

Иглицкая Инна Михайловна*ahhn@mail.ru*

Преподаватель ДШИ им. И. С. Баха.

127486 Москва,
Бескудниковский бул., 53а**INNA M. IGLITSKAYA***ahhn@mail.ru*Teacher of the Bach School of Arts for
Children53а Beskudnikovskii blv.
127486 Moscow, Russia**Гервер Лариса Львовна***ll3232@gmail.com*Доктор искусствоведения, профессор
Российской академии музыки имени
Гнесиных121069 Москва
ул. Поварская д. 30/36**LARISSA L. GERVER***ll3232@gmail.com*Doctor of Fine Arts, Professor of Gnesins
Russian Academy of Music30/36 Povarskaia St.
121069 Moscow, Russia**АННОТАЦИЯ****Александр Георгиевич Чугаев — теоретик и преподаватель полифонии**

В статье кратко излагаются творческая биография Александра Чугаева (1924–1990) — композитора, исследователя-музыковеда, педагога — и некоторые его взгляды, относящиеся к области полифонии. Основные интересы Чугаева-исследователя связаны с теорией фуги и вопросами полифонического склада. В частности, Чугаев предложил своеобразный подход к форме фуги у Баха как складывающейся из двух частей — вопреки распространенной точке зрения о нормативности трехчастного строения. К теории фуги также относится и принадлежащая ему классификация разновидностей тонального ответа. Чугаев предлагает различать тональный ответ на модулирующую тему и на немодулирующую тему, тональный ответ, варьирующий вводнотоновую интонацию, и др. Характерное для Чугаева стремление к строгости теоретического изложения привело его к необходимости уточнить значение ряда распространенных терминов: склад, фактура, полифония, контрапункт. В связи с вопросами склада и фактуры Чугаев вводит понятие «полифонно-гармонический склад», описывает его свойства и разновидности. Еще одна тема, освещенная Чугаевым по-новому, — голосоведение. Ее изучение потребовало введения новых терминов: «синтаксическая устремленность мелодических образований», «целевой элемент мелодико-гармонического развития», «зоны линейности», «выразительная дисгармоничность» и др. На основании новых понятий Чугаев формулирует основную закономерность свободного полифонического изложения, устанавливающую зависимость качества голосоведения от линейных и синтаксических свойств голосов.

Ключевые слова: *Чугаев, Шостакович-педагог, fuga Баха, склад, фактура, полифония, контрапункт, полифонно-гармонический склад, выразительная дисгармоничность*

ABSTRACT**Alexander G. Chugaev as a Musicologist and a Teacher of Polyphony**

This paper deals with the creative biography of Alexander Chugaev — a composer, a musicologist and a teacher — and some of his opinions concerning theory of polyphony. His main research interests were connected with the theory of fugue and problems of polyphonic texture. Particularly, Chugaev brought forward an original approach to the form of fugue in Bach's works: he interpreted it as consisting of two parts, contrary to general view on it as a three-part form. To the theory of fugue also belongs his classification of types of tonal answers. Chugaev suggested to discern between tonal answer on modulating subject and on non-modulating subject; tonal answer, which alters the leading-tone motive, and so on. Seeking for strict theoretic statements Chugaev came to the necessity to specify the meaning of certain general terms — for example, texture, polyphony, counterpoint. In connection with problems of texture Chugaev brought forward a new term — “polyphonic-harmonic texture”, described its features and types. One more topic which was dealt with in a new way by Chugaev is part-writing. Its exploring also required new terms: “syntactic tendency of melodic units”, “target element of melodic-harmonic development”, “zones of linearity”, “expressive disharmony” and so on. On the base of new terms Chugaev formulated the main law of free polyphony which established the dependence of part-writing on linear and syntactic qualities of the voices.

Keywords: *Chugaev, Shostakovich as a teacher, Bach's fugue, texture, polyphony, counterpoint, polyphonic-harmonic texture, expressive disharmony*

Лариса Гервер, Инна Иглицкая

АЛЕКСАНДР ГЕОРГИЕВИЧ ЧУГАЕВ — ТЕОРЕТИК И ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПОЛИФОНИИ

Александр Георгиевич Чугаев (27.01.1924–22.03.1990), композитор, исследователь музыки, педагог, остался в памяти знавших его людей как уникальная личность, как человек редкой одаренности и редкой души. Камертоном профессионализма, взыскательности и духовной возвышенности называет его А. С. Леман [9]. Сочинения А. Г. Чугаева — заметное явление в музыке XX века, но сам он ничего не делал для их исполнения. Рано овладев профессиональным композиторским мастерством и став самобытным художником, он был абсолютно равнодушен к карьере. По-видимому, он не умел или не считал нужным себя защищать. Подчиняясь внешним обстоятельствам жизни — собственно преподавание, заседания кафедр, многолетние обязанности профорга, прослушивания в Союзе композиторов и т. п., — он оставался в стороне от суетности, сохраняя в самом себе огромный, недоступный многим мир. Неторопливый и немногословный, он лишь иногда «приоткрывал» себя в кругу близких, поражая глубиной и необычностью суждений, — и тогда беседа с ним становилась наслаждением. Свойственный А. Г. Чугаеву аналитический склад ума проявлялся не только в музыкальных исследованиях — в личной библиотеке Александра Георгиевича имеется множество книг по математике и физике, пестрящих его пометками; интересовался он и другими естественными науками. «Сколько внутри этого человека с такой феноменальной одаренностью, какой клад был у него в голове и в сердце!» — пишет о нем композитор М. И. Кусс [1, 124].

А. Г. Чугаев родился 27 января 1924 года в городе Ейске. Запись о рождении ребенка была сделана не сразу, что, вероятно, и стало причиной неточности: в официальных документах датой рождения указано 29 января.

