленням духу й ідеалів свободи поневоленого польського народу,

форм його традиційного художнього життя і музичного фольклору. Поліфонія польського музиканта яскраво відбиває загальну тенденцію романтиків до поліфонізації фортепіанної фактури, що стало наслідком загального процесу симфонізації фортепіанної музики, який почався наприкінці 1820-х рр., зокрема в пізніх сонатах Бетховена. Розвиток гармонічного багатоголосся, який до цього часу сягнув свого апогею, а, отже, й певного вичерпання, був тісно пов'язаний з інтенсивною мелодизацією його голосів. Гармонія, яка народилася в надрах ренесансної поліфонії, на початку третього століття свого існування знов звернулася до поліфонії; і хоча ніколи не поривала з нею, вона, збагачена власними досягненнями, стала активно «поліфонізуватися» через усебічне розкриття лінійних можливостей своїх голосів.

В музиці Ф. Шопена поліфонізація голосів гармонії, яка здійснюється разом з характерною для всіх романтиків індивідуалізацією загострених інтонацій мелодії, спостерігається на кількох рівнях, а саме:

1) на рівні мелодизації одного з голосів супроводу, що разом з мелодією верхнього голосу утворює підголосок-втору, як, наприклад, у «Мазурці» ор. 6, № 4 (es-moll);

2) на рівні мелодизації окремого лейтмотиву з гармонічно-фігуративного супроводу, який в дуеті з мелодією верхнього голосу створює виразне інструментальне двоголосся на фоні рухливої, тремтливої фактури, що, приміром, має місце на різних ділянках форми в «Ноктюрні» ор. 72, № 1 (e-moll);

3) на рівні перетворення прихованого у фігураційному супроводі голосу із дублюючого мелодію на контрапунктуючий, як, наприклад, у кульмінаційному розділі «Етюд» ор. 10, № 9 (f-moll);

4) на рівні активної мелодизації басового супроводу і утворення з мелодією верхнього гармонічного комплексу інструментального дуету, приклад якого знаходимо в «Полонезі» ор. 40, № 2 (c-moll).

Нерідко в творах Шопена зустрічаються фортепіанні дуети, що складаються з двох крайніх голосів-контрапунктів, які звучать на фоні гармонічного супроводу середнього регістру; чудовим прикладом такого дуету є фрагмент із середньої частини «Полонезу» fis-moll ор. 26, № 1.

Наведені приклади засвідчують, що характерною ознакою шопенівської фактури є тісний взаємозв'язок гармонічного і поліфонічного викладів, при цьому композитор користується обома засобами для мотивного розвитку окремих елементів тем, запобігаючи вживання цих тем у завершеному вигляді. Викликано це, очевидно, бажанням досягти образно-тематичної єдності шляхом максимальної «експлуатації» – і гармонічними, і поліфонічними засобами – окремих інтонацій і мотивів з різних тем. Яскравим прикладом такого процесуального трактування поліфонії і гармонії є епізод із I ч. «Мазурки» a-moll № 43 (тт. 17-32), де другий чотиритакт (тт. 21-24) повторює перший (тт. 17-20) в умовах вертикально-рухомого контрапункту з Iv = - 2 (переставляння верхнього пласта на терцію вниз).

До імітаційної поліфонії Шопен звертається нечасто, використовуючи її в репризних розділах переважно у вигляді простої імітації і канону. Так, реприза «Мазурки» fis-moll ор. 59, № 3 починається двоголосим канонем, який далі змінюється на гомофонний виклад. Імітаційні прийоми у Шопена є одним із засобів варіаційного повторення експозиційного матеріалу в репризі. Із традиційних імітаційно-поліфонічних форм композитором написана лише одна fuga, a-moll, в темі якої і в загальному розвитку є багато типово романтичних ознак, що передусім пояснюється поступовим розчиненням теми (після трьох її проведень) в інтермедійних розділах.

Новизна шопенівської поліфонії полягає в тому, що, розробляючи колористичні можливості фортепіанних тембрів через поліфонічне насичення гармонічних голосів, композитор створив свій неповторний музичний стиль, в якому романтична емоційність і народнонаціональні елементи органічно поєднуються з класицистською логікою мелодичного розвитку і строгістю форм.

