

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова

Сборник статей



НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР
«МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ»
МОСКВА 2016

Татьяна Кюрегян
(Москва)

Путь в науке

Юрий Николаевич Холопов (1932–2003) — фигура уникальная не только для отечественной музыкальной науки XX века, но и для мировой. Об этом свидетельствуют как необычайная широта его научных интересов, так и редкостная глубина проникновения в суть вещей. Античную, хочется сказать, гармонию этому музыканту-универсалу дарует также поразительное сочетание в одном лице умелого «ремесленника» — в высоком, ренессансном смысле этого слова, истинного, на уровне самых недостижимых образцов, мыслителя и «милостию Божией» педагога, воспитавшего сонму учеников. Его творческое наследие огромно. В значительной степени оно еще ждет своей публикации и должного осмысления.

Основные факты биографии Ю. Н. Холопова таковы¹. Родился 14 августа 1932 года в Рязани в семье служащего. В 1947–1949 учился в Рязанском музыкальном училище по четырем специальностям (теория музыки, композиция, фортепиано, дирижирование хором). В 1949–1954 — в Московской консерватории на теоретико-композиторском факультете, который окончил по специальности «музыковед-теоретик» (класс И. В. Способина). В 1954–1960 продолжил образование в аспирантуре Московской консерватории (научный руководитель С. С. Богатырев), с перерывом на службу в армии (1954–1958).

С 1963 года — член Союза композиторов. В 1975 году защитил кандидатскую диссертацию, в 1977-м — докторскую.

С 1960 года и до конца дней работал в Московской консерватории; с 1972 года — доцент, с 1983 года — профессор кафедры теории музыки.

Свыше двух десятилетий преподавал также в Музыкальном училище при Московской консерватории и в Центральной музыкальной школе. Педагогическая деятельность Холопова — суммарно — охватывает все музыкально-теоретические дисциплины, а именно: элементарную теорию, сольфеджио, гармонию, полифонию, музыкальную форму, инструментоведение, музыкально-теоретические системы, теорию современной композиции. Из 60 выпускников специального класса Холопова 38 защитили кандидатские диссертации; 21 — докторские (Ю. К. Евдокимова, Т. В. Чередниченко, М. А. Сапонов, Ю. И. Паисов, Г. В. Алексеева, Л. В. Кириллина, С. А. Курбатская, Н. И. Ефимова, Т. С. Кюрегян, М. В. Карасёва, В. С. Ценова, А. Л. Маклыгин, С. И. Савенко, Н. А. Петрусёва, Е. И. Коляда, Р. Л. Поспелова, Т. Г. Мдивани, Гр. Дауноравичене, М. Б. Божикова, М. Н. Чебуркина, М. В. Переверзева).

Холопов постоянно выступал с лекциями и научными докладами в самых разных учебных и научных центрах — во многих городах Советского Союза (помимо Москвы это Ленинград / Санкт-Петербург, Киев, Вильнюс, Таллин, Рига, Новосибирск, Ташкент и другие, всего около 30 городов) и за рубежом (Варшава, Прага, София, Брно, Братислава, Бухарест, Пекин, Хельсинки, Берлин, Лейп-

Обновленная версия статьи: Кюрегян Т. С. «Он постоянно “слушал время” и не боялся слышать в нем новое...» // Музыкальная академия. 2012. № 3. С. 10–20.

¹ Данные о раннем периоде жизни приводятся согласно «Автобиографии», датированной 1 марта 1997 года (Архив Ю. Н. Холопова).

циг, Кёльн, Штутгарт, Дрезден, Райнсберг, Пассау, Мёдлинг, Вена, Базель, Лондон, Манчестер, Глазго, Бристоль, Новый Орлеан, Финикс, Санта-Барбара, Сиэтл и другие). Труды Холопова издавались, помимо России, во многих странах мира (в Болгарии, Венгрии, Вьетнаме, Великобритании, Германии, Китае, Италии, Польше, Румынии, США, Чехословакии, Швейцарии и т. д.).

В 1981 году Холопов был награжден Международной медалью Бартока. В 1990 году стал лауреатом Государственной премии России в области литературы и искусства (премия присуждена за книгу «Гармония. Теоретический курс». М., 1988). В 1995 году получил почетное звание Заслуженного деятеля искусств Российской Федерации. В 1996 году избран членом «Academia Europaea» (Лондон).

Скончался 24 апреля 2003 года в Москве.

