

в Болгарии (в составе авторского сборника на базе журнала⁴¹), в нашей стране она до сих пор не печаталась.

Более того, Холопов уже вышел на II авангард, на Штокхаузена, — причем без всякой посторонней помощи (не как в юности, в компании жаждущих нового под водительством А. Волконского). Позже он напишет об этом так:

«Музыка Карлхайнца Штокхаузена открылась мне впервые при следующих обстоятельствах. Я читал современные музыкальные журналы. В одном из них — в «Мелосе» — я нашел воспроизведенную на одной (!) странице его пьесу Klavierstück XI (в оригинале прибл. 0,5 м²). Вглядываясь в ноты (это была изумительная печать!), я все более проникался музыкой — столь же впечатляющей, как и — увы! — теоретически непонятной. И я решил ее переписать себе, это заняло много таких страниц (мне интересно теперь, когда же все это было? где-то около 60-го года?); переписанный экземпляр лежит и сейчас у меня в шкафу. Я стал играть звуковые куски, из которых состоит пьеса. И чем дальше, тем более ясным становилось, что автор — очень крупное явление в музыке. Субъективно, для меня начался свой путь «От Веберна к — Штокхаузену», то есть, от (уже довольно освоенного) Веберна [начался] «путь к новой музыке» уже 2-й половины века, к Авангарду—II»⁴².

Из всего сказанного ясно, что Холопов действительно был «впередиидущим» нашей науки — лидером от времен студенческого научно-творческого общества до вполне взрослого музыкантского сообщества. Это совсем просто выразила София Губайдулина: «Настроение после чтения статей Юрия Николаевича всегда становилось рабочим»⁴³. Выше оценки, кажется, быть не может.

⁴¹ Холопов Ю. Веберн. Вариации за пиано op. 27. Эволюция на традиционные категории в европейской гармонии [1964-1974] // Музыкальные горизонты (София), 1985. № 19-20.

⁴² Холопов Ю. Н. Es werde LICHT // Холопов Ю. Н. О русской и зарубежной музыке. Статьи. Материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2022. С. 798.

⁴³ MGS. C. 12.

Марина Валериевна Карасева,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского,
заслуженный деятель искусств РФ

Ю. Н. ХОЛОПОВ И ЕГО ВКЛАД В СОЗДАНИЕ ВУЗОВСКОГО КУРСА СОВРЕМЕННОГО СОЛЬФЕДЖИО

Словосочетание «современное сольфеджио» уже давно вошло в музыкально-образовательный обиход, оно встречается и в названиях учебников и учебных пособий по сольфеджио, и в методических разработках. Между тем, еще в 70-х - начале 80-х годов прошлого века обстоятельства складывались совсем иначе: надо было отстаивать право на существование не только термина «современное сольфеджио», но и саму идею сольфеджио на базе освоения наиболее типовых ее интонационных и ритмических трудностей музыки XX века. Ю. Н. Холопов стал одним из пионеров в этом процессе.

В конце семидесятых годов прошлого века Юрий Николаевич вплотную занялся решением проблемы того, как привести определенное методическое соответствие разработанным им новым учебным курсом современной гармонии и пребывавший в традиционном состоянии вузовский курс сольфеджио, который не выходил за рамки изучения музыкального языка XIX века. Это создавало «разрыв» в слуховой подготовке профессиональных музыкантов и мешало адекватному восприятию современных стилей музыки XX века.

В последней трети XX века существовали отдельные и разрозненные попытки педагогов-практиков продвигать слуховое освоение некоторых трудностей современной музыки в курсах сольфеджио⁴⁴. Привыкший действовать системно, Юрий Николаевич подошел к вопросу с двух сторон:

⁴⁴ К их числу, в первую очередь, следует отнести: из зарубежных авторов — Л. Эдлунда (Швеция), из отечественных — А. Островского.

во-первых, задался целью собрать всю информацию по этому вопросу, имеющуюся на тот момент, включая все возможные для знакомства иностранные источники⁴⁵, во-вторых, сам написал программную статью, посвященную этой проблематике. Об этой единственной в наследии мастера работе по сольфеджио⁴⁶ далее и пойдет речь.

Статья Ю. Н. Холопова «Как петь новую музыку XX века. Опыт демонстрации методики одноголосия» была написана в 1979 году и впервые опубликована в 1984 году - в Болгарии⁴⁷. Спустя год статья была предложена отечественному читателю в методическом сборнике Московской консерватории из серии «Воспитание музыкального слуха»⁴⁸. Статья эта, однако, «не выстрелила», оказавшись для многих коллег-педагогов попросту незамеченной.