Отец Александра Георгиевича, Георгий Кириллович, был архитектором. Он построил в Ейске ряд сооружений, в том числе главную лестницу города,

ведущую к морю. Архитектурная профессия отца поддерживала семью во время голода 1933 года — тогда за строительные работы он получал свеклу, кроме которой в городе и есть было нечего, и платить нечем. По рассказам Александра Георгиевича, в ту зиму даже снег в Ейске был свекольного цвета.

В Ейске Чугаевы жили в собственном доме, полутораэтажном, с садом и огородом; о своих наследственных правах на часть этого дома (воспользоваться которыми было практически невозможно) Александр Георгиевич в восьмидесятые годы говорил с усмешкой: «У меня есть домовладение!».

Дед со стороны матери был православным священником. Ребенком Александр Георгиевич играл с ним в шахматы. В тридцатые годы деда арестовали, и никакие попытки дочерей его разыскать не привели к успеху.

Детские интересы Чугаева разнообразны: архитектура и связанное с ней черчение, а возможно, и математика, шахматы, музыка, астрономия. Для астрономических наблюдений он даже каким-то образом сам смастерил подзорную трубу.

Мать Александра Георгиевича, Антонина Александровна, имела музыкальное образование, а также училась в московском Строгановском училище. Она осуществляла первое руководство музыкальными занятиями сына. Один из его детских опусов она переслала родственникам в Москву, а те показали Гнесиным (возможно, Елене Фабиановне). Получив хороший отклик, Антонина Александровна отправилась с девятилетним сыном в Москву, где он стал учеником Гнесинской школы.

Жизнь в столице в бытовом плане была нелегкой. Приходилось ютиться у родственников, для занятий на фортепиано нужно было далеко ходить.

В Гнесинской школе Чугаев учился по фортепиано у Евгении Фабиановны и Елены Фабиановны Гнесиных, а по композиции — у Евгения Осиповича Меснера. В школе Александр Георгиевич познакомился с Борисом Александровичем Чайковским, дружба с которым продолжалась всю жизнь.

В музее Е. Ф. Гнесиной сохранились рукописные ноты Марша, сочиненного Чугаевым в десятилетнем возрасте, а также изданный в 1938 году сборник учебных произведений, в котором опубликовано его Рондо для фортепиано в четыре руки.

По окончании школы и училища Гнесиных в 1940 году А. Г. Чугаев поступил в Московскую консерваторию в класс композиции В. Я. Шебалина. Когда началась война, Александр Георгиевич вместе с другими студентами был записан в московское ополчение и должен был пройти ускоренное военное обучение, после которого предполагалась отправка молодых людей на фронт. Однако Генриху Ильичу Литинскому удалось некоторых студентов от отправки на фронт уберечь — в том числе и Чугаева.

Хотя на фронт Александр Георгиевич не попал, учеба в консерватории прервалась. 1941–1944 годы Чугаев провел в Ейске. Как и другие жители города, он принимал участие в строительстве оборонительных сооружений. Позднее Ейск был оккупирован, и новые военные власти разыскивали молодежь для принудительной отправки на работу в Германию. Во время этих розысков Александра Георгиевича прятали в ворохе листьев в небольшом окопе, вырытом в саду рядом с домом.

В 1944 году возобновилась учеба Александра Георгиевича в Московской консерватории. Незадолго до этого сюда был приглашен для преподавания Д. Д. Шостакович, и Чугаев перешел в его класс. Учиться у Шостаковича Александр Георгиевич мечтал с детства, и годы общения с ним были, вероятно,

самыми счастливыми в жизни. Чугаев не пропускал ни одной премьеры, ни одного исполнения музыки Шостаковича. В его классе Александр Георгиевич сочинил цикл фортепианных Прелюдий, которые в авторском исполнении прозвучали на радио в концерте студентов консерватории и были записаны.

Известное постановление 1948 года коснулось не только тех крупнейших композиторов, которые были в нем названы, оно «ударило» и по студентам: ученики формалиста — тоже формалисты. «После 48-го года сочинять музыку стало неинтересно и незачем», — так рассказывал спустя лет тридцать пять — сорок Александр Георгиевич [1, 281]. В то время он был на пятом курсе. Из-за увольнения Шостаковича выпуск студентов его класса был отсрочен на год. Все они были переведены к другим педагогам, Чугаева перевели к Ю. А. Шапорину. Сдав в 1949 году экзамены за пятый курс и получив право сдачи государственных экзаменов в течение двух лет, А. Г. Чугаев в 1951 году окончил консерваторию «от себя». В качестве дипломной работы была представлена «Концертная увертюра на русские темы» для симфонического оркестра.¹

Несмотря на все события, творческое общение с Шостаковичем продолжалось. Вспоминает Маргарита Кусс: «обычно Шурик и Боря², да и я тоже, как появлялись сочинения более значительные, <...> всегда звонили, просили, чтоб Дмитрий Дмитриевич принял у себя <...>. Приходили к нему домой <...>, показывали свои сочинения <...>, и он с удовольствием играл свои сочинения»³. Воздействие Шостаковича на учеников было огромным. По словам А. А. Муравлева, «все творчество Чугаева находится в русле того направления, которое определил Шостакович. Но даже в ранних его сочинениях стало пробиваться нечто совершенно самобытное. Будучи в этом русле, он как-то сумел довольно рано найти себя. <...> Сила его творческой личности здесь несомненна» [1, 137].

Еще в студенческие годы обнаружилось педагогическое дарование А. Чугаева. К нему иногда обращались за помощью, он никогда никому не отказывал. Маргарита Кусс пишет: «Он уникальный человек был. И умел сложные вещи легко объяснить. Как-то он всегда прищурится, подумает: “Знаешь, что...”, и потом вдруг оказывается, что почему-то все просто» [1, 124].



