

УДК 81.42

КОНТРАПУНКТ XX ВЕКА — ОТКРЫТАЯ СИСТЕМА

*Франтова Т. В.*¹

¹ Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, Буденновский пр., д. 23, Ростов-на-Дону, 344002, Россия.

Контрапункт в музыке XX века приобрел целый спектр новых свойств. В основе механизма качественного преобразования контрапункта в музыке XX века лежит один из общих законов современной гармонии — принцип свободного диссонанса. В статье обсуждается история возникновения и сущность понятия «диссонантный контрапункт». Свободный диссонанс в контрапункте исследуется как область новых специфических выразительных ресурсов полифонического многоголосия; показываются его различные семантические трактовки и композиционные функции; фиксируется зависимость качественных характеристик современного контрапункта от широкого спектра параметров звукового материала — тембра, громкостной динамики, агогики, фактуры, темпа (в отличие от классического контрапункта). Формулируются общие свойства контрапункта в музыке XX века, важнейшим из которых является подчиненность (в конкретном произведении) избранному автором методу композиции (изобретенному или сформированному из арсенала имеющихся техник). В качестве одного из обобщений обсуждается вопрос о широком использовании логики контрапункта в различных искусствах и о включении в музыкальные произведения немзыкальных компонентов. Базовую основу для подобных синтезов составляет принцип монтажа.

Ключевые слова: свободный диссонанс, полифоническое многоголосие, диссонантный контрапункт, техники композиции XX века, контрапунктический монтаж.

THE 20TH CENTURY COUNTERPOINT — THE OPEN SYSTEM

*Frantova T. V.*¹

¹ Rostov State Rachmaninov Conservatory, 23, Budennovsky Ave., Rostov-on-Don, 344002, Russian Federation.

Counterpoint in the music of the twentieth century has acquired a whole range of new properties. The qualitative transformation of counterpoint in the music of the twentieth century is based on one of the general laws of modern harmony —

the principle of free dissonance. The article discusses the history and essence of the “dissonant counterpoint” concept. Free dissonance in counterpoint is explored as a new expressive resource of polyphony, which can possess different semantic interpretations and compositional functions. The qualitative characteristics of the modern counterpoint depends on a wide range of sound parameters: timbre, dynamics, agogics, texture, tempo (in contrast to classical counterpoint). The author defines the general properties of counterpoint in the music of the twentieth century, the most important of which is the subordination of counterpoint in a particular work to the author’s method of composition (newly invented or formed from an arsenal of available techniques). In the conclusion, the article touches upon the issue of the widespread use of the counterpoint logic in various arts and the inclusion of non-musical components in musical works. The basic foundation of such syntheses is the principle of montage.

Keywords: free dissonance, polyphony, dissonant counterpoint, 20th century composition techniques, contrapuntal montage.

Полифония минувшего столетия оказалась в эпицентре обновления языка музыки, шире — музыкального мышления в целом. Закономерен в связи с этим интерес к базовым категориям названной области, в числе которых находится и контрапункт. В современных искусствоведческих, культурологических и иных текстах, не связанных с музыкой, само слово появляется столь часто, что вспоминаются слова М. И. Глинки: «Всё в жизни контрапункт, то есть противоположность» [1, с. 292]. Но прежде чем углубляться в немзыкальные сферы, необходимо попытаться ответить на вопрос: что в самой музыке произошло с контрапунктом?

В его многообразных обновлениях в прошлом веке важно выявить, прежде всего, качество, послужившее базой и своего рода пружиной для многих разных преобразований. На наш взгляд, в основе механизма качественно-го преобразования контрапункта в музыке XX века лежит новое отношение к диссонансу, его освобождение от обязательного немедленного разрешения в консонанс. По большому счету это частное проявление общей тенденции гармонии XX века, характеризую которую, Ю. Н. Холопов на первое место выдвигает именно новую трактовку диссонанса¹ [2, с. 5].

Диссонантность контрапункта в музыке XX века стала поводом для рассмотрения всей истории европейского многоголосия сквозь призму интервальных

¹ Три специфических закона музыки XX века в области гармонии — это «1. Новая трактовка диссонанса. 2. Новое отношение к хроматике и 3. Новая система ладогармонических значений» [2, с. 5].

