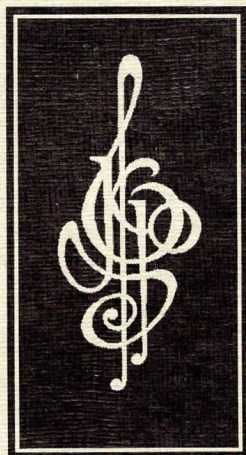


К. ЮЖАК



ПОЛИФОНИЯ И КОНТРАПУНКТ

Санкт-Петербург

2006

К. ЮЖАК

**ПОЛИФОНΙΑ И КОНТРАПУНКТ:
ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ,
ИСТОРИИ, ТЕОРИИ**

Книга 1-я

Санкт-Петербург
2006

<i>Содержание первой книги</i>	<i>Стр.</i>
<i>От автора</i>	6
Введение	23
<i>Полифония/не-полифония:</i>	
<i>Оппозиция установок-наклонений в музыкальной системе</i>	24
К постановке проблемы	24
Полифония / не-полифония в разных системах	25
а) Свободное письмо: полифония / гомофония	25
б) Строгое письмо: разноритмичный контрапункт / хорал	29
в) Ars nova: изоритмический мотет / кондукт	33
Выразительные средства и их действие в разных стилевых системах	38
Полифония / не-полифония в свете общих законов художественного воздействия	50
Барокко: Полифония Баха	53
<i>Фуга: от жанра к форме</i>	54
Некоторые наблюдения над фугами ХТК	54
Гипотеза	58
<i>Поэтика баховской фуги (на материале ХТК)</i>	63
Тема фуги	64
Тема и не-тема	68
Темо-ответная пара проведений	78
Иерархичность композиции фуги	82
Заключение	84
<i>О роли общих форм звучания в завершении фуги</i>	88
Движение к ОФЗ в развертывании формы	88
Интонационное соотношение ОФЗ с темой	96
Проблема рельефа/фона в свете поэтики композиции	100
<i>Переработка ранних фугетт для II тома ХТК</i>	109
Общие преобразования	111
Добавление нового текста	114
Редактура	116
Усиление тематической работы	127
Прояснение жанра, изменение и усовершенствование композиционной формы	132
Заключение	143
<i>Приложение: Ранние и последние версии фуг II тома ХТК.</i>	146
<i>О продвигающей и свертывающей тенденциях в 'Искусстве фуги':</i>	
« <i>Alto Modo</i> » и парность высшего порядка	165
Принцип восхождения и числовая символика в композиции Берлинского автографа и Оригинального издания	166
Принцип парности и его значение в поздних циклах Баха	184

Возрождение: Полифония строгого письма	195
<i>Функции созвучий в строгом письме</i> <i>(по поводу высказывания Асафьева)</i>	196
Категории интервалов и их функции	198
Движение интервалов и линий и его артикуляция	205
<i>Сложный контрапункт и имитация</i> <i>в художественной системе строгого письма</i>	216
Характер повторов	216
Сложный контрапункт	220
Обновление, закрепление, движение в сложном контрапункте	222
Интеграция ткани в сложном контрапункте	225
Имитационное движение	227
Особенности разветвления	234
<i>Заключительный каданс в строгом письме:</i> <i>логический и стилевой аспекты</i>	239
К портрету музыканта	239
Функции и состав каданса	242
Современный взгляд на строгостильный каданс	244
Историческое значение строгостильного каданса	254
Примечания	259
Арс нова: Полифония Машо	263
<i>О структуре изоритмического мотета XIV века</i>	264
Некоторые черты многоголосия арс нова	264
Партии многоголосия: дифференциация и взаимодействие	269
Единицы горизонтали и их взаимодействие	275
К эволюции изоритмического мотета	286
XX столетие: Полифония в творчестве выдающихся композиторов	293
<i>Три подхода к фуге: Сибелиус, Нильсен, Глазунов</i>	294
Студенческие фуги Сибелиуса	294
Фугато в симфониях Нильсена	302
Фугато и фуги Глазунова	310
Заключение	316
<i>По поводу канонов А.Шёнберга</i>	318
О выразительных возможностях разных канонов	318
Структурная сложность	319
Канон XVII	319
Канон XXIX	321
Канон III	322
Новые функции цезурообразующих элементов	327
О комментариях Руфера	328
Строгость и вариантность в структуре канонов	329
Шёнберг и... Стравинский	330
Заключение	331

О фугах Стравинского, Бартока и Лютославского:

<i>Взгляд из 2005 года</i>	332
О двух фугах Стравинского	333
О фуге и фугато Бартока	340
Некоторые параллели	345
По поводу фуги Лютославского	349

Шостакович Должанского:

<i>Опус 87, изменяющийся во времени</i>	354
ХТК середины XX века (Предварительные заметки)	354
Новая поэтика	359
1. Фуга	359
2. Малый полифонический цикл	369
Новый способ мыслить	379

От автора

Предлагаемый вниманию читателя двухтомник посвящен разноаспектным проблемам полифонии и контрапункта в европейской профессиональной музыке. Это безграничная, бездонная сфера научных изысканий: неисчерпаемое композиторское наследие по меньшей мере одиннадцати столетий продолжают обогащать все новыми, порой ошеломительными плодами неустанный художественный поиск и неоскудевающая и техническая фантазия современных авторов¹.

Большинство материалов настоящего издания публиковалось в виде статей или тезисов к докладам на протяжении сорока лет. Все эти материалы здесь так или иначе обновлены; иногда было достаточно незначительной редакционной ретуши, но чаще требовались более или менее существенные поправки, сокращения и дополнения, а кое-где — принципиальная переработка.

