

С.С. БОГАТЫРЕВ КАК РЕФОРМАТОР КУРСА ПОЛИФОНИИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

И.Н. Юдкин-Рипун

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии НАН Украины, Киев, Украина

Многомерность полифонического текста рассматривалась С. С. Богатыревым как следствие симметрии и комбинаторики мелодического материала. Полифоническая форма возникает как результат ограничений. Ограниченность пространства определяет ведущую роль комплементарных отношений.

Ключевые слова: С.С. Богатырев, полифония, музыкальная педагогика, амбивалентность, инверсия, комплементарность, парцелляция, минимизация, комбинаторика.

Имя Семена Семеновича Богатырева (1890-1960), возглавлявшего в последние 17 лет своей жизни музыкально-теоретическое направление в Московской консерватории, известно довольно хорошо, тогда как его научно-педагогическое наследие почти не разрабатывалось, за некоторыми исключениями [4; 13; 14]. Между тем актуальность круга его идей очевидна уже из того, что во взглядах на преподавание полифонии имеется немало противоречий. Так, в одном из пособий в качестве основы полифонических навыков усматривается способность воспринимать «движение нескольких одновременно развертывающихся мелодий» [9, с. 16], т.е. речь идет о гетерофонии, а не о полифонии, а тем самым замалчивается вопрос об организации этих мелодий в полифоническое целое.

Между тем С. С. Богатырев в качестве основы полифонии видел не внешние признаки многомерности, многоголосия текста, а то, что за ними стоит – явления симметрии и проистекающие из них двойственность, амбивалентность текста. Небольшая его монография «Обратимый контрапункт», появившаяся за полгода до его кончины и ставшая фактически его научным завещанием, примечательна тем, что, как отмечал его ученик Ю. Н. Холопов [12, с. 8-9], он «доказал жизненность танеевских методов и их применимость в той области, которой Танеев не касался». Непосредственным толчком к разработке этой теории явилось открытие того обстоятельства, что танеевский показатель (*Index verticalis*) для противоположных перестановок голосов подвижного контрапункта ведет себя подобным образом и при инверсии голосов без перестановок: «Интервальный состав производного и первоначального соединений тождествен с той разницей, что направление мелодических ходов обратное ... Таким образом, можно говорить о противоположных перестановках, хотя в сущности здесь нет передвижения мелодий, а есть образование новых» [2, с. 26-27]. Иначе говоря, применение инверсии голосов оказывается своеобразным эквивалентом давнего полифонического приема перекрещивания или обмена голосов (нем. *Stimmtausch*). О том, что обобщается именно этот прием, свидетельствует и такое замечание относительно неполного обратимого контрапункта: «Прямую перестановку можно рассматривать как частный случай противоположной, когда необращаемая мелодия выходит за границы зоны, образуемой начальными звуками мелодии» и ее обращения [2, с. 51].

Это наблюдение, в свою очередь, позволило выявить взаимосвязь между

инверсией и транспозицией и ввести новые показатели для контрапункта строгого стиля, расширяющие танеевский индекс: «Постоянной величиной в вертикально-подвижном контрапункте является I_v , равный разности абсолютных величин интервалов при перестановке прямой и сумме их при перестановке противоположной»; напротив, «в контрапункте вертикально-обратимом... сумма интервалов первоначального и производного при перестановке прямой и разность этих интервалов при перестановке противоположной есть величина постоянная»; как раз для определения этих констант С. С. Богатырев вводит дополнительные индексы, мотивируя это тем, что «между вертикально-подвижным и вертикально-обратимым контрапунктами наблюдается сходство с той, однако, разницей, что они представляют друг друга как бы в обращении» [2, с. 80-82]. Добавим, что, как отметил М. Р. Копытман [4, с. 186], «путь сочинения ... через отдельную зеркальную перестановку оказывается невозможным». Кроме того, обнаруживается также аналогия инверсии с имитацией: тональной и реальной респостам соответствуют обращения от медианты мажора, когда «звуки темы сохраняют в обращении свое ладофункциональное значение» и от середины тритона, когда «возможность нежелательных превращений чистых кварт и квинт в тритон исключается» [2, с. 28]. Суммируя, можно сказать, что речь идет о симметричных преобразованиях, подразумеваемых одноголосной мелодией. Полифоническая тема мыслится как рудиментарное и потенциальное многоголосие, а потому изначально рассчитана на парцелляцию (обособление) отдельных фрагментов, пригодных для вертикального самосовмещения.