отношений «консонанс – диссонанс». Этот как бы частный вопрос, конечно, не охватывает всех сторон контрапунктической проблематики, но в то же время демонстрирует важные эстетические приоритеты, характерные для разных периодов музыкальной истории. Именно такой ракурс рассмотрения встречается у Х. Федерхофера [3], с некоторыми выводами которого можно если не согласиться полностью, то, как минимум, принять во внимание. К примеру, вполне приемлемой видится оценка трех первых периодов истории контрапункта². В целом же работа демонстрирует весьма консервативный взгляд на историю музыки, убежденность автора в том, что только тональная система может быть способом построения художественных текстов в музыке. Поэтому музыка XX века (четвертый период) оценивается Х. Федерхофером подчеркнуто негативно в связи с новым отношением к диссонансам и общим кризисом гармонической системы: «...В 20-м веке происходит окончательный разлом, который знаменуется отказом от системы противоположностей консонанс-диссонанс. То, что столетия считалось само собой разумеющимся условием западноевропейского многоголосия, оставляется. Вместе с этим, оставляется, однако, и тональность... Только та музыка, которая имеет хоть какое-то отношение к трезвучности и диссонансу в его первоначальном значении, может еще иметь успех. Новая музыка не позволяет создавать произведения высокого искусства, от которого значительная часть общества не может отказаться, несмотря на пропаганду футбола и прочих видов спорта» [3, с. 255].

Иную позицию демонстрирует исследование Дж. Тенни «История консонанса и диссонанса» [4]. Положительно отзываясь о творческих достижениях Шёнберга, Веберна и Берга, автор с пониманием относится к «эмансипации диссонанса», но при этом замечает: «“Эмансипация диссонанса” Шёнберга, конечно, никогда не интерпретировалась никем из них [композиторов второй венской школы. — Т. Ф.] как повод для семантического изменения полярности консонанса/диссонанса» [4, р. 99].

Стоит заметить, что мысли самого А. Шёнберга о соотношении консонансов и диссонансов отличаются от мнения Дж. Тенни: «Понятие “эмансипация диссонанса” отсылает к его постижимости, которая уравнивается с постижимостью

² «В течение первого периода протяженностью примерно до 1400 года... способ разграничения между консонансом и диссонансом еще не был единым; во втором периоде, простирающемся примерно до 1600 года, контраст консонанса и диссонанса определяет кристаллизацию классической интервальной системы. Как и в учении о строгом стиле, этот контраст составляет основу свободного стиля в третьем периоде с 1600 по 1900 годы. Пришедшая на смену интервалу консонантность трезвучия расширяет возможности дальнейшего развития диссонанса, не отказываясь, однако, от пары противоположностей Консонанс-Диссонанс. Этот шаг осуществляется только в 20-м веке, в новой музыке, которой начинается 4-й период» [3, с. 247].

консонанса. Стилль, основывающийся на этой предпосылке, обходится с диссонансами как с консонансами и отказывается от тонального центра» [5, с. 127]. В данном тексте А. Шёнберг ведет речь о музыке, основанной на 12-тоновой (серийной) технике. Но отказ от тонального центра и уравнивание в правах консонанса и диссонанса возникает и в других случаях: вне серийности, например, в свободной атональности (у того же А. Шёнберга). В полифонической музыке в условиях хроматической тональности или неомодальной организации свободный диссонанс — не редкость.

Что означает свобода диссонанса в контрапункте XX века? В энциклопедической статье о свободном стиле В. Фраенов относит к нему полифоническую музыку минувшего столетия [6, к. 887]. Важнейшее же правило свободного стиля, как известно, — обязательное связывание диссонанса последующим разрешением в консонанс [7, с. 185; 8, с. 60]. Однако в той же статье несколькими разделами позже В. Фраенов пишет: «Важнейшая черта полифонии XX в. — новая трактовка диссонанса, и современный контрапункт — это обычно диссонантный контрапункт» [там же, к. 895]³. Объясняя свою позицию относительно поведения диссонанса, автор конкретизирует: «В музыке многих композиторов XX века диссонанс применяется точно так же, как и консонанс: он не связывается условиями не только приготовления, но и разрешения, то есть существует как самостоятельное независимое от консонанса явление» [там же]. Иными словами, точка зрения В. Фраенова совпадает с позицией А. Шёнберга.