Как дань признания выдающихся заслуг ученого его учениками и коллегами был подготовлен и выпущен ряд изданий: к 60-летию — сборник «Laudamus» (М., 1992); к 70-летию — «Magistro Georgio Septuaginta» (MGS, М., 2002), а также, по материалам юбилейной конференции, — «Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа» (М., 2003); к 75-летию — «Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке» (М., 2008); «Ad musicum. Статьи и воспоминания» (М., 2008). Восьмидесятилетие было отмечено в Московской консерватории грандиозным фестивалем «Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова», не менее масштабным, чем первый, прижизненный, посвященный 70-летию ученого, с тем же наименованием. Вместив трехдневную международную конференцию «Наследие Ю. Н. Холопова и современное музыкознание», четыре концерта в Рахманиновском и Малом залах консерватории, а также выставки в Малом и Большом залах, он показал, что Холопов не стал «прошлым» нашей музыкальной культуры, но остается ее «актуальной фигурой» с огромным радиусом действия и не ослабевающей силой притяжения.

Но главную часть биографии музыканта, по его собственным словам², составляла научно-исследовательская деятельность. Ее колоссальные результаты отражены в списке трудов ученого, охватывающем свыше 1000 работ (из которых опубликовано пока около 700)³. Важнейшие вехи научного пути Холопова можно обозначить так:

Годы созд./публ.	Название и краткая характеристика
1960/1961	Брошюра «О гармонии» — первая серьезная публикация, название которой обозначило одно из основных направлений всей научной деятельности ученого.
1964/1967	Монография «Современные черты гармонии Прокофьева», заложившая основы учения о современной гармонии; представленная в качестве кандидатской диссертации, она подверглась сокрушительному идеологическому разгрому на кафедре теории музыки; триумфальная защита диссертации состоялась только в 1975 году.

² В названной выше «Автобиографии».

³ Авторизованный список трудов Холопова, как изданных, так и не опубликованных на тот момент, см. в указателе его работ (MGS. С. 20–134). Данные о посмертных публикациях сохраняются на постоянно обновляемом мемориальном веб-сайте — www.kholopov.ru.

Годы созд./публ.	Название и краткая характеристика
1967/1971	Статья «Принцип классификации музыкальных форм», ставшая первой в череде работ, направленных на восстановление в отечественной науке важнейших положений классической теории формы, пострадавшей от известной кампании по «борьбе с формализмом» и других драматических событий послереволюционного периода.
1967/1974	Монография «Очерки современной гармонии», расширявшая и углублявшая открытые в книге о Прокофьеве положения о «новой функциональности»; в 1977 году была успешно защищена в качестве докторской диссертации.
1971/1978 (болг.) 2006 (рус.)	Монография «Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера», где истолкование малоизвестной в нашей стране, но чрезвычайно пронизательной теории выводит к самым основам тонального бытия музыки.
1973/1974	Статья «Об общих логических принципах современной гармонии» — знаменует радикальное переосмысление функциональной теории применительно к гармонии XX века во всем ее многообразии, включая самые «антитрадиционные» явления.
1974/1978	Статья «Метрическая структура периода и песенных форм» — далеко выходящая за рамки локального названия работа, возвращающая (в научном аспекте) классической форме ее жизненно важное метрическое основание.
1977/1982	«Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления» — принципиальная по своей значимости работа. Открывая единый логический фундамент у исторически далеких высотных систем, позволила осознать общую закономерность и направление в эволюции европейского музыкального мышления.
1976/1983	«Задания по гармонии» — реформаторский по методике и стилевому диапазону учебник для композиторов, где впервые в нашей стране представлены в специальной учебной дисциплине новейшие техники.
1973/1984	«Антон Веберн. Жизнь и творчество» (совместно с В. Н. Холоповой) — первая в России монография о «пророке искусства XX века» (принадлежащему к любимейшим композиторам Ю. Н. Холопова).
1983/1988	«Гармония. Теоретический курс» — фундаментальное научное исследование (и одновременно учебник высочайшего уровня), выявляющее глубинные закономерности музыкального мышления от Античности до начала Новейшего времени.
1984–1986/2003	«Гармония. Практический курс. Ч. I: Барокко, венская классика, романтизм. Ч. II: Гармония XX века» — всесторонняя, исторически всеобъемлющая концепция гармонии и ее практическое преломление в учебном курсе.