Такое самосовмещение реализуется в каноне, причем в наиболее полном виде в двойном каноне, где проявляется органическое единство приемов контрастной и имитационной полифонии, поскольку выявляются возможности такого самосовмещения для контрапунктически сопряженной пары голосов. Именно ему посвящена первая монография С.С. Богатырева, показавшая зависимость полифонической формы от тематического материала. Если в обычной имитационной полифонии продолжение темы оказывается ее противосложением, так что расщепление темы на инципит и развертывание оказывается основным формообразующим фактором, то при использовании двойного канона происходит своеобразное замыкание такого процесса внутритематической дифференциации: противопоставленные расщепленные фрагменты темы теперь представляются как далеко разведенные варианты, производится своеобразное испытание их на «вертикальную совместимость» как основу формирования четырехголосной ткани. Мелодический материал голосов оказывается тут фактически взаимосвязанным, поскольку «две темы, прозвучав порознь, почти неизбежно вступают в процессе разработки в контакт между собой» [1, с. 4]. Сама грань между многоголосием и мелодией оказывается подвижной, поскольку полифония порождается из самосовмещения фрагментов мелодии. Сочинение таких конструкций требует неизбежного введения мнимых голосов, имеющих вспомогательное значение и вычеркиваемых после завершения построения. Иначе говоря, уже в одноголосии заключен виртуальный, подразумеваемый контрапункт. Можно говорить и о

потенциальных, нереализованных формах двойного канона. Их примеры находим в дуэтах И. С. Баха из «Klavierübung», которые предполагают возможность имитационного развития и могут рассматриваться как аналог так называемых “загадочных канонов”.

Здесь особенно наглядно обнаруживается, что рост размерности текста, числа голосов приводит к резкому ограничению степеней свободы. В частности, «когда первоначальное мнимое соединение образовано средними голосами, а в производном участвует басовый голос, приходится воздерживаться от таких вертикальных соединений, которые при перенесении вниз оказались бы неуместными» [1, с. 55]. Возникает «необходимость постоянно оглядываться назад и согласовывать сочиняемый отдел с предыдущим» [1, с. 65] т.е. осуществлять обратную связь, рекурсию. Особое место тут отводится «бесконечным» каноническим секвенциям, где выделяются наложения, окружения и переименования [1, с. 95, 99-100]. Отмеченная обратная зависимость между размерностью текста степенью свободы его материала проявляется в построении тематического материала, особенно в темах фугато с их характерными репетициями отдельных тонов (пример – симфония № 5 Н. Мяскового, ч. 2; своеобразным пределом является тема фортепианной токкаты С. Прокофьева). По той же причине нормой полифонического тематизма становится т. наз. олиготоника – звукоряды узкого объема, а голосоведение определяется «поступенным» движением (нем. Stufengang), в чем актуализируются идеи симметрии: «Там, где обращение получает очень широкое применение, тема часто по своему диапазону невелика» [2, с. 8].

Продолжая эту мысль, можно указать и на предел такой краткости: это – так называемая интервальная техника, когда в контексте произведения тематическое значение получает отдельный интервал: можно указать, например, на обе фортепианные сонаты Ф. Листа – h-moll и «Данте», где, соответственно, тематизируются уменьшенная септима и малая секунда. Между тем, по отношению к изолированному интервалу, при отвлечении от ладотонального контекста инверсия совпадает с ракоходом (ретроверсией), причем, в более общем случае, допускается и транспозиция ракоходного варианта. Однако как раз ракоходные варианты отдельных мотивов являются фактически нормативом строения классической мелодии: сопоставление таких вариантов присутствует, например, в большинстве главных тем бетховенских фортепианных сонат. Тем самым подчеркивается также отличие инверсии от ретроверсии: последняя не допускает появления чуждых шкале тонов и фигураций, тогда как инверсия часто связывается с альтерацией, необходимой для выявления изменений в направлении мелодической линии.