Ил. 1. Александр Георгиевич Чугаев (ок. 1970)¹

¹ Фотографии, кроме особо оговоренных случаев, предоставлены Е. А. Чугаевой.

² А. Г. Чугаев и Б. А. Чайковский.

³ Из интервью с М. Кусс, 2005 (хранится в архиве И. Иглицкой).



Ил. 2. За черчением (ок. 1930). Внизу зеркальная надпись: «Знаменитый Архитектор Шурочка разрабатывает ПРОЭКТЫ!»

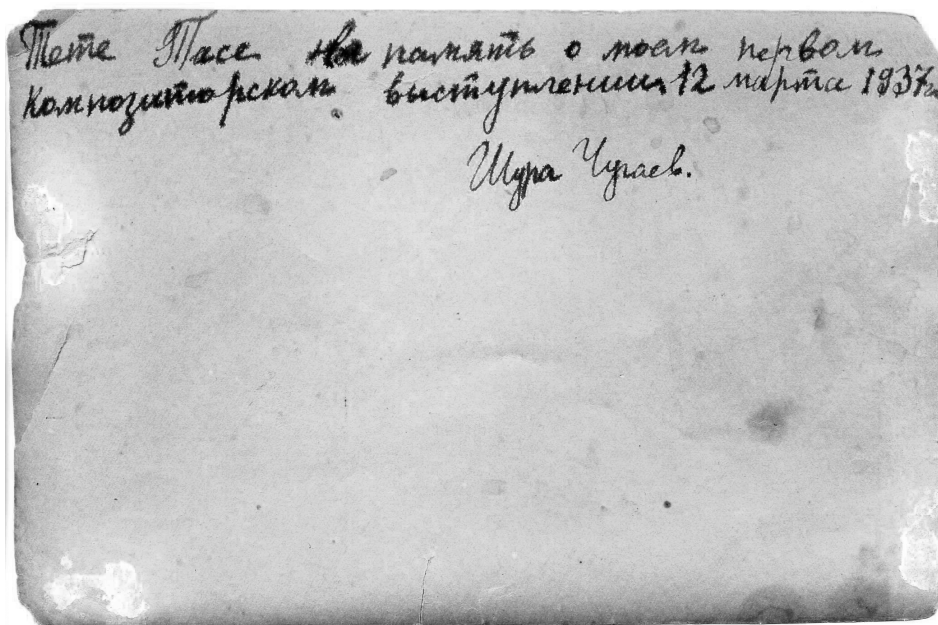


Ил. 3. Александр Чугаев (стоит) и Борис Чайковский (1937)⁴

⁴ Фотография впервые опубликована в книге: История музыкальных учебных заведений имени Гнесиных / Общая ред. М. Э. Риттих. М.: Музыка, 1981. Фото находится на вклейке между с. 160 и 161.



Ил. 4а. Александр Чугаев и Ия Пляшкевич (класс Е. Ф. Савиной-Гнесиной) исполняют Рондо А. Чугаева для фортепиано в 4 руки



Ил. 4б. Оборот предыдущей фотографии: «Тете Тасе на память о моем первом композиторском выступлении 12 марта 1937 г. Шура Чугаев»

В конце сороковых годов Александр Георгиевич начал работать в музыкальной школе в подмосковном в то время городе Бабушкине, где преподавал теоретические предметы и композицию. Примерно тогда же он был приглашен в училище, а в 1952 году — в институт Гнесиных.

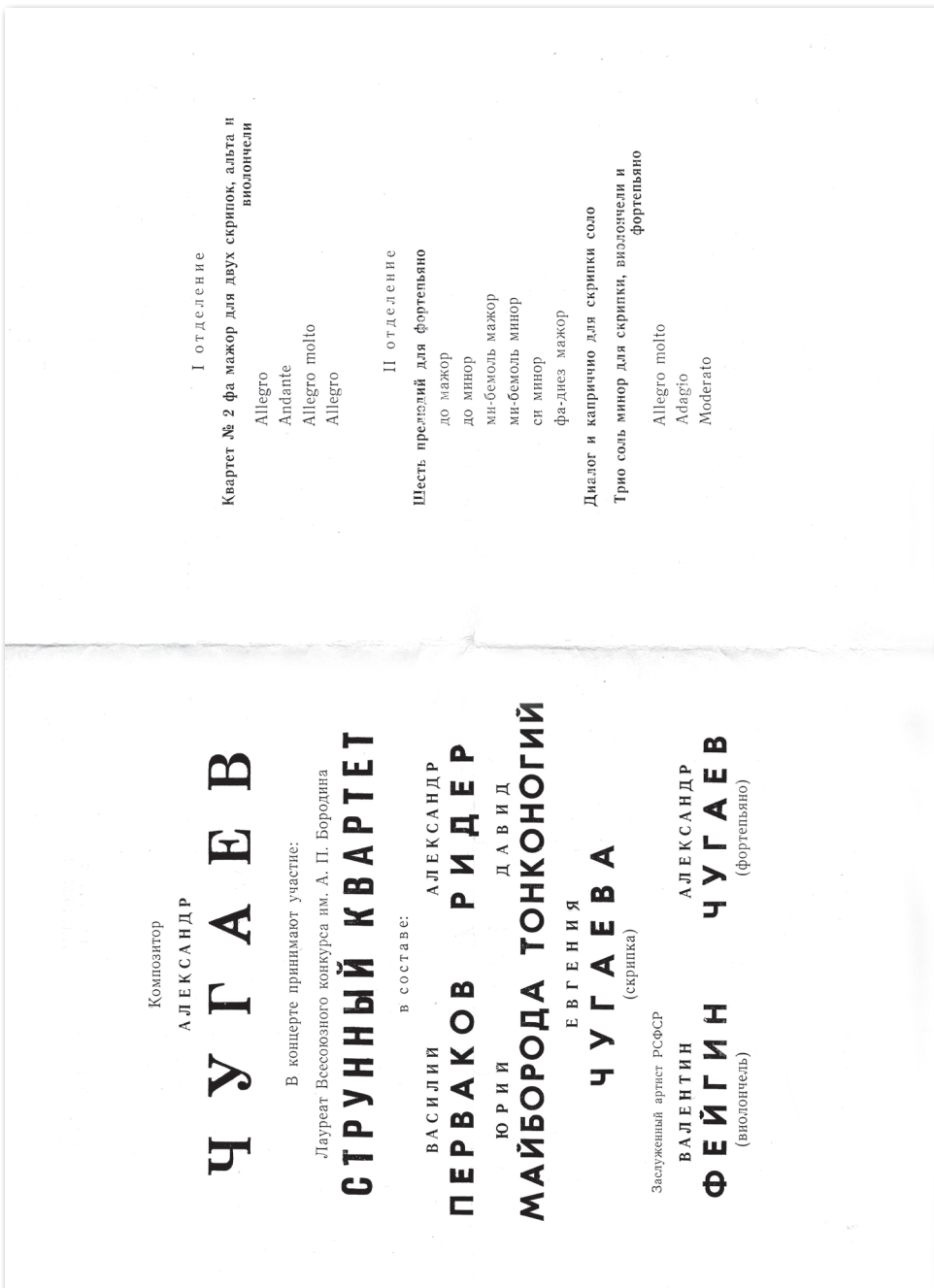
В том же 1952 году был написан Второй квартет, исполненный Квартетом им. Бородина при вступлении Александра Георгиевича в Союз композиторов. В последующие годы появляются произведения для симфонического оркестра: Поэма «1905 год» (1955), «Драматическая баллада» (1957), Скрипичный концерт (1962), балет «Чернолик» (1964). Если к этому добавить работу на студии документальных и научно-популярных фильмов, то творческая картина пятидесятих — шестидесятих годов будет выглядеть весьма напряженной.