Причин здесь несколько. Одна из них – традиционно существовавший малый интерес отечественных музыковедов-исследователей к вопросам методики и к самой дисциплине сольфеджио. Вторая – язык и структура текста статьи. Автор при написании, судя по всему, не ставил себе задачу ориентироваться на какие-либо конкретные целевые группы читателей, например, на практикующих педагогов-сольфеджистов. Для последних, не владевших в 80-х годах прошлого века, в большинстве своем, методологией гармонического анализа современной музыки, предложенного Холоповым⁴⁹, тезисы, изложенные им в статье, были слишком сложными и нуждались в «адаптивном переводе», как терминологическом, так и музыкально-слуховом.

Сложилось так, что я оказалась и первым профильным читателем этой статьи (в рукописи) и, фактически, первым ее профильным аналитиком: основы изложенной в ней методики я описала в своей дипломной работе, затем отмечала ее в своей кандидатской диссертации на тему об особенностях освоения современного музыкального языка в курсе сольфеджио (М., 1989) и в монографии «Сольфеджио - психотехника развития музыкального слуха»⁵⁰ (М., 1999), защищенной в 2000 году в качестве докторской диссертации. В настоящем очерке я постараюсь кратко⁵¹ осветить основные положения статьи Юрия Николаевича.

Автор четко формулирует условия, программные цели и конкретные задачи создания нового направления.

«То, что новая гармония XX века создала неслыханные ранее трудности для вокального интонирования, общеизвестно. Естественно, такая ситуация ставит новые задачи перед учебными курсами сольфеджио. И сейчас уже всем ясно, что преодоление трудностей интонирования, встречающихся в музыке XX века, должно стать важнейшим разделом вузовского курса сольфеджио. Научить слышать новую музыку XX века — насущная задача воспитания музыкантов всех специальностей. Научить петь новую музыку — задача, по меньшей мере, для студентов четырех специальностей — вокальной, дирижерско-хоровой, композиторской и музыковедческой [...] По существу, нам необходим в качестве одного из стабильных вузовских учебников новый методический труд типа "Современное сольфеджио"»⁵². Такова же направленность и настоящей статьи» [С. 59].

По мысли автора, современное сольфеджио предполагается рассматривать как верхнюю ступень в освоении этой учебной дисциплины.

⁴⁵ Для этого он предложил мне разработать тему моей дипломной работы, получившую затем название: «К проблеме слухового освоения музыки XX века. Систематизация методик сольфеджио» (М., МГК, 1982).

⁴⁶ Надо учесть при этом, что Холопов никогда сам не преподавал сольфеджио в вузе.

⁴⁷ Как да се пеенуватамузика на XX век. Опит да се демонстрирам методиката на единогласието (Как петь новую музыку XX века. Опыт демонстрации методики одноголосия) [1979] // Проблеми на образованието по изкуствата и културата (София). 1984, № 2 (на болг. яз.); Воспитание музыкального слуха. М.: Музыка, 1985. С. 59-85.

⁴⁸ Воспитание музыкального слуха. Сб. статей. М.: Музыка, 1985. С. 59-85.

⁴⁹ Ю. Н. Холопов получил возможность читать спецкурс по гармонии в Московской консерватории только в начале 80-х годов.

⁵⁰ М. Карасева. Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха. М., 1999.

⁵¹ Подробный аналитический разбор этого текста Холопова можно найти в моей статье: Ю. Н. Холопов у истоков «современного сольфеджио» // Иден Ю. Н. Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения. Редактор-составитель Т. С. Кюрегян. М., 2008.

⁵² Такой курс и учебник «Современное сольфеджио» был создан мною в середине 80-х годов и издан в 1999 году.

При этом необходимым ему представлялось исключить дублирование училищного курса сольфеджио в вузе, а в самом вузе не ограничиваться использованием отдельных хрестоматий с отрывками из музыки XX века. создав учебник сразработанной системой упражнений по тренировке слуха.

Холопов методически разделяет проблемы слышания и пения новой музыки. Последнее сложнее, так как требует владения активной музыкальной лексикой, для приобретения которой одним слушанием музыки ограничиться нельзя. Автор подчеркивает роль сольфеджио как гимнастики музыкального слуха, а не только как дисциплины, направленной на развитие различных форм слушания музыки.