Структуру книги определяет не хронология статей, но их тематика.

В открывающем книгу очерке *Полифония/не-полифония: Опозиция установок-наклонений в музыкальной системе* сжато изложены основополагающие принципы представленной здесь научной концепции. Далее следуют работы, посвященные полифонии ряда культурно-исторических периодов — барокко, Возрождения, *ars nova* и конца XIX–XX столетий. Эти периоды рассматриваются сначала каждый в отдельности, затем в разноаспектных обзорах, с привлечением подходов, разработанных в смежных науках.

Анализ исторических систем полифонии постоянно дает поводы к аналогиям между музыкой и другими видами искусства тех же периодов. Такие параллели и необходимы, и закономерны: они выявляют и подтверждают единство общественного

¹ О том, насколько расширился за последнее столетие спектр полифонических и контрапунктических поисков и с каким пристальным вниманием вслушивается в них и осмысляет их сегодня музыкальная наука, позволяют судить хотя бы две фундаментальные отечественные монографии самого последнего времени: исследование Т. Франтовой 'Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века' (Ростов-на-Дону, 2004) и коллективный труд кафедры теории музыки Московской консерватории — учебное пособие 'Теория современной композиции' (Москва, 2005).

сознания, единство модели мира как системы представлений человека о вселенной и о себе самом, определяющей восприятие им окружающей среды и все аспекты и проявления его жизненной активности, в том числе художественное и научное творчество.

Естественно, что при проведении подобных аналогий привлекаются источники и материалы, относящиеся к другим искусствам и к смежным областям знания: как писал Отто Бенеш, «история идей учит нас тому, что одни и те же духовные факторы лежат в основе различных сфер культурной деятельности» (Бенеш 1973, 170).

Вторая часть книги посвящена учению о полифонической композиции и проблемам контрапунктической техники. Эту часть составили две крупные работы самого последнего времени, начатые летом 2004 года.

Одно исследование, включающее статью *Глинкинские конспекты уроков Дена: Три перевода, две версии, нерешенные вопросы* и развернутое приложение *Неизвестные переводы конспектов Глинки: Публикация и комментарии*, связано с двумя бесценными автографами на немецком языке, относящимися к первой половине XIX столетия. Более ранний из них — глинкинские конспекты лекций Дена, хранящиеся в Российской национальной библиотеке. Они несистематичны и неполны, поскольку часть записей оказалась утеряна. Другой манускрипт, хранящийся в Санкт-Петербургской консерватории и считающийся списком с конспектов Глинки, — это учебные тетради Даргомыжского. В них лекции Дена представлены в виде последовательного и законченного курса контрапункта, имитации и фуги и снабжены необходимыми нотными примерами.

Конспекты Глинки изданы в 17-м томе Полного собрания его сочинений вместе с русским переводом, выполненным В. В. Успенской. Однако существуют еще два перевода конспектов Глинки и тетрадей Даргомыжского, не вошедшие пока в научный обиход. Первый, осуществленный учеником Х. С. Кушнарёва И. Н. Гасслером, находится в ЦГАЛИ Санкт-Петербурга (фонд С. Л. Гинзбурга); второй перевод хранится в одной папке с тетрадами Даргомыжского. До последнего времени этот текст оставался безымянным, но в ходе исследования его удалось атрибутировать.

Оба перевода и комментарии к ним публикуются в приложении к статье. И в ней, и в приложении приводятся фотокопии разного рода архивных документов, в том числе фрагменты из автографа Глинки и нотные примеры из тетрадей Даргомыжского.

Завершает книгу исследование о сложном контрапункте, выросшее на базе коренной переработки и существенного расширения одной из самых ранних публикаций автора. Здесь рассматриваются: а) некоторые из специфических проблем современной теории имитации; б) классификация видов сложного контрапункта; в) соотношение вертикальных интервалов в первоначальном и производных соединениях прямого и семи реверсивных видов сложного контрапункта; г) музыкально-логические принципы работы в ракоходном контрапункте на основе танеевского учения; д) некоторые примеры сложного контрапункта в художественной музыкальной литературе.

В конце книги имеется приложение, содержащее краткие сведения обо всех статьях, именной указатель, библиографический список и перечень нотных примеров и иллюстраций.

2

Необходимо предупредить читателя о некоторых особенностях данной публикации.

Прежде всего: *это не монография* (и тем более *не учебное пособие*), а *сборник статей*, которые сохраняют автономию в рамках целого. Отсюда вытекают два важных следствия.

Первое — наличие повторов. Они неизбежны и потому не оговариваются². Но к одному из них хотелось бы привлечь внимание.

В нескольких работах читателю встретится выражение *взаимоупор*. Словари русского языка такового не приводят, и в разговорном обиходе автор с ним никогда не сталкивался. Выражение это, по-видимому, ввел С. Аверинцев, — во всяком случае, сюда оно пришло из его исследования 'Поэтика ранневизантийской литературы' (М., 1977).

Уже само по себе это выражение звучит очень ярко, оно запечатлевает в единой лексической форме динамическое *status quo*, смысловую оппозицию и вместе с тем некий момент действия (состояние действия): обоюдное движение навстречу, *сближение, сопряжение* — и, напротив, *отталкивание, сопротивление*. В формулировке же Аверинцева это слово не только получает вполне четкое значение, но и как бы заряжается внутренней энергией. Вот это определение: *единство противоположностей, дополняющих друг друга в рамках системы и гарантирующих равновесие своим взаимоупором* (Аверинцев 1977, 239).