Годы созд./публ.	Название и краткая характеристика
1991/1993	«Эдисон Денисов» (совместно с В. С. Ценовой) — первая монография о лидере отечественного авангарда второй половины XX века.
1975.../2006	«Музыкально-теоретические системы» — многолетний (завершенный группой учеников) труд, охватывающий важнейшие этапы в развитии научной мысли от Древней Греции до последних десятилетий XX века
1998/2006	«Введение в музыкальную форму» — часть многотомного исследования, где подняты и по-новому рассмотрены фундаментальные основы формообразования в музыке.
1967... /2012	«Музыкальные формы классической традиции» — посмертно подготовленное собрание статей и материалов (в числе которых обширный фрагмент исследования / учебника по классическим формам), суммирующих взгляды ученого на разные стороны тональных по своему генезису форм в их исторической эволюции.
1969.../2015	«О принципах композиции старинной музыки» — посмертное издание статей и материалов, отражающих главные аспекты музыкальной организации (время, звуковысотность, форма) в ее эволюции от Античности и древнерусского распева, западноевропейского Средневековья и Возрождения до высокого Барокко (И. С. Бах).

Научная деятельность Холопова неуклонно развивалась согласно очевидной теперь парадигме — безбрежного расширения (тематического, хронологического, дисциплинарного) и одновременно углубления во всех ракурсах. Начавшись с чрезвычайно плотного, весомого, но всё же обозримого научного «ядра» (предельно сгущенная проблематика современной на тот момент гармонии), изыскания Холопова постепенно распространялись по разным направлениям: захватывались всё новые периоды истории — вплоть до глубочайшей древности, подключались всё новые отрасли музыкальной науки — сначала теоретические (гармония, музыкальная форма, полифония), затем с выходом в историю, фольклор, источниковедение... Далее, перестав вмещаться даже в широко понятое музыкознание, его исследование выплеснулось в прочие гуманитарные сферы — эстетику, философию, культурологию, социологию. Притом везде ученый находил, как истинный «золотоискатель», самые перспективные, но одновременно и самые трудные для разработки «породы». Многие из них он передавал — вместе с запасом ключевых идей — ученикам, скромно умалчивая о собственном вкладе в приобретающие со временем известность научные концепции. В итоге, благодаря интенсивной совместной работе, на протяжении четырех десятилетий в классе Холопова сформировались ведущие специалисты в таких разных областях, как гармония и история музыки, современная композиция и палеография, музыкальная форма и эстетика, музыкально-теоретические системы и фольклор. Не будет преувеличением сказать, что большинство из них своим энергичным стартом в профессии обязаны всесторонней поддержке учителя.

Так росло и множилось холоповское «научное древо», чье мощное корневище уходило всё глубже к основам музыкального бытия (последней работой ученого стала опубликованная посмертно статья «О сущности музыки»⁴, что, наверное, не случайно), а диковинная крона порождала самые разные — со всех «научных континентов» — плоды. Архив Холопова открывает удивительную картину: помимо множества законченных работ разных жанров и масштаба (от шутильной газетной заметки до многотомного исследования), помимо многих начатых, но незавершенных или по той или иной причине оставленных тем, он содержит детально расписанные планы исследований по разным направлениям (например, «Историю гармонии» в восьми томах, серию «Памятники музыкальной науки», где по-русски должны были «заговорить» все важнейшие трактаты — от Античности до наших дней). Для осуществления этих проектов понадобилась бы даже не группа единомышленников, но целые научно-исследовательские институты. Однако, охваченный научным азартом, Холопов всю жизнь не признавал никаких «разумных» ограничений. Стремясь заполнить «белые пятна», которых с расширением научных горизонтов его взору открывалось всё больше, он с юношеской страстью пытался проникнуть мыслью в далекое прошлое музыки и в ее неведомое завтра, в физическую плоть звука и в идеальный высший смысл.

Таков главный принцип всей научной деятельности Холопова (похожей своим безграничным ростом на «расширяющуюся галактику»), но примерно таков и его метод научного познания конкретного объекта. Суть его легко сформулировать, но трудно реализовать: любая (важная) проблема ставится Холоповым сначала в максимально широкий историко-теоретический контекст, рассматриваясь как бы издалека («в телескоп»), что позволяет увидеть главное; а затем она же изучается в максимальном приближении («через микроскоп»), во всех деталях — с учетом буквально каждого смыслового оттенка, каждого элемента, звука. Последнее особенно важно: Холопов никогда не порывает с музыкальной реальностью, даже воспаряя к предельным философским, а то и религиозным высотам. У него не бывает «общегуманитарных словес» (при всем уважении, повторим, к широкому — филологическому, философскому, культурологическому, иной раз и естественно-научному — контексту); за любой, самой обобщенной формулировкой угадывается (а часто и показывается) совершенно определенная ее реализация в конкретной музыкальной материи.