Ил. 5. А. Г. Чугаев со студентами музыкального училища им. Гнесиных (1950-е гг.)

Работая в Институте Гнесиных, Александр Георгиевич, как и другие педагоги, кроме ведения лекций и индивидуальных занятий, был обязан дважды в году представлять на рассмотрение кафедры отчеты по научно-методической работе. Эти отчеты стали для Чугаева полем научных исследований. Именно в научно-методических работах обобщался его педагогический и музыкально-аналитический опыт, формулировались те идеи, которые в той или иной мере стали основой и учебных пособий по полифонии, и книги о Бахе, и последнего, неоконченного, научного труда — Учебника контрапункта и полифонии для студентов-композиторов.

В семидесятые годы Александр Георгиевич сокращает по объему собственно композиторскую работу. М. Кусс комментирует: «...Он много написал, только все это сконцентрировал в небольшом количестве сочинений. Как будто торопился, как будто думал, что не успеет еще написать <...>» [1, 125]. В этот период окончен цикл «Диалог и Каприччио» для скрипки соло и созданы два выдающихся



Ил. 6. Программа авторского концерта А. Г. Чугаева в Рахманиновском зале 8 октября 1984 года. Из архива И. М. Иглицкой

произведения: Квнтет (1970) и Трио (1979), оказавшееся последним сочинением А. Г. Чугаева. И Квнтет, и Трио исполнялись при жизни автора, Трио даже несколько раз. Оно было записано фирмой «Мелодия» в исполнении А. Чугаева (фортепиано), Е. Чугаевой (скрипка), В. Фейгина (виолончель) — лучший состав вряд ли можно вообразить.

В 1979 году А. С. Леман пригласил Александра Георгиевича в Московскую консерваторию, где он проработал до марта 1990 года, одновременно продолжая еще в течение нескольких лет занятия со студентами в Институте им. Гнесиных.

Преподавая сочинение, Чугаев предоставлял ученику максимум свободы. Большинство студентов на первых порах бывали удивлены, а иногда и недовольны этим. «Трудно себе представить, — пишет ученик А. Г. Чугаева композитор Владимир Николаев, — кто из преподавателей не побоялся бы дать практически неограниченную свободу для экспериментов ученику, делающему первые шаги в сочинительстве. Вопреки общепринятым правилам учебного процесса, шеф не обязывал писать ни трехчастные формы, ни вариации, ни сонаты, во всяком случае, меня. <...>. Конечно, не я один был таким счастливчиком. В близком мне окружении учениками Чугаева были Сергей Беринский, Игорь Голубев, Наталья Барковская, Виталий Галутва, Валерий Грунер... — все эти композиторы совершенно разные, друг на друга не похожие» [1, 210].

Музыковедческая деятельность Александра Георгиевича была тесно связана с педагогической. Многие идеи Чугаева-теоретика формировались в процессе преподавания — отсюда педагогическая направленность его исследований, далеко не всегда объявленная в названии. В равной степени для Чугаева была актуальной и связь теории с композиторским творчеством. Он не раз упоминал слова В. П. Бобровского о том, что теория музыки интересна сама по себе, но в то же время приводил и высказывание Г. И. Литинского, у которого в студенческие годы проходил курс полифонии и коллегой которого по кафедре композиции стал позднее: «Композитор — сам себе теоретик». Характеризуя музыковедческие работы Г. И. Литинского, Чугаев высказал суждения, важные и для него самого: «Композиторская практика выступает <...> в роли того ведущего начала, которому подчиняются все стороны теоретического исследования. <...> Что касается музыкального анализа, то и он, будучи подчинен целям творческой практики, не может ограничиваться ответом лишь на вопрос: “Что сделано?”, а должен еще дать ответ и на более глубокие, более важные с практической точки зрения вопросы: “Для чего это сделано?”, “Каков художественный результат сделанного?”» [15, 72–73]. Упомянем и еще об одном, пожалуй, самом обычном для Чугаева-педагога, вопросе: «как сделано?» — или в более характерном, «чугаевском», варианте: «как он (композитор. — Л. Г., И. И.) это сделал?». Ответом становилось разъяснение технической стороны приема («...Он “разрезал” тему на две части: вот одна и вот другая...»), принципа сочинения той или иной формы. Разъясняя, «как сделано», Чугаев приучал не только видеть, что происходит «сейчас» в сочинении, но и задаваться вопросом о том, «что будет дальше» — какова логика последующего развития в данном произведении. Так прививалась аналитическая установка, которую Чугаев называл «композиторской».