Второе и более важное следствие того, что эта книга не является цельной монографией, а сложилась из созданных в разное время и

² Разумеется, там, где это не вредило целостности изложения, повторы изъяты.

по разным поводам работ, — избирательность тематики. Любому автору не возбраняется ограничивать поле своих исследований, в данном же случае содержание ряда работ обусловлено обстоятельствами профессиональной биографии автора.

Из всего сказанного вытекает, что от этой книги не следует ожидать ни всеохватной постановки проблем, ни их всестороннего раскрытия.

*

В самом деле: речь здесь идет о полифонии разных эпох, однако освещаются они отнюдь не полно и нотными примерами иллюстрируются весьма скромно. Для этого достаточно оснований: за последние три десятилетия отечественная литература о музыке обогатилась серьезными изданиями, посвященными истории полифонии в европейской музыке и отдельным ее этапам³, не говоря уже о всевозможных сборниках статей и монографиях (понятно, что первейшими их объектами явились Бах и Шостакович)⁴. Осведомленность читателя в музыкально-историческом контексте позволяет сегодня исследователю сконцентрироваться на конкретных ракурсах и проблемах и максимально ограничить количество нотных образцов.

Хочется надеяться, что включенные в книгу работы по полифонии строгого письма и *ars nova* помогут читателю уточнить свое представление о специфических свойствах этих культур, так что он без особого напряжения вникнет в сущность обсуждаемых проблем и сформирует собственное к ним отношение. Думается, читатель примет и то, что из крупнейших полифонистов XX века лишь несколько им уделено здесь более или менее пристальное внимание⁵.

³ Напомним в этой связи хотя бы о серии *История полифонии*, шесть выпусков которой (1983–1987) охватывают период с X до начала XX века, а также о нескольких исследованиях: *Евдокимова Ю., Симакова Н.* Музыка эпохи Возрождения (М., 1982); *Кузнецов И.* Теоретические основы полифонии XX века (М., 1994); *Симакова Н.* Контрапункт строгого стиля и fuga: История, теория, практика (I часть — М., 2002).

⁴ Вряд ли надо предупреждать читателя о том, что цитируемые и упоминаемые в книге работы никоим образом не исчерпывают разнообразия и богатства существующей музыковедческой литературы. Более полный перечень литературы по полифонии на русском языке см. в: Южак 2003а.

⁵ То, что о современных композиторах уже издано громадное количество работ, дела не меняет: из-за различий в теоретико-аналитических установках искать в этих публикациях поддержки зачастую попросту некорректно.

Однако вряд ли кто-нибудь считает творения Баха единственным и полным воплощением музыки барокко вообще и высокого барокко в частности. Тем не менее, все пять статей в разделе, посвященном полифонии данной эпохи, целиком сосредоточены на фугах и полифонических циклах великого Иоганна Себастьяна.

Разумеется, здесь могли бы присутствовать и другие фигуры, прежде всего Гендель — прославленный сверстник Баха, еще один корифей культуры барокко, — тем более, что генделевские сочинения были широко известны и именно они в течение достаточно длительного времени (по меньшей мере до конца первой трети XIX века) служили для многих музыкантов эталоном высшего полифонического мастерства своей эпохи, формируя их взгляды на сущность и выразительные возможности полифонических структур. И хотя, как уже сказано, это не монография, а сборник, кажется нелишним объяснить, по каким причинам автор счел возможным не выходить в барочном разделе книги за пределы полифонии Баха.

Вспомним то место в 'Записках' М. И. Глинки, где он рассказывает, как безуспешно пытался написать «скелет фуги» на заданную Деном тему: «Тема эта походила более на речитатив, нежели на удобную для фуги мелодию, и я тщетно хлопотал над ней <...> и <...> бился с ней понапрасну» (Глинка 1952, 149). Когда Ден принес Глинке генделевскую фугу на ту же самую тему, он извлек для себя отсюда весьма поучительный урок.

Глинка объясняет, в чем тут дело: «По рассмотрении ее [фуги] оказалось, что вся разработка великого композитора была основана на восьмом такте, первые же 7 тактов проявлялись только изредка. Одним этим соображением я постиг, что такое фуга» (там же).

Заметим: Глинка не говорит ни о композиции фуги, ни о проведеньях или интермедиях, но лишь об одной особенности тематической работы: она построена исключительно на последнем такте темы. Соответствуют ли редкие «проявления» первых семи тактов — то есть темы в полном или почти полном объеме — регламенту хотя бы фуговой экспозиции? как протяженны интермедии, основанные на окончании темы (ведь речь идет только о них!), и как соотносятся они с проведением? что конкретно делается с материалом восьмого такта, как именно этот элемент повторяется — имитационно или в простых секвенциях и модуляциях? Ответы на все подобные вопросы из описания Глинки не вычитываются никак.

Зато здесь определенно напрашивается ассоциация с мотивной разработкой, составившей едва ли не самую сердцевину композиторской техники XIX столетия. И в целом этот фрагмент наводит на мысль, что

тема занимает Глинку — это-то он и вынес для себя из генделевской фуги — более всего как материал, в той или иной мере пригодный для активной работы, быть может, как повод для нее. Подобное отношение к теме фуги было актуально и для других музыкантов того времени.

Вероятнее всего, у самого Генделя распределение приоритетов было иным; но у Баха оно было иным вне всякого сомнения. В баховской фуге тема — главный объект внимания, содержательно-смысловая целостность, подлежащая раскрытию и утверждению, что полностью согласуется с барочной картиной мира. Функция фуговой темы удачно определена в работах Х. С. Кушнарёва и его учеников формулой: *тема — тезис фуги*⁶.