Иллюстрацию находим в разных сферах: например, ученый устанавливает «общие логические принципы современной гармонии» — и тут же разрабатывает конкретный метод ее анализа, демонстрируя реализацию метода на контрастных образцах; он формулирует некие «константы» звуковысотной эволюции в масштабе тысячелетий — и без промедления начинает научно «возделывать» каждую ступень этой эволюции (к примеру, средневековые модальные лады, западные и русские); он излагает высоко ценимую им концепцию музыкального времени А. Ф. Лосева (концепцию поистине «космического» масштаба) — и подробнейшим образом исследует «метрическую структуру периода» с его временными «атомами»; и так далее, примеры бесконечны.

⁴ Холопов Ю. Н. О сущности музыки // *Sator tenet opera rotas*. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа / ред.-сост. В. С. Ценова. М., 2003. С. 6–17.

Подобное сочетание общего и частного стало следствием редкостного слияния в одном лице двух, обычно отдельных, «специализаций» — «теоретика-фундаменталиста» и «практика-экспериментатора» (если уподобиться «естественникам», с их делением физики на теоретическую, обращенную к «вечным» проблемам, и экспериментальную, а также прикладную, переводящую глобальные открытия в практическую плоскость). Подобное сочетание особенно ценно и неожиданно в наш век — апофеоза узких специализаций и давно свершившейся утраты в музыкальной науке привычки и навыка думать об основных вопросах бытия (как это было заведено испокон веков, но постепенно уходило с закатом средневеково-ренессансной универсальности). Холопов стремился вновь возвысить музыкальную теорию, направить ее от доминирующей в Новое время прикладной позиции к прежней, философской; а ее носителя — теоретика — восстановить в статусе «мыслителя о музыке» (что подразумевалось его звучным латинским «званием» — *musicus*). Ныне ясно, что по меньшей мере в масштабе собственной личности ему это удалось. Место Холопова — в ряду действительно немногих избранных в XX веке гуманитариев-мыслителей (философов, филологов, музыкантов) мирового масштаба. При столь великих научных достижениях ученого, в кратком обзоре, разумеется, невозможно не только описать, но и просто перечислить даже главнейшие. Остается лишь пунктирно наметить те направления работы, где достигнуты самые весомые результаты.

Гармония по праву занимает среди них первое место. И не только потому, что это было «первой специальностью» исследователя. Но и потому, что очень быстро он ушел от «нововременной» ее трактовки как «науки об аккордах», восстановив для музыкальной теории прервавшуюся было нить — ведущую к всеобщей «античной гармонии», поле действия которой весь мир, само мироздание (возможно, это определило масштаб и последующих его изысканий, а отчасти и сам образ мыслей). Убеждение во всеобъемлющей роли гармонии вообще и, тем более, в музыке подвигло ученого довольно скоро на поиски таковой на всех ступенях музыкальной эволюции.

Но начал он свою деятельность в этой сфере всё же с «аккордов». Первым крупнейшим достижением на данном направлении стало открытие (путем досконального исследования музыки Прокофьева) принципов функционирования 12-звучной, хроматической тональности, где эмансипация диссонанса привела к неограниченному многообразию в строении тоники и гармонической периферии: главенствующее прежде трезвучие осложняется любыми диссонантными «добавками» либо вообще замещается аккордами нетерцового строения, вслед за чем соответствующий вид принимают и прочие элементы системы, всегда зависящие от тоники как центрального элемента. Радикальное преобразование аккордики, а также усилившееся действие линейных функций, фактурное расслоение ткани (и т. д.) имело следствием глубокую перестройку функциональной системы в целом, которая в своем конкретном виде создается разными композиторами всякий раз заново. Самобытные варианты новой тональности ученый показал, помимо Прокофьева, в музыке Шостаковича, Дебюсси, Бартока, Скрябина, Равеля, Хиндемита, Мясковского и многих других выдающихся художников первой половины XX века⁵.

