

ИДЕЯ КОНТРАПУНКТА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Г.А. Демешко

Новосибирская государственная
консерватория (академия) им. М.И. Глинки

demeshkoga@mail.ru

В статье рассматриваются новые тенденции в художественной трактовке пространства и времени. Отмечается, что смещение акцента с векторного развертывания звуковой формы на концепцию «пробывания» в XX–XXI веках актуализирует явления полифонии и контрапункта, выводя их за рамки музыкального искусства. Свойства Нового контрапункта автор толкует как отражение глобальной и мозаичной культуры.

Ключевые слова: Новый контрапункт, полифония, контрапунктический монтаж, композиция «слоев», стереофония, контрапункт.

XX–XXI века – эпоха новых открытий в сфере художественного моделирования пространства и времени, причем первая из этих фундаментальных философских категорий сегодня обретает все более емкое и культурно осмысленное наполнение. Не случайно доминантой современного творчества становится так называемая *концепция пребывания* (своеобразного «стоп-времени»), альтернативная искусству драмы с ее векторным развертыванием сюжета. Она реализует себя в бесчисленных поисковых моделях универсальной гармонии и «всеединства» (*sacrum nova*), в смелых идеях парадоксального «соединения несоединимого», в новом прочтении древнейших культурных кодов и мифологем. Подобные проекты способствуют сосредоточенному погружению в пространство произведения, отстранению от всего синонимного, «предметного», лично окрашенного. И хотя стиль современного художественного высказывания невозможно подвести под некий «общий знаменатель», ясно одно: сегодня он более *эпичен*

и *укрупнен, толерантен к чуждому (к не-Я) и поливалентен*, нежели стиль сопредельных с ним предшествующих культур.

Идея пространственной организации звуковой формы, «драматургия вертикали» (Г. Ливанова) издревле находилась в ведомстве *полифонии* и *контрапункта* (букв. «точка против точки»). Нынешние процессы, связанные с глобализацией культуры и расширением ее исторической памяти, не могли не срезонировать и в области контрапункта, вынуждая его функционировать в таких параметрах нового музыкального пространства, как *глубина* и *стереофоничность*, *расслоенность* и *звукоакустическая предельность*. Особенно напряженные взаимоотношения с полифонической «классикой» складываются у представителей новейшего поколения музыкантов. В их творчестве иными становятся не только конфигурация линейности и пространства, но качество самого звукового материала и степень его «кристалличности», уровень соизмеримости одновременно звучащих полифонических слагаемых и диа-

пазон допустимых масс звучания (контрапунктический минимализм – сверхмногоголосие) и т. д.

Новейшую историю музыки можно с полным правом назвать эпохой *Нового контрапункта*. Одним из ее пророков еще на рубеже XIX–XX веков стал С.И. Танеев. Он считал, что будущее искусства – в «...связующей силе контрапунктических форм» и что современная музыка станет музыкой «преимущественно контрапунктической». Однако даже он вряд ли мог предположить, что контрапункт станет столь мощным индикатором нового культурного пространства, о чем свидетельствуют практически все крупнейшие представители музыкального искусства современности. Так, по словам П. Булеза, «Музыка – <...> контрапункт звука и тишины», а согласно Р. Шедрину, «полифония – не только метод музыкального мышления, но метод жизни и существования».

Действительно, идея тотальной полифонизации музыкального мышления для многих художников XX–XI веков неотделима от широко понимаемой «полифоничности» сознания нашего современника. Не случайна в этой связи миграция таких терминов, как «полифония» и «контрапункт», в различные области гуманитарного и философского знания. Не менее любопытны и такие удивительные контрапунктические «ассонансы» в сопредельных с музыкой искусствах, как полифонические романы Ф. Достоевского и живописные «Фуги» М. Чюрлениса, многослойное пространство кинолента А. Эйзенштейна и «Случай» Д. Хармса, представляющие собой словесный аналог «Искусства фуги» Баха и т. д. Все они являются интереснейшими фактами культуры и заслуживают специального рассмотрения. Но вернемся к Новому кон-

трапункту и попытаемся, с одной стороны, соотнести его с понятием «полифония», а с другой – проследить эволюцию в содержательном наполнении самого термина «контрапункт», дабы уточнить его новейшие координаты.

Всю историю контрапункта можно представить как непрерывный поиск оптимального баланса между «вертикалью» и «горизонталью». Одна сторона этого процесса – «... борьба с инертностью многоголосия за установление подвижно-гармонического объединения самостоятельных мелодических линий» (Вл. Протопопов), *поиск точек опоры*, другая – максимальное высвобождение этих линий посредством *новых форм их вертикально-конфликтных сочетаний*.

