

И.К. 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.А. 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 многотомном 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 вв.) и старинной русской музыки (XVII–XVIII вв.). 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 зарождения полифонии; Н.А. Симакова и Т.Н. Дубравская существенно дополнили наши знания о формах музыкального мышления и контрапункте 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 интересы¹.

¹ См.: Кузнецов И.К. Теоретические основы полифонии XX века: исслед. М., 1994; *Его же*. Полифония на рубеже XX и XXI веков: системы, стилевые направления, тенденции развития // История освещает путь современности. К 100-летию со дня рождения В.В. Протопопова: материалы межд. науч. конференции / ред.-сост. Т.Н. Дубравская, Н.И. Тарасевич. М., 2011. С. 130–143. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им.

Уже несколько десятилетий мною разрабатывались вопросы полифонической техники, контрапункта, стиливого 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.В. Мосолова, Н.А. Рославца, Г.Н. Попова, А.М. Волконского, С.А. Губайдулиной, Р.С. Леденева и др.² Два тома, посвященные 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. Мессиан, П. Булез, Я. Ксенакис, М. Оана, Ж. Гризе, Т. Мюрай, Ф. Юрель, К. Штокхаузен, Б.А. Циммерман, Х.В. Хенце, К. Хубер, Д. Лигети, Л. Ноно, Л. Берио, 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 (Берио, «Après Visage»);

П.И. Чайковского; сб. 67); Кузнецов И.К., Симакова Н.А. Программа-конспект дисциплины Полифония: спец. 051400 «Музыковедение». М., 2001.

² Кузнецов И.К. Полифония в русской музыке XX века: [рек. в кач. учеб. пособия для педагогич. и студ. вузов по спец. 072901 «Музыковедение»]. Вып. 1. М., 2012.

– *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 композиция* (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, вращая 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 Мессиана, 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 у музыковедов имеет один зачет, без оценки, в V семестре (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 огромной перегруженности сессий³.

³ Введение дифференцированного зачета вместо ныне существующего (без оценки) позволило бы снять часть экзаменационной программы, включающей ранние этапы полифонии.

В результате на экзамен выносятся материал начиная от Перотина и до Шнитке и Булеза, то есть объем специальных знаний по музыке за восемь 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 программы⁴.

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 получают специальную разработку в последнем томе моего труда («Полифония в музыке второй половины XX века»).

⁴ Контрольные уроки проводятся во время индивидуальных занятий и оцениваются педагогами, ведущими занятия на курсе.

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 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 од-ногодичного курса, в котором даются основные сведения о контрапункте, полифониче-ских формах и этапах развития полифонии с XV до первой половины XX столетий. В основном, это полифония, имеющая модальную и тональную организацию многоголо-сия.

К базовому курсу добавляются *модули*, в которых углубленно рассматривается полифония одной или нескольких исторических эпох: средневековья, Возрождения, ба-рокко, классицизма, романтизма, XX столетия, древнерусской музыки XVII–XVIII веков. Их содержанием может стать многоголосие внеевропейских культур Азии, Африки, США (дифференцированно). Возможно появление модулей, в которых рас-сматриваются различные полифонические жанры в историческом развитии, постсерий-ные или сонорные формы многоголосия. Эти модули, составляющие второй плановый год изучения полифонии, *выбираются студентами* или рекомендуются деканом, руко-водителями дипломных классов (ведь это происходит уже на четвертом курсе) в *соот-ветствии с направлением будущей специализации и являются обязательными для сту-дентов*. Предмет полифонии приобретает, таким образом, функциональную направлен-ность, что может выражаться в выборе объектов исследования, письменной фиксации полифонических анализов музыкальных сочинений, включенных в модуль и впослед-ствии используемых в дипломной работе, исследовании родственных проблем, связан-ных, так или иначе, с работой в классе по специальности. Базовый курс можно завер-шить экзаменом, а модульные блоки — дифференцированным зачетом.

В целях совершенствования поля информации надо четко разграничить материал, на котором разъясняются теоретические положения в разных курсах. Например, изо-ритмический мотет XIII–XIV веков в настоящее время изучается в курсе истории зару-бежной музыки на первом году обучения, в курсе гармонии, в курсе музыкальной фор-мы 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.Г. 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. Как-то на одной из творческих встреч с коллективом Московской консерватории С.А. Губайдулина познакомила нас с одним из своих произведений, которое называется «*Fachwerk*» (2009). Зоны сонорной полифонии в нем очень значительны. Это качество музыкальной ткани свойственно и произведениям молодых композиторов, например, Н. Прокопенко («Архэ»), В. Горлинского («*Paramusic*»), К. Уманского («Вечер в степи»). Данная проблема требует к себе особенного внимания. 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 в своих сочинениях выразительность тончайших звуковых модуляций и какую-то неземную фантастичность мира микрохроматики. Среди них — А.Г. Шнитке, Э.В. Денисов, С.А. Губайдулина, С.М. Слонимский, В.А. Екимовский, К. Штокхаузен, П. Булез, М. Оана, К. Хубер, Дж. Шелси. Этот ряд легко можно продолжить. Изучение общих основ микрохроматики стало предметом внимания Г.А. Когута⁵, а различные разновидности микрохроматики рассмотрены в диссертации И.Д. Никольцева «Микрохроматика в системе современного музыкального мышления» (2010)⁶. Следующим шагом в разработке данной темы может стать исследование гармонии и контрапункта в микрохроматических системах.

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, который не имеет курсовой работы.

⁵ Когут Г.А. Микротоновая музыка. Киев, 2005.

⁶ Никольцев И.Д. Микрохроматика в системе современного музыкального мышления: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / И.Д. Никольцев; науч. рук. И.К. Кузнецов; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. М., 2010.