Такое сближение двух приемов преобразования мелодии высвечивает определяющую роль самого интервального состава для возможностей применения соответствующих средств работы с ним. В частности, для узкообъемных (олиготонических) шкал (в частности, тетракордов), приемы инверсии и ретроверсии могут вписываться в более общую комбинаторную технику пермутации (перестановки). Подобным образом строятся, например, т. наз. шопеновские формулы (обращения трезвучий с добавленным

фигурационным тоном, обычно аччиакатурой - задержанием) [5, с. 13]. Примером инверсных ходов, возникающих из совмещения перестановок уменьшенного тетра хорда, может служить хоральный двутакт в «Тоске по Родине» Ф. Листа из «Годов странствий». За рамками узкообъемных (олиготонических) фигураций расширение инверсии в интервальной технике связано, в частности, с применением т. наз. комплементарных интервалов – замен узких интервалов их обращениями в противоположном направлении. Так строится, например, тема 4-го листовского этюда: она представлена в предыдущем этюде («Пейзаж») как пара нисходящих тетра хордов, а тут в пермутации второго тетра хорда нисходящая кварта с восходящей терцией заменяются восходящей квинтой с нисходящей секстой. Кроме того, примечательно, что в «Пейзаже» вводится простой обратимый контрапункт в виде восходящей гаммы, отсутствовавший в юношеской версии этого этюда.

Подобные комплементарные замены стали в музыке позднего романтизма одним из средств создания мелодических «зигзагов»: примером может служить заглавная тема 1-й части 4-й сонаты А. Скрябина. С позиций интервальной техники, например, обнаруживается, что сами условия нормативного соединения аккордов в хоральном складе часто придают противоположному движению голосов вид взаимного отражения: достаточно сослаться на такую энциклопедию, как собрание хоралов И. С. Баха. М. Ф. Гнесин [3, с. 110, 107], например, выделил так называемые «сходящиеся и расходящиеся ходы», которые обычно возникают как «секвенции с перестановкой голосов» и могут рассматриваться в качестве прообразов зеркально-контрапунктических приемов. Итак, исходя из обобщения перекрещивания голосов, С. С. Богатырев приходит к выведению многомерности из внутренней симметрии (инверсии, ретроверсии, транспозиции) мелодической линии, предполагающей наличие альтернатив - зеркальных спутников, реализуемых, в частности, в виде вспомогательных мнимых голосов рот решения полифонических задач. Заметим, что в художественном завещании И. С. Баха – «Искусстве фуги» – тема является фактически демонстрацией двух осей симметрии – тональной, для обращения тонического трезвучия (3-я ступень) и реальной - уменьшенного трезвучия (тритон с его равным делением) в виде тонического пента хорда в окружении вводных тонов, восходящего и нисходящего.

Здесь уместно обратиться к парадоксу, открытому ближайшим сотрудником С. С. Богатырева – Сергеем Сергеевичем Скребковым (1905-1967), который указал, что вообще «музыкальное интонирование начинается в тот момент, когда два голоса или более подстраиваются друг к другу в унисон. Иначе говоря, музыкальная интонация многоголосна в принципе», тогда как «сольное пение (буквально одноголосие) ... производно от опыта хорового пения» [11; с. 90]. Но число голосов, размерность унисона не ограничены, они потенциально бесконечны. Преобразование унисонной монодии в полифонию представляется не наращиванием размерности (ведущей, как отмечалось, к резкому снижению степеней свободы), а напротив, ее ограничением, введением постоянства числа голосов (отсутствующего, в частности, в подголосочных формах многоголосия,

гетерофонии). Такой результат наглядно демонстрируется феноменом т. наз. скрытой полифонии (скачковые интервалы в мелодической линии). Более того, полифония имеет не просто постоянную плотность, но и максимум допустимой насыщенности.