«К наибольшим трудностям для вокального интонирования следует отнести отсутствие в большей части новой музыки XX века того типа ладовой структуры, который часто отождествляется с ладом вообще. Главнейшие признаки этого типа — отчетливое ощущение центрального тона, диатоническая основа звукоряда, сильно выраженное тонально-функциональное тяготение к центральному тону, регулирующее значение консонантных гармоний и т. д. Слуховому сознанию, ориентированному исключительно на такой тип высотной структуры, гармония XX века в большинстве случаев должна представляться лишенной лада. И независимо от того, возможно ли убедить поющего чисто логическим путем в наличии определенной организации и централизующих связей в ладогармонической структуре иного рода, слуховое представление об "отсутствии лада" превращает пение в трудное и мучительное "скаканье" по непонятным интервалам, в неприятное "продирание" сквозь колючие заросли невест в каком порядке расположенных звуков. По-видимому, нет другого способа радикального решения проблемы, кроме слухового освоения высотных структур XX века на ладотональной основе. Это и есть главная методическая идея настоящей разработки» [С. 60].

Ведущим методом, по мнению автора статьи, должен оставаться метод ладового слышания даже на новоинтонационном материале. Холопов

развивает идею новоладовой установки, подчеркивая при этом важность достижения гибкости музыкального мышления, при которой классический мажор и минор становятся одними из возможных (но не единственных) представителей ладовых типов.

Подкрепляя свою идею о необходимости новоладового подхода к ладам, отличным от мажора и минора, Холопов останавливается на особенностях освоения симметричных ладов, указывая на то, что *«начальные упражнения по слуховому усвоению симметричных ладов должны быть скорее всего в смешанной тонально-модальной системе... с ясно выраженным тональным центром» [С. 74].*

Холопов указывает на необходимость комплексного подхода к изучению элементов музыкального языка XX века:

«Соответственно суть методики состоит в комплексе следующих положений:

- 1. Осознание высотной структуры на основе ее центрального элемента (он и есть новый вид ладового центра либо его эквивалент).*
- 2. Освоение наиболее важных, распространенных типов высотных структур с помощью специально разработанных упражнений.*
- 3. Слуховое понимание прочих структур как аналогичных основным, узловым типам» [С. 60].*

Используемое здесь холоповское понятие центрального элемента применительно к сольфеджио тесно связано с необходимостью выделения из музыкальной ткани интонационных «каркасов» для активного слухового освоения. Этот подход стал базовым при создании мною упомянутого учебника «Современное сольфеджио».

Статья содержит большое количество нотных примеров (в частности, техники хроматической тональности) с пояснением того, как именно надо их слышать и что надо себе представлять, интонируя их. Приведу фрагмент такого описания.

Разбирая мелодику ариозо Клары из прокофьевской «Дуэныи» [С. 60], Холопов подчеркивает, что «для правильного уверенного пения необходимо представлять себе гармоническую подоснову мелодии (пример 2 б). В тонике нужна опора на большой мажорный септаккорд (ощущение устойчивой септимы *es1- d2*) [...], пение такта 2 должно опираться на два представления: 1) звукоряд трактуется как местный *h-moll* и 2) этот *h-moll* — не тональность, а ступень тональности *Es-dur*» [С. 62].



Для тренировки этих навыков автор рекомендует создавать «упражнения, ориентированные на движение между тоникой и ее повторением, далее возможные отклонения и модуляции» [С. 64].

Существенно, что, говоря о хроматической тональности, Холопов учитывает обе ее формы — как с мажорно-минорным, так и с нейтрально-ладовым центром (свободная тональность). При восприятии последней ощущение непосредственного тонального центра как бы затушевывается. Автор показывает, как можно преодолеть эту трудность, в частности, путем слышания аккордо-ступеней в новотональной мелодии. Он выделяет три главных навыка, способствующих успешному интонированию:

- 1) удержания в памяти тональных устоев;
- 2) мысленного переинтонирования одного и того же звука в зависимости от его тональной функции;
- 3) свободного оперирования интерваликой.

Иллюстрирует он эти положения на примере анализа фрагмента из оперы Хиндемита «Художник Матис»: дает схему интонирования с выделением и переключением интонационных опор.

Надо сказать, что упражнения с позиций представления хроматической

тональности как единой тональности (с внутренними сдвигами) предлагались и А. Островским в его третьем и четвертом выпуске учебника сольфеджио⁵³

Различие между этими упражнениями и упражнениями, предлагаемыми Холоповым, заключается в степени охвата самого гармонического материала. Островский выделяет для изучения лишь отдельные обороты, прежде всего однотерцовые соотношения и так называемые «внутритональные сдвиги-смещения». В системе упражнений Холопова предполагается изучение всех характерных ступеней хроматической тональности мажорного и минорного наклонения в соответствующих мелодических оборотах с параллельной выработкой визуальной привычки считать энгармонические замены звуков в написании.