Понятие диссонантного контрапункта, вероятно, первым употребил американский композитор, музыковед и этнограф Ч. Сигер [9, р. 65]. Идеи диссонантного контрапункта активно разрабатывал самый известный ученик и коллега Ч. Сигера Г. Кауэлл (Коуэлл), который был убежден в исключительной важности для музыки XX века данного принципа: «Одним из объединяющих факторов всех школ современной музыки является то, что они используют свободные диссонансы...» [10, с. 32]. Г. Кауэлл систематически изучал данные принципы, применял в своем творчестве и внедрял в педагогическую практику⁴. Общая идея диссонантного контрапункта в педагогических студиях по Г. Кауэллу — замена консонансов диссонансами. Он даже привлекал систему разрядов Й. Фукса, предлагая ученикам присочинять

³ Это очевидное противоречие можно объяснить неоднородностью музыки XX века, породившей расплывчатость хронологических границ свободного стиля и теоретические разногласия.

⁴ Основательная характеристика педагогической деятельности Г. Кауэлла, включая его курс «Продвинутая теория музыки», содержится в статье А. Д. Дьяковой и А. А. Мамлыгиной [11].



Ex. 2.20. Cowell's Notebook, Exercise 9, p. 2 recto

Илл. 1. Cowell's Notebook. Exercise 9

к с. f. контрапункт на условиях постоянного диссонирования без малейшего намека на разрешения в консонансы (илл. 1)⁵.

Свободное использование диссонансов, конечно, не означает анархию (хотя иногда такой эффект сознательно применяется композиторами). Главная причина их появления — изменившийся облик звуковысотной организации музыки; возникновение таких систем, как хроматическая тональность, неомодалность, серийность, в условиях которых постепенно формировалась новая эстетика диссонанса. А. Шёнберг, как известно, уделивший немалое внимание проблеме «эмансипации диссонанса», считал, что консонанс и диссонанс различаются не качественно, а количественно, в зависимости от связи с теми или иными звуками обертонового ряда⁶.

Употребление свободных диссонансов не отменяет принципа системности в современном тональном (неотональном) контрапункте, в котором возвышаются роль опорности основного тона и организующая роль линейных (секундовых) форм горизонтальных мелодических компонентов. Само же появление свободных диссонансов не только перестает быть критерием правильности (или неправильности) контрапункта, но и оказывается результатом свойств гармонической (звуковысотной) системы (диссонанс входит в состав сложных аккордов как их часть, может быть отражением горизонтали, свернутой в вертикаль). Свободные диссонансы могут быть и особым выразительным качеством музыки. Конкретные причины, вызывающие их появление, конечно, разнообразны. Приведем несколько разнотипных примеров.

В каноне из IV части Второй симфонии Р. Щедрин на тональность с *moll* в пропосте накладывается тональность *cis moll* в ристпосте; при временном расстоянии в одну четверть постоянное диссонирование между голосами политонального канона напоминает игру на расстроенном инструменте. Фальшиво звучащее «пианино» здесь, однако, фигурирует отнюдь не как эффектная

⁵ Данный пример приведен по диссертации Дж. Спилкера [12, р. 38].

⁶ Эта идея получила развитие в шкале сонантности, разработанной Ю. Н. Холоповым [13, с. 137].



Илл. 2. Р. Щедрин. Симфония № 2. IV ч., ц. 113



Илл. 3. И. Стравинский. «Allegretto»

краска. В концепции симфонии, посвященной трагическим событиям Второй мировой войны, это, скорее, — один из символов жизни, разрушенной войной (илл. 2).

В «Allegretto» из фортепианного цикла И. Стравинского «Восемь очень легких пьес на пяти нотах» активность функционально-гармонического содержания мелодических мотивов в сочетании с временной полифонической рассогласованностью появления функций в разных голосах становится причиной многочисленных свободных диссонансов (илл. 3).

Шутливая игра «невыпадет» (с точки зрения «правильных гармоний») сохраняется на протяжении всей пьески, хотя периодически все-таки появляются «добропорядочные» каденции с тоникой в верхнем и в нижнем голосах.

Приведем пример диаметрально противоположного рода тоже из сочинения с тональной организацией, правда, иного типа. В Первой фортепианной сонате Г. Уствольской звуковысотной организации в виде хроматической тоналности вполне соответствуют особенности контрапункта, который строится на почти тотальном диссонировании каждого вертикального сочетания го-



Илл. 4. Г. Уствольская. Соната для фортепиано № 1. Первая часть

лосов на протяжении всей первой части. Жестко звучащий здесь *punctus contra punctum* — важнейшее средство, подчеркивающее общий напряженно агрессивный характер музыки (илл. 4).

