

С. С. Скребков

ПОЛИФОНΙΑ

УЧЕБНИК ДЛЯ СПО

5-е издание, исправленное и дополненное

Рекомендовано Учебно-методическим отделом среднего профессионального образования в качестве учебника для студентов образовательных учреждений среднего профессионального образования

**Книга доступна в электронной библиотечной системе
biblio-online.ru**

Москва ■ Юрайт ■ 2018

УДК 781.4(075.32)
ББК 85.31я723
С45

Автор:

Скребков Сергей Сергеевич — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР, заведовал кафедрой теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Рецензент:

Скребкова-Филатова М. С. — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

Скребков, С. С.
С45 Полифония : учебник для СПО / С. С. Скребков. — 5-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2018. — 274 с. — (Серия : Профессиональное образование).

ISBN 978-5-534-05310-4

В учебнике содержится обширный теоретический материал, обобщающий в себе многолетний научный и педагогический опыт автора. Рассмотрены свойства и характеристики двух-, трех-, четырех- и пятиголосия, дана характеристика подголосочно-полифонических, контрастно-полифонических и имитационно-полифонических форм. В книге содержится множество нотных примеров из музыкальной литературы и специально написанных автором. Учебный материал четко систематизирован и написан в доступной для понимания форме.

Соответствует актуальным требованиям Федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования и профессиональным требованиям.

Учебник предназначен для студентов консерваторий и учащихся музыкальных училищ.

УДК 781.4(075.32)

ББК 85.31я723



Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав. Правовую поддержку издательства обеспечивает юридическая компания «Дельфи».

ISBN 978-5-534-05310-4

© Скребков С. С., 1951

© Скребков С. С., 2018, с изменениями

© ООО «Издательство Юрайт», 2018

Оглавление

Предисловие к пятому изданию	6
Введение.....	7

Часть I ПОЛИФОНΙΑ СТРОГОГО ПИСЬМА

Глава 1. Вводная. Мелодия строгого письма	22
1.1. Общие свойства мелодии строгого письма.....	22
1.2. Интонационные свойства мелодии.....	22
1.3. Ритмические свойства мелодии	24
Раздел I. Двухголосие	28
Глава 2. Разнотемное двухголосие.....	28
2.1. Общие свойства двухголосия.....	28
2.2. Гармонические свойства двухголосия	29
Глава 3. Сложный контрапункт в разнотемном двухголосии.....	39
3.1. Общие свойства сложных контрапунктов	39
3.2. Двойной контрапункт октавы	44
3.3. Двойной контрапункт дуодецимы	46
3.4. Двойной контрапункт децимы	48
3.5. Горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной контрапункты ..	50
3.6. Обратимый контрапункт.....	52
Глава 4. Имитационное двухголосие	54
4.1. Общие свойства имитации в двухголосии	54
4.2. Методика сочинения имитации	57
4.3. Разновидности имитации.....	59
Глава 5. Сложный контрапункт в имитационном двухголосии	63
5.1. Общие свойства сложного контрапункта в имитационном двухголосии	63
5.2. Бесконечный канон	68
5.3. Каноническая секвенция.....	72
Раздел II. Трех-, четырех- и пятиголосие	79
Глава 6. Разнотемное трехголосие.....	79
6.1. Общие свойства полифонического трехголосия	79
6.2. Сложный контрапункт в трехголосии.....	84
Глава 7. Имитационное трехголосие	89
7.1. Общие свойства имитационного трехголосия.....	89
7.2. Трехголосные каноны	92

7.3. Сложный контрапункт и прочие полифонические формы в имитационном трехголосии	96
Глава 8. Цельная трехголосная полифоническая форма	101
8.1. Полифонический период	101
8.2. Двухчастная форма	101
8.3. Трехчастная форма	106
Глава 9. Полифоническое четырех- и пятиголосие	109
9.1. Общие свойства полифонического многоголосия	109
9.2. Разнотемное многоголосие	111
9.3. Имитационное многоголосие	114
9.4. Цельная многоголосная форма	117
Глава 10. Сложное многоголосие	121
10.1. Гармонические закономерности сложного многоголосия	121
10.2. Каноническая секвенция в шестиголосии	126
10.3. Двойные и тройные каноны в сложном многоголосии	130
10.4. Цельная форма в восьмиголосии	135

Часть II ПОЛИФОНΙΑ СВОБОДНОГО ПИСЬМА

Глава 11. Вводная. Мелодия свободного письма	140
11.1. Общие образные черты мелодии свободного письма	140
11.2. Мелодия и тема	141
11.3. Однородные и контрастные темы	144
11.4. Скрытая полифония в одноголосии	148
11.5. Ладогармоническая сторона мелодии	152
11.6. Некоторые черты своеобразия темы в имитационной полифонии	153
Раздел III. Подголосочно-полифонические формы	155
Глава 12. Двухголосие	155
12.1. Общие свойства подголосочного двухголосия	155
12.2. Ритмические свойства подголосочного двухголосия	160
12.3. Ладогармонические свойства подголосочного двухголосия	161
Глава 13. Трех-, четырех- и пятиголосие	166
13.1. Общие свойства подголосочного трехголосия	166
13.2. Голосоведение в подголосочном трехголосии	171
13.3. Развитие средств трехголосия	172
13.4. Общие свойства подголосочного четырех- и пятиголосия	178
13.5. Имитация как развитие подголосочных средств	182
Раздел IV. Контрастно-полифонические формы	188
Глава 14. Двухголосие	188
14.1. Общие свойства контрастного двухголосия	188
14.2. Гармонические свойства контрастного двухголосия	190
14.3. Ритмические свойства контрастного двухголосия	197
14.4. Сложный контрапункт в двухголосии свободного письма	198
14.5. Контрастно-полифоническое двухголосие с гомофонным сопровождением	204