В классе, особенно со студентами-композиторами и с теоретиками-дипломниками, Чугаев анализировал таким образом музыку самых разных жанров и стилей. Но исследования, все без исключения, были обращены к полифонии.

Музыковедческое наследие Чугаева опубликовано далеко не полностью. Многие его тексты, появившиеся на протяжении длительного времени в качестве отчетов по научно-методической работе, мыслились как разделы больших исследований (см. Приложение II). Лишь в одном случае такое исследование было доведено до публикации самим автором («Особенности строения клавирных фуг Баха», 1975).

Для научного метода А. Г. Чугаева характерно стремление к максимальной точности, доказательности и систематичности описания. Иногда описание приобретало математизированные формы: в отличие от композиторского творчества, которое Чугаев, по словам М. Кусс, не старался загромождать цифрами, в исследованиях он нередко поверял «алгеброй гармонию». Трудное для восприятия математизированное изложение отличает написанные в восьмидесятилетие статьи о пятиголосном каноне, пятиголосной канонической секвенции и особенно — неоконченную статью об отыскании привилегированных серий по заданному сегменту (не опубликованы).

Внимание к исчислимым свойствам музыки не ограничивалось подобными темами, оно было присуще мышлению Чугаева-теоретика и аналитика, способного уловить и доказательно описать пропорциональность, соразмерность музыкальной формы — прежде всего, формы фуги. Наиболее последовательное изложение этих идей дано в книге «Особенности строения клавирных фуг Баха». В интерпретации Чугаева, взаиморасположение тематических проведений, интермедий, кадансовых оборотов складывается в последовательность равных (или приблизительно равных) частей целого. Обычно таких частей две: они могут следовать одна за другой (36 т. + 36 т. в фуге F I⁵; 17 т. + 17 т. в фуге H I; 23 т. + 23 т. в фуге dis II) или же разделяться центральным построением (21½ т. — 12 т. — 21½ т. в фуге Cis I; 33 т. — 10 т. — 33 т. в фуге h I; 39 т. — 5 т. — 39 т. в фуге g II).

Максимальная подробность описания сочеталась с систематичностью, что проявлялось в характерных для текстов Чугаева весьма подробных классификациях. Они могли быть адресованы и самым изученным явлениям, однако неизменно содержали в себе новизну. Один из примеров такого рода — перечень разновидностей тонального ответа в фуге: (1) на немодулирующую и (2) модулирующую тему; (3) тональный ответ, варьирующий вводнотоновую интонацию (а не сочетание I и V ступеней, как обычно); (4) ответ на доминантовом уровне (без модуляции в тональность V ст.); (5) субдоминантовый, в т. ч. и тональный субдоминантовый ответ; (6) ответы в диатонических ладах и т. д. [16, 295].

Не менее характерна для Чугаева и отточенность формулировок, стремление прояснить смысл привычных терминов, разграничить значения родственных понятий. В течение нескольких лет (1979–1982) он работал над исследованием «Терминология в курсе полифонии», где последовательно рассмотрены значения таких терминов и понятий как *сложный контрапункт*, *имитация*; *полифония*; *музыкальный склад*, *монодия*, *гетерофония*, *подголосочность*, *контрапункт*; *горизонталь*, *голос*, *вертикаль*; *голосоведение*; *задержание*, *проходящий*, *вспомогательный звуки* и др. Приведем некоторые суждения Чугаева в кратком изложении.

⁵ Сокращенное обозначение фуг «Хорошо темперированного клавира» Баха: тональность и номер тома.

Определяя понятие *полифонии* как вида многоголосия, Чугаев указывает на следующие ее свойства: (1) тенденция к преодолению аккордовых вертикалей; (2) тенденция к преодолению регулярно-акцентного метроритма (в противовес антиподу полифонии — гомофонно-гармоническому складу); (3) тенденция к непрерывности, текучести изложения и развития. При этом понятия *контраст* и *равноправие голосов* Чугаев исключает из числа определяющих для полифонии: говорить о равноправии голосов, по его утверждению, уместно при изучении имитационных форм или вариаций на *basso ostinato*, а также при изучении разнотемной полифонии, но не применительно к понятию *полифония*, которое охватывает значительно более широкий круг явлений. В традиционном вопросе о разновидностях полифонии Чугаев предостерегает от смешения понятий *подголосочная полифония* и *подголосочный склад*: о подголосочной полифонии может идти речь только тогда, когда рассматриваемое подголосочное построение отвечает условиям общего определения полифонии. В противном случае следует говорить о подголосочном складе. Также не следует отождествлять понятия *разнотемной* и *контрастной полифонии*. Разнотемная полифония — это разновидность полифонического склада, представляющая ряд различных по тематическому материалу мелодических линий (степень различия может быть самой разной). Контрастная полифония — это частный случай разнотемной полифонии, представляющий соединение мелодий, обладающих ярко самостоятельным тематизмом с резко выраженными различиями. Разнотемная полифония не противопоставляется имитационной (достаточно вспомнить о многотемных фугах, объединяющих разнотемность и имитационность). Имитационной полифонии, как разновидности полифонии, опирающейся на имитацию, может быть противопоставлена неимитационная полифония, как не содержащая имитаций [там же, 49–55].