Но не только тема ведет себя в генделевской фуге не так, как в баховской. Весьма резкие различия обнаруживаются, например, между клавирными фугами великих контрапунктистов барокко, — настолько резкие, что правомочно говорить о разных моделях (или о разных концепциях) фуги как полифонической формы.

У Баха единство всей композиции — сомкнутое последование ее разделов, ее сквозное течение — опирается на устойчивые тесситурные характеристики голосов. Как бы подвижны ни были их регистровые границы в тот или иной момент, своей природе голоса (во всяком случае — высокие и низкие голоса) не изменяют; они иногда на время выключаются (паузируют), но не мигрируют в другую тесситуру. Благодаря этому фуга строится в стабильном фактурном (пространственно-звуковом) континууме и может не только разворачиваться без цезур и остановок, но и выстраивать полифонические отношения на всех уровнях, в том числе — на уровне формы, между разными составляющими композиции.

В клавирных фугах Генделя голоса зачастую ведут себя совершенно иначе, ставя исполнителя и анализирующего (а соответственно и слушателя) перед очень непростым выбором. Можно принять, что линии тесситурно универсальны и в данном аспекте неразличимы, — тогда фугу можно слушать как непрерывно разворачивающуюся композицию. Но если в условиях смешанного инструментального состава широкодиапазонные (многорегистровые) инструменты наделены каждый своим тембром, то на клавире (и даже отчасти на органе) диффузное соотношение линий может существенно ослаблять контраст между ними и создавать предпосылку для восприятия ткани как гетерофонной либо гомофонной — в зависимости от собственно интонационного материала.

⁶ См.: Должанский 1973, 151; Южак 2003, 66.

Если же исходить из тесситурной дифференциации голосов как атрибутивного свойства полифонической формы, — придется принять, что генделевская клавирная fuga складывается из замкнутых групп проведений, всякий раз начинающихся как бы заново. В этом случае связность композиционного процесса обеспечивают только различия между разделами (группами проведений), обусловленные степенью строгости / свободы обращения с темой, накалом и ритмом ее преобразований. Однако природа такой связи — по сути, не-полифоническая: это функциональный контраст между разделами формы, то есть контраст во времени⁷.

О специфических особенностях fug Генделя убедительно пишет А. Г. Чугаев: «случаи несоответствия нормам классической fugи возникают в творчестве Генделя в связи с тем, что композитор открыл ряд существенно новых, однако вполне отвечающих “духу времени” средств изложения и развития тематизма, непосредственно предвосхищающих подобные же средства в созданных уже на гомофонной основе музыкальных формах венских классиков. Сюда относится и более широкое, чем это предполагает “чистая полифония”, использование аккордовой фактуры; и весьма действенное применение разработочных — опирающихся на вычленения, дробление, контрастные сопоставления — приемов развития; и обращение к близким венскому классицизму принципам формообразования, связанным у Генделя с новым отношением к теме fugированного произведения, понимаемой уже не в плане основополагающего и относительно неизменного на протяжении всей fugи “тезиса”, а наоборот, — в плане формообразующего начала, хотя и основополагающего, но изменчивого и постоянно обновляемого» (Чугаев 1997, 5–6).

Пожалуй, сказанного достаточно. Безусловно, картина барочной полифонии могла бы быть здесь намного более полной и стереофоничной. Но в творчестве Баха барочные принципы и идеи нашли столь концентрированное и рельефное воплощение, что ограничение этого раздела книги работами только о произведениях бесмертного кантора не нуждается в оправданиях.

*

Быть может, у читателя вызовет недоумение отсутствие раздела, посвященного полифонии в музыке композиторов XIX века.

Дело здесь отнюдь не в том, что, как считал Нильсен, «fуги XIX века (Бетховен, Брамс, Рeger и т. д.) в сравнении с fugами Баха и Генделя лишь более или менее неуклюжие кустарные поделки» (Нильсен 2005, 108).

⁷ В баховской fugе этот уровень различий тоже действует, но имеет дополнительное, а не формоопределяющее значение.

Хотя с подобным взглядом нет-нет и приходится сталкиваться, согласиться с ним невозможно: он принципиально субъективен. Для обсуждения того, что в фуге может или должно происходить, нужно выработать какие-то объективные критерии. К какого рода событиям форма фуги предрасполагает, а к каким — нет? Для каких художественных целей формировалась фуга, каков спектр ее выразительных возможностей? И насколько целесообразно ожидать, скажем, от романтической фуги свойств и проявлений, которые естественны и типичны для фуги барочной?

С точки зрения культурологической положительный ответ на последний из этих вопросов вполне оправдан: ведь, как пишет Д. С. Лихачёв, «стиль барокко тянется к готике, романтизм — и к барокко, и к готике» (Лихачёв 2001, 442). Однако в существенно ином языковом контексте и — шире — в условиях нового музыкального менталитета (спустя столетие!) явления, в историко-типологическом аспекте сходные и родственные, приобретают настолько различное звучание, настолько неузнаваемо иной, даже чуждый реальной облик, что рассуждения об аналогиях вытесняются в область чисто научных абстракций.

В данном случае то, что XIX веку не отведено в книге специального раздела, объясняется причиной принципиального характера: в самой системе музыкального творчества на данном этапе истории полифония отнюдь не занимает определяющей позиции.

*

Однако художественно-стилевая ситуация последней трети XIX столетия все более активно выдвигает на передний план полифонические средства выразительности и факторы формообразования. XX век становится веком подлинного расцвета полифонии; само это понятие оказывается востребовано во всех областях искусства и культуры, осознающей полифонию и контрапункт как едва ли не важнейший свой атрибутивный признак.