Глава 15. Трех-, четырех- и пятиголосие	209
15.1. Общие свойства контрастного трехголосия	209
15.2. Гармонические свойства контрастного трехголосия	214
15.3. Ритмические свойства контрастного трехголосия	216
15.4. Сложный контрапункт в трехголосии	217
15.5. Контрастно-полифоническое трехголосие с сопровождением	221
15.6. Общие свойства четырех- и пятиголосия	221
Раздел V. Имитационно-полифонические формы	225
Глава 16. Общие свойства имитации в свободном письме	225
16.1. Тональная имитация	225
16.2. Стреттная имитация	229
16.3. Свободная имитация	233
16.4. Имитация с сопровождением	235
Глава 17. Фуга	238
17.1. Общие свойства фуги	238
17.2. Строение трехчастной однотемной фуги в целом	239
17.3. Экспозиционная часть фуги	242
17.4. Противосложения	245
17.5. Средняя часть фуги	251
17.6. Интермедии	260
17.7. Репризная часть фуги	265
17.8. Фуга на несколько тем	268
Рекомендуемая литература	273
Новые издания по дисциплине «Гармония, анализ музыкальных произведений» и смежным дисциплинам	274

Предисловие к пятому изданию

Учебник «Полифония» хорошо известного музыковеда, профессора Московской консерватории С. С. Скребкова — фундаментальный труд, который был издан в 1951 г., прошел четыре издания и опубликован на русском и испанском языках. Этот труд ученого, который вел курс полифонии в высших учебных заведениях, обобщает в себе многолетний научный и педагогический опыт автора. Учебник предназначен для студентов консерваторий и учащихся музыкальных училищ.

Большая востребованность и актуальность этого учебника определили его следующее (пятое) издание.

Рецензент
М. С. Скребкова-Филатова,
доктор искусствоведения, профессор,
заслуженный деятель искусств РФ

Введение

Народная музыка, в особенности музыка русского народа, всегда проникнута духом ансамбля, духом коллективности, несет в себе традицию многоголосия. Мелодическая напевность народной музыки по своей природе не одноголосна; она стремится к коллективному интонированию, к выявлению себя через хор, через полифонию.

Также и классическая музыка проникнута демократическими художественными устремлениями во всех своих жанрах — в опере, в симфонии, в камерных формах — всегда давала высокие образцы богатой и многообразной полифонии, уходящей своими истоками в народную традицию и в силу этого вырастающей до значения одного из решающих факторов реалистичности музыкального искусства.

Полифония как действенная сила музыки не могла не привлекать творческого внимания композиторов различных направлений на всем протяжении истории музыки. К полифонии композиторы никогда не относились с равнодушием.

Многочисленные примеры показывают, что те из композиторов, кто стоял на реалистических позициях в историческом развитии музыкального искусства, кто ценил его демократическую направленность и поднимался до высоких передовых устремлений своей эпохи, тот умел использовать полифонию на благо музыки, умел обогащать полифонией другие виды многоголосия в своих произведениях. Те же из композиторов, кто терял демократическую перспективу музыкального искусства, кто втягивался в русло антиреалистического направления, тот или бежал от полифонии, или же, наоборот, стремился подчинить полифонию антиреалистическим задачам, чтобы вытравить из нее природный демократический дух, чтобы то живое, впечатляющее своей красотой сочетание мелодий, которое звучит в народной музыке и в сочинениях великих композиторов-классиков, превратилось в отвлеченный, формальный звуковой узор или в анархическую дисгармонию.

Исторические данные говорят о том, что много раз в истории музыки полифония становилась ареной непосредственной борьбы идейных направлений. Эта актуальность полифонии в полной мере сохраняется и для советской музыки.

Сущность полифонии определяется в теории музыки как такой вид музыки, который основывается на *сочетании и развитии ряда самостоятельных мелодических линий*. Это определение с необходимой и достаточной полнотой обобщает все известные нам разновидности полифонии.

Таким образом, неотъемлемым признаком полифонии служит многоголосие, складывающееся из мелодически самостоятельных голосов.

Безграничное многообразие мелодий создает и безграничное многообразие полифонического многоголосия. Мы находим своеобразные формы полифонии в народной музыке, в музыке профессиональных школ самых различных народов, эпох, стилей, жанров — от многоголосной песни до оперы и симфонии включительно.

Однако все это многообразие объединяется одним понятием полифонии. Такое обобщение оказывается возможным потому, что всем этим формам многоголосия, если, конечно, они не порывают с реалистической направленностью музыки, при всех их различиях, свойственна принципиальная общность, проистекающая от выразительной природы музыки как искусства интонационного, т.е. в основном песенного, мелодического. *Ансамбль мелодий* — это и есть полифония.

Полифонию в настоящее время отличают от другого вида многоголосия — от *гомophonного* (вид многоголосия называется еще *складом*).

В полифонии различаются три ее разновидности: *подголосочная* полифония (иное наименование — *гетерофония*), *разнотемная* (при значительных различиях тем ее называют еще *контрастной*) и *имитационная*.