⁵ Кроме двух монографий — «Современные черты гармонии С. С. Прокофьева» (М., 1967)

Изучение музыки XX века вывело исследователя на еще одну позицию, которая в те времена практически не была освоена отечественной наукой. Это модальные лады. Начав изучение данной области с ладов О. Мессиана, Д. Шостаковича, И. Стравинского, Холопов постепенно расширял диапазон своих ладовых изысканий. Из современной эпохи, когда модальные лады сочетались с тональными либо постепенно теснили их, он уходил всё дальше в глубь истории, где модальность была главным или даже единственным методом высотной организации. Так постепенно создавалась стройная картина ладовой эволюции с ее движением от древнегреческих ладов (чья жизнь реконструируется по теоретическим трактатам и немногим сохранившимся музыкальным образцам) к средневековым ладам западного хорала и русского знаменного пения, а далее — к многоголосной ренессансной модальности и раннему барокко, где модальные лады плавно перерождаются в тональные, смешиваясь с ними в разных пропорциях. В результате такого исторически полного охвата ученому удалось заложить основы общей теории модальных ладов в их соотношении с тональными⁶.

Учение о тональной гармонии эпохи классицизма и раннего романтизма Холопов особенно интенсивно продвигал (следуя традициям Х. Римана, С. И. Танеева, И. В. Способина) в аспекте формообразующего действия гармонии. Развивая важную для них идею о взаимосвязи тональных и тематических процессов в классической форме, он показал, как своеобразно проявляется модуляционность на разных уровнях формы — однотемных песенных форм, с их не более чем *малой модуляцией*, и многотемных форм (рондо, сонатной), где *большая модуляция* есть средство, а одновременно и результат перехода к новой теме, которая одна только и может по-настоящему установить новую тональность⁷. Позже холоповские размышления о разномасштабности гармонических «течений» оформились в очень важную для него теорию структурных уровней гармонии. Согласно ей выделяются: *микроуровень* (тематически — мотив, гармонически здесь устанавливается отношение звуков к основному тону аккорда как его, аккорда, составляющие или как неаккордовые звуки); *медиоуровень* (тема как целое, обычно не превышающая песенной формы, гармонически — определяются функции аккордов по отношению к центральному, «тонике»); *макроуровень* (в формах рондо, сонатной, где есть темы как «устой-монолиты» и модуляционные ходы и разработка как неустой высшего порядка); *мегауровень* (охватывающий целостную форму, во всем богатстве

и «Очерки современной гармонии» (М., 1974), особенно важны в данном отношении статьи «Об эволюции европейской тональной системы» (1965; опубл. в сб.: Проблемы лада: Сб. ст. / сост. К. Южак. М., 1972. С. 35–76) и «Функциональный метод анализа современной гармонии» (1974; опубл. в сб.: Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2 / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. М., 1978. С. 169–199).

⁶ В этом плане особенно значимы следующие главы, разделы, темы, статьи из книг и учебных пособий: Лады модального типа // Гармония. Теоретический курс. М., 1988. С. 160–217. Модальность // Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 371–387; Древнегреческая теория музыки // МТС. С. 44–76; Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // ПКСМ. С. 219–259.

⁷ Впервые развернутое изложение и обоснование этих положений было дано в статье «Понятие модуляции в связи с проблемой модуляции и формообразования у Бетховена» (1968; опубл. в сб.: Бетховен: Сб. ст. Вып. 1 / сост. Н. Л. Фишман. М., 1971. С. 333–369).

структурно и гармонически нетождественных тем, разных — по направлению и выполнению — модуляций⁸).

Новое слово сказано Холоповым о гармонии позднего романтизма. Объем того, что охвачено понятием тональности уже тогда увеличился настолько, что ученый говорит о *Второй функциональной системе* кануна Новой музыки XX века. Обогащается и детализируется базовый функциональный комплекс: в новом статусе, с правом прямого (то есть, без посредников) контакта с тоникой к известной триаде присоединяются функции *медианты, атакты, тритонанты*⁹. Оттолкнувшись от эскизно изложенной Шёнбергом мысли об особых состояниях тональности, Холопов определил показатели, или тональные *индексы (центр, тоника, сонантность, функции)*, которые суммарно, так или иначе комбинируясь, позволяют дифференцировать и определить реальные, не идентичные у разных авторов и в разных сочинениях, свойства высотной системы (тональность *рыхлая, диссонантная, парящая, инверсионная, переменная, колеблющаяся, многозначная, снятая*)¹⁰.

