

**Юрий Холопов**

## МУЗЫКА И ШКОЛА НА ПОРОГЕ НОВОГО ВЕКА

### 1. НАШИ РАЗГОВОРЫ — МАТЕРИАЛ (ЛИШЬ) ДЛЯ КОНФЕРЕНЦИЙ?

Музыка-искусство прогрессирует непрерывно, школа — тоже, но с естественным запозданием и притом скачками. Поэтому никогда не устареет чья-то старая шутка «а вуз и ныне там» по отношению к какому-нибудь аспекту проблемы. Опоздание есть и сейчас. Очень своевременно именно сегодня осознать наши задачи и договориться между собой о приведении системы музыкально-теоретического образования в оптимальное соответствие с ситуацией музыки на рубеже эпох.

Однако чем мы здесь занимаемся? Ведь предложения делаются давно (и от автора этих строк), но дело подвигается мало. Можно подумать, что «школа на пороге нового тысячелетия», или «что мы должны знать и уметь [в теоретических курсах]\* к XXI веку?», или подобные инициативы (цитирую то, что уже предлагалось и осталось без последствий) есть лишь «интересный материал» для выступлений на конференциях и совещаниях «для галочки». Но я бы предлагал другое: давайте ВВЕДЕМ В ЖИЗНЬ новые, абсолютно необходимые проекты. Самое плохое, если и после этих разговоров сегодня все останется по-прежнему.

### 2. МЫ ЖИВЕМ В НОВОМ МИРЕ

Настаиваю на том, что на протяжении XX столетия музыкальное мышление и чувство изменилось коренным образом. Здесь не место объяснять даже сущностные стороны процесса. Но чтобы не быть совсем голословным, упомяну хоть какие-то вехи процесса развития искусства музыки. Вопрос настолько

---

*Холопов Юрий Николаевич (1932–2003)* — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, заслуженный деятель искусств РФ, лауреат Государственной премии России

серьезен, что приходится захватывать крупные пласты истории. (В грубом приближении:)

1300–1600 — эпоха Возрождения (или «гуманизма»); модальная гармония, полифоническая композиция.

1600–1900 — «Новое время»; тональная гармония, гомофонное письмо, барочные и классические музыкальные формы.

1900 — «Новейшее время»; 12-тоновость, сонорная гармония, композиция индивидуального проекта (наряду с традиционными формами).

В XX веке были две мощные волны динамично развивающегося музыкального мышления западной цивилизации («Abendland'a»), для обозначения которых можно использовать хороший термин «авангард». Соответственно в XX веке получится последование двух главных «авангардов» — первого и второго (даты начала «перигеев» крайне неопределенны):

Авангард I, 1908–1925... — Основное достижение в музыкальном мышлении — 12-тоновая композиция (атональность, додекафония, серийность, также микрохроматика), многопараметровость, достижение крайнего предела тоновой композиции; некоторые определяющие вехи: Веберн, Кейдж, Стравинский.

Авангард II, 1945/50–1968 (?)... — Основное достижение музыкального мышления — сонорика (музыка звучностей), выход за пределы тоновой музыки (где единицы материала — звуковысоты, интервалы) в сторону нового материала музыки (соноры = звучности, группы — на месте тонов и интервалов); на острие прогресса композиции — отпадение традиционных структурных типов (песенных форм, фуги, жанров сонатного цикла и т. д.) в пользу «ИП» — индивидуального проекта композиции; интердименсия (расположение музыки в пространстве разных измерений, например: традиционного аудиоряда, действия, словесно-текстовой структуры, топики — пребывание звука не в одном месте, его перемещение и т. п.); знаковые фигуры — Штокхаузен, Булез.

12-тоновость и сонорика, став базой музыкальной композиции, до полной неузнаваемости изменили лик музыки, вплоть до того, что отнюдь не праздными стали вопросы: музыка ли это? Музыка ли — ЭМ и КМ\*\*, алеаторика, хэппенинг и инсталляция, 4'33" Кейджа!<sup>1</sup>

Между названными вехами располагается основной корпус, «тело» современной музыки уже в полном своем объеме. Как бы ни относиться к упомянутым существенным проявлениям музыки, их надо признать фактом сегодняшнего бытия древней «музикии» (часто кажется, что музыкально-археологическое [понятие] точнее, чем привычное «музыка», но в конце концов оба они обозначают в равной мере один и тот же предмет — наше искусство звуков).