Найвидатніший представник угорської культури, композитор, геніальний піаніст, диригент, педагог, музикальний письменник і громадський діяч, **Ференц Ліст** (1811-1886) увійшов в історію європейської романтичної культури як самий багатолікий митець. Народившись і лише перші 10 років проживши в Угорщині, ставши істовим європейцем за діяльністю і творчістю, які розгорталися переважно в Парижі й Веймарі, Ліст дозволив собі на схилі літ сказати: «Незважаючи на моє вартє співчуття незнання угорської мови, я від коліски до могили душею і тілом залишаюся угорцем». І справді, творчість Ліста тісно пов'язана з національним ґрунтом. У фортепіанних п'єсах, які є кращою частиною творчої спадщини, в програмних симфонічних творах композитор використовує деякі мелодичні, гармонічні та ритмічні елементи народної музики своєї Батьківщини, звертається до її історії, образів з народного життя і побуту (фортепіанні цикли «Угорські рапсодії», «Угорські історичні портрети», фортепіанні п'єси «Пам'яті Петєфі» і «Героїчний марш в угорському стилі», симфонічні поеми «Угорщина», «Мазєпа», «Битва гуннів», кантата «Угорщина», «Естергомська (Гранська) меса», «Угорська коронаційна меса», ораторія «Свята Єлизавета» та ін.). Велич піаністичної реформи Ліста – виконавця і композитора – полягає в тому, що він привніс у фортепіанну творчість, зокрема у фактуру, симфонічно-оркестрову трактовку інструмента. Вважаючи, що «фортепіано заключає в собі

об'єм усього оркестру», Ліст розробив багатопарову фортепіанну фактуру, для створення якої, за його словами, «і десяти людських пальців достатньо, аби відтворити гармонії, що в оркестрі передаються лише через поєднання багатьох музикантів» [1, с. 8].

Яке ж місце у цій фактурі гармонічного типу займає поліфонія? Безумовно, другорядне. Але в тих нечисленних творах або епізодах, де є поліфонічні прийоми і форми, Ліст досягає значних і цікавих результатів. **По-перше**, він оновив поліфонічний тематизм, збагативши його завданнями програмного характеру. **По-друге**, не володіючи як композитор великим мелодичним даром, який, приміром, був у Ф. Шопена, Ліст сконструював свою власну систему мотивно-тематичної розробки, що базується на техніці варіаційного розгортання окремих елементів (мотивів, лейтмотивів), які через інтонаційні, ритмічні, динамічні, колористичні та регістрові зміни, поєднуючись по вертикалі, утворюють контрастно-тематичні та імітаційні форми поліфонії. **По-третє**, Ліст новаторські підійшов до трактовки форми фуги як в контексті іншої форми, так і як самостійного твору.

В основі переважної більшості фортепіанних і симфонічних творів Ліста лежить програмність як «оновлення музики через її зв'язок з поезією», і монотематизм як принцип утворення різнохарактерних тем шляхом складної варіаційної трансформації мотивів, що базуються на єдиному тематизмі. Поліфонічні теми Ліста, з яких народжуються фуговані форми, відповідно до програмного змісту концентрують характерні мотивні утворення і в стислій формі передають головну ідею твору, емоції і почуття, що й створює обраний характер музики – героїчний, енергійний, ліричний чи іронічно-демонічний. Показові з цього погляду поліфонічні теми фуг: героїчного характеру – в симфонічній поемі «Прометей», скорботно-ліричного і збентеженого – в II ч. «Данте-симфонії» і фортепіанній сонаті h-moll, активно-енергійного – в *Gloria* і *Credo* «Гранської меси» та фіналах II і III частин ораторії «Христос», скерцозно-іронічного – у «Фауст-симфонії». Збентежено-енергійна тема фінальної фуги із «Сонати» h-moll базується на інтонаціях терцієво-акордової інтервалки, ритмічно чітко визначеної. Орієнтуючись на романтичну трактовку фуги і тому ламаючи правила традиційної будови, Ліст розвиває її тему за принципом монотематизму, що перетворює фуговану форму на ланцюг вільних варіацій, поєднаних драматургією контрастних змін мотивно-тематичного матеріалу. За такою концепцією написана «Фантазія і fuga» для органу (фортепіано) g-moll – B-dur на тему В-А-С-Н (сі бемоль-ля-до-сі). Строгість теми і, очевидно, не зовсім формальна програма, пов'язана з ім'ям великого Баха, робить форму фуги майже досконалою, хоча і романтичною за характером; перетворення її на святковий хорал (як данина шани поліфоністу-класику) здійснюється з переходом теми до акордового викладу.

Крім фуговних форм, для розвитку тематизму, особливо на ділянках динамічного наростання, Ліст охоче використовує імітаційність. Так, на початку розробки тематизму в «Фауст-симфонії» імітують тромбони і труба. У розвиток мелодії головної партії композитор також включає імітаційність, а в репрізі поєднує дві теми в умовах вертикально-рухомого контрапункту. Прикладом вживання чотириголосої стрети є четверта варіація з «Танців смерті» для фортепіано з оркестром.