1. В *подголосочной* полифонии все голоса одновременно исполняют различные варианты *одной и той же* мелодии. Благодаря различию вариантов в многоголосии возникают то слияния голосов в унисон (и движение параллельными унисонами), то расхождения их в иные интервалы. Чем богаче различия между вариантами мелодии в любом из голосов, тем ближе подходит подголосочный склад к разнотемной (контрастной) полифонии, так как разнотемная полифония строится на сочетании в каждый данный момент времени *различных* мелодий.

Приведем два примера подголосочного многоголосия: в первом из них варианты мелодии различаются между собой сравнительно мало, а во втором — более значительно:

«Песни Пинежья»



«Песни Пинежья»





В примере 1 нижний голос вступает с опозданием, но поет те же звуки, что и верхний голос. Средний голос в конце такта 2 (так же как и в конце такта 3) отходит от унисона с верхним голосом и вместо хода мелодии скачком движется поступенно. Такое ответвление одного голоса от другого и называется *подголоском* (вариант мелодической попевки), отсюда появилось и общее наименование *подголосочного склада* (подголосочной полифонии).

В такте 3 примера 1 имеется еще один случай подголоска — триольная фигура типа мордента б верхних голосах. Пример 2 также составляется из подголосков. Но эти подголоски более развиты и сложны — варианты попевок различаются более заметно, чем в примере 1.

Приведем для наглядного сравнения такой образец из русской народной музыки¹, в котором ясно проявились черты *разнотемно-полифонического* изложения:

3 «Как у нас, на святой Руси»

Это многоголосие нельзя назвать лишь разнотемно-полифоническим, так как два нижних голоса отчетливо складываются в подголо-

¹ Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 1. М., 1904. С. 43.

сочное двухголосие, они часто движутся параллельными унисонами и образуют ясные подголоски. Но вот верхний голос заметно контрастирует с двумя нижними, он поет вполне самостоятельную мелодию (следует отметить, однако, что в середине этого примера верхний голос на момент¹ переходит к подголосочному движению — «опевание» кварттового хода вниз *ми — си*, совпадающего с попевкой среднего голоса). Самостоятельность по меньшей мере двух мелодических линий дает возможность признать такое многоголосие разнотемно-полифоническим. Строго говоря, это многоголосие представляет собой совмещение разнотемной полифонии с подголосочным складом.

В следующем примере мы найдем уже *двухголосную разнотемную полифонию* без подголосков:



Здесь одновременно звучат две достаточно различные между собой мелодические линии: верхний голос ведет мелодию в духе русских протяжных песен (Песня Любаши из первого действия оперы); нижний же голос исполняет мелодию совершенно иного характера — он движется *staccato* (в оркестре играют струнные инструменты *pizzicato*) большей частью по звукоряду гаммы. Мелодию нижнего голоса никак нельзя считать *вариантом* верхнего голоса, поэтому данное двухголосие в целом мы должны признать *разнотемно-полифоническим*.

Для *имитационной* полифонии характерно, что все голоса исполняют одну и ту же мелодию (точно или с изменениями), но не *одновременно*, как в подголосочном складе, а с некоторым сдвигом во времени — каждый следующий вступающий голос как бы опаздывает по отношению к предшествующему.

Название имитационной полифоний происходит от слова *имитация*, что значит подражание, — все голоса подражают первому голосу, исполняя более или менее точно ту же самую мелодию, что и он (см. пример 5).

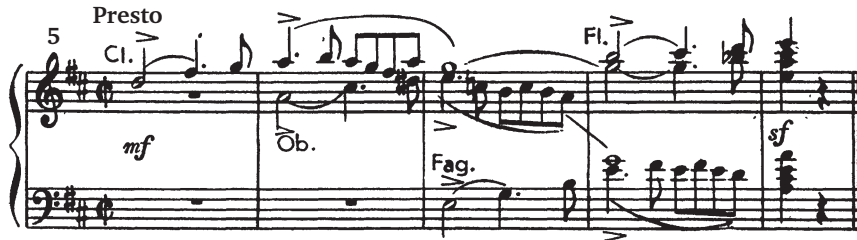
Здесь четыре голоса появляются поочередно почти с одинаковым тематическим материалом.

Почему имитационное многоголосие, в котором все голоса проводят одну и ту же мелодию, является все же не подголосочным складом,

¹ Этот момент отмечен в скобках.

а имитационной полифонией? Имитационно оно потому, что голоса исполняют данную мелодию не строго одновременно (как это имеет место в подголосочном складе), а с некоторым «опозданием». В разных голосах все время звучат *различные* отрезки мелодии, и поэтому между голосами присутствует *контраст*, но в целом голоса повторяют одну и ту же мелодию.

М. Глинка «Руслан и Людмила», Увертюра

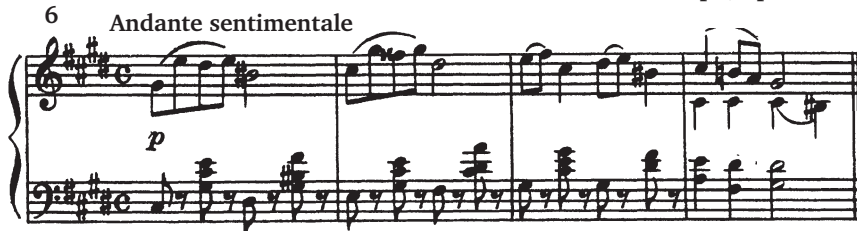


Отметим один очень характерный признак, заметно отличающий полифоническое изложение от гомофонного, — полифоническим формам свойственна значительная непрерывность развития, замаскированность цезур, неотчетливость каденционного членения. Особенно выделяются в этом отношении *имитационно-полифонические формы*; например, в фуге из Первой сюиты П. И. Чайковского (фуга длится более 100 тактов) до коды нет ни одной заметной каденционной остановки, и музыкальная форма развивается как цельный, единый поток движения.