Приведенные для ориентира наших рассуждений вещи [принадлежащие к явлениям] современной музыки конца XX века, вместе с неупомянутыми, но также общеизвестными, и обрисовывают образ того музыкального мира, в котором

<sup>1</sup> Музыка ли «пьеса» В. А. Екимовского «Лебединая песня для ундецимета духовых» (1996)? На сцене расставляют 11 стульев, ведущий объявляет исполнение произведения, чтец за сценой (в 1996 [году] в Доме композиторов им был сам автор) читает аннотацию, рассказывает музыку — какой инструмент что играет и т. п., подменяя этим само исполнение. В конце концов публика начинает (со смехом) догадываться, что играть так ничего и не будут, и «пьеса» заканчивается (примеч. Ю. Н. Холопова).

\* Здесь и далее помещенное в квадратные скобки добавлено редактором.

\*\* ЭМ — электронная музыка, КМ — конкретная музыка (примеч. ред.).

мы живем *реально*. Такова музыка, и нечего вставлять в «позу страуса». Современное бытие современной музыки есть то единственное, чего мы и должны придерживаться, думая о наших проблемах.

### 3. ЗАДАЧИ ШКОЛЫ. МЕТОДЫ РАБОТЫ

Вопреки повсеместно разлитому болоту исторической инерции, нет никакого другого пути, как только, засучив рукава, неумоимо заниматься слуховым и теоретическим изучением, освоением реально существующей музыкальной практики, притом именно не упуская из виду самые крупные (пусть и самые трудные!) явления музыки, обращая их в живое музицирование и далее в «музыкальную плоть» — и нас самих, и учащихся музыке. Словом, задача *абсолютно традиционная*: музыкознание должно быть знанием музыки, причем *специфика искусства* в том, что «знать» в нем значит «уметь». Кто не умеет, тот не знает. Никакие «солидные» отговорки (вроде «отсутствия финансирования», «нет нот»), не уважительны. (Потому и нет, что мы этого не организуем.)

Итак, предлагается в качестве общей задачи построить так наши курсы теории музыки, чтобы мы были — всего лишь — *на уровне нашего времени*. Условно говоря, занимались тем же, чем Римский-Корсаков в своем учебнике гармонии [18]80-х годов по отношению к музыкальной практике того времени. То есть мы хотим всего лишь быть, в правильном смысле, *традиционными* (но [не] быть консервативными). Вся разница — в ином содержании изучаемого материала, [и,] пожалуй, все же еще и в большем его объеме (прибавился целый проблемный век, да и старые эпохи вдруг оказались актуальными, чего не было сто лет назад).

Отсюда блок задач — изучение Новой музыки XX века *во всем ее объеме*. Конкретно у нас должны быть в широком ходу проблемы музыки Стравинского и Веберна, Прокофьева и Бартока, Денисова и Мессиана, Шнитке и Булеза, современных русских [композиторов] и Штокхаузена и т. д. Их музыка должна (в отделе современности) заполнить наши программы по гармонии, полифонии, форме, инструментоведению и инструментовке.

Необходимо также не растерять традиций русской школы, может быть, лучших в мире... А именно: в отношении методов изучения и освоения музыки сохранить весь блок типов заданий, профилей нашей работы.

Прежде всего это:

- письменные работы (во всех дисциплинах);
- также
- игра за фортепиано (в гармонии, музыкальной форме),
  - анализ музыкальных произведений,
  - курсовая работа (модель научной статьи; в вузовских курсах).

Время от времени предлагаемый нам так называемый «университетский» профиль науки теории музыки (по образцу западных университетов) в России должен быть отвергнут, ибо ведет к умалению роли музыки, а это будет иметь катастрофические последствия. В России теория музыки должна традиционно оставаться при наших «хохшулях» — консерваториях (а обильное — до чрезмерности — изучение истории музыки, также языков, философии, эстетики делает наше консерваторское образование теоретиков мало чем отличающимся от университетского).

*Быть в ладах с музыкой самой* — главный принцип русской теории музыки. Правда, теперь теоретики (вообще музыковеды) изучают предметы теории

композиции не так, как композиторы (имеющие класс свободного сочинения, к тому же как основной), но это отклонение от композиторской специфики теории музыки в целом надо считать оправданным и методически целесообразным. (В особенности разница эта заметна в методах освоения науки музыкальной формы — у музыковедов без практических заданий.)

Особого внимания требует *состав* музыкально-теоретических предметов. Хотя в целом следует неукоснительно придерживаться установки: «не увеличивать объем учебного времени», все же в нынешних условиях необходимо и в вузе, и в училище учитывать, что новая ситуация музыки требует структурной реорганизации состава и распределения теоретических предметов с целью изучать явления современной музыки.

Как минимум, категорически необходимы два нововведения, с закреплением двух новых дисциплин, одной в училище, другой в вузе:

- в училище — *современная гармония* (минимум семестр),
- в вузе — курс «ТСК», теория современной композиции<sup>2</sup>.