Поліфонічні принципи, що склалися в тих творах великого угорського музиканта, де використовуються прийоми і форми поліфонії, мали вплив на композиторів наступних стилістичних епох.

Геній музиканта Михайла Івановича Глінки (1804-1857) блискуче й новаторські виявився в мелодиці, гармонії, інструментуванні та поліфонії. Глибоко засвоївши досвід західноєвропейської культури періодів класицизму й романтизму, композиторів-попередників (у першу чергу, українських музикантів М. Березовського і Д. Бортнянського), також спираючись на багаті традиції російського музичного фольклору, Глінка оволодів усіма поліфонічними засобами розвитку музичного матеріалу і зробив їх чи не найголовнішим підґрунтям для формування власної, самобутньої поліфонії. Перетворюючи закономірності російської народної підголоскової поліфонії й пов'язаного з нею варіаційного принципу музичного розвитку, а також використовуючи класичні форми імітації, канону, фуги, рухомого контрапункту і маючи до того ж неабияку обдарованість в галузі поліфонії, російський композитор виступив майстерним контрапунктистом-новатором, впливу якого не запобігли його послідовники і навіть музиканти ХХ ст.

З молодих років Глінка всіляко розвивав свій потяг до поліфонії – як на рівні самостійного глибокого вивчення бахівських і генделівських фуг, так і займаючись приватно з педагогами-поліфоністами, зокрема з концертмейстером петербурзької опери Л. Цамбоні, міланським педагогом Ф. Базілі (1767-1850), берлінським контрапунктистом З. Деном (1799-1858). Вважає й такий факт: у 1856-1857 рр., напередодні своєї передчасної смерті в Берліні, Глінка зробив спробу «пов'язати фугу західну з умовами нашої музики узами законного шлюбу», для чого запланував написання шести фуг, три з яких (подвійні) були створені в старовинних ладах, а інші залишилися нездійсненими [2, с. 77]. Тезисно відзначимо головні поліфонічні прийоми, які використовував композитор у своїх творах.

1. **Підголосковість**, що виявляється у вільній зміні кількості звуків, у каденційних унісонах (октавах) і розщепленні унісону на два звуки, терцієвих вторах, вільному мелодичному русі з

повторенням окремих мотивів. Підголосковість в творах Глінки зустрічається досить часто – як епізодично, так і на ділянках тривалих фрагментів. Видатним зразком народно-підголоскового складу є чоловічий хор «*Мы на работу в лес*», який входить у структуру інтродукції I дії опери «*Иван Сусанин*». Жіночий хор, який звучить після головного і є другою темою I частини інтродукції, належить до жанру швидких хорових пісень з типом голосоведення, що утворюється з терцієвих втор і повторних мотивів. Підголоскове голосоведення зберігається і в подальшому, варіаційному розвитку тем чоловічого (мінорний варіант) і жіночого хорів. Підголосковість використовується Глінкою і в інших номерах «*Ивана Сусанина*»: весільному хорі «*Разгулялася*» і фінальному хорі «*Славься*».

2. **Прийом варіаційно-поліфонічного розвитку**, тісно пов'язаний з підголосковістю, завдяки якому утворюються варіаційно-поліфонічні цикли (форми). Звернення Глінки до побутової пісні як до мелодико-інтонаційного матеріалу, що репрезентує героїв його опер, було зумовлено, перш за все, тенденцією до демократизації поліфонічного мистецтва. Глінка утвердив кілька різновидів куплетно-варіаційних ансамблевих поліфонічних форм, серед яких:

а) варіаційно-поліфонічна форма імітаційного типу, коли одна тема почергово звучить голосом кожної діючої особи, утворюючи канон, що складається з початкової пропости-теми і кількох її повторювань в різних голосах; яскравими зразками такої куплетної форми, що поліфонічно варіюється, є чотириголосий канон «*Какое чудное мгновение*» (діючі особи – Руслан, Святозар, Ратмир і Фарлаф) з I дії опери «*Руслан и Людмила*» і тріо «*Не томи, родимый*» (виконавці – Сусанин, Сабінін, Антоніда) з I дії опери «*Иван Сусанин*»;

б) варіаційно-поліфонічна форма зі збереженням у кожному куплеті теми однієї діючої особи і появою нових контрапунктів у інших осіб з повторюванням цієї теми, прикладами чого є тріо «*Ах, не мне, бедному*» і хор «*Славься*» з епілогу «*Ивана Сусанина*» (незмінна тема – в партії Вані, контрапункти до неї – в партіях Сабініна і Антоніди), а також «*Персидский хор*» із «*Руслана и Людмили*»;

в) вільно трактована форма – з проведенням варіантів однієї теми в різних голосах (епізод *Andante quasi Allegretto* з квартету III дії «*Ивана Сусанина*»).