Трактовка понятий *склада* и *фактуры* примечательна введением таких параметров, как логика композиторского мышления и особенности слушательского восприятия. Фактура определяется как «способ изложения музыкальной ткани, рассматриваемый с точки зрения характера взаимосвязи горизонтальных, вертикальных и фонических ее элементов» [там же, 10]. В отличие от фактуры, «склад — принцип организации музыкальной ткани, отражающий логику мышления (по горизонтали, или по вертикали или по темброво-колористическим признакам) создателя рассматриваемого произведения в процессе сочинения» [там же, 13]. «...При слушании музыкального произведения его правильное понимание невозможно без своеобразной “настроенности восприятия” на особенности логики мышления композитора (склад!) <...>. Так, слушание “импрессионистического” сочинения требует настроенности восприятия на логику темброво-колористических звучаний: несмотря на возможный явно гомофонный тип фактуры, было бы неправильным подходить к такому сочинению с позиций “обычного” гомофонно-гармонического склада» [там же, 14]. В композиторском творчестве несовпадение типа склада и типа фактуры может служить источником определенных выразительных эффектов. Например, в фуге Ля мажор Шостаковича из ор. 87 музыкальный склад — полифонический, а фактура представляет собой от начала до конца фуги фигурационно разложенную аккордику. Это противоречие, «сознательно использованное автором в качестве особого композиторского приема, создает неповторимый художественный эффект» [там же].

В связи с изучением музыкальных складов и определением места полифонии в их системе Чугаев разграничивает понятия *полифонии* и *контрапункта*.

Контрапункт — явление более широкое, чем полифония, и, кроме полифонии, включает в себя аккордово-контрапунктический склад. Последнее понятие охватывает многоголосие, состоящее из мелодически самостоятельных, но ритмически одинаковых линий (образцы аккордово-контрапунктического склада можно найти у мастеров строгого стиля). Различия же ритма, посредством которых реализуется «тенденция к преодолению аккордовых вертикалей и к преодолению регулярно-акцентного метроритма» [там же, 50], — одно из главных свойств полифонии.

В предложенной Чугаевым систематизации складов особое внимание уделено областям взаимодействия полифонии и гармонии. В *полифонно-гармоническом складе* определяющую роль играет организация по вертикали (гармонический, в частности — гомофонно-гармонический склад), подчиняющая себе организацию по горизонтали (контрапунктический, в частности — полифонический склад). Определяющая роль гармонии проявляется в том, что:

- 1) голоса музыкальной ткани «мыслятся и воспринимаются скорее как результат фигурационного расцвечивания определенной гармонической последовательности, чем как самостоятельные мелодические линии» [там же, 358];
- 2) возможно расслоение ткани на ведущий голос и сопровождение;
- 3) возможны четкая расчлененность кадансами, регулярность метрических акцентов, структурная периодичность, квадратность.

Полифонические тенденции такого склада проявляются в широком использовании имитационной техники, в мелодизации и индивидуализации гармонических голосов, в тенденции к преодолению аккордовых вертикалей, в частом применении характерных именно для полифонии ритмических фигур. Чугаев выделяет следующие разновидности полифонно-гармонического склада:

- 1) полифония с гармоническим сопровождением (пример такого рода — начало Реквиема Моцарта);
- 2) мелодия с полифонизированным сопровождением (Моцарт, Реквием, № 1, раздел «Te decet hymnos»);
- 3) полифония с полифонизированным сопровождением (характерна для многих хоральных обработок Баха; см., например, «Christus, der uns selig macht», изд. Peters, т. V, № 8, с. 10);
- 4) переменное полифонно-гармоническое изложение (как в начале медленной части соль-минорной Симфонии Моцарта);
- 5) гармоническое многоголосие с равноправными голосами: здесь каждый голос выступает на протяжении всего произведения или на протяжении значительной его части и в функции ведущего, и в функции сопровождающего, что вызывает постоянное переключение слушательского внимания от одного голоса к другому — одно из важнейших свойств полифонического мышления и восприятия (примеры такого рода — прелюдии F II и g II); см. [там же, 358–366].

Голосоведение — один из центральных вопросов музыкальной практики — неизменно привлекало внимание Чугаева — педагога и теоретика полифонии. Им найден теоретический «инструмент» для анализа трудноуловимых и бесконечно разнообразных деталей голосоведения. Прежде всего, Чугаев обращает внимание на зависимость голосоведения не только от стиля, но и от склада и отделяет голосоведение полифоническое от гомофонно-гармонического, ввиду подчиненности их различным закономерностям — как сугубо технического, так

и выразительного порядка. Для анализа полифонического голосоведения вводятся следующие понятия:

- *синтаксическая устремленность* — связанное с психологией восприятия «тяготение» мелодического движения фразы к заключительному звуку;
- *целевой элемент* мелодико-гармонического развития — вертикальное образование с одновременно вступающими тонами, к которым устремлены все голоса в процессе организации полифонической ткани: «целевые элементы мелодико-гармонического развития, — пишет в этой связи Чугаев, — полно и отчетливо выявляют не столько мелодическое начало, сколько наиболее важные, “узловые” пункты движения гармонии»;
- *зоны линейности* — промежутки между целевыми элементами; в них «гармония оказывается в значительной мере завуалированной, а полифонические принципы выдвигаются на передний план. <...> гармония попадает в зависимость от мелодических закономерностей в развитии голосов, эти закономерности существенно корректируют аккордообразование, порождая нередко противоречащие нормам гомофонно-гармонического склада явления, вертикаль оказывается производной от горизонтали»;
- *линейная направленность* — качество мелодического рисунка голоса, расчленяющегося на участки восходящие, нисходящие или связанные с вращательным типом движения;
- *опорные гармонии* — «аккорды, изложенные в вертикальном или диагональном виде, образованные реальными или скрытыми голосами и являющиеся основными конструктивными элементами гармонического развития в рассматриваемом построении» [там же, 56–64].