Говоря про изучение структур и неясным тональным центром, Холопов применяет здесь созданную им в анализе гармонии технику центрального созвучия, считая, что для успешного овладения такими мелодиями необходимо слуховое знание новых аккордов, в том числе «с резкими диссонансами (с малой ноной, большой септимой, с тритоном) и т. п., а также интонирование связанных с ними звукорядов» [С. 75].

Дальнейшие объяснения делаются автором на материале приводимого им нотного отрывка из песни Веберна «Мой путь» ор. 15 № 4 с широкоинтервальной мелодикой и движением (прямым и ломаным) мелодии по нетерцовым аккордам (типа *d-cis-e*, *d-cis-f*). Холопов подчеркивает необходимость выработки предслышания этих сочетаний именно как самостоятельных аккордов и получения эстетического удовольствия от их звучания.

Затрагивая вопрос интонирования додекафонных серий, Холопов указывает на то, что общие слуховые установки по освоению двенадцатитоновых мелодий будут практически теми же самыми, что и при

⁵³ А. Островский. Учебник сольфеджио. В 4-х вып. Вып. 3. Л. 1974, Вып. 4. Л., 1978.

В статье Холопова не ставится задача разбора трудностей ритмического сольфеджио, а также слушания многоголосия на материале музыкального языка XX века. Несмотря на это статья фактически наметила важнейшие стратегические пути, по которым далее могла бы развиваться новая вузовская методика сольфеджио. В этом смысле, статья явилась тем манифестом, методический смысл которого продолжает раскрываться нам и сегодня.

О чем мечтал Юрий Николаевич в конце 70-х годов прошлого века, работая над этой статьей? Ответ можно найти в ее заключении:

«Очевидно, школьная наука не должна ставить чрезмерных задач, обучение сольфеджио не может претендовать на освоение таких трудностей, после которых любые интонационные сложности показались бы легкопреодолимыми препятствиями. Но школа может и должна заложить основы уверенного пения музыки XX века [...]. Пение мелодий, подобных приведенным выше, должно стать в вузовском сольфеджио делом обычным — «средней трудности», а не «высшего пилотажа» [С. 84].

Еще немного — и закончится первая четверть XXI века, новой, цифровой эпохи, в которой Учитель практически не успел пожить и обжиться. Сбылась ли сегодня мечта ученого о сольфеджио нового типа?

С одной стороны, отчасти, да: современное сольфеджио в том или ином виде и процентном соотношении внедрено в учебные курсы не только вузовских, но и училищных учебных планов по сольфеджио, по большей мере, стараниями самих педагогов-сольфеджистов. Так, например, в Московской консерватории «современное сольфеджио», опираясь на тематику остающегося базовым на сегодня учебника с аналогичным названием, преподают многие педагоги кафедры теории музыки, среди них мои ученики разных лет — Екатерина Сонкина, Галина Уварова. Творчески относясь к базовому тематическому материалу, они привносят много нового, индивидуализируют свой курс, расставляя в нем свои собственные акценты, адаптируют его для разных факультетов, в том числе, вокального.

программах приемных экзаменов в вуз новации «современного сольфеджио» практически не отразились, и «средней трудностью», как хотел Холопов, музыка XX века все же так и не стала. На то есть много объективных причин — как музыкальных, так и внемузыкальных, рассматривать которые в рамках настоящего очерка не имеет смысла. Существеннее задуматься о том, что ученый и педагог, положивший всю свою жизнь на совершенствование музыковедческого аппарата исследования, почти полвека назад написал о том, к чему многим из ныне живущих преподавателей еще предстоит идти и идти. И никакие просторы интернета сами по себе не сделают «ножку маленькой», музыкальный слух развитым, а мозг гибким и открытым к изменениям. Надежным ключом к успешному запуску этих процессов как была, так и остается правильно подобранная — применительно к материалу и к самому обучающемуся — стратегия обучения. Продолжим же идти этим путем, и да будет нам в том удача и удовольствие.

Маргарита Ивановна Катунян,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки
Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского,
заслуженный работник культуры РФ

КУРС ГАРМОНИИ КАК ИСТОРИЯ КОМПОЗИЦИИ

Изучение гармонии в историческом плане впервые в отечественную вузовскую практику преподавания ввел Юрий Николаевич Холопов. Эта новаторская концепция опирается на расширенное понимание гармонии как системы взаимосвязей звуков, или звуковысотная система. В такой трактовке «понятие “гармония” сохраняя свой основной “логос”, смысловой костяк [...] последовательно наделялось тем значением, которое в каждую данную эпоху было актуально в отношении самых употребительных звуковысотных