Фрагмент из сонаты Г. Уствольской — случай, конечно, не единичный. В музыке XX века многочисленны сочинения, в которых свободный диссонанс оказывается нормой контрапунктических отношений на протяжении всей композиции. В пьесе Б. Бартока «Жужжание» («Микрокосмос» № 63) диссонансы (малые секунды, септимы, ноны) возникают перманентно на каждой восьмой доле (за вычетом одного такта пьесы). Впрочем, здесь эти интервалы трудно назвать «свободными диссонансами», скорее, они здесь — обязательная норма ради достижения задуманного автором звукоподражательного эффекта⁷. На самом деле в контрапунктической ткани свободные диссонансы могут возникать достаточно часто и вне экстремальных программных идей. Их появление при этом, так или иначе, оказывается следствием логической обусловленности (естественности) линейно-мелодического продвижения голосов.

Одно из важных проявлений новой эстетики свободного диссонирования в контрапункте XX века — соотнесение уровня сонантности с процессами развития в музыкальной форме. Весьма наглядно это выражается

⁷ «Свободными» здесь оказываются несколько консонансов в переходном такте перед заключительной частью пьесы (т. 9).

в условиях тонального контрапункта, не ориентированного на систематическое использование свободных диссонансов. Многочисленны примеры такого рода в сочинениях Д. Шостаковича, в которых уровень сонантности (плотности диссонирования) колеблется от примеров, вполне соответствующих нормам свободного или даже строгого письма, до максимального гармонического напряжения сверхдиссонантной вертикали — «диссонанса высшего порядка» (выражение Ю. Н. Холопова)⁸. В Первой части Восьмой симфонии Шостаковича уровень диссонантности контрапункта на протяжении части многократно меняется, причем алгоритм этих смен обусловлен драматургией и композицией. Так, одна из важных точек кульминационного нарастания в разработке — 13-голосный канон *ad minimum*, который вихрем врывается в развитие и знаменует собой поворот к новой качественной трансформации тематизма (5 т. до ц. 29 – ц. 29). Контрапунктическое наполнение этого канона — стремительное крещендирование от консонанса до почти полного кластера (b, h, c, cis, d, es, e, f, fis), представленного хроматическим аккордом, но не прямолинейным кластером. Мелодия канона, закрученная в тугую спираль, построена на коротких хроматических ломаных оборотах в движении шестнадцатыми (использованы все 12 звуков хроматической гаммы). Интервал канона — $1/4$, что в условиях темпа *Allegro* и быстрого увеличения числа ристопст исключает всякую возможность различить линии отдельных голосов. Построенный таким образом сверхмногоголосный канон и создает эффект катастрофического нарастания диссонантности и хроматики, который возникает здесь в соответствии со строгим расчетом композитора.

Иной подход к свободному диссонансу — в хрестоматийной до-мажорной Фуге Шостаковича (из «24-х прелюдий и фуг»), где вся экспозиция — пример многоголосия, в полной мере отвечающего интервальным нормам строгого письма. Однако в этой пьесе нашлось место свободному диссонансу, и даже не одному. Такие интервалы в этом произведении возникают в заключительной части формы во время стреттных проведений темы, ярко звучат и вполне очевидно обостряют в кульминации терпкость сочетания сугубо диатонических линий (тт. 84–92).

Итак, диссонанс, выйдя из «плена» зависимости от консонанса (сформированного многовековой традицией модальной и тональной систем гармонии), обнаружил немалый арсенал потенциальных выразительных ресурсов, которые существенно повлияли на звуковой облик многих сочинений. В музыке XX века кардинально обновилась и осложнилась вся система языка музыки.

⁸ Ю. Н. Холопов применил указанную характеристику относительно кульминации в финале «Весны священной» И. Стравинского, где сталкиваются в жестком противостоянии несколько пластов и тональностей [2, с. 251–252].

Поэтому теперь оценка интервалов и принципы их употребления в контрапункте в значительной степени обусловлены различными параметрами звука, звукового материала — тембром, громкостной динамикой, агогикой, фактурой, темпом (а не только традиционными звуковысотным и временным параметрами).

Контрапункт XX века «многолик» с точки зрения материала составляющих его компонентов: это могут быть не только мелодические линии, но и пласты любой конфигурации и плотности, точки, дискретные мотивы, разнородные нелинейные элементы, ритмолинии, компоненты, сформированные на основе электронного звука и т. д. Часто в многоголосии, построенном на стратификации сложно организованных пластов, координирующую функцию может выполнять не звукоточечный принцип (*punctus contra punctum*), а хронометрический фактор наложения (совмещения) развернутых во времени структур⁹, наделенных автономной целостностью и определенностью (политональный, полиладовый полисистемный, полистилистический контрапункт). Но все-таки главная причина, порождающая новизну контрапункта, — контекст системы, в границах которой он осуществляется, условия данного конкретного метода композиции, включая, разумеется, высотную, временную организацию и все остальные параметры.