Этот парадокс унисона, со своей стороны, связан и с парадоксом присущей полифонии комплементарной ритмики – суммарной равномерной пульсации, скрывающей под своей оболочкой асинхронность расчленения горизонтальных линий, несовпадение границ циклов у отдельных голосов: замыкание циклов у разных голосов происходит в разные моменты. Эта асинхронность проявляется как специфический эффект синкопирования – «пробеги» дробных длительностей на сильных долях и остановки на слабых [7, с. 53-60]. В частности, цезурам в одном голосе сопоставляются в другом лиги, осмысливаемые как синкопы. Это и создает эффект текучести полифонической ткани, незавершенности и незавершимости, постоянно предполагающей продолжения и дополнения. С синкопированием, в частности, связано культивирование *nota cambiata* как противовеса «залигованным» апподжиатурам: у И. С. Баха «секвентные гирлянды камбиат, басовые секундаккордовые камбиаты» являются типичным приемом, перерастающим в «политональные переченья, диссонантные сгустки» [8, с. 16, 18]. Этими средствами знаменуется переходное, транзитное состояние полифонии, отражающее ее амбивалентность. Технической основой тут оказывается техника залиговывания, то есть аугментации, которая возводится к приемам пропорционирования мензуральной ритмики, для которой основополагающую роль играют цезуры и лиги (в частности, синкопы и ферматы), в частности, аугментация (и, соответственно, синкопа) осмысливается как преодоление сопротивления инерции движения контрапунктирующего голоса.

Комплементарная пульсация как представление метрической неопределенности составляет диагональ, образованную связями между отдельными голосами, что в двуголосии образует фактически третий голос, образуемый межголосными связями, обратно тому, как в монодии унисон и скрытое многоголосие составляют источник наращивания числа голосов. Следует подчеркнуть, что ритмика полифонической целостности несводима к комплементарному ритму (что демонстрируется, в частности, исчезновением контрапунктического эффекта при исполнении *staccato*). Асинхронность границ циклов у разных голосов указывает на амбивалентность, неопределенность комплементарной ритмики, так что в основе своей она заключает полиметрию. Непосредственным следствием полиметрии оказывается неустойчивость, скрытая выписанными в нотах однородными размерами. Например, в фуге *fis – moll* из 2-го тома «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха уже в строении темы сквозь оболочку общего размера 4/4 просвечивает объединение переменных размеров 3/8, 2/4, 2/4, 3/4.

Понимание комплементарности как сокрытия и совмещения противоречий, альтернатив (в частности, полиметрии), как оболочки асинхронии циклизации голосов получило развитие в обобщенном представлении о стретте, разработанном независимо А.И. Ровенко и Ф. Носке. Согласно последнему,

здесь «ускорение используется в различных градациях, процедура, которую будем называть стреттой», причем именно градуированное, постепенное ускорение, уплотнение, сжатие ткани (stepwise acceleration) [15, с. 121, 123] достигается благодаря дроблению как следствию вступления молчавших ранее голосов, которые перебивают друг друга. Например, хоральные «столбики» могут рассматриваться как результат стреттного сдвига, приводящего к самосовмещению последовательных фраз одной мелодии, переданных разным голосам. Как отметил А.И. Ровенко, «чтобы написать начальный голос стретты, необходимо соблюдать еще и дополнительные ограничения», вызываемые временным сдвигом, так что «вдвойне - подвижный контрапункт мог бы быть назван диагонально-подвижным» [10, с. 16, 14]. Добавим, что можно было бы говорить об эффекте гистерезиса или последействия, то есть обратной связи во времени как источнике дополнительных ограничений. Такое последействие проистекает из самоограничений полифонического текста, в основе которого – кумулятивный эффект, следствие накопления звуковой массы голосов.

Диагональ межголосных связей возникает как промежуточное пространство (нем. *Zwischenraum*), посредничество между голосами, каждый из которых рассматривается в качестве дополнения, контрапункта к иной линии, в том числе виртуальной, молчащей (обозначенной паузами) или же эквивалентной данной (в унисоне). Тем самым принцип комплементарности, дополнительности является конструктивной основой полифонии, определяя изначальную неполноту каждой из мелодических линий, всегда направленной во внешнее пространство как контрапункт к некоторому голосу. Следствием комплементарности является ограниченность пространства полифонического текста, а ограничения вызывают минимизацию элементов материала, в частности, уже упоминавшуюся олиготонику (узкий объем) тем. Используя риторические понятия, можно говорить о парцелляции и градации, обособлении и постепенности как об имманентных свойствах полифонии. Эти свойства в полной степени обнаруживаются в такой переходной форме от монодии к ранней полифонии, как гокет. По наблюдениям Ю.В. Кудряшова, он предстает как «одна мелодическая линия, мотивно-ритмические группы которой распределены между двумя голосами», где замкнутость проявляется как «высотная зацепляемость, в результате которой конечный тон становится исходным» для смежного голоса [6, с. 331]. Расчлененный на минимальные фрагменты, мелодический материал связывается постепенными переходами, градацией в диагональные отношения между голосами, объединяющие текст.