Иницированная позднеромантической тональной ситуацией, эта теория, как выяснилось, позволила более «взвешенно» оценивать в тональном ракурсе и другие эпохи, выявляя либо «остаточные» следы тональности, либо ее предвестников даже там, где в целом доминируют иные тенденции. В результате граница тональной музыки в представлении ученого постепенно сдвигалась все дальше «вправо» (на воображаемой оси координат): тональную трактовку «поздний» Холопов допускает не только применительно к Шёнбергу «атонального» (как считалось) периода, или Бергу времен «Воццека», но и к Веберну — зрелого, додекафонного этапа. Так, проделав доскональный серийный анализ всех его сочинений, исследователь пишет развернутую статью — о Вариациях ор. 27 (!) — под названием «Тональная техника Веберна» (1964)¹¹. (Но параллельно и другую, где обосновывает возможность иного видения того же «серийного» Веберна — в свете всеохватывающих отражений-симметрий¹².) Попутно отметим, что границы тональности расширились в холоповской трактовке музыкальной истории и «с другой стороны», захватывая мало-помалу Высокое Возрождение и даже более ранние времена¹³.

Изучение додекафонной гармонии было продвинуто Холоповым на принципиально иной уровень, когда после этапа освоения ее серийного фундамента

⁸ Эти четыре наименования представлены в статье: *Холопов Ю. Н.* Структурные уровни гармонии // *Гармония: проблемы науки и методики*. Вып. 1 / ред.-сост. Э. А. Стручалина. Ростов-на-Дону, 2002. С. 9. В другой работе те же уровни обозначаются согласно буквам греческого алфавита (α — β — γ — δ) как альфа-уровень, бета-уровень, гамма-уровень и дельта-уровень (*Холопов Ю. Н.* *Гармония. Практический курс*. Ч. 1. М., 2003. С. 121–124).

⁹ *Холопов Ю. Н.* *Гармония. Теоретический курс*. С. 467–468.

¹⁰ Там же. С. 385–397.

¹¹ Позже (в 1974 году) эта работа была несколько расширена и переименована в более «ди-пломатичном» ключе: «Вариация для фортепиано ор. 27 Веберна. Эволюция традиционных категорий в европейской гармонии», что в принципе дела не меняет. Опубликована она пока только на болгарском языке (*Музикални хоризонти*. 1985. № 19–20).

¹² «Зеркальная симметрия в Вариациях ор. 27 Веберна» (рукопись). Опубликовано на немецком и болгарском языках (см.: *Cholopov Ju.* *Die Spiegelsymmetrie in Anton Weberns Variationen für Klavier op. 27* // *Archiv für Musikwissenschaft*. 1973. Н. 1. S. 26–43; *Холопов Ю.* *Огледалната симетрия в Вариации за пиано оп. 27 от Антон Веберн* // *Музикални хоризонти*. 1981. № 1–2. С. 118–135). В России это исследование до сих пор не издано.

¹³ *Холопов Ю. Н.* Категории тональности и лада в музыке Палестрины // *ПКСМ*. С. 260–274.

как такового пришло понимание значимости следующего слоя формы, непосредственно обращенного к слушателю — того, где происходит реализация потенциальных возможностей серийной диспозиции в живой музыкальной ткани (с определенной аккордикой, или «результатирующей вертикалью» полифонического типа, или пуантилистической «россыпью», образующей единое «облако»).

Не отказывая в праве на свою гармонию ни сонорике, ни электронной композиции, Холопов и здесь, в принципиально новых условиях, нащупывал некий принцип соотнесения, без которого нет искусства¹⁴. В итоге была создана фактически всеобщая функциональная теория, объектом которой стала вся доступная для изучения звуковысотность — от монодической модальности до «технической музыки» последних десятилетий¹⁵. Сохранив саму логическую идею функциональных отношений (с их иерархией главного и подчиненного, производностью побочных элементов от центрального «по его образу и подобию», с той или иной мерой родства между элементами), Холопов освобождает систему от конкретно-стилевого наполнения, что позволяет ей — сжатой почти до состояния математической формулы — стать в принципе всеобъемлющей. А затем, после этапа абстрагирования, ученый показывает (вплоть до мельчайших деталей, с разъяснением метода анализа и его демонстрацией), как выведенная таким путем общая формула разворачивается в звуковой реальности, какой вид она принимает в разных условиях.