3. **Імітаційність**, що виявляється у таких формах, як:

а) **прості імітації**, якими підтримується один рівень напруги; приклади можна знайти чи не в кожному творі Глінки, зокрема: «*Иван Сусанин*» – початок розробки увертюри, кінець антракту до III дії, сцена № 43; «*Руслан и Людмила*» – розробка увертюри, арія Ратмира; романс «*Не говори, что сердцу больно*»;

б) **канонічні імітації** (канони, в тому числі нескінченні), що на якусь мить ніби зупиняють динамічний рух, стабілізуючи напругу: «*Каприччио на русские темы*» для фортепіано в 4 руки (завершальна частина коди); коди увертюр обох опер; опера «*Иван Сусанин*» – середина хору селян з III дії, хор «*Мы на работу в лес*», каденційна формула в партіях Вані і Сабініна «*...в памяти народной будет жить*», тріо «*Не томи, родимый*»; опера «*Руслан и Людмила*» – квартет «*Какое чудное мгновение*», *Adagio* із арії Людмили;

в) **канонічні секвенції**: «*Руслан и Людмила*» – хор «*Погибнет*» із IV дії;

г) **вільні імітації**: «*Руслан и Людмила*» – арія Людмили із IV дії;

д) **стрети**: «*Иван Сусанин*» – реприза епізоду *Andante quasi Allegretto* і коди квартету з III дії; I куплет II ч. (фуги) з інтродукції I дії.

4. **Поєднання імітаційності й підголосковості** як вияв прагнень автора до наповнення традиційних поліфонічних прийомів і форм національним інтонаційним типом голосоведення, що підтверджується прикладами із «*Камаринской*» (I варіація на тему весільної пісні) і «*Ивана Сусанина*» (арія Сабініна в лісі, I варіація із сцени № 13 та остання варіація із тріо епілогу).

5. **Фуга** як по-новому трактована Глінкою форма, утворена на базі творчого синтезу класичної західноєвропейської фуґи і пісенної куплетності, чудовим зразком котрої є II ч. інтродукції I дії «*Ивана Сусанина*». Тема цієї хорової чотириголосої фуґи синтезує у мелодичній послідовності заспів теми чоловічого хору і каденційний зворот теми жіночого хору. Форма фуґи є такою: експозиція (I куплет) і контрекспозиція (II куплет), стретна розробка (III-IV куплети), реприза (V-VI куплети). Більш класичними за формою є три фортепіанні фуґи, написані Глінкою під час перебування в Берліні у 1833-1834 рр.: подвійна фуґа a-moll, пісенно-романсова, конструктивно витончена й легка; триголоса, героїчна фуґа Es-dur, що базується на народно-інтонаційних елементах; чотириголоса фуґа D-dur, святкова, в строгому стилі західноєвропейської фуґи періоду її формування. Ці фуґи, як і вокальні фуґи (очевидно, три) із незакінчених Глінкою духовних концертів, написаних в традиціях Д. Бортьянського, а також фуґато у сцені заметілі в лісі з «*Ивана Сусанина*» і в «*Каприччио на русские темы*» є зразками новаторського й творчого підходу композитора до фуґованого класичного принципу розвитку тематизму.

6. **Контрастно-тематичні сполучення**, які виявляються на різних рівнях:

а) для узагальнення музичного матеріалу: «*Каприччио...*» – почергове контрапунктування двох народних тем («*Не белы снеги*», «*Во саду ли, в огороде*») з новою темою після того, як кожна з пісень пройшла процес розвитку у власному варіаційному циклі; оркестрова увертюра «*Князь Холмский*» – поєднання в репрізі тем головної і побічної партій; «*Иван Сусанин*» – полонез і краков'як з II дії, в репрізі яких сполучаються теми головної частини і тріо; фінал III дії, де поєднуються теми хорів дівчат і селян; інтродукція I дії з контрапунктуванням теми із коди фуги і теми хору «*Слався*»; сцена № 13 зі сполученням тем «*Итак, я дожил*» і «*Велик и свят*»; «*Руслан и Людмила*» – заключний хор, в якому тема лезгинки поєднується з головною темою увертюри опери;