2. *Гомофонный склад* (или просто гомофония) отличается от полифонии наличием *главной* мелодии (или главных мелодий и обязательного *сопровождения* (аккомпанемента)). *Сопровождающие* голоса оказываются такими потому, что музыкальный материал, исполняемый ими, значительно менее мелодичен и самостоятелен, чем материал главной мелодии. В подавляющем большинстве случаев аккомпанемент складывается из аккордов или из звуков разложенных аккордов, и при этом ни один из сопровождающих голосов не становится ясно выраженной самостоятельной мелодией.

Приведем типичный пример гомофонии с развитым сопровождением:

П. Чайковский. Ноктюрн, оп. 19 № 4



В этом многоголосии верхний голос проводит ярко выраженную напевную мелодию, а нижние голоса, что совершенно очевидно, служат аккомпанементом, представляющим собой аккорды.

Рассмотрим, однако, басовые звуки сопровождения. Они складываются в отчетливую линию, восходящую по ступеням от до-диеза к ля. Кроме того, и в средних голосах имеются определенные мелодические связи между звуками — это особенно заметно в последнем такте, где присутствует задержание до-диеза, разрешающееся в си-диез.

Таким образом, даже в гомофонии звуки, пусть самого простого аккомпанемента, все же связываются между собой в простейшие мелодические линии. Последние, в силу своей элементарности, не в состоянии конкурировать с главной мелодией, поэтому они и являются сопровождением.

Из сказанного следует вывод, что в гомофонном складе потенциально имеются возможности для полифонии и что гомофония может сильно приближаться к полифоническому изложению. Достаточно усилить, оживить сопровождающие голоса, как они уже зазвучат наподобие контрастирующих мелодий, в целом может образоваться полифонический или почти полифонический склад:

П. Чайковский. Ноктюрн, ор. 19 № 4

7 *Tempo I (un poco capriccioso)*

marcato

un poco rit.

В заключительной части Ноктюрна главная мелодия остается неизменной по сравнению с предшествующим образцом (см. пример 6) —

она переносится на октаву вниз и передается левой руке. Аккордовое сопровождение упрощается. В правой руке появляется новая, глубоко выразительная, напевная мелодия; она настолько ярка и самостоятельна, что ее никак нельзя считать аккомпанирующей. В данном случае имеет место дуэт, сочетание двух самостоятельных мелодий, сопровождаемых аккордовым аккомпанементом. Иначе говоря, здесь в целом — гомофония, но поддерживается аккомпанементом не одногласная мелодия, а полифоническое двухголосие.

Приведем другой пример, в котором «перебор» звуков разложенных аккордов в сопровождении настолько своеобразен, что превращается почти в «конкурирующую» мелодию:

8 *Allegro assai quasi presto* Ф. Шопен. Экспромт, оп. 29

и т.д.

Внешне, в нотах, в этом образце наблюдается двухголосие. Для слуха же звучит большее количество голосов: в одном только сопровождении — в левой руке — мы слышим трехголосие. Это трехголосие аккомпанирует главной мелодии, но само оно изложено почти как самостоятельная мелодия, т.е. здесь имеет место такой вид гомофонии, который особенно близок к полифонии.

Наряду с развитыми видами гомофонии, в музыке встречается и ее сравнительно простая разновидность, которую называют *гармоническим* (или *аккордовым*) складом. Этот вид гомофонии представляет собой сочетание голосов, достаточно полно сливающихся в аккорды благодаря тождественному (или почти тождественному) ритму всех голосов. Подобный гармонический склад не является полифонией, так как состоит не из самостоятельных мелодий, а всего лишь из аккордовых голосов, т.е. из элементарных мелодических ходов, подчиненных гармоническому целому. Приведем наглядный пример изложения в гармоническом складе:

9 *Tempo di valse* А. Аренский. «Дуэт», оп. 36 № 6

pp

В первых четырех тактах примера отсутствует главная мелодия, она появляется только в такте 5 (среднем голосе). Музыка первых четырех тактов служит вступлением, излагающим один аккомпанемент без мелодии. Все голоса сопровождения сливаются в цельные аккорды, и ни один из них не может претендовать на значение самостоятельной мелодии — здесь мы видим картину, типичную именно для аккомпанементов. В гомофонии с развитым сопровождением сопровождающие голоса очень часто излагаются в подобном гармоническом складе.

Так же, как о сопровождающих голосах в гомофонии, мы должны сказать обо всем многоголосии гармонического склада, что оно, хотя и не имеет главной мелодии, все же не лишено полностью мелодических элементов. В: самом деле, если вслушаться в приведенные четыре такта из «Дуэта» Аренского, то не трудно убедиться, что в такте 1 несколько выделяются верхний голос и бас, а в такте 2 — средний голос и бас. Таким образом, даже в этой, как будто чисто аккордовой, музыке все же возникают небольшие мелодические движения, активизирующиеся то в одном, то в другом голосе. Все перечисленные виды многоголосия могут соединяться в различные сложные формы многоголосия. Мы уже отмечали соединение разнотемной полифонии с гомофонией, гомофонии с аккордовым складом. Приведем теперь пример, в котором совмещены почти все отмеченные виды многоголосия — развитое гомофонное, гармоническое, разнотемно-полифоническое, имитационно-полифоническое:

10 Moderato mosso П. Чайковский. Шестая симфония, ч. I

Кл. *p* 3 3 3

Фаг. *p* 3 3

Смычковые *p* 7 2

Кл. *p* 3 3 3

Фаг. *p* 3 3

7 2 7 2

Флейты и Гобои

mf espr.