Различные циклы исторического развития музыки демонстрируют раскачивание этого своеобразного «маятника» в разные стороны. Обе крайности, как правило, оказывались чреваты ослаблением полифонического начала. В одном случае причиной этого становилась тотально консонантная или иная, строго нормируемая вертикаль, в другом, напротив, нескоординированная, неконтролируемая, разбалансированная.

Сегодня и та и другая тенденции представлены в самом широком диапазоне: от приверженности композитора тотально контролируемой вертикали (в том числе опирающейся на индивидуально-авторские системы звуковысотной организации) до свободной вертикали, возможности практически любых сочетаний. Функции контрапунктирующих слоев также варьируются в пределах активно-диалогической, комплементарной, с одной стороны, и автономной, «безучастной» к окружению – с другой.

Толкование понятий «полифония» и «контрапункт» оказалось непосредственно связанным с этими процессами. Несмотря на близость, а порой и синонимичность их применения, полифонию и контрапункт все же не следует полностью отождествлять. Первое из них в музыке XX века трактуется достаточно широко: как *свойство фактуры* с развитым голосоведением и как тип письма – традиционный ракурс; полифония как *многоголосие вообще*, включая народную полифонию; как *тип мышления* и *особое качество развертывания музыкальной мысли*, применимое к любым параметрам музыкального (и не только!) языка – более поздний ракурс.

Что касается термина «контрапункт», то начиная с трактатов XIV века, он означает точечную «композицию», связанную с присоединением некоего гармонического «пунктира» к основному голосу (*vox principalis*). В дальнейшем его значение также расширяется: это отдельный голос и многоголосный склад, учение и способ композиции, музыкальное произведение и род искусства. Но главное – в отличие от полифонии контрапункт традиционно ассоциируется с профессиональным искусством, и прежде всего с *нормами вертикальной координации голосов*¹.

Несмотря на различные варианты толкований, контрапунктический срез фактурной организации неизменно соотносится с ее вертикалью как в плане устройства и соподчинения голосов, так и в плане восприятия. Иными словами, если *под контрапунктом понимать функциональное соподчинение голосов и стилистически обусловленные способы*

¹ Контрапунктом до XX века также называлось теоретическое учение о законах организации полифонического многоголосия. В начале столетия им пользовался С. Танеев, И. Пустыльник и др. авторы.

нормирования вертикали, то можно говорить о следующем:

а) о структурных единицах контрапункта (контрапункт-структурах);

б) о «минициклах» контрапунктического развертывания (малой контрапунктической форме, в пределах которой реализуется логика взаимосвязи между «точечными» вертикальными структурами);

в) о контрапунктическом формообразовании как таковом (большая контрапунктическая форма, опирающаяся на приоритет вертикали).

Окончательный акцент в соотношении этих понятий, на наш взгляд, ставит К. Южак. Приоритет *звукорядных отношений* в координации линий (звукорядный контрапункт) автор соотносит с *собственно контрапунктом*, а *ритмических отношений* (ритмический контрапункт) – с полифонией, ибо полифония есть «прежде всего полиритмия» (К. Южак). Таким образом, контрапункт можно рассматривать как «...отвлеченный от детального вникания во временные отношения (атемпоральный), точечный глубинно-вертикальный срез взаимодействия голосов <...> «В полифонии же на первый план выступают ритмические отношения между партиями, это – *временной* глубинно-вертикальный срез взаимодействия голосов, в котором звукорядная их координация приобретает если и не второстепенную роль, то во всяком случае расфокусированный характер»².

Концепция К. Южак плодотворна тем, что позволяет выявить *определенные смысловые акценты в понимании контрапункта*, разграничивая его на звукорядный (или *собственно контрапункт*) и ритмический (*полифония*) типы. Вместе с тем «...при таком понимании

² Южак К.И. Полифония и контрапункт. – СПб., 2006. – Ч.2. – С. 9–10.

контрапункта и полифонии одна из двух определяющих координат (пространственная или временная – Г.Д.) не исключается вовсе, но нейтрализуется, входит в задание – но не в решение»³. Помимо этого, дефиниция *контрапункта* и *полифонии* дает основу для вычленения минимальной *горизонтальной единицы* музыкальной ткани, а также определенного *типа контраста по вертикали*.