Общее свойство контрапункта в музыке XX века — отсутствие единого свода правил (общепринятых норм) для сочинений разных авторов, в чем заключается его принципиальное отличие от строгого и свободного стилей. Причина — сформировавшееся в XX веке многообразие методов композиции. Важнейшую ключевую роль в этом процессе сыграла, как известно, серийная техника. Существование новых методов породило специфические условия в отношении контрапункта, поскольку каждый из них оказался наделен своими собственными критериями и правилами многоголосного письма. Поэтому и проблема контрапункта не может быть решена вне общих основ соответствующего метода. С учетом данного обстоятельства в музыке XX века целесообразно различать виды контрапункта в корреляции со сложившимися методами композиции¹⁰. Иными словами, виды контрапункта с определенными, характерными для каждого метода принципами становятся внутренним вопросом в каждом виде техники (методе); и ответ на вопрос о специфике контрапункта должен даваться, исходя из общего контекста соответствующего метода. Стоит добавить, что из всего

⁹ По временной протяженности это может быть уровень синтаксиса, малой формы и более развернутых структур, вплоть до целостной формы (Скерцо из Второй симфонии Г. Малера в роли с. f. в Третьей части Симфонии Л. Берио).

¹⁰ Достаточно полно современные композиционные методы представлены в коллективном труде «Теория современной композиции» [14].

множества современных методов наибольшую значимость и распространенность получили лишь неотональный, неомодальный, серийный.

Рассмотрение современного контрапункта по «местам прописки» в тех или иных композиционных техниках позволяет с немалой долей определенности выявить специфику и различия разных систем контрапунктических отношений. Нередко это лишь некоторая доля определенности, поскольку для многих современных авторов типично использование смешанных техник, что не может не влиять на систему координации в многоголосии. (Например, во Втором концерте А. Шнитке для скрипки и камерного оркестра серийный метод, занимающий в этом сочинении базовую позицию, сочетается с сериализмом, сонорикой, алеаторикой, элементами тональности.) Кроме того, как известно, XX век — это эпоха расцвета индивидуальных авторских стилей, что существенно отражается на многих сторонах композиторской техники, включая и особенности организации многоголосия.

Вопрос о систематике видов современного контрапункта периодически поднимается в музыковедении [15; 16]. Наиболее серьезно он рассматривается в работах И. Кузнецова. В «Теоретических основах полифонии XX века» автор разграничил современный контрапункт на неотональный, неомодальный, полисистемный. Последний предполагает соединение звуков темперированного строя со звуками иных систем — электронными, микротоновыми [17, с. 63]¹¹. В труде более позднего времени с фундаментальным размахом выстроена масштабная картина современной полифонии. В общую таблицу сведено шестнадцать ее видов, каждый из которых предполагает свои специфические условия для контрапункта¹².

¹¹ В отдельных подразделах той же работы автор затрагивает вопросы контрапункта в серийной и сонорной музыке.

¹² Опираясь на выводы авторов коллективного труда «Теория современной композиции», И. Кузнецов выделяет следующие виды полифонии:

«Полифония на уровне (широко трактованного) музыкального материала:
1. Сонорная полифония: а) полифония точек, б) полифония сонорных пластов, в) полифония сонорно-алеаторических пластов, г) полифония фонетически трактованных вербальных текстов, д) электронный контрапункт.

2. Полифония разных звуковых родов.

3. Полифония стилей.

4. Контрапункт целостных структур.

Полифония на формально-онтологическом уровне:

1. Поливременной контрапункт.

2. Пространственная полифония.

Полифония составляющих звука:

1. Внутри-звуковая полифония (спектральная, полифония параметров).

2. Однопараметровая полифония (ритмическая, высотная и т. д.).

Визуальная полифония:

1. Микрополифония (интерсонорный контрапункт).

2. Микроинтервальная полифония» [18, с. 407].

И это еще далеко не предел, если учитывать дифференциацию на подвиды (например, неотонального, неомодалного), предлагаемую тем же автором [17].