Таким образом, учение С.С. Богатырева позволяет усматривать сущность полифонии не в самой по себе многомерности текста, а в симметрии и комбинаторике (перестановках и выборках) как порождающих механизмах формирования многоголосия. Диалектика полифонии определяется дискретностью материала, порождаемой симметрией, с одной стороны, и комплементарностью, дополнительностью, отражающей ограничения, порождаемые самим текстом, с другой. Эти представления позволяют исследовать переход от монодии к полифонии как процесс самоограничения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Богатырев С. С. Двойной канон. М., Л.: Музгиз, 1947. 128 с.
2. Богатырев С. С. Обратимый контрапункт. М.: Музгиз, 1960. 184 с.
3. Гнесин М. Ф. Начальный курс практической композиции. М.: Музгиз, 1962. 216 с.
4. Копытман М. Р. Музыкально-теоретические труды С.С. Богатырева / С.С.Богатырев. Исследования. Статьи. Воспоминания. М.: Советский композитор, 1972. с. 171–192.
5. Красовська Є. М., Виноградов Г. В. Курс гармонії за фортепіано. К.: Музична Україна, 1983. 120 с.
6. Кудряшов Ю. В. Гокет в музыке средних веков / Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М.: Сов. Композитор, 1975. С. 322–344.
7. Кушнарєв Х. С. О полифонии. М.: Музыка, 1971. 136 с.
8. Майский В. Л. Особенности голосоведения И.С. Баха: автореф. дис. ... канд. иск. Л., 1971. 23 с.
9. Ринкявичюс З. Воспринимают ли дети полифонию? Л.: Музыка, 1979. 64 С.
10. Ровенко А. И. Танеевские принципы в современной теории контрапункта и имитации: автореф. дис. ... д. иск. Киев: Киевская гос. консерватория, 1988. 40 С.
11. Скребков С. С. Интонация и лад // Советская музыка, 1967, № 1. С. 89–94.
12. Холопов Ю. Н. Семен Семенович Богатырев / С. С. Богатырев. Исследования. Статьи. Воспоминания. М.: Советский композитор, 1972. с. 3–20.
13. Юдкин-Рипун И. Н. Теория обратимого контрапункта С. С. Богатырева в истории музыковедческой мысли // Українське музикознавство. Вып. 33. Киев, 2004. с. 400–412.
14. Юдкин-Рипун И. Н. Учение С. С. Богатырева о двойном каноне как проблема полифонического тематизма // Харьков в контексте мировой музыкальной культуры. Материалы международной научно-теоретической конференции 3-4.04.2008 г. Харків: Харківська Державна Академія Культури, 2008. С. 5-6
15. Noske Fr. Sweelinck. Oxford: Oxford University Press, 1988. (Oxford Studies of Composers. 22) VI, 142 p.

Об авторе:

Юдкин-Рипун Игорь Николаевич – доктор искусствоведения, член-корреспондент Национальной Академии Художеств Украины, ведущий научный сотрудник Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Ф. Рильского Национальной Академии Наук Украины (Украина, 01001, Киев, ул. Грушевского, 4), e-mail: dr.iyudkin@google.com

S. S. BOGATYRYEV AS THE REFORMER OF THE INSTRUCON OF POLYPHONY WITHIN THE PEDAGOGY OF MUSIC

I. N. Yudkin-Ripun

Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology
of the National Acasemy of Sciences of Ukraine, Kiev, Ukraine

The multidimensional property of a polyphonic text has been conceived by S. S. Bogatyryev as the result of symmetrical and combinatorial transformations of melodic stuff. A polyphonic form arises as the result of restrictions. The spatial limitation determines the decisive role of complementary relations.

Keywords: *S.S. Bogatyryev, polyphony, pedagogy of music, ambivalence, inversion, complementary relation, parcellation, minimization, combinatory.*

About the author:

Yudkin-Ripun Igor Nikolayevich – habilitated doctor of art studies, corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine, leading research worker, Institute for Art Studies, Folklore Studies and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Hrushevski str. 4, Kiev 01001, Ukraine), e-mail: dr.iyudkin@google.com