Вся история европейской музыкальной мысли, по точному наблюдению автора, проникнута пониманием контрапункта как движения *элемент-против-элемента*: нота-против-ноты, синтагма-против-синтагмы, напев-против-напева. Контрапункт в этой связи предстает как проявление музыкальной системы, как комплекс присущих ей норм двух- и многоголосия. При этом каждый этап профессионального многоголосия концентрируется либо на контрапункте, либо на полифонии.

Так, ранний (параллельный и свободный) органум IX–XI веков сосредоточен на контрапункте – откуда, собственно, и возникло само понятие «контрапункт». Мелизматический органум уже нацелен на собственно мелодический облик распева, что дает импульс зарождению *полифонии* как *полиритмии*. Музыка эпохи *ars antiqua* опирается на модальную ритмику, и объектом контрапунктической работы становится так называемое *модусное контрапунктирование* (термин К. Южак), а в изоритмическом мотете *ars nova* вновь встает проблема полифонии, так как в центр внимания выдвигаются ритмическое соотношение и индивидуализация голосов.

В строгом письме, отмечает К. Южак, впервые возникает ситуация «...*непосредственного сопряжения* контрапункта и полифонии, пересечения точечного и временного

срезом вертикали <...> Напротив, *в свободном письме* контрапункт и полифония независимы в сфере формообразования <...> и актуальны как принципиально различные аспекты координации голосов (первый связан с логикой образования аккордовых вертикалей, вторая – с логикой их последования и голосоведения)»⁴.

Цикличность такого рода чередований венчает искусство XX века. На наш взгляд, это еще не вполне завершившийся мегацикл в эволюции таких структур, демонстрирующий оба вида приоритетов: вертикальной оси, порождающей контрапункт, и горизонтальной оси, порождающей полифонические параметры формы. У истоков первого направления стоит фигура П. Хиндемита, ориентированного на архитектонику и контрапункт. Основателем второго направления по праву считается Шостакович, чье творчество явилось импульсом возникновения процессуальной ветви полифонического формообразования.

Однако с высоты XXI столетия очевидно, что если общий вектор предшествующей истории полифонии направлен от контрапункта к канону, а затем к фуге, то XX век обнажает скорее обратную логику (*фуга – канон – контрапункт*) в соотношении этих фундаментальных полифонических констант. Так, фуга – наиболее динамичная из всех полифонических форм – пережила свой апогей «... в условиях мажоро-минорной системы, склоненной к воплощению движения, действенного начала, динамичности» (К. Южак), а после 70–80-х годов прошлого столетия интерес к ней заметно падает. Канон как самостоятельная форма или системно используемая техника к концу столетия также испытывает определенную «усталость». Зато появляется целый ряд полифо-

³ Там же. – С. 10.

⁴ Там же. – С. 12–13.

нических пьес и циклов, в которых на первый план выходит контрапункт как единственный способ «плетения форм».

Ярким примером вышесказанного становится цикл Б. Тищенко «Двенадцать инвенций для органа», ряд других современных опусов, в которых отсутствуют каноны, а тем более – фуги, но которые являются своеобразной энциклопедией новых контрапунктических техник. Этот новый вид контрапунктического синтаксиса («неоконтрапункт») предстает как современный аналог далеких эпох: «точечной композиции» раннего органума, модально-ритмического контрапункта периода *ars nova*, изоритмической полифонии и аскетического контрапункта строгого письма.

Хотелось бы также отметить следующее: несмотря на всю радикальность происходящих сегодня перемен, *полифония и контрапункт по-прежнему две координаты, две стороны одной медали – особым образом организованного звукового пространства*. Как контрапункт неподвижен без полифонии, так и полифония мертва без контрапункта. Все дело лишь в исторической изменчивости их приоритетов, которая совпадает со сменой исторических парадигм в развитии музыкального искусства в целом.

Ко второй половине XX века все более очевидным становится приоритет пространственной оси в общей концепции развертывания музыкальной формы. Это позволяет говорить о том, что начинается *новый мегацикл* в развитии музыки и пальма первенства вновь переходит к *контрапункту*. Можно отметить и две основные тенденции его трактовки, связанные со значением сложного слова «контрапункт». Первая из них – контрапункт как «точечная композиция» с опорой на некую исходную («перфектную») вертикаль. Во втором слу-

чае контрапункт осознается не столько как пространственная диспозиция голосов (точка-против-точки), сколько как широко понимаемая идея *противоположности* голосов (слоев), их функционального различия (вспомним гликинское: «все в жизни *контрапункт*, то есть противоположность»).