На основании введенных понятий Чугаев формулирует условия *свободного полифонического изложения*: «Если фразы, составляющие мелодии голосов в зоне линейности, обладают достаточно ясно выраженной синтаксической устремленностью и линейной направленностью к тонам опорных гармоний, то голосоведение, с точки зрения свободного полифонического изложения, является приемлемым» [там же, 65]. Именно полифоническим голосоведением, подчеркивает Чугаев, объясняется появление вертикальных образований, ненормативных для гомофонно-гармонического склада. В этой связи Чугаев вводит понятие *выразительной дисгармоничности*. Ориентируясь, как это для него



Ил. 7. Александр Георгиевич Чугаев (1980-е гг.)

The image shows a page of handwritten musical notation for a symphony orchestra. The score is for a Concerto Overture on Russian Themes by A. G. Chugayev. The page is numbered 188 in the top left corner. The music is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trombone, Trumpet, and Tuba. A stamp "М/О Музыка СССР" is visible in the upper right corner. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *ff*, and *mf*. There are also some handwritten annotations and a large 'X' mark at the top of the page.

Ил. 8. А. Г. Чугаев. Концертная увертюра на русские темы. Страница партитуры (автограф)

характерно, на слушательское восприятие и выразительные качества звучания, он отмечает: «Все, что содействует выявлению выразительных свойств аккордов и созвучий, ложится в основу гомофонно-гармонического голосоведения: при этом вопрос о мелодической индивидуализированности каждого из голосов (речь идет не о ведущем, а о сопровождающих голосах) приобретает, хотя и достаточно важное, но все же подчиненное значение. Наоборот, все, что содействует выявлению выразительных свойств именно отдельно взятых голосов, все, что содействует их индивидуализированности и самостоятельности, ложится в основу полифонического голосоведения: при этом, хотя и весьма важное, но все же подчиненное значение приобретает вопрос о конкретных свойствах каждого из составляющих многоголосную ткань аккордов» [там же, 70]. В полифоническом голосоведении возникают такие моменты, где «слушательское внимание отвлекается от собственно гармонических явлений и переключается именно на восприятие выразительных качеств отдельных голосов, на беспрестанную передачу интонационно индивидуализированных мелодических элементов из голоса в голос. Понятно, что все это нисколько не противоречит коренным закономерностям многоголосных музыкальных складов, здесь только “перемещены акценты”: оказываются более полно удовлетворенными не требования гармонии, а такие существенные полифонические требования, как самостоятельность голосов, их индивидуализированность, способ их изложения, предполагающий постоянное переключение слушательского внимания от одного голоса к другому» [там же, 70–71]. Участки полифонического изложения, где противоречия с традиционными правилами гармонии проявляются особенно ярко, Чугаев называет «моментами выразительной дисгармоничности» и подчеркивает, что «все то “жесткое”, “резкое”, “угловатое”, чем, казалось бы, должно характеризоваться звучание таких участков, существует обычно только на “глаз”: в действительности линейное начало, как правило, снимает эффект жесткости или резкости, создавая достаточно мягкое, однако не без экспрессивной напряженности, звучание. Эта напряженность играет немаловажную роль с точки зрения образно-эмоционального строя и характера выразительности, присущих данному произведению» [там же, 71]. Явление «выразительной дисгармоничности» достигается некоторыми приемами полифонического голосоведения, связанными, преимущественно с использованием диссонансов, например, такими, как разрешение задержания в занятый тон, движение параллельными диссонансами, окружение примы вспомогательными диссонансами и другими. Поясняя свою мысль, Чугаев приводит подробно прокомментированные примеры из сочинений Баха, Моцарта, Малера, Хиндемита, Машо, мастеров строгого стиля.

Наследие Чугаева, и композиторское, и музыковедческое, — живая, актуальная часть современной музыкальной культуры. Его музыка находит исполнителей и слушателей, теоретические работы — читателей. Начиная с 1979 года (первое исполнение Трио), камерные сочинения А. Г. Чугаева звучат в концертах в России и за рубежом (Австрия, США). Они записаны на компакт-диск. Симфонические же партитуры мастера еще ждут своего возрождения.

Педагогические и теоретические идеи Александра Георгиевича, отдельные его наблюдения над тем или иным сочинением — неотъемлемый элемент курса полифонии у музыковедов в РАМ им. Гнесиных и других учебных заведениях, где работают ученики А. Г. Чугаева. Его книга о фугах Баха неизменно входит в списки литературы по дисциплине «Полифония» (в 2014 году увидело свет ее

второе издание). В 2006 году издательством «Композитор – Санкт-Петербург» было переиздано учебное пособие по полифонии, написанное А. Г. Чугаевым совместно с А. А. Степановым. В 2009 году издательством «Композитор» издан Учебник контрапункта и полифонии для композиторских факультетов музыкальных вузов, в котором объединены важнейшие материалы архива А. Г. Чугаева (редактор-составитель И. М. Иглицкая).