Фаг.

Тромбоны

Тромбоны

Тромбоны

В этом чрезвычайно богатом многоголосии духовые инструменты (кларнет и фагот, далее — флейты, гобои и тромbones) проводят основные мелодии, струнные же инструменты аккомпанируют этим мелодиям. Таким образом, в целом здесь присутствует ясно выраженная *гомофония*. Однако главных мелодий в данном случае несколько, и, следовательно, они образуют между собой *полифоническое* многоголосие. Полифония, возникающая из сочетания мелодий, в первых четырех тактах имеет *имитационную* форму, в следующих тактах она перерастает в *контрастную* (добавляются новые контрастные мелодии у флейт с гобоями и у тромboneв). Аккомпанемент у струнных инструментов изложен в ясном *гармоническом* складе.

Подобное совмещение различных видов многоголосия отнюдь не является их механическим смешением. Возможность живого, органического слияния их в сложные формы многоголосия зависит от того, что между всеми видами многоголосия имеется принципиальное родство — все они построены на сочетании *голосов* (вокальных или инструментальных или и тех и других вместе), т.е. *движущихся мелодических линий*, пусть подчас очень элементарных, кратких, при-

митивных, но всегда заключающих в себе *мелодическую интонацию*. В этом смысле мы можем утверждать, что все виды многоголосия обладают в той или иной степени элементами *полифоничности*, все складывается из сочетания движущихся мелодических линий.

Таким образом, полифония имеет значение не только особого *склада* многоголосия, — ее значение шире: *полифоничность* как принцип в зародыше, в виде потенции, свойственна *всем* видам многоголосия в музыке, всем складам. Именно поэтому любые склады, на основе общей для них потенциальной полифоничности, так естественно и органично могут сливаться в сложные «многоплановые» формы многоголосия.

Родство всех складов между собой открывает возможность еще для одного, очень важного, следствия: не только гомофонный и гармонический склады оказываются в той или иной мере пронизанными полифоничностью, но и в *полифоническом* складе всегда обнаруживаются элементы то более явной гомофонности, то гармоничности (аккордовости).

На самом деле, в полифонических примерах, приведенных выше, эти элементы выступают с достаточной ясностью. В образце на разнотемную полифонию (см. пример 4 — Интермеццо из оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова) мелодия в нижнем голосе по степени самостоятельности явно уступает мелодии верхнего голоса (она менее напевна, менее индивидуальна), — следовательно, мелодия нижнего голоса в известной мере *сопровождает главную* мелодию верхнего голоса, т.е. здесь, в разнотемно-полифоническом двухголосии, имеются некоторые черты гомофонии. В образце на имитационную полифонию (см. пример 5 — Увертюру из оперы «Руслан и Людмила» Глинки) ясно проявляются черты *гармонического* склада (особенно в последнем такте, где голоса окончательно сливаются в аккорд).

Все описанные виды многоголосия, существующие в музыке нашего времени как самостоятельно, так и в слиянии, появились в музыкальном искусстве не одновременно, а в различные исторические эпохи и подвергались на протяжении истории музыки очень значительным изменениям. И возникновение видов многоголосия и изменения их были обусловлены развитием и изменением содержания музыкального искусства. В самых общих чертах основные этапы в создании и развитии видов многоголосия европейской музыки (русской и зарубежной) могут быть охарактеризованы следующим образом¹.

Исходными, первоначальными формами многоголосия как в русской музыке, так и в музыке других народов Европы явились формы *народной* музыки. Эти формы были (а во многом остаются и до сих пор) в основном *подголосочно-полифоническими* (гетерофонными), обладающими лишь элементами разнотемной полифонии и гомофонии

¹ Здесь дается предельно краткий обзор, преследующий цели самой общей ориентировки в данном вопросе.

(аккордово-гармонического типа или с простейшими видами сопровождения). Таким образом, подголосочный склад представляет собой наиболее коренной склад многоголосной музыки. На художественном опыте этого склада выросли все остальные виды многоголосия.

Разнообразные формы разнотемной и имитационной полифонии как самостоятельных складов сложились в профессиональной музыке Западной Европы только в XV—XVI вв. (в русской музыке несколько позже — в XVII в.). Возникновение и формирование полифонии происходило в условиях ожесточенной борьбы церковной реакции, отстаивавшей старую догму одноголосия, против новых демократических тенденций народной музыки, вносящих в музыкальное искусство традиции многоголосия. Победа осталась за тенденциями народной музыки, заставившими перестроиться церковную музыку как в западноевропейском музыкальном искусстве, так и в русском.

Демократические тенденции народной полифоничности, связанные со свободным коллективным *импровизационным* (отсюда появилась и подголосочная вариантность) исполнением, не только утвердились в профессиональной музыке, но и развились в *новую* форму разнотемно-полифонического и имитационно-полифонического склада.