Первое направление представляет Новый контрапункт как регулятор микропроцессов на уровне: «элемент-против-элемента». Зоной его обновления в этом случае становится сам тип приводимых во взаимодействие элементов (*punctus*). Так, точка нередко трансформируется здесь в сонорное «пятно» или «кляксу», модус – в ритмическую группу или прогрессию, синтагма – в сегмент серии и т. д. Минималистский паттерн в современной музыке становится своеобразным аналогом модальной попевки в архаической мелодии.

Обновляется и комплексная гармоническая вертикаль. С предельным расширением природы звукового материала Новый контрапункт все чаще прорастает в гармонические системы XX века, опираясь на соответствующие им типы обновленных контрапункт-структур. Вместе с тем укрупнение и вариантная изменчивость модернизируемых горизонтальных единиц ведет к усилению сонорно-континуального начала и неполной фиксации вертикали (длющиеся, пульсирующие фактурные формы). Варьируется и сама техника сложного контрапункта (вариантно-подвижной, «плавающий» и т. д., что также связано с ее переведением из статуса жестко регламентированной формы работы с многоголосием в его свободное, *модальное* по своей сути, обновление).

Второе направление – контрапункт как предельная противоположность, асинхронность (стилевая, жанровая и т. д.) *слов* музы-

кальной ткани при слабо выраженной или крайне завуалированной технике их координации. Как справедливо отмечает Т. Кюрегян, «...сегодняшняя полифония подчас оперирует такими *разнородными* по своей природе явлениями, что как-то соизмерять их, “взвешивая” на неких общих “весах”, практически невозможно – каждый существует сам по себе, не сравнимый ни с кем и, значит, равный самому себе»⁵.

Отметим, что эта новая модель многослойного музыкального пространства не является продуктом фантазии современных художников. Ее прообраз – текстово-музыкальный полилингвизм старинного мотета и техника *Quodlibet* (букв. «что угодно»), парадоксально сталкивающие в одном пространстве генетически далекие явления. С практикой прошлых веков непосредственно перекликаются и многие «кводлибеты» XX века. Таков, к примеру, «Мотет» С. Беринского, написанный на трагические события в Армении 7.12.1988 года и соединивший в себе четыре разнотекстовых музыкальных пласта (на церковно-славянском, староармянском, древнееврейском и латинском языках).

Другой прообраз полистилистического монтажа слоев – мультимедиа-практика второй половины XX века, где параллельно, не пересекаясь между собой, разворачиваются потоки разных искусств, мозаичные фрагменты самой современной культуры. Музыкальным аналогом этой модели являются многие произведения Л. Ноно и Ч. Айвза, в том числе кода финала его Второй симфонии, где объединяются фрагменты музыки Баха, Брамса, двух американских песен и т. д., демонстри-

руя стилистически многомерное языковое пространство XX века.

Интересный пример столкновения резко диссонирующих контрапунктических слоев возникает в Хоральной прелюдии В. Гарнопольского. Один из них – партия ударных инструментов (два исполнителя, продвигающихся из глубины сцены по направлению к дирижеру и изображающих «бичевание»). Второй, альтернативный по смыслу, слой – струнное трио, символизирующее троичное единство. Его знаменует зеркальный канон вокруг ноты-«креста» *fi*, исполняемый скрипкой. Наконец, третий пласт прелюдии – тяжеловесный хорал медных духовых.

Более радикальным вариантом оформления слоев является их *звуковая разнокачественность*. С этой целью автором иногда включаются элементы инструментального театра, искажающие естественное звучание инструментов. Так, в программной пьесе А. Бакши «Зима в Москве. Гололед...» струнный ансамбль изображает шаркающее хождение по наледи, а приготовленный рояль издает тоскливые скребуще-шелестящие звуки.

На уровне формообразования подобная техника выливается в *контрапунктически-монтажируемые формы* – едва ли не самый интересный феномен XX века. Как правило, это формы *стереофонические*, развивающиеся не только по оси вертикали (и горизонтально), но и в расслоенном пространстве, вмещающем в себя новые объемы акустических потоков и полифонических массивов. Отсюда и новые «единицы» отсчета времени, опирающиеся на ритм, динамику, движущийся тембр.

Надо сказать, что именно хрома, кра-ска, сонор играют в музыке XX века весьма заметную роль (музыка Д. Лигети, Э. Варе-

⁵ Кюрегян Т. Музыкальное письмо // Теория современной композиции. Academia XXI: учебники и учебные пособия по культуре и искусству; под общ. ред. В.С. Ценовой. – М.: Музыка, 2007. – Ч. II, гл. 7, разд. 2. – С. 181–182.