Разнообразие и взаимодействие систем и стилей приобретают неограниченный размах, так что сегодня, только что перешагнув порог столетия — но не эпохи, — наука делает лишь первые попытки ее панорамного охвата и концепционного обобщения.

Убедительное подтверждение сказанному представляет, например, типология канонов, разработанная в упомянутой выше монографии о полифонии Шнитке. Сам объект типологии — каноны в музыке XX века — настолько многообразен и вариативен, что сводить все типы, виды, уровни и т. д. в единую таблицу, как это обычно делается, в данном случае было бы по меньшей мере непрактично: таблица (даже если бы

ее удалось рационально организовать) оказалась бы чрезмерно громоздкой, так как виды канонов предлагается определять по 12 параметрам: «1) количество голосов; 2) высотono-интервальное расположение рипост и их временной сдвиг; 3) интонационно-тематический состав голосов; 4) техника композиции, положенная в основу сочинения; 5) количество пропост; 6) вид константы канона; 7) виды преобразований материала; 8) “вертикальное” фактурное окружение; 9) степень точности; 10) синтаксическая организация; 11) способ голосоведения; 12) горизонтальное строение в целом» (Франтова 2004, 165). Внутренняя дифференциация названных параметров может достигать 7 уровней.

Если столь мощно выраженные нелинейность и многомерность канонов достаточно отчетливо раскрываются при их последовательном и разностороннем описании, то при формировании типологий эти свойства рискуют выпасть из поля зрения и раствориться в перечислении параметров, уровней, видов и вариантов.

*

Уже при беглом взгляде на оглавление книги обнаруживается не самое естественное последование разделов в историко-стилевой части: она не направляется от прошлого к будущему⁸. *Полифония разных эпох рассматривается здесь в движении сначала от барокко вглубь столетий — к музыке Возрождения и далее к ars nova, — а затем поворачивает к сочинениям композиторов наших дней.*

Логическим фундаментом для этого распорядка служит один из важнейших постулатов педагогики: вести к новому — непривычному, малоизвестному и недостаточно понятному, — отталкиваясь от хорошо знакомого. И поскольку все мы воспитаны в большой мере на гомофонной музыке венских классиков и на полифонии Баха, — отправная точка книги выявляется сама собой.

Определяемая таким принципом структура книги позволяет избежать нестыковки и при хронологически сверхшироком скачке — от средневековья к новейшему времени. Как уже давно выяснено, многие, в том числе основополагающие новации XX столетия теснейшим образом связаны с наследием отдаленного прошлого. По существу, тот, кто пожелает читать эту книгу подряд, получит возможность представить себе относительно плавный ход историко-стилевых изменений.

⁸ А если бы подобный план даже и был принят, в его реализации возник бы разрыв из-за отсутствия раздела, посвященного XIX веку, о чем только что было сказано.

*

Надо сказать, читателя ожидает не самое легкое чтение.

Дело не в том, что речь заходит здесь о непростых контрапунктических преобразованиях исходного материала и уж вовсе не в том, что последовательно осуществленные преобразования описаны в ряде случаев посредством формул и чисел. Этот способ выражения издавна сложился в педагогической практике и был освоен теорией, он позволяет конструктивно, кратко и наглядно обозначать — и контролировать — интервальные отношения между совместно звучащими голосами (мелодиями, линиями, партиями и т. д.).

Важнее то, о чем писал почти сто лет тому назад С. И. Танеев: этот способ воспитывает профессиональное отношение к контрапунктической работе, он противостоит боязни, бездействию и бессилию, которые поражают нас, если мы усматриваем «кунштюки», «магию» и «неразрешимые загадки» в том, что держится на желании и умении соотносить действие с его результатом.

Но самая главная трудность для читателя, думается, связана с отказом от расхожего мнения о полифонии как о структуре «горизонтальной». Оно в большой мере основано на внешнем облике музыкальной ткани, элементами которой являются, говоря условно, горизонталы: линии, голоса, пласты, слои и т. д. Соответственно непольфоническую — прежде всего гомофонную — структуру считают «вертикальной», поскольку элементами ее являются условные вертикали: созвучия и их последовательности, субсинтаксические и синтаксические образования (построения), охватывающие всю ткань. В обоих этих случаях, как видим, определение структуры находится в прямой зависимости от состава ее элементов.

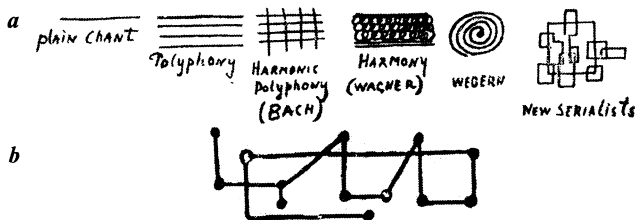
В отличие от такого взгляда, настоящая работа опирается на «понимание структуры как закона, системы отношений между элементами» (см.: Структура 1970, 3): структуру определяет *modus operandi* — то, как действуют составляющие ее элементы. Собственно, «структурный подход ценен именно тем, что он позволяет вскрыть “механизменный” характер того или иного процесса, явления и т. п., чего не удастся сделать никаким иным способом» (там же, 4). В этом случае определения музыкальной структуры как вертикальной или горизонтальной характеризуют в первую очередь ее внутреннее устройство, ее функционирование, а не только внешний облик фактуры.

Однако взаимодействие элементов направлено не «вдоль» их движения, а «поперек» — это их взаимоупор! — и потому полифоническая структура оказывается *вертикальной* (даже при наличии тональных смен, что обычно для фуги), а не-полифоническая — *горизонтальной*.

