

Игорь КУЗНЕЦОВ

СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ КУРСА ПОЛИФОНИИ

Существующий курс полифонии у музыковедов в Московской консерватории покоится на мощном фундаменте историзма, его истоком послужили идеи Г. Лароша и С. И. Танеева. Во второй половине XX века курс принял современный вид, и огромный вклад в это внесли профессора С. С. Богатырев, С. С. Скребков, А. Г. Чугаев, Т. Ф. Мюллер, В. В. Протопопов. В. В. Протопопов сделал неразрывной связь теории и истории полифонии, раскрыв в своем многолетнем труде широкую панораму явлений полифонии практически во всех жанрах западноевропейской и русской музыки с XV и до второй половины XX века. Им же были сделаны фундаментальные открытия в области полифонической формы И. С. Баха и его предшественников — и, что также очень важно, разработаны принципы формообразования в произведениях строгого стиля (XV–XVI в.) и старинной русской музыки (XVII–XVIII в.). Эти исследования стимулировали интерес учеников и последователей В. В. Протопопова к разным историческим этапам полифонии. В трудах Ю. К. Евдокимовой панорама полифонии раздвинута до средневековья — начала ее зарождения; Н. А. Симакова и Т. Н. Дубравская существенно дополнили наши знания о формах музыкального мышления и контрапункта в эпоху Возрождения, введя в учебную практику новые имена, сочинения, старинные трактаты. Теперь вектор их научных интересов устремлен в XX век. С этим временем связаны и мои интересы.

Уже несколько десятилетий мною разрабатывались вопросы полифонической техники, контрапункта, стилового своеобразия полифонии XX столетия. Имеющиеся материалы складываются в три тома. Один из них посвящен русской музыке. В нем с новых позиций рассмотрена полифония крупнейших отечественных композиторов, в том числе и тех, которые не были исследованы в этом ракурсе: А. Мосолов, Н. Рославец, Г. Попов, А. Волконский, С. Губайдулина,

Кузнецов Игорь Константинович — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им П. И. Чайковского

Р. Леденев и др. Два тома о полифонии в зарубежной музыке связаны с композиторами-классиками первой половины XX столетия (среди них — Б. Барток, нововенцы, Б. Бриттен, А. Дютийе, П. Хиндемит, Ч. Айвз, С. Барбер, А. Копленд) и с теми, чье творчество относится преимущественно ко второй половине века (О. Мессиа́н, П. Булез, Я. Ксенакис, М. Оана, Ж. Гризе, Т. Мюрай, Ф. Юрель, К. Штокхаузен, Б. Циммерман, Х.-В. Хенце, К. Хубер, Д. Лигети, Л. Ноно, Л. Беррио, английские, польские, австрийские, швейцарские композиторы, американцы Г. Кауэлл, Дж. Кейдж, Дж. Крам и др.).

Даже один перечень имен показывает гигантские масштабы явления. Актуальность его изучения возрастает в силу того, что развитие полифонии, и даже ее основы — контрапункта, приобретает в XX веке все более индивидуальные и сложные формы. Новейшая полифония — уже не просто фактура, тот или иной тип письма. В ней со всей очевидностью запечатлены *новые параметры музыкального мышления*. Этот процесс наложил печать и на принципы гармонического мышления, и на формирование звукового материала. Вот только некоторые типы композиций такого рода:

— *сериальная и постсериальная композиции* (Штокхаузен, Klavierstück I; Булез, «Структуры»), последняя представлена также *композицией групп и статистической музыкальной композицией*, разработанными в других сочинениях Штокхаузена (Klavierstücke II–IV и V–XII);

— *электронная композиция* с цифровой компьютерной разработкой всех параметров индивидуальной системы звукового материала (Беррио, «Après Visage»);

— *вариабельная музыкальная композиция*, с использованием принципов теории логических игр (типа шахмат; Ксенакис, Stratégie «Линн против Аполлона»), моделей ситуаций теории вероятностей и др.;

— *формульная и суперформульная композиции* (Штокхаузен, «Формула», «Мантра», «Свет»), соединение западных и восточных принципов мелодического звукостановления (в гепталогии Штокхаузена).

Мне уже неоднократно приходилось отмечать, что линейные формы полифонии в музыке XX века перестали быть господствующими и существуют вместе с многообразием иных конфигураций. То же самое можно сказать и о контрапункте, который все более *индивидуализировался, врасдая в гармонию*, и, что особенно примечательно, — стал *принципом реализации закономерностей новой композиционной техники*, нередко выходя за пределы общих акустических свойств тональной или, шире, тоновой музыки. Изучение контрапункта XX столетия в обобщенном плане, как модальной или тональной системы, существующей на определенном этапе исторического развития, *невозможно из-за различия основы* (т. е. самого звукового материала) и *принципов его логического оформления*. Данное обстоятельство не позволяет написать, например, исследование под названием «Подвижной контрапункт современного письма», подобное известному труду С. И. Танеева. В модальной технике второй половины XV–XVI столетий условия контрапункта в произведениях, например, Жоскена Дебре, Пьера де ла Рю, или Палестрины *были едины*, несмотря на *стилевые различия* этой музыки, выявленные уже после С. И. Танеева, в исследованиях нашего времени. Этого нельзя сказать про контрапункт в музыке Шостаковича и Мессиа́на, Кейджа и Штокхаузена, имеющий *различные основания*. Следствием данного обстоятельства становится необходимость изучения *конкретных форм* контрапункта, а это резко увеличивает объем материала в курсе полифонии.