Объективно говоря, для того и другого могло бы найтись время без увеличения общей загруженности студентов, а именно, за счет снятых теперь марксистско-ленинских наук (например, в вузе за счет «политэкономии»). Но если это трудно, то сейчас, пока, лишь бы возможно скорее включиться в современную практику, есть способ достигнуть желаемой цели путем внутренней реорганизации.

- В училище: ряд наиболее важных явлений музыки XX века вводится в раздел гармонического анализа на *предпоследнем* семестре курса (местоположение можно уточнить в рабочем порядке), с заданиями по анализу. Последний семестр (либо последние месяцы) тогда занят возвращением к анализу гармонии согласно проходимым темам (то есть к позднеромантической гармонии — к Листу, Скрябину, Рахманинову).
- В вузе: от трех теоретических курсов берется по одному семестру и (например, на 6–7 семестрах) устраивается теоретическо-практический курс ТСК с домашними заданиями (наподобие гармонии — по письменным работам, игре за фортепиано и по анализу); тематика курса ТСК начинается от 12-тоновой музыки (додекафония, атональность) и новой ритмической системы, идет через новые техники II Авангарда вплоть до самых последних явлений девяностых годов.

Училищный курс просто продлевается, с целью чтобы, если выпускник училища и не идет дальше в вуз, а [сразу по окончании училища] входит в музыкальную жизнь, он был элементарно знаком с современной музыкой (Стравинским, Денисовым, Губайдулиной, Штокхаузеном и другими).

С вузовским обучением дело обстоит сложнее. Суть методической проблемы в том, что изучение новейшей современной музыки *решительно не укладывается* ни в какие рамки существующих разделенных курсов (гармонии, полифонии, формы, инструментовки) и требует *замены* их единым курсом (ТСК). Нет у Штокхаузена и Денисова «гармонии» в смысле техники аккордов

<sup>2</sup> Автор этих слов неоднократно предлагал ввести их на деле. ТСК дважды была введена (на III–IV курсах композиторского отделения Московской консерватории; в сумме 2 семестра; после 1-го семестра Холопов был вообще снят с преподавания у композиторов, со всех трех предметов по инициативе [заведующего кафедрой композиции] А. С. Лемана. — Примеч. Ю. Н. Холопова. — *Ред.*)

и их тональных связей. Нет у Булеза и (авангардного) Шнитке фуг, канонов и пассакалий, нет подвижного контрапункта и даже предустановленного и соблюдаемого числа голосов. Нет у Лигети и Губайдуллиной периодов 4+4, трехчастных песенных форм, контраста «песен» и «ходов». Не входит серийная техника или техника групп ни в один из наших школьных теоретических предметов. Невозможно [выделить из додекафонии «гармонию», додекафонную]\* ткань изучать (отдельно!) в полифонии, а додекафонные формы, отделив их от «гармонии» и «полифонии», — в курсе музыкальной формы (тем более, в «анализе музыкальных произведений»). Додекафонию полноценно можно изучать только в курсе типа ТСК.

Введение названных дисциплин совершенно необходимо и неминуемо в современной ситуации музыки.

#### 4. СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ КУРСОВ

Какая же музыка должна быть предметом изучения в наших курсах? (Опять-таки, из всего комплекса мы выделяем лишь проблему Новой музыки XX века.) Я бы предлагал руководствоваться следующей идеей:

— чем крупнее художественное явление, тем большее место оно должно занимать.

В пределах музыкального училища необходимо еще на I курсе, в *элементарной теории музыки*, пройти некоторые современные темы:

- современные ритмы (как у Мессиана, Штокхаузена, Стравинского);
- аметрическую музыку (как у Слонимского, Денисова);
- симметричные лады (главнейшие — с нотными примерами из XIX, XX вв.);
- серийную технику (с элементарным примером, скажем, из Шёнберга);
- понятие о новой тональности (например, у Берга в «Воццеке», Стравинского);
- понятие об электронной музыке (например, у Штокхаузена; Live-electronic);
- понятие об алеаторике (например, у Шнитке во Втором скрипичном концерте, у Лютославского);
- сонорику (у Денисова, Штокхаузена, Лигети).

Все это с определениями, музыкальными примерами, с усвоением на слух, с разработанной терминологией (знанием того, что как называется).

В училищном курсе *гармонии* на указанном выше месте вводится семестровый отдел «анализ гармонии XX века». В течение 12–16 недель с соответствующими пояснениями педагога здесь изучается гармония Дебюсси, Прокофьева, Шостаковича (раннего), Стравинского, Бартока, Хиндемита, Шёнберга, Веберна; в виде только показа — Шнитке и Денисова, Булеза, Штокхаузена.