Такие отношения, раз уж они описываются в пространственных категориях, можно отразить графически — как определенные склады.

Здесь сразу вспоминаются рисунки Р. Крафта, сделанные в разговоре со Стравинским: грегорианская монодия передана одной горизонтальной линией, а полифония несколькими, друг под другом; баховская «гармоническая полифония» — взаимно перпендикулярными линиями, вагнеровская гармония — плотно заполненной широкой полосой-потомком, веберновская фактура — спиралью, сериальная (Крафт пишет: *новые сериалисты*) — изломанными пересекающимися фигурами⁹.

Ответный набросок композитора поражает тем более, что рожден непосредственным откликом на заданный вопрос. Это симультанная *структурная модель* музыки Стравинского, точная и емкая: в ней органически взаимодействуют все намеченные его собеседником типы. Прозрачная графика и полное отсутствие плавных линий делают сходство неотразимо убедительным; кажется, что перед нами — «автопортрет в кубистском духе»:



Илл. 1: Рисунки Р. Крафта (a) и И. Стравинского (b)¹⁰

⁹ Вначале эти рисунки говорят о составе фактуры, а далее — об ее устройстве; почти все они соответствуют более широкому спектру фактур, нежели указывает Крафт. Например, первый рисунок (*линия*) может быть отнесен к любой монодии; третий (*сетка*) — к полифонии вообще: ведь вне вертикального контроля над движением линий говорить о полифонии некорректно; четвертый (*полоса*) — к гармонической фактуре, варианты которой можно было бы отразить разной конфигурацией заполняющей штриховки, и т. д.

¹⁰ См.: Стравинский 1971, 253. В издании последние два рисунка Крафта помещены под двумя первыми.

Движение, события происходят и воспринимаются тогда, когда что-то меняется, когда возникает некое различие (контраст) между соседними (смежными) положениями, состояниями, моментами. Поэтому в полифонии, для которой существен прежде всего контраст между линиями, действие разворачивается по вертикали, в одновременности, — в отличие от не-полифонии, в которой контраст образуется между созвучиями и их группами и построениями, действие разворачивается по горизонтали, во времени.

Значимые различия между полифоническими и не-полифоническими структурами определяют их выразительные возможности в условиях той или иной музыкальной системы.

*

Думается, нелишне обратить внимание читателя на термин, широко применяемый в науке о полифонии и чрезвычайно актуальный для теории и анализа фуги, — *проведение*. Этот термин нередко применяют в выражении *проведение темы*, что во многих контекстах некорректно.

Дело в том, что проведение представляет собой не мелодический, а *композиционно-синтаксический элемент фуги*¹¹. Наличие темы (как правило, в полном объеме) — атрибутивный признак проведения, отличающий его от интермедии, и с этой точки зрения оборот *проведение темы* оказывается простой тавтологией.

Но важнее другое: за исключением первоначального изложения темы, все проведения должны быть неодноголосными, а это значит, что в них участвует нетематический материал — противосложения. Обходиться без них могут лишь стреттные или микстурные проведения, в которых неодноголосную ткань строит только сама тема. Таким образом, в синтагме *проведение темы* полифонический смысл может оказаться существенно ослаблен (если не полностью выхолощен), поскольку из всего полифонического соединения высвечивается лишь одна его составляющая¹².

¹¹ В старой теории проведение означало *последовательное изложение темы во всех или в нескольких голосах*, то есть раздел фуги (сегодня мы говорим: *группа проведений*), — так что и в этом случае на передний план выступает формообразование фуги, а не сам по себе ее тематический материал.

¹² Возможно, исток здесь — тот же, что у обычая называть *темой* гомофонного произведения ее *мелодию*.

3

Как уже упоминалось, избирательность тематики работ объясняется, среди прочего, еще и тем, что многие из них возникли в связи с участием автора в научных конференциях и в изданиях, посвященных творчеству выдающихся музыкантов — композиторов и музыковедов. Конкретный повод для статьи — это один из самых мощных стимулов, «сигналов извне», побуждающих серьезного автора испытывать на прочность и объективность собственную позицию, а при благоприятном стечении обстоятельств позволяющих также внести лепту в развитие положений своих коллег.

Естественно, что определенный повод—особенно если им служит творчество музыканта-ученого,—накладывает отпечаток на всю работу, сказываясь в характере материала, в повороте темы, в выборе аргументов и цитат. Поэтому и в данном случае не требуется особых усилий, чтобы догадаться, какие именно статьи книги написаны в связи с трудами, или с научными интересами и музыкантскими пристрастиями, или просто с отдельными высказываниями Б. В. Асафьева, Л. А. Мазеля, А. Н. Должанского, М. К. Михайлова, Ю. Г. Кона, Е. А. Ручьевской и Н. А. Герасимовой-Персидской.

Эти имена не нуждаются в представлении читателю, они хорошо известны. Но...

Теперь настает черед сведений вполне личного свойства, и остранённо-ритуальная форма повествования «от автора» должна уступить место непосредственному, в основном лирическому высказыванию, поневоле уснащенному многократными появлениями личного и притяжательного местоимений 1-го лица. Итак, продолжаю.

...некоторые из них имеют для меня особое значение, и сейчас, когда я пытаюсь охватить единым взглядом более полувека учебы и жизни в профессии, встреча с ними представляется удивительным подарком судьбы и великим счастьем.