Использованная литература

1. Александр Чугаев в воспоминаниях современников / сост. И. Иглицкая, ред. М. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2010. 396 с.
2. Беринский С. Феномен Александра Чугаева // Советская музыка. 1989. №8. С. 23–25.
3. В. А. Авторский вечер А. Г. Чугаева. Рецензия // Российская музыкальная газета. №6 (май 1989). С. 11.
4. Дараган Д. Александр Чугаев. М.: Советский композитор, 1958. 9 с.
5. Дараган Д. Своеобразная и значительная // Советская музыка. 1968. №10. С. 37–41.
6. Иглицкая И. Термин *полифония* и некоторые вопросы теории музыкального склада в неопубликованном учебнике А. Г. Чугаева (по материалам архива) // Гедевановские чтения. Сб. науч. трудов / сост. И. Ромащук. М.: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2007. 148 с. С. 63–67.
7. Карпинский И. На юбилейных вечерах... А. Г. Чугаева // Советская музыка. 1984. №9. С. 122.
8. Косачева Р. О балете А. Чугаева и Х. Заимова «Черноликие». Опыт реконструкции // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. Материалы XI Международной научной конференции 29–31 октября 2012 года. РАМ им. Гнесиных. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. 352 с. С. 252–258.
9. Леман А. Памяти А. Г. Чугаева // Советский музыкант. 1990. 25 апреля.
10. Ромащук И. Звуковой мир Александра Чугаева // Ипполитовские чтения: Сб. науч. трудов / ред.-сост. И. Ромащук, сост. Л. П. Соколова. М.: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2009. С. 107–116.
11. Ромащук И. Приближаясь к музыкальным текстам А. Г. Чугаева // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. Материалы XI Международной научной конференции 29–31 октября 2012 года. РАМ им. Гнесиных. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. 352 с. С. 243–251.
12. Свиридов Г., Хачатурян К., Хренников Т., Чайковский Б., Эшпай А. Был основательным во всем // Советская культура. 1990. 14 апреля. С. 8.
13. Симакова Н. О трактовке строгого стиля в «Учебнике контрапункта и полифонии» А. Г. Чугаева // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. Материалы XI Международной научной конференции 29–31 октября 2012 года. РАМ им. Гнесиных. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. 352 с. С. 259–266.
14. Чугаев // Музыкальная энциклопедия: в 6 томах. Т. VI. М.: Советская энциклопедия. 1982. Кол. 979.
15. Чугаев А. О музыковедческом наследии Г. И. Литинского. // Г. И. Литинский. Жизнь, творчество, педагогика. М.: Композитор, 2001. С. 72–86.
16. Чугаев А. Г. Учебник контрапункта и полифонии для композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2009. 440 с.
17. Шостакович Д. [Статья о композиторе А. Чугаеве. 1954] // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. М.: ГЦММК им. М. И. Глинки, 2000. С. 498–501.

ПРИЛОЖЕНИЕ I
СОЧИНЕНИЯ А. Г. ЧУГАЕВА

Балет «Черноликие» (совместно с Х. Заимовым, 1964)

Для оркестра:

Концертная увертюра (1951)

Симфоническая поэма «1905 год» (1955)

Драматическая баллада (1957)

Концерт для скрипки с оркестром (1962)

Камерно-инструментальные ансамбли:

Фортепианное трио (1979)

Два струнных Квартета (1946, 1952)

Фортепианный квинтет (1970)

Для фортепиано:

6 прелюдий (кон. 1940-х)

Диалог и каприччио для скрипки соло (1975)

Хоры

Романсы и песни

Музыка к кинофильмам

ПРИЛОЖЕНИЕ II

МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ ТРУДЫ А. Г. ЧУГАЕВА

А. Опубликованные

- *Степанов А. А., Чугаев А. Г.* Имитационная полифония. Пособие для студентов заочников дирижерско-хорового факультета: В 2 ч. Часть I. Строгое письмо. Часть II. Свободное письмо. М.: ГМПИ им. Гнесиных, методический кабинет по заочному музыкальному образованию, 1962. 46, 72 с.
- О преподавании полифонии в музыкальном училище // Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин: Сб. статей. М.: Музыка, 1967. С. 130–157.
- *Степанов А., Чугаев А.* Полифония. Учебное пособие для музыкальных вузов. М.: Музыка, 1972. 112 с. 2-е изд.: С.-Пб.: Композитор–Санкт-Петербург, 2006. 128 с.
- Особенности строения клавирных фуг Баха. М.: Музыка, 1975. 255 с. 2-е изд.: М.: Дека-ВС, 2014. 256 с.
- О музыковедческом наследии Г. И. Литинского // Г. И. Литинский. Жизнь, творчество, педагогика. Сборник статей, воспоминаний, документов. М.: Композитор, 2001. С. 72–86. Сокращенный вариант статьи: Советская музыка. 1986. №6. С. 60–67.
- Направленность к неизведанному. Заметки композитора. Рецензия на книгу: Задачами В. Полифоническое мышление И. Стравинского. М.: Музыка, 1980 // Советская музыка. 1982. №4. С. 102–105.
- Нетрадиционные виды полифонического формообразования в хоровых фугах Генделя. [1986–1987] // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки: Сб. научных трудов. Вып. 1. Памяти Александра Георгиевича Чугаева. Тверь: Тверской педагогический колледж, 1997. С. 5–69.
- Учебник контрапункта и полифонии для композиторских факультетов музыкальных вузов М.: Композитор, 2009. 440 с.

Б. Неопубликованные

- Полифония: Учебное пособие для заочников училищ. Часть 1. Строгое письмо (1968, 1977).
- Полифония: Учебное пособие для учащихся-заочников теоретических отделений музыкальных училищ. Часть 2. Свободное письмо (1968, 1978).
- Преподавание полифонии на современном этапе развития советской музыкальной педагогики (1973).
- О терминологии в курсе полифонии (1979–1982).
- Отыскание привилегированных серий по заданному сегменту (1980-е гг.).
- Свободное письмо, опирающееся на трезвучия. Пятиголосная каноническая секвенция (1980-е гг.).
- Каноны в стилях, опирающихся на трезвучия (1980-е гг.).