Существующий курс полифонии предусматривает один зачет в V семестре, без оценки (по технике и полифоническим формам музыки Средневековья и Возрождения) и экзамен в конце VIII семестра. Такая система контроля сложилась потому, что развитие структуры знаний в полифонии особенно интенсивно происходило примерно с 1970-х годов до настоящего времени, и вставить новые экзамены в сетку часов третьего и четвертого курсов было просто невозможно из-за колоссальной перегруженности сессий¹.

В результате на экзамен выносятся материал, начиная от Перотина и до Шнитке и Булеза, то есть объем специальных знаний по музыке за десять веков. И это еще не всё. На экзамен представляется 6–8 письменных годовых работ на разные полифонические структуры и техники (одна из которых — суточная — пишется непосредственно перед экзаменом). Студент также должен знать наизусть ряд достаточно известных произведений — фуги И. С. Баха, Шостаковича и Щедрина, финалы симфонии «Юпитер» Моцарта, сонаты «Hammerklavier» Бетховена, кантату «По прочтении псалма» Танеева и др., чтобы проиллюстрировать теоретические положения полифонической техники. Сложившаяся ситуация делает экзамен по полифонии в высшей мере сложным, даже несмотря на то что проведение контрольных занятий на разных этапах прохождения полифонии снимает часть экзаменационной программы².

Как же реформировать эту, ставшую неподъемной, массу весьма полезной и необходимой музыковеду информации, чтобы вместить ее в прокрустово ложе существующей сетки часов? Путей решения данной проблемы может быть несколько.

Первый — наиболее простой, сохраняющий структуру существующего курса: **отнести все полифонические системы в музыке второй половины XX века в ныне существующий курс «теория современной композиции»**, получивший прекрасную базу в виде коллективного труда кафедры теории музыки, носящего такое же название. Еще Ю. Н. Холопов мечтал создать курс музыки XX века, в котором осуществлялся бы *комплексный подход* к произведениям с позиций новой гармонии, полифонии (т. е. принципиально иных оснований фактуры), музыкальной формы и новейшей истории, дающей проекцию музыкальной мысли в будущее. Такой подход к музыкальному творчеству наших дней многогранно высветил бы особенности технической организации современной композиции и ее образно-художественной системы. Тогда на лекции по полифонии оставалось бы кратко обобщить эти явления, тем более что они уже в ближайшем будущем получат специальную разработку в последнем томе моего труда («Полифония в музыке второй половины XX века»).

Другой путь — более радикальный — предполагает, во-первых, **более раннюю специализацию музыковедов** и, во-вторых, **модульный принцип организации курса полифонии**.

К третьему курсу, когда начинается изучение предмета полифонии, многие студенты уже определяют с направлением своей дальнейшей работы. К традиционным специальностям, на которые долгое время велся набор

¹ Введение дифференцированного зачета вместо ныне существующего (без оценки) позволило бы снять часть экзаменационной программы, включающей ранние этапы полифонии.

² Контрольные уроки проходят во время индивидуальных занятий и оцениваются педагогами, ведущими занятия на курсе.

в консерваторию музыковедов (история, теория музыки, народное творчество), добавились другие: в нашем вузе обучаются специалисты в области внеевропейских культур (музыки Японии, Китая, Индии и др.), музыкальной критики, балетоведения и музыкального театра, древнерусской музыки; текстологи и архивисты. Не каждому из них в предельном объеме нужны знания по разным предметам, в том числе и по полифонии.

Возьмем самые популярные специальности: история и теория музыки. Историкам надо в полном объеме изложить *историю полифонии*, что даст широкую панораму мелодических процессов в образно-смысловой системе произведения, музыкального стиля композитора, свяжет отдельные произведения с историческими этапами в музыкальном процессе. Также у историков можно провести одногодичный *базовый курс теории полифонии*, уменьшив количество практических работ по формам Средневековья, Возрождения и техникам XX века.