Допустимо предположить, что предложенный перечень — не окончательный. В нем никак не отражены свойства контрапункта в минимализме или в таких актуальных для XX века областях музыкальной практики, как джаз или рок. На наш взгляд, специального внимания также достоин и нередко встречающийся в музыке XX века контрапунктический синтез разнородных компонентов академической музыки и всевозможных культурных традиций. Нет также гарантии, что завтра не будет изобретен очередной метод композиции, пока нам почти неведомый (контрапункт в графической музыке). Иными словами, можно сказать, что контрапункт сегодня — это *логический принцип*, на основе которого может строиться текст художественной формы — принцип, открытый для любых новаций или синтеза с любыми традициями.

Есть еще один аспект, не охваченный кузнецовской систематикой видов полифонии (хотя косвенный намек встречается)¹³. Мы имеем в виду случаи построения художественной формы, когда в контрапунктические контакты вступают не только традиционные музыкально интонируемые голоса или пласты, но и компоненты иного происхождения (вербальные, пластические, хореографические, кинематографические, театральные, видео- и т. д.). Анализ художественных текстов разных искусств и их интерпретаций исследователями побудил нас назвать такого рода явления *художественным контрапунктом*, который представляет собой «*универсальный логический принцип, при котором несколько семантически автономных компонентов параллельно взаимодействуют в единстве пространственно-временного континуума произведения*» [19]. Бесчисленны примеры немusical художественного контрапункта в искусстве XX века, поскольку «полифонизация сознания» (А. Шнитке) — давно свершившийся факт современного социума.

Не углубляясь в сложную область художественного контрапункта в целом, выскажем некоторые соображения по поводу случаев синтеза в художественной форме музыкальных и немusical компонентов. В сочетаниях такого рода фактически исчезает смысл традиционной формулировки техники контрапунктических соединений, поскольку координация между высотно определенными звуками и инородными компонентами (пластическими, театральными-сценическими и т. п.) теряет свою материальную основу. Однако сохраняют значимость иные стороны: прежде всего сам факт единовременности, принцип ритмической комплементарности и ритмо-временная сторона в целом. Совмещение

¹³ Под ним подразумеваем подпункт полифония «фонически трактованных вербальных текстов» (см.: примечание 12).

в одновременности даже чрезвычайно далеких (чужеродных) компонентов создает условия для их сравнения, сопоставления, обнаружения в них целостности или чужеродности. На смену практике, когда «одна нота ставится против другой», в художественном контрапункте приходит принцип монтажа: когда один текст ставится против другого. Автономный ритм смыслообразования каждого компонента позволяет увидеть параллель между собственно мелодической полифонией в музыке и художественным контрапунктом за ее пределами¹⁴. При главенстве монтажа в разного рода синтетических художественных текстах принципиально возвышается его роль названного принципа и в музыке.

Важнейшую роль в формировании специфической системы координат в художественном контрапункте сыграл, конечно, кинематограф, идеи и открытия С. Эйзенштейна, а также сам характер творческого процесса, с которым сталкивается композитор, пишущий музыку для кино. Например, А. Шнитке через основополагающий для киноискусства прием монтажа приходит в инструментальной музыке к особому *эффекту контрапунктического парадокса*, когда общее полифоническое целое оказывается не только качественно новым, но тем новым, которое дискурсивно-логически не вытекает (не прогнозируется) из отдельных его частей. Высказываясь о подобных эффектах в кино, композитор подчеркивает, что монтажное суммирование музыки и изображения «дает нечто оригинальное и тонкое, что невозможно порознь!» [21, с. 43]. Приведенная мысль очень близка пониманию монтажа С. Эйзенштейном: «... Два каких-либо куса, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество» [22, с. 157]. И это новое качество, влияющее на сознание реципиента, становится материальной основой формирования новых смыслов.

В завершение статьи вернемся, собственно, к музыке. Концепцию гармонии XX века Ю. Н. Холопов начинает с изложения трех наиболее общих ее законов (см.: примечание 1). Возможно ли нечто подобное в отношении контрапункта? Ведь что, как не контрапункт в музыке издавна отличался универсальностью общепринятых норм, особенно в эпоху строгого стиля?

Не претендуя на статус всеобщих законов, назовем черты (свойства), типичные для контрапункта в музыке XX века:

Музыка XX века не подчиняется всеобщим универсальным правилам контрапунктического письма (в отличие от строгого и свободного стилей).

Контрапункт становится внутренним аспектом того метода композиции, к которому прибегает композитор в своем творчестве.