б) для індивідуальної характеристики оперних героїв у вокальних ансамблях: «*Руслан и Людмила*» – квінтет у фіналі I дії, де в умовах різнотекстового і тематичного контрастів чудово поєднуються східного колориту томлива мелодія Ратмира «*Берег далёкий*», протягливі розспіви Руслана і Людмили, комедійна скоромовка (речитація) Фарлафа, басові репліки Святозара;

в) для характеристики антагоністичних образів: «*Князь Холмский*» – злиття в репрізі тем Рахілі та Ілліви; «*Иван Сусанин*» – епізод з поляками (сцена в хаті), коли мелодія теми мазурки в партії хору поляків зливається з широким розспівом партії Сусаніна (тематичний контраст підкреслюється контрастом метричним: партія Сусаніна звучить в двочастковому метрі, поляків – у тричастковому);

г) на рівні жанрово-контрастної поліфонії: «*Иван Сусанин*» – сплетення протяжливої пісні веслярів з танцювальним наспівом селян (сцена № 3 з I дії);

д) на рівнях контрапунктування вокальних та інструментальних *solі* і тембрового зіставлення: «*Руслан и Людмила*» – *Adagio* з арії Ратмира (обмін репліками між вокальним голосом і англійським рожком), *Adagio* з арії Людмили (дуєт – у формі канону – сопрано і скрипки; через те, що за тематизмом – це імітаційна поліфонія, а за тембровим зіставленням – контрастна поліфонія, цей фрагмент можна віднести до проміжного між двома типами поліфонії).

7. Вертикально-рухомий контрапункт у вигляді переставляння контрапунктуючих голосів по вертикалі, що утворює форму поліфонічних варіацій: «*Каприччио...*», «*Арагонская хота*» (цифри 24 і 25), «*Камаринская*» (перші дві варіації танцювальної теми); «*Руслан и Людмила*» – кода увертюри, квартет «*Какое чудное мгновение*», кода заключного хору; «*Иван Сусанин*» – розробка увертюри, тріо «*Не томи, родимый*», *Larghetto* із дуєту Антоніди і Сабініна, середина *Andante quasi Allergetto* із квартету III дії, антракт V дії.

Часом поліфонічні прийоми Глінки базуються на гармонії, джерела якої, за думкою В. Протопопова, знаходяться в російській народній і побутово-романсовій пісенності, а також у моцартовському голосоведенні. У галузі поліфонії і поліфонізованої гармонії великий російський композитор досягнув нових і самобутніх результатів. Використовуючи принципи народнопісенного голосоведення і формотворення, органічно зливаючи їх з технікою і традиціями західноєвропейської поліфонічної культури, він став творцем нової, романтичної поліфонії на російському ґрунті.

#### **Список літератури:**

1. Мильштейн Яков. Лист. - Москва: Музыка, 1971. - Т. 2. - 600 с.
2. Протопопов Владимир. История полифонии. Полифония в русской музыке XVII-начала XX века. - Москва: Музыка, 1987. - С.58-78.
3. Протопопов Владимир. История полифонии. Западноевропейская классика. XVIII-XIX веков. - Москва: Музыка, 1965. - С. 360-378, 402-417.

#### **Аннотация**

*Статья посвящена анализу полифонических принципов, приёмов и форм, осуществлённому на материале произведений основоположников национальных школ музыки польской (Ф. Шопен), венгерской (Ф. Лист) и российской (М. Глинка). Эти композиторы внесли свой вклад в полифонию эпохи романтизма, активизируя индивидуализацию голосов гармонии (Шопен), обновляя полифонический тематизм (Лист), синтезируя принципы народно-песенной и западноевропейской полифонии (Глинка).*

**Ключевые слова:** полифония, голосоведение, романтизм, музыка, произведение, имитация, фуга.

*Der Artikel ist den polyphonen Prinzipien, Methoden und Formen gewidmet, die anhand der Werke von den Begründern der Nationalen Schulen F. Chopin (Polen), F. Liszt (Ungarn) und M. Glinka (Russland) analysiert werden. Durch die verstärkte individualisierung von den Stimmen der Harmonik (Chopin), die Erneuerung der polyphonen Thematik (Liszt) und die Synthetisierung der Prinzipien der nationalen und westeuropäischen Polyphonie (Glinka) haben diese Komponisten einen Beitrag zur Polyphonie in der Epoche der Romantik geleistet.*

**Schlüsselwörter:** Polyphonie, Stimmführung, Romantik, Musik, Komposition, Imitation, Fuge.