Первоначальные формы профессиональной полифонии были по преимуществу *разнотемными*. Они строились на сочетании различных песенных мелодий (даже с различными словесными текстами). Но, по мере усиления светских черт в содержании музыкального искусства, по мере превращения последнего в самостоятельный (хотя и связанный с церковью) вид профессиональной деятельности людей, полифоническое многоголосие все более и более проникалось *тематическим единством*, пока, наконец, не создало форм *имитационной* полифонии, т.е. форм, построенных на имитационном развитии *одной* темы, одного песенно-мелодического образа. Возникновение *зрелых* форм имитационной полифонии относится в западноевропейской музыке к XVI в., в русской музыке — к концу XVII в.

Одновременно с этими формами полифонии (а в ряде стран и ранее их) появился и оформился *аккордовый* склад в музыке. Аккордовый склад, построенный на сочетании малосамостоятельных мелодических линий, легко в силу этого сливающихся в цельные аккорды, представлял собой наиболее «гармоничную» форму многоголосия. Причины возникновения его в музыке были в целом теми же самыми, что и причины создания сложных форм разнотемной и имитационной полифонии, — его истоки также лежат в народном многоголосии.

В дальнейшем развитии содержания музыкального искусства (в XVII в. как на Западе, так и в русской музыке) все более и более заостряется противопоставление, с одной стороны, новых светских лирических тенденций и с другой — абстрактных догм церковной идеологии. Светская лирика (и в камерной области, и в театральной) породила *сольную* песню с аккомпанементом (в театре — оперный речитатив, позднее — арию), т.е. образовалась *гомофония* с развитым сопрово-

ждением. Опыт аккордового склада в новой гомофонии используется в аккомпанементе, который в особенности на первых порах, строится действительно в чисто гармоническом, аккордовом изложении. От полифонии же в гомофонный склад проникает противопоставление двух самостоятельных «пластов» многоголосия — мелодии и аккомпанеента.

Дальнейшее развитие многоголосия в европейской музыке происходит на основе всепобеждающих светских традиций гомофонии. В XVIII в. и далее гомофония не остается неизменной, она неоднократно меняет свою природу в результате развивающегося и преобразующегося содержания музыки. Одним из решающих переломов в существовании гомофонии явилось возникновение на ее основе новой полифонии XVIII в., связанной с формированием и развитием новой бытовой демократической музыки: на Западе — в условиях оперно-ораториальных и камерно-инструментальных жанров, в России — в условиях хоровой и военной музыки (Петровская эпоха).

С XVIII в. как бы начинается новая история полифонии, *строящейся на основе гомофонии*. Эта история простирается и до настоящего времени. И в наши дни, как это было на протяжении последних двух столетий, основой многообразных и художественно ценных разновидностей полифонии служит *песенность* с более или менее заметно выделяющейся главной мелодией, т.е. в художественно ценной полифонии (в произведениях композиторов-классиков, главным образом русских, а также советских авторов реалистического направления) всегда ощущается ясно выраженный *мелодизм*.

Все эти разнообразнейшие разновидности полифонии, которые начинают свою историю с XVIII в., обобщаются одним названием полифонии «свободного письма». Это наименование дано в противовес «строгому письму»¹ полифонии раннего периода в Западной Европе в XV—XVI вв. Характеристики «строгий» и «свободный» очень приблизительно отражают свойства полифонии, с одной стороны, XV—XVI вв. и с другой — XVIII в. и позже. Их неточность очевидна хотя бы потому, что, например, под понятие «свободное письмо» подводятся разновидности полифонии, часто еще более отличающиеся друг от друга, чем некоторые из этих разновидностей и полифония «строгого письма». Однако эти названия сохранились до сих пор в практике преподавания полифонии, так как обладают определенным удобством в характеристике типов учебных заданий для учащихся. В настоящем учебнике эти названия также будут применены для характеристики двух основных *практических* частей — для первой («Строгое письмо») и для второй («Свободное письмо»).

Мы должны немедленно пояснить, в каком смысле будут использованы в этих частях указанные названия.

¹ Часто вместо термина «письмо» употребляется термин «стиль» — «строгий стиль», «свободный стиль». С. И. Танеев своей основной теоретической труд назвал «Подвижной контрапункт строгого письма».

Термин «письмо» применяется здесь в педагогическом значении — под «письмом» подразумевается определенный круг средств полифонии, изучаемых студентами на каждом данном этапе прохождения курса полифонии. «Строгое письмо» соответствует начальному этапу изучения полифонии. На этом этапе ее средства ограничиваются рамками хоровой музыки. Интонационные возможности хора рассматриваются при этом лишь с полифонической стороны, и то, конечно, далеко не все. Так, например, упражнения на сочинение полифонических построений «строгого письма» даются без словесного текста — перед курсом полифонии ставятся задачи воспитания полифонического мышления учащихся лишь в основных чертах. Поскольку «строгое письмо» ориентируется на хор, постольку и в качестве примеров из музыкальной литературы выбирались образцы в основном тех исторических стилей, которые разрабатывали хоровые средства музыки. Этими стилями, в разных отношениях, являются русская народная песня (в смысле мелодической распевности) и стиль *a cappella* франко-фламандской школы XV—XVI вв. (в смысле норм голосоведения). Нормы франко-фламандской полифонии всегда играли особенно большую роль в преподавании «строгого письма» и были даже догматизированы в целом ряде учебников полифонии на протяжении двух последних столетий.