за, К. Пендерецкого...), позволяющую западным исследователям говорить уже не о контрапунктической, а о *контратембровой организации* (А. Делоне), *стратофонии* (Ц. Коутек) и т. д. Эти же явления отмечают и отечественные авторы, называя их «тембровой», «сонорной», «стилевой» полифонией (Т. Франтова, М. Скребкова-Филатова), «стилевым контрапунктом» и «стереостилем» (Е. Шевляков), «параллельной драматургией» и полифонией «расслоенного пространства» (В. Холопова), а И. Барсова вводит понятие *стереометрической функциональности*, способной коррелировать эти новые массивы звучаний.

Таким образом, «классическому» контрапункту как «точечной» вертикальной оппозиции голосов современная практика противопоставляет новые, «неклассические» по своей сути явления, подпадающие под понятия «контратембр» (т. е. тембр-против-тембра), «контрритм», «контрастиль» и нередко представляющие собой «зонные», размытые диспозиции укрупненных звуковых планов. Возникающая на их основе композиция слоев оказывается не просто близка полифоническому менталитету XX века. Она прорастает в качественно новые, неведомые прошлым стилям формы и в определенном смысле венчает путь исторического поиска максимально радикальных способов оттачивания голосов.

«Послойная» композиция («композиция слоев» – Д. Лигети) и «драматургия вертикали» – это то, что в новейшей музыке медленно, но верно вытесняет тип композиции с последовательной и «сюжетной» логикой развертывания. Все чаще они трансформируются в формы, наиболее актуальные для рубежа XX–XXI веков. Многие из них полукреативны или вообще неопусны.

Интереснейшим примером полифонии нового формата может служить совместное звучание фольклорного ансамбля Дм. Покровского и экологического джаза Пола Уинтера. Каждый из этих слоев изнутри полифоничен, а их объединение представляет собой некую полифонию «второго порядка» («полифонию полифоний» – П. Булез). При всем родовом различии названных «музык» их объединяет и нечто глубинное: «экологичность» интонирования, свободного от какой-либо затемперированности. Она-то и предстает как единственный коррелят «вертикали», который не сконструирован изначально, а натурален, креативен и лежит в области исполнительской актикулации.

Надо сказать, что и в академической части новейшего творчества заметна тенденция воспроизвести элементы такого рода «креатива» посредством наложения «разных музык» (С. Губайдулина. Концерт для двух оркестров, театральная музыка Р. Щедрина и т. д.), а также включения элементов инструментального театра, импровизации, ограниченной алеаторики и т. д.

О том, что назрела необходимость классификации современных разновидностей «композиции слоев», говорят не только исследователи, но и сами композиторы. В ее основу должен быть положен принцип разграничения типов пространственных слоев (страт), поскольку техника их стилового, звукового, временного и т. п. рассогласования приобретает здесь специальное драматургическое значение. Она становится импульсом возникновения нового стереофонического мультипространства, в рамках которого парадоксальность контрапунктического наложения нередко подчеркивается неполно координированной вертикалью.

И все же, несмотря на столь необычную проекцию звукового пространства во многих музыкальных опусах XX–XXI веков, *контрапункт и тотально неконтролируемая вертикаль остаются явлениями чужеродными*. Функциональное соподчинение голосов – это по-прежнему «сфера ответственности» контрапункта. В «ведомости» же полифонии находится ритмическая свобода голосов (линий, слоев). Подобно тому, как оперирование одними диссонансами нивелирует качественную противоположность созвучий, так и тотальное рассогласование – без альтернативы «согласия», координации слоев – перестает восприниматься как такое.

Выше приводился пример того, как «экологическое» интонирование в полифонической диалогии Покровского-Уинтера оказалось способно объединять столь разные роды музыки – фольклор и джаз. Точ-

но так же и композитор прячет или исподволь артикулирует некий единый знаменатель, скрытый за разноголосицей стереополифонии. Он может быть смысловым (как идея «комментирования» в Хоральной прелюдии Тарнопольского) или техническим, акустическим или психологическим, текстово зафиксированным или «вспыхивающим» в момент исполнения. Однако в любом случае такое единство позволяет сохранить *функциональную основу* нового многослойно выстроенного пространства.

Литература

Кюрегян Т.С. Музыкальное письмо // Теория современной композиции. Academia XXI: учебники и учебные пособия по культуре и искусству; под общ. ред. В.С. Ценовой. – М.: Музыка, 2007. – Ч. II, гл. 7, разд. 2. – С. 172–182.

Южак К.И. Полифония и контрапункт. – СПб., 2006. – Ч. 2. – 240 с.