В консерватории Учителем, в чьем классе я приобщалась к научной и авторской работе, проникалась духом кушнарёвской полифонической школы и нашла свое призвание, явился А. Н. Должанский, мыслитель, ученый и музыкант с натурой пропагандиста и бойца. В беседах с М. К. Михайловым, энциклопедическим и неподкупно объективным знатоком и ценителем музыки, вызревали идеи моей первой диссертации. Почти четверть века довелось мне работать под началом Ю. Г. Кона, музыканта-универсала,

человека мировой культуры, одержимого неутолимой страстью к познанию; благотворное воздействие Кона на жизненные принципы и научные взгляды всех, кто его окружал — мои в том числе, — невозможно переоценить. В начале 1980-х годов по стечению обстоятельств я познакомилась с Н.А.Герасимовой-Персидской — разносторонним ученым, энтузиастом старинной музыки; личные встречи (поневоле «пунктирные») и переписка с этим мудрым, добродетельным, обаятельным и гармоничным человеком очень важны для меня.

То обстоятельство, что в этой книге собраны работы почти целой жизни, дает мне право сказать и о других людях, общение с которыми и помощь которых способствовали созданию всех этих работ, — о моих старших и младших коллегах, друзьях и учениках.

Никогда не забуду, как много давали мне в молодости испытующие вопросы В.П.Бобровского, а в зрелые годы — О.А.Бочкарёвой; на какие мучительные и радостные поиски адекватного слова о музыке обрекал меня Р.З.Фрид; как увлекательны были спонтанная диалектика А.С.Стратиевского и оригинальные повороты мысли Б.А.Каца; как интересны и полезительны были периоды тесных творческих контактов с А.И.Климовицким; какое счастье разделенной любви к делу всей жизни, глубочайшего профессионального взаимопонимания и душевного резонанса дарит мне постоянное сотрудничество и товарищеское общение с А.П.Милкой.

Чрезвычайно значимыми для развития и уточнения моей научной позиции явились соображения оппонентов и рецензентов — Л.А.Баренбойма, И.А.Барсовой, А.И.Ровенко, А.Н.Сохора, Г.А.Орлова, Е.А.Ручьевской и Л.Г.Ковнацкой. Незабываемые редакторские уроки, преподанные мне в разные десятилетия М.С.Друскиным, Е.М.Гордеевой и А.В.Вульфсоном, неизменно помогают мне в авторском процессе.

Редкостно везло мне с обсуждением новых рукописей. Непосредственная реакция коллег необычайно плодотворна, и многими существенными улучшениями в работах я обязана моим требовательным и деликатным «первочитателям». С давних пор это были А.П.Милка и А.И.Климовицкий, позже к ним присоединились И.Н.Баранова, затем Е.В.Титова; их способность к

глубинному постижению авторской идеи, критическое чутье, литературный вкус, а вдобавок ко всему безотказная готовность помочь — действенны и бесценны.

Наконец, огромная роль в расширении моих знаний и в развитии научных взглядов принадлежит пытливым студентам, писавшим в моем классе дипломные и курсовые работы и диссертации, а также проходившим со мной курс полифонии. Ученики — это постоянное освоение нового музыкального материала и научной литературы, вживание в новую проблематику, поиск и оттачивание нового аналитического инструментария; это творчество и сотворчество, это залог продуктивного движения. Сегодня трудно представить, как развертывались бы мои исследования, если бы их не подпитывали наблюдения и находки, добытые вместе с М. М. Хардыкайнен, И. С. Хусаиновым, Е. Г. Андреевой, Л. В. Мушкаровой, Л. А. Згара, А. И. Янкус, К. В. Дискиным.

В заключение хочу выразить свою огромную признательность коллегам и ученикам, чьими стараниями я знакоилась с труднодоступными нотными и книжными материалами, особенно в области старинной европейской музыки и музыкальной теории, а также музыки Финляндии и скандинавских стран. Это хранитель рукописей Сибелиуса в Хельсинкском университете К. Килпелайнен, мои спонсоры по Баховскому обществу А. и Х.-М. Вальха, профессор Таллиннской консерватории М. Хумал, выпускница Сорбонны Е. Келлер; отечественные коллеги Ю. К. Евдокимова, И. В. Розанов, Р. Л. Поспелова, Т. В. Шабалина, Г. Я. Пантиелев, Т. С. Кюрегян, С. Б. Наумович, Р. А. Островский, М. П. Мищенко; ученики и выпускники разных лет Л. А. Бабицкая, М. М. Хардыкайнен, Н. Ю. Караева, А. И. Гладышева, Л. А. Згара, Л. А. Ушакова, И. И. Волосова, А. В. Коровина и другие.

Всю жизнь я с трепетным чувством относилась к хранителям культуры, работникам библиотек. В последние годы этот круг для меня обогатился представителями разного рода архивных отделов и учреждений. Искренне благодарю за поддержку и содействие моих консерваторских товарищей Р. А. Смольянинову (архив), Е. В. Гончарову, Г. В. Маркова и Н. В. Градобоеву (научная библиотека), Л. А. Миллер, Э. А. Фатыхову и В. А. Сомова (отдел рукописей) и сотрудников отдела рукописей РНБ С. Г. Жемайтиса и П. А. Медведева; за разрешение же публиковать фрагменты текстов выражаю особую признательность А. К. Бонитенко (ЦГАЛИ СПб.),

Е. В. Некрасовой (СПбГК), Н. В. Рамазановой (РНБ), а также фонду Сибелиуса.

В работе с рукописями на передний план выступает почерк, и тут неоценимую помощь моей работе оказала преданная память, которую хранят К. Х. Кушнарёва о своем отце, Т. В. Брославская о своем педагоге и Л. И. Гасслер о своих родителях. Не могу не выразить также восхищения профессионализмом почерковедов Д. О. Цыпкина и А. Н. Лебедева, способствовавших атрибуции рукописного перевода тетрадей Даргомыжского.