¹⁴ Ритм является, по мысли М. Сапарова, «основной формой пространственно-временной организации художественного единства... категорией художественного смыслообразования» [20, с. 101].

Контрапункт обусловлен разными типами компонентов, состав которых принципиально влияет на его пространственно-временную конфигурацию и фактуру (линии, точки, дискретные мотивы, соноры, линии ударных, пласты, электронные компоненты, стилистически автономные компоненты, автономные музыкальные формы).

Контрапункт в целом обусловлен нормами звуковысотной организации музыки XX века, в соответствии с которой в нем допускается свободное использование диссонансов.

Во многих стилях композиторов XX века контрапункт обусловлен индивидуальным стилем автора музыки.

Как сторона музыкальной формы (в широком смысле) в определенном произведении контрапункт может подчиняться авторскому замыслу, отражая конкретную идею сочинения.

Итак, индивидуально складывающаяся триада условий из избранного метода композиции, авторского стиля, индивидуального замысла сочинения и есть общий закон контрапункта в музыке XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Записки // Глинка М. Литературные произведения и переписка. М.: Музыка, 1973. 484 с.
2. Холопов Ю. Н. Гармония: Практический курс: в 2 ч. М.: Композитор, 2005. Ч. 2. 624 с.
3. Federhofer H. Periodisierung der abendländischen Mehrstimmigkeit: Musikwissenschaftliches Institut der Johannes-Gutenberg-Universität. Mainz // *Studia Musicologica*. 2007. 48 (3–4). P. 247–256. [Электронный ресурс]. DOI: <https://doi.org/10.1556/SMus.48.2007.3-4.1>.
4. Tenney J. A History of “Consonance” and “Dissonance”. N.-Y.: Excelsior Music Publishing Co., 1988. 117 p.
5. Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов // Арнольд Шёнберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы. М.: Композитор, 2006. С. 125–157.
6. Фраенов В. П. Свободный стиль // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Келдыш Ю. В. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. К. 887–897.
7. Скребков С. С. Учебник полифонии. Изд. 4-е. М.: Музыка, 1982. 268 с.
8. Дубравская Т. Н. Полифония. М.: Академический проект, АльмаМатер, 2008. 360 с.
9. Pescatello A. M. Charles Seeger: A life in American Music. Pittsburgh and London: University of Pittsburgh press, 1992. 358 p.
10. Кауэлл Г. Современная музыкальная композиция и образование // Дьякова А. Д., Маклыгина А. А. Преподавательская деятельность Генри Кауэлла и его авторский курс «Продвинутая теория музыки» // Музыка. Искусство, наука, практика. 2023. № 3 (43). Приложение. 2. С. 31–33.

11. Дьякова А. Д., Маклыгина А. А. Преподавательская деятельность Генри Кауэлла и его авторский курс «Продвинутая теория музыки» // Музыка. Искусство, наука, практика. 2023. № 3 (43). С. 18–33.
12. *Spilker J.* “Substituting a new order”: Dissonant Counterpoint, Henry Cowell, and the Network of Ultra-Modern Composers. PhD thesis. Florida: The Florida State University College of Music. 2010. 378 p.
13. Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. М.: Музыка, 1983. 288 с.
14. Теория современной композиции: уч. пос. / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.
15. Сай В. В. Общая теория контрапункта (к постановке проблемы) // Аспекты теоретического музыкознания: Проблемы музыкознания: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 167–175.
16. Демешко Г. А. О контрапунктическом устройстве музыкальных композиций рубежа XX–XXI вв. // Вестник музыкальной науки. 2018. № 21. С. 12–20.
17. Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века. М.: Консерватория, 1994. 286 с.
18. Кузнецов И. Полифония в русской музыке XX века. Вып. 1. М.: ДЕКА-ВС, 2012. 424 с.
19. Франтова Т. Об одной современной художественной универсалии // FESTSCHRIFT Валентине Николаевне Холоповой: мат-лы науч. конф. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. С. 17–24.
20. Сапаров М. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 85–103.
21. Шнитке А. Дух дышит, где хочет... Интервью В. Холоповой // Наше наследие. 1990. № 3 (15). С. 42–46.
22. Эйзенштейн С. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 156–188.