Сведенная к системе подобных «уравнений», многовековая картина музыкальной эволюции обнаруживает очевидную историческую логику — завоевания всё более сложных звукоотношений: от унисона до предельных и даже беспредельных диссонансов (микрохроматика как «диссонанс строя», по Холопову¹⁶). Но по достижении этой точки, что свершилось во второй половине XX века, дальше пути в том же «вертикальном» направлении нет. Остается лишь иное, третье измерение: «за пределы гемитоники, в стерео, в глубину, в сонорикку, в перевес невысотных параметров»¹⁷ — таково убеждение ученого, которое он высказывал неоднократно.

Музыкальная форма, вероятно, составляет второе по значимости направление научной деятельности Холопова. Направление, которого не могло не быть хотя бы потому, что гармонию он оценивает только «на службе форме». Последняя же, являя собой воплощенную «красоту» — красоту «во плоти», вплотную приближается, смыкается и даже перетекает в музыкальный смысл. А он, в свою очередь, не мыслим ни в каких «словесных оболочках», но только — в музыке как таковой, с ее сущностными (а не «технологичными», как полагают некоторые), жизненно важными для самого «художественного предмета» гармонией, полифонией, оркестровкой, наконец, формой. И отсюда явствуют две «доминанты» в изучении Холоповым музыкальной формы. Первое — это музыкальная

¹⁴ Этой проблеме посвящена статья: *Холопов Ю. Н.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления [1977] // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / сост. А. М. Гольцман; общ. ред. М. Е. Тараканова. М., 1982. С. 52–104.

¹⁵ Особенно важна в этом плане статья: *Холопов Ю. Н.* Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8 / ред.-сост. Д. В. Фришман. М., 1974. С. 229–277.

¹⁶ См.: *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 546–547.

¹⁷ МТС. С. 19.

форма во всем богатстве ее музыкальных составляющих, от гармонического фундамента до тонкостей голосоведения; второе — это музыкальная форма как явление эстетическое, чье познание есть способ приобщения к прекрасному.

Если ограничиться даже простым перечислением тех позиций, которые отстаивал Холопов в данной области, то и тогда начать необходимо с самого названия научной (и учебной) дисциплины: не *анализ музыкальных произведений* (как порождение недоброй памяти сталинской эпохи с ее губительной для искусства борьбой с «формализмом»), а благородная *музыкальная форма* как вечный атрибут самого искусства звуков (и не только звуков — вне совершенной формы нет никакого искусства, что известно еще со времен Античности).

В качестве таковой музыкальная форма не сводима, разумеется, ни к буквенной схеме, ни к ее словесному эквиваленту, которые отражают лишь элементарный план без функционального, а значит, и смыслового, наполнения (не случайно Холопов так активно ратовал за гораздо более дифференцированные и «говорящие» аналитические символы¹⁸). Форма как звуковая реальность есть обобщение происходящего во всех жизненно важных для музыки аспектах. А помимо гармонии это, подчеркивает ученый, метроритм и тематизм. И везде выстраивается своя иерархия, своя функциональная система.

О разных уровнях в гармонии (по холоповской версии) речь уже шла. В метроритме он также показывает многоуровневую систему отношений. Но если в звуковысотном аспекте мультиплицируется логическая пара «устой — неустой», то в аспекте метра первою моделью служит связка «легкое — тяжелое». Также набирая мощь с переходом (от исходного двутакта) на новые структурные уровни, эта метрическая первоначейка служит основанием прогрессирующей временной симметрии, которая и наделяет такты «устойчивого» песенного «кристалла»-восьмитакта разными *метрическими функциями* — менее весомыми («легкие» нечетные такты) или более весомыми (притом в разной степени: «тяжелый» 2-й, еще более — 4-й, и превыше всех — 8-й). Открытая Риманом, эта фундаментальная для формы закономерность была надолго забыта отечественной теорией. Потребовались огромные усилия со стороны Холопова для того, чтобы восстановить в научных правах метрический аспект музыкальной формы, разъясняя эмпирически найденные Риманом принципы на современном уровне и вводя их в более широкий исторический контекст¹⁹.

Аналогично и в тематическом аспекте: тонкая функциональная дифференциация, присущая классическому формообразованию, распространяется, естественно, и на тематизм во всем его объеме: от мотивного уровня (который с восстановлением метрического базиса получил должное научное основание) до соотношения тем в целом и еще более крупных тематических комплексов (как экспозиция сонатной формы в противовес разработке).