В настоящем учебнике отвергается метод *стилизации* и под произведения XV—XVI вв., и под русское народное многоголосие. Из хоровой музыки этих стилей используются только те мелодические и полифонические нормы, которые являются ценными в педагогическом отношении для воспитания полифонического мышления советских музыкантов на начальном этапе изучения полифонии. Таким образом, в предлагаемом учебнике автор подходит к нормам полифонии исторических стилей с позиций педагогической целесообразности.

Аналогичные соображения надо высказать и в связи с так называемым «свободным письмом». «Свободное письмо» соответствует дальнейшему после «строгого письма» этапу прохождения полифонии и уже не ограничивается условиями только хора, а изучает интонационные возможности, полифонии инструментальной музыки и музыки, совмещающей хор с оркестром. Творческими примерами «свободного письма» служат образцы народной полифонии, произведения русских и западноевропейских классиков XVIII и XIX вв., а также лучшие полифонические сочинения советских композиторов. Методом работы в «свободном письме» то же самое является не стилизация, не пассивное подражание, а творческое овладение педагогически наиболее целесообразными нормами полифонии, народной, классической и советской музыки.

Настоящий учебник полифонии предназначается для теоретико-композиторских факультетов консерваторий, но может быть частично использован и при прохождении полифонии на других факультетах, а также в музыкальных училищах.

Часть I
ПОЛИФНИЯ
СТРОГОГО ПИСЬМА



Глава 1. Вводная. Мелодия строгого письма

1.1. Общие свойства мелодии строгого письма

Мелодии, из которых складывается полифоническое многоголосие строгого письма, должны иметь в работах учащих характер по преимуществу *эпической распевности*. Полифонические произведения, создаваемые в строгом письме, предназначаются для *хорового* исполнения, что находится в соответствии с указанным характером мелодий. Хор, хоровая звучность особенно благоприятны для передачи близких народному творчеству образов величественного спокойствия, эпической широты, философской лирики.

Как сам характер мелодий, так и их назначение для хорового исполнения диктуют учащемуся целый ряд условий при сочинении этих мелодий.

Основное условие относится к выбору тех интонаций и попевок, из которых складывается мелодия. Сами интонации и попевки должны быть в мелодиях строгого письма эпически-песенными, протяжными. Наилучшими образцами в этом смысле являются русские народные протяжные песни, откуда и следует черпать основной интонационный материал для построения мелодий.

Отбор интонаций и попевок не должен быть пассивным, случайным. Наоборот, нужно выбирать самые распевные, мелодически наиболее богатые интонации и попевки, и каждая сочиняемая мелодия должна представлять собой пример определенной творческой инициативы учащегося. Отбор этих интонаций и их творческое развитие должны быть обусловлены выбором тех музыкальных образов, с которыми будут связаны работы по строгому письму, — обобщенных образов народного хорового пения.

(Образы более сложные и индивидуализированные будут предметом изучения в полифонии *свободного* письма.)

1.2. Интонационные свойства мелодии

Близость мелодий строгого письма к русской народной хоровой протяжной песне определяет собой следующие черты этих мелодий:

1. *Ладовой* основой мелодий является *чистая диатоника* (хроматизм возможен лишь на далеком расстоянии, т.е. не на соседних звуках); тоникой мелодии может стать любая из семи ступеней звукоряда; мелодия может быть изложена в одной тональности, но может и модулировать, т.е. развиваться во всех семи диатонических ладах, свободно

переходя из одного в другой; начинаться мелодия может с любого звука тональности; гармонические и мелодические лады избегаются; не используются тритоновая ладовая окраска, возникающая при скачке на тритон, при задержке или кульминировании мелодии на крайнем звуке целотонного тетра хорда, при движении по уменьшенному трезвучию; например, следует избегать мелодических оборотов такого типа:



т.е. задержки и кульминирования на крайнем звуке целотонного хода.

2. В *интервальном* составе мелодии применяются ходы на секунды, терции, кварты, квинты, сексты и октавы; скачки на септимы и ноны исключаются; невозможны скачки на все увеличенные и уменьшенные интервалы; повторение звука используется сравнительно мало; совсем неприемлемо многократное повторение звука, так как в этом случае мелодия приобретает характер речитатива, чуждого протяжной песенности; в развитии мелодии значительное место занимает плавное, поступенное движение (секунды), чередующееся со скачками¹; поступенное движение заполняет и уравнивает скачки — скачок в одном направлении уравнивается поступенным движением или скачком в противоположном направлении и т.п., поэтому после скачка и перед ним обычно избегается движение в том же направлении; нежелательны два скачка в одном направлении в пределах септимы или ноны, а также — деление октавы секстой и терцией (деление октавы квартой и квинтой вполне возможно). Не следует употреблять мелодические обороты, например, такого типа:



Неудовлетворительность этих оборотов зависит от того, что каждый из них в данном примере входит в состав *одной интонации*; если же подобный ход мелодии разделен более или менее ясной цезурой, т.е. находится между двумя интонациями, то его мелодическая угловатость исчезает. Цезура может возникать благодаря паузе или длинному звуку. Например, уже приведенные мелодические обороты, но с цезурами, возможны:



¹ Необходимо отметить, что в полифонической мелодии ход на терцию считается скачком.

2. *Равномерный ритмический пробег* через тяжелую долю, например:



3. *Остановка на тяжелой доле*, например:



4. *Ритмическое дробление* тяжелой доли, например:



Эти четыре вида ритмических фигур существенно различаются между собой в смысле влияния на полифоничность многоголосия. Наибольшей полифоничностью отличается *безударность* тяжелой доли, наименьшей — *ритмическое дробление*. Это различие ритмических фигур можно показать путем следующего рассуждения.