(Конечно, ко всем нововведениям нужно подготовить — или обновить — учебные программы.)

*Вузовский курс* ТСК включает темы:

- ритмика XX века (главным образом у Стравинского, Мессиана), также метрическая организация (на месте песенной формы);
- 12-ступенность (додекаряд на месте традиционной 7-ступенности) основного звукоряда; формы реализации: хроматическая тональность, новая тональность, додекафония и сериализм, микрохроматика; пути дальнейшей эволюции музыкального мышления.

\* В тексте рукописи: «Невозможно разделить додекафонию на “гармонию”, а ее ткань изучать (отдельно!) в полифонии».

- тропы Хауэра как несерийная 12-тоновость, комплементарные гексахорды; техника композиции с помощью 44 тропов;
- серийность как метод композиции; от ДКЭ к додекафонии; эволюция серийной техники; Веберн, квартет *Cis-C-E*; Стравинский, «Жар-птица»; Шёнберг, «Лунный Пьеро», №8;
- додекафония; серия, 4 формы, 48 рядов; структура и интонационное содержание серии, родство серийных рядов; серийная техника Шёнберга (ор. 25, 33); серийная ткань, гармония, каденции, формообразование (трехслойность формы);
- сериализм (различие между терминами «сериализм» и «серийность»); идея у Гольшева, Кляйна, Веберна, Мессиана; сериализм Булеза («Структуры») и Штокхаузена («Настрой»), сериальная техника у Шнитке (Второй скрипичный концерт), Денисова («5 рассказов о господине Койнере»), сериализм и многопараметровость;
- модальность; роды интервальных систем; общая систематика модальных ладов; полиладовость, модальность в додекаряде (теория Виеру); модальность Мессиана, 11 симметричных ладов, полимодальность; модальность ИМ (индивидуальных модусов);
- додекафония Веберна; «венский приоритет», к истории 12-тоновости и серийности в творчестве Веберна; различие методов в додекафонии Веберна и Шёнберга; многопараметровые структуры (ор. 27); проблема формы, традиционность и радикальное обновление;
- так называемая «свободная атональность»; новая тональность (Шёнберг, ор. 11; Берг, Лирическая сюита, «Воцтек»); смешанные техники «пост-авангарда» (Денисов, «Знаки на белом»); полиструктурность, переменность; проблема формы («секции» как крупные композиционные единицы неклассической формы), «ИП»;
- алеаторика;
- электронная музыка;
- постсерийная музыка, смешанные техники; «разработка серии»;
- метод мультипликации высот (Булез);
- техника групп (Штокхаузен);
- формульная композиция (Штокхаузен);
- сонорика; редукция параметров, сонор; переход музыки в третье измерение;
- методы композиции сегодня («сегодня» — датировка передвигаемая).

## 5. ЭТАЛОНЫ

В настоящее время целесообразно использовать метод эталонной сети, то есть ряда сочинений, которые общество в целом должно хорошо знать вместе с законами музыки, на которых они основаны. Эталонная сеть музыки прошлого предполагает такие шедевры как:

- Хорошо темперированный клавир И. С. Баха;
- фортепианные сонаты Бетховена;
- симфонии Бетховена;
- «Дон-Жуан» Моцарта;
- симфонии Чайковского;
- «Тристан и Изольда» Вагнера и т. п.

Аналогично, из музыки XX века «эталоны»:

- Стравинский, «Сказка о солдате»;
- Скрябин, «Прометей»;
- Берг, «Воццек»;
- Шёнберг, Сюита для фортепиано ор. 25;
- Веберн, Вариации для фортепиано ор. 27;
- Мессиа́н, «20 взглядов на лик младенца Иисуса» для фортепиано;
- Волконский, «Сюита зеркал»;
- Денисов, «Знаки на белом» (или фортепианное трио);
- Шнитке, Второй скрипичный концерт;
- Губайдулина, Музыка для клавесина и ударных <...>;
- Булез, «Молоток без мастера»;
- Штокхаузен, Фортепианная пьеса № 1.

Либо другие аналогичные сочинения («набор», конечно, может варьироваться).

Крайне важно: организовать собрание *самоанализов*, когда композитор сам раскрывает «секреты» своей композиции. Целесообразно составлять и публиковать специальные сборники таких самоанализов.

\* \* \*

Освоение Новой музыки XX века, конечно, дело нелегкое. Но нет сомнения, что через некоторое время музыкальная эволюция сделает легкодоступным то, что сейчас кажется непроходимо трудным. История работает на нас, и важно теперь только, чтобы мы были локомотивами движения, а не плелись бы по возможности в хвосте прогресса.

[1999]