У теоретиков должен быть, наоборот, расширенный курс *теории полифонии*, с практическими работами, моделирующими наиболее характерные для разных исторических периодов формы, в том числе и XX века. И в практические занятия, и в экзаменационную программу надо ввести импровизации контрапунктов, малых полифонических форм — канонов, инвенций, фугетт — подобно тому как в нынешнем курсе гармонии требуется сыграть на фортепиано по заданной модели музыкальную пьесу. Игра без подготовки, например, респосты по выписанной пропосте, порождает совершенно новое, объемное ощущение канонической формы. Импровизация в разных полифонических стилях стимулировала бы творческую фантазию студентов, что необходимо и при сочинении полифонических композиций. *Историю полифонии* теоретики могли бы изучать по учебным пособиям, сдавая материал блоками по периодам на контрольных занятиях или семинарах, которых может быть до четырех в семестр. В этом случае использовались бы часы для самостоятельной работы. Но в сумме количество часов не должно превышать нормы, отведенной для специалитета.

Модульная организация предмета полифонии предполагает наличие базового одногодичного курса, в котором даются основные сведения о контрапункте, полифонических формах и этапах развития полифонии с XV до первой половины XX столетий. В основном это полифония, имеющая модальную и тональную организацию многоголосия.

К базовому курсу добавляются *модули*, в которых углубленно рассматривается полифония одной или нескольких исторических эпох: средневековья, Возрождения, барокко, классицизма, романтизма, XX столетия, русской музыки **XVII–XVIII веков. Их содержанием может стать многоголосие внеевропейских культур Азии, Африки, США (дифференцированно)**. Возможно появление модулей, в которых рассматриваются различные полифонические жанры в историческом развитии, постсерийные или сонорные формы многоголосия. Эти модули, составляющие второй плановый год изучения полифонии, *выбираются студентами* или рекомендуются деканом, руководителями дипломных классов (ведь это происходит уже на четвертом курсе) в *соответствии с направлением будущей специализации и являются обязательными для студентов*. Предмет полифонии приобретает, таким образом, функциональную направленность, что может выражаться в выборе объектов исследования, письменной фиксации полифонических анализов музыкальных сочинений, включенных в модуль и впоследствии используемых в дипломной работе, исследовании родственных проблем, связанных так или иначе с работой в классе

по специальности. Базовый курс можно завершить экзаменом, а модульные блоки — дифференцированным зачетом.

В целях совершенствования поля информации надо четко разграничить материал, на котором разъясняются теоретические положения в разных курсах. Например, изоритмический мотет XIII–XIV веков в настоящее время изучается в курсе истории зарубежной музыки на первом году обучения, в курсе гармонии, в курсе музыкальной формы и в курсе полифонии. И материал, который фигурирует на лекциях, — один и тот же в силу его ограниченности: мотеты Машо, Витри, Данстейбла. Надо четко определиться с ракурсами подхода к данному явлению и другим аналогичным.

В заключение остается наметить области знаний, которые *требуют разработки*. В первую очередь это касается исследования полифонического аспекта в творчестве крупных западноевропейских и отечественных композиторов; о некоторых из них уже говорилось ранее.

Настало время изучать и писать историю полифонии в музыкальных культурах Юго-Восточной Азии, Среднего Востока, Индии. Эти экзотические культуры привлекают внимание не только современных отечественных композиторов (к слову, одно из последних произведений В. Тарнопольского называется «Eastanbul»), но и музыковедов, пишущих дипломные работы об этой музыке.

Также требуют научной разработки проблемы сонорного контрапункта и контрапункта в области микротоновых систем. Эти явления очень распространены в современной музыке. Нам еще памятна встреча с С. Губайдулиной, на которой композитор познакомила нас с одним из последних своих произведений — «Fachwerk» (2009). В нем зоны сонорной полифонии очень значительны. Это качество музыкальной ткани свойственно и произведениям молодых композиторов — Н. Прокопенко («Архэ»), В. Горлинского («Paramusic»), К. Уманского («Вечер в степи»). Если фактурные формы сонорной полифонии описаны А. Л. Маклыгиным, то принципы *сонорного контрапункта* еще не получили соответствующей разработки.

Почти то же самое можно сказать и о контрапункте в микрохроматических системах. Микрохроматические системы — это уже не эксперимент, отразивший своим появлением в XX веке принципы нового музыкального мышления. Многие отечественные и зарубежные композиторы используют выразительность тончайших звуковых переходов и какую-то неземную фантастичность мира микрохроматики. Среди них — А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина, С. Слонимский, В. Екимовский, К. Штокхаузен, П. Булез, М. Оана, К. Хубер, Д. Шельси. Этот ряд легко можно продолжить. Изучение общих основ микрохроматики стало предметом внимания Г. Когута³, а системы различных разновидностей микрохроматики рассмотрены в диссертации И. Д. Никольцева «Микрохроматика в системе современного музыкального мышления» (2010). Следующим шагом в разработке данной темы может стать исследование гармонических и контрапунктических свойств микрохроматики.

Для специализирующихся в области полифонии можно подумать о введении курсовой работы, что стимулировало бы научную разработку проблем данного профиля. В настоящее время полифония — единственный из базовых предметов на факультете, изучение которого не предусматривает написания курсовой работы.

³ Когут Г. А. Микротоновая музыка. Киев: Наукова думка, 2005 (на русском языке). 264 с.