Сколько различных мелодических оборотов во втором голосе может сопровождать безударность тяжелой доли первого голоса и сколько — остальные, ударяющие тяжелую долю, — остановка, пробег и дробление? Нетрудно убедиться, что безударность первого голоса предоставляет второму голосу чрезвычайно большую мелодическую свободу, тогда как другие фигуры первого голоса сильно тормозят мелодическую инициативу второго.

Возьмем следующий простейший мелодический оборот с *безударной* тяжелой долей и припишем к нему возможные простейшие мелодические обороты во втором голосе, начиная, например, с унисона. Сколько мелодических оборотов строгого письма образуется во втором голосе?

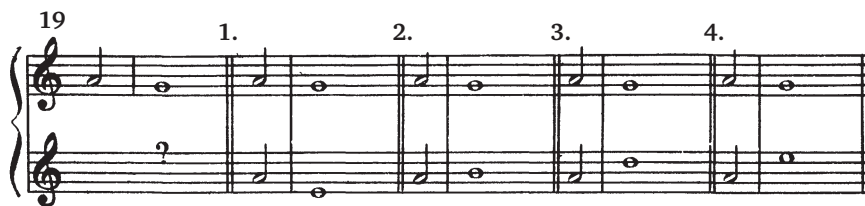
18

1. 2. 3. 4. 5.

6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Итак, мы можем насчитать *двенадцать* оборотов; остальные неприемлемы из-за ходов мелодии на септимы и ноны и из-за незаконномерных диссонансов (о правилах использования диссонансов см. параграф 2.2).

Возьмем теперь в первом голосе простейший мелодический оборот с ударением на тяжелой доле:



Мы получили только *четыре* возможных простейших мелодических оборота во втором голосе.

Равномерный ритмический пробег через тяжелую долю такта следует признать наиболее полифоничной фигурой из трех, ударяющих тяжелую долю, так как в ней удар тяжелой доли ощущается в наименьшей мере. Равномерное ритмическое движение, начинающееся в такте, скрадывает тяжелую долю и тем самым ограждает голоса от чрезмерно сильного слияния в аккорд, особенно ощутимый именно на тяжелых долях.

Наименее полифоничной фигурой является *ритмическое дробление* тяжелой доли. Оно наиболее резко акцентирует тяжелую долю и поэтому должно быть исключено из употребления в мелодиях строгого письма. В противоположность этому *безударность* тяжелой доли, а также равномерный пробег могут быть использованы особенно широко.

Следует отметить, что из двух безударных ритмических фигур — пауза и синкопа — пауза представляет собой явление исключительное и может быть применена только в небольшом количестве: обилие пауз лишает мелодию распевности и придает ей черты речитатива, чуждого полифонии строгого письма. Поэтому *важнейшая ритмическая фигура в полифонии* как строгого письма, так и свободного — это *синкопа*.

В мелодии строгого письма избегаются повторения ритмических фигур; поэтому она в целом строится на непрерывной смене этих фигур и на сопоставлении различных разновидностей одной и той же фигуры. Разновидности *синкопы* должны занимать в развитии мелодии особенно значительное место.

Однако необходимо отметить, что такие две разновидности синкопы от более короткого звука к более длинному и двойная синкопа (т.е. синкопа к звуку, изображаемому нотой с точкой), исключаются из мелодии строгого письма. Иначе говоря, следующие ритмические фигуры в мелодиях неприемлемы:



Общее *ритмическое* развитие мелодии строгого письма обычно происходит в виде ритмической «волны»: мелодия начинается со сравни-

тельно длинных звуков. Поэтому пауза в мелодии никогда не возникает после короткого звука.

Записывать мелодии нужно в тактовых размерах на $\frac{4}{2}$ и $\frac{3}{2}$. Наименьшей ритмической длительностью должна быть *четверть* (восьмые могут использоваться только в единичных случаях, например в мелодических оборотах фигуративного характера, шестнадцатые исключаются совсем). При такой записи мелодий их общая протяженность может колебаться от трех до двенадцати тактов. Темп исполнения подразумевается медленный и умеренный.

Приведем образцы мелодий, удовлетворяющих перечисленным требованиям:

21 Протяжно

Умеренно

Протяжно

Широко

Широко

Широко

Протяжно

Протяжно

Умеренно

The image displays eight musical staves, each representing a different melodic example. The first staff is in G major, 4/2 time, marked 'Протяжно' (Ad libitum), featuring a long, sweeping melodic line. The second staff is in G major, 4/2 time, marked 'Умеренно' (Moderato), showing a more rhythmic melody. The third staff is in G major, 4/2 time, marked 'Протяжно', with a similar long melodic line. The fourth staff is in G major, 3/2 time, marked 'Широко' (Ad libitum), with a wide intervallic structure. The fifth staff is in G major, 4/2 time, marked 'Широко', showing a wide range of notes. The sixth staff is in G major, 3/2 time, marked 'Широко', with a wide intervallic structure. The seventh staff is in G major, 3/2 time, marked 'Протяжно', with a long melodic line. The eighth staff is in G major, 4/2 time, marked 'Умеренно', with a more rhythmic melody.

Задание

Сочинять мелодии строгого письма для различных голосов хора, записывая их в ключах, позволяющих обходиться без добавочных линейек.