REFERENCES

1. Zapiski // *Glinka M.* Literaturnye proizvedeniya i perepiska. М.: Muzyka, 1973. 484 s.
2. Holopov Yu. N. Garmoniya: Prakticheskij kurs: v 2 ch. М.: Kompozitor, 2005. CH. 2. 624 s.
3. *Federhofer H.* Periodisierung der abendländischen Mehrstimmigkeit: Musikwissenschaftliches Institut der Johannes-Gutenberg-Universität. Mainz // *Studia Musicologica*. 2007. 48 (3–4). P. 247–256. [Elektronnyj resurs]. DOI: <https://doi.org/10.1556/SMus.48.2007.3-4.1>.
4. *Tenney J.* A History of “Consonance” and “Dissonance”. N.-Y.: Excelsior Music Publishing Co., 1988. 117 p.

5. *Shenberg A.* Kompoziciya na osnove dvenadcati tonov // Arnol'd Shenberg. Stil' i mysl'. Stat'i i materialy. M.: Kompozitor, 2006. S. 125–157.
6. *Fraenov V. P.* Svobodnyj stil' // Muzykal'naya enciklopediya: v 6t. / gl. red. Yu. V. Keldysh M.: Sovetskaya enciklopediya, 1978. T. 4. K. 887–897.
7. *Skrebkov S. S.* Uchebnik polifonii. Izd. 4-e. M.: Muzyka, 1982. 268 s.
8. *Dubravskaya T. N.* Polifoniya. M.: Akademicheskij proekt, Al'maMater, 2008. 360 s.
9. *Pescatello A. M.* Charles Seeger: Alifein American Music. Pittsburgh and London: University of Pittsburgh press, 1992. 358 p.
10. *Kauell G.* Sovremennaya muzykal'naya kompoziciya i obrazovanie // *D'yakova A. D., Maklygina A. A.* Prepodavatel'skaya deyatel'nost' Genri Kauella i ego avtorskij kurs «Prodvinutaya teoriya muzyki» // Muzyka. Iskustvo, nauka, praktika. 2023. № 3 (43). Prilozhenie. 2. S. 31–33.
11. *D'yakova A. D., Maklygina A. A.* Prepodavatel'skaya deyatel'nost' Genri Kauella i ego avtorskij kurs «Prodvinutaya teoriya muzyki» // Muzyka. Iskustvo, nauka, praktika. 2023. № 3 (43). S. 18–33.
12. *Spilker J.* “Substituting a new order”: Dissonant Counterpoint, Henry Cowell, and the Network of Ultra-Modern Composers. PhD thesis. Florida: The Florida State University College of Music. 2010. 378 p.
13. *Holopov Yu. N.* Zadaniya po garmonii. M.: Muzyka, 1983. 288 s.
14. *Teoriya sovremennoj kompozicii: uch. pos. / otv. red. V. S. Cenova.* M.: Muzyka, 2005. 624 s.
15. *Saj V. V.* Obschaya teoriya kontrapunkta (k postanovke problemy) // Aspekty teoreticheskogo muzykoznaniya: Problemy muzykoznaniya: sb. nauch. tr. L.: LGITMiK, 1989. S. 167–175.
16. *Demeshko G. A.* O kontrapunkticheskom ustrojstve muzykal'nyh kompozicij rubezha XX–XXI vv. // Vestnik muzykal'noj nauki. 2018. № 21. S. 12–20.
17. *Kuznecov I.* Teoreticheskie osnovy polifonii XIX veka. M.: Konservatoriya, 1994. 286 s.
18. *Kuznecov I.* Polifoniya v russkoj muzyke XIX veka. Vyp. 1. M.: DEKA-VS, 2012. 424 s.
19. *Frantova T.* Ob odnoj sovremennoj hudozhestvennoj universalii // FESTSCHRIFT Valentine Nikolaevne Holopovoj: mat-ly nauch. konf. M.: MGK im. P. I. Chajkovskogo, 2007. S. 17–24.
20. *Saparov M.* Ob organizacii prostranstvenno-vremennogo kontinuumu hudozhestvennogo proizvedeniya // Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve. L.: Nauka, 1974. S. 85–103.
21. *Shnitke A.* Duh dyshit, gde hochet... Interv'yu V. Holopovoj // Nashe nasledie. 1990. № 3 (15). S. 42–46.
22. *Ejzenshtejn S.* Montazh 1938 // *Ejzenshtejn S.* Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. M.: Iskustvo, 1964. T. 2. S. 156–188.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Франтова Т. В. — д-р искусствоведения, проф.; tandim75@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-6857-1382

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Frantova T. V. — Dr. Habil. (Art History), Prof., tandim75@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-6857-1382