Особую благодарность хочу выразить М. А. Серебренникову, не жалевшему времени и сил на набор и редактуру нотных примеров во всей книге. Сегодня, когда проблемы нотации стали едва ли не более актуальны, чем в давно прошедшие столетия, забота об оформлении музыкального текста имеет не только эстетическое значение (ибо работы об искусстве не должны противоречить нашему чувству красоты), но включается в содержательную и интеллектуальную характеристику таких работ.

И возвращаясь напоследок к тому, что в этой книге сошлись исследования сорока лет (а создавались они без малого полвека), хочу сказать, что бремя этих работ, и радостное, и трудное, делили со мной моя мать, уже давно покинувшая этот мир, моя дочь и ее — наша — семья, мои близкие друзья — коллеги и ученики, — и за то всем им мой низкий поклон.

Южак К.

Полифония и контрапункт:

Ю 17 Вопросы методологии, истории, теории. Книга 1-я. — Санкт-Петербург: Сударыня, 2006. — 391 с., нот. ISBN 5-88718-063-3

Публикуемый двухтомник объединяет статьи и исследования нескольких десятилетий. Первая книга посвящена полифонии различных культурно-исторических периодов — барокко, Возрождения, *ars nova* и конца XIX–XX столетий; вторая — учению о полифонической композиции и проблемам контрапунктической техники.

Для специалистов, занимающихся проблемами полифонии, для педагогов и студентов высших и средних учебных заведений.

ББК 85.31

Кира Иосифовна Южак
ПОЛИФОНИЯ И КОНТРАПУНКТ
Книга 1-я

Корректор *К.В.Дискин*. Нотный набор — *М.А.Серебренников*.

Подписано к печати 03.12.2005. Формат 60×84/16.

Гарнитура Т.Таймс. Печать офсетная. Печ.л. 24,5. Тираж 300 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии издательства «Сударыня».

196128 Санкт-Петербург, Московский пр., 149 В

К. ЮЖАК

**ПОЛИФОНΙΑ И КОНТРАПУНКТ:
ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ,
ИСТОРИИ, ТЕОРИИ**

Книга 2-я

Санкт-Петербург
2006

Содержание второй книги:

К исторической эволюции полифонии и полифонических форм	5
<i>Контрапункт и полифония</i>	<i>6</i>
Оппозиция вертикали и горизонтали в проекции на музыкальный склад — и исторические типы форм	6
Оппозиция вертикали и горизонтали в проекции на контрапунктическую ткань — и исторические типы полифонии	8
Единицы горизонтали и тип контраста по вертикали	15
<i>Полифонические формы в свете структуральной поэтики</i>	<i>19</i>
Прембула	19
А. Изоритмический мотет	20
Б. Имитационные формы	26
<i>Об эволюции художественного смысла полифонической композиции</i>	<i>34</i>
Фуга (Бах и Шостакович)	34
Изоритмический мотет (Машо и Данстейбл)	39
Закономерности эволюции композиционных систем	43
<i>Полифония в исторической эволюции музыки</i>	<i>48</i>
Контрапункт, имитация, канон, фуга: проблемы теории и техники сочинения	59
<i>Глинкинские конспекты лекций Дена по контрапункту: Три перевода, две версии, нерешенные вопросы</i>	<i>60</i>
Материал исследования	60
Особенности переводов	64
1	64
2	68
3	74
Две версии конспектов и другие вопросы	78
<i>Приложение: Неизвестные переводы уроков Дена :</i>	
Публикация и комментарии	85
Вводные замечания	85
Переводы в сопоставительной таблице	88
Комментарии	132

<i>Теория контрапункта: современные проблемы</i>	159
Немного предыстории	159
Развитие танеевских традиций		
в отечественной теории контрапункта	161
Об общих методологических проблемах	166
Особенности материала и терминология	172
Основные положения учения Танеева	181
О классификации контрапункта	184
Теория Е. Н. Корчинского	193
Универсальная формула контрапунктических соединений	196
Формулы производных соединений	197
А. Первичные производные соединения	200
Мелодии производного соединения		
в одинаковой линейной форме	200
Мелодии производного соединения		
в разных линейных формах	202
Б. Вторичные производные соединения	210
К методике работы в инверсионных видах контрапункта	221
О таблицах	227
Несколько художественных примеров	228
Вместо заключения	236
Приложения	239
Примечания	240
Именной указатель	244
Использованная литература	256
Указатель примеров и иллюстраций	276
Исправления	287

Южак К.

Полифония и контрапункт:

Ю 17 Вопросы методологии, истории, теории. Книга 2-я. —
Санкт-Петербург: Сударыня, 2006. — 287 с., нот.
ISBN 5-88718-063-3

Публикуемый двухтомник объединяет статьи и исследования нескольких десятилетий. Первая книга посвящена полифонии различных культурно-исторических периодов — барокко, Возрождения, *ars nova* и конца XIX–XX столетий; вторая — учению о полифонической композиции и проблемам контрапунктической техники.

Для специалистов, занимающихся проблемами полифонии, для педагогов и студентов высших и средних учебных заведений.

ББК 85.31

Кира Иосифовна Южак
ПОЛИФОНИЯ И КОНТРАПУНКТ
Книга 2-я

Корректор *К.В.Дискин*. Нотный набор — *М.А.Серебренников*.
Подписано к печати 16.12.2005. Формат 60×84/16.
Гарнитура Т.Таймс. Печать офсетная. Печ.л. 18. Тираж 300 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии издательства «Сударыня».
196128 Санкт-Петербург, Московский пр., 149 В.