Разноплановая — гармоническая, метрическая, тематическая — функциональность в конечном счете сливается в известные (разработанные Спо-

¹⁸ С его собственной, функциональной, системой обозначений, постепенно укореняющейся в нашем музыковедении, можно познакомиться в изд.: *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс [глава XIII]; МФКТ. С. 10–11.

¹⁹ Впервые эти вопросы специально освещены в статье: *Холопов Ю. Н.* Метрическая структура периода и песенных форм [1974] // Проблемы музыкального ритма / ред.-сост. В. Н. Холопова. М., 1978. (См. также: МФКТ. С. 266–323.)

собиным) функции частей музыкальной формы, которые только и могут быть оценены с учетом совместного (а иной раз и «контрапунктического», то есть противоречивого) действия разных музыкальных параметров. И именно функциональный подход позволил Холопову установить «пропажу» из отечественной теории важнейшего компонента тональной формы, издавна известного под именем *ход*. Призванный противостоять «твердым» тематическим участкам своей «рыхлостью» и даже текучестью, он стал «лишним» при функционально нивелированном, схематически-упроощенном видении, которое всё более доминировало. Потерявшись за безликими буквенными обозначениями, *ход* оказался уравненным с тематически-экспозиционными разделами, обозначаемыми теми же буквами. В результате исчез важнейший критерий для оценки природы формы как, например, составной или связанной ходами (а, следовательно, иного рода — из семейства *рондо*). При классификации «в одной лодке» оказались такие разные «персонажи», как сложная трехчастная с трио и с эпизодом (по «советской», как говорил ученый, терминологии); общая буквенная внешность (АВА) заслонила разную сущность. И это было не единственным следствием механистических воззрений на форму, с которыми он боролся.

Разносторонне-функциональный подход к композиции привел Холопова к мысли о неправомерности и общей классификации на основе «наименьшей структурной единицы — периода», которая долгое время была единственно принятой в отечественном музыкознании. Гораздо более «осмысленной (то есть близкой к смыслу музыки), по его убеждению, является систематика согласно тематическому критерию и преобладающим функциональным процессам — экспонированию только одной темы, или сопоставлению *разных* тем, или не просто сопоставлению, но *переходу* от одной темы к другой, или, вдобавок, еще и интенсивному их развитию — *разработке*. С учетом этих фундаментальных показателей, отражающих глубинную природу формы, выстраивается система из немногих наиболее общих типов: *песенные* формы (включая и составные, то есть многотемные), формы *рондо* (во многих своих разновидностях), *сонатная* форма²⁰.

Это возвращение к научной «классике» (а подобный принцип классификации, как и терминология, идет от общепринятого учения о музыкальной форме XIX века), непростое в силу идеологических и социально-психологических причин, было вдвойне сложным для нашей науки и потому, что Холопов никогда не повторял «основоположников» (даже если это Адольф Бернхард Маркс), но всегда продвигал их идеи на новый научный уровень.

Восстановление «традиционной» по своим корням теории формы позволило Холопову не только представить в адекватном свете формообразование венско-классической и романтической музыки, но и проследить, как приспособливаются классические формы к новым условиям XX века: как происходит сначала их *переинтонирование* (когда сходные функциональные процессы осуществляются

²⁰ Впервые эти вопросы специально были подняты в статье: Холопов Ю. Н. Принцип классификации музыкальных форм [1967] // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров / сост. Л. Г. Раппопорт. М., 1971. С. 65–94). Вопросы классификации серьезно рассматриваются также в следующих изданиях: глава XII «Гармония и формообразование» в кн.: Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. М., 1988; раздел «Систематика классических форм» в кн.: Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. М., 2006.

новыми средствами, например, у Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Дебюсси), затем *трансформирование* (когда от старой формы остается лишь «оболочка» с заменой ее сущности, как например, у позднего Веберна), а далее и перерождение в новые по всем показателям формы *индивидуального проекта* (например, у Штокхаузена, Булеза, Ноно)²¹.

Но возвращение науке о форме прочного онтологического фундамента, при всей важности и актуальности, представляет только одну сторона вопроса. Другая определяется *каллистическим* (по Холопову) аспектом формы как обнаружением прекрасного. А последнее обуславливает главную цель любого анализа — определение (и обоснование!) ценности музыки, ее художественных достоинств (или недостатков). *Ценностный анализ* — это одно из принципиальных положений холоповского учения о форме, и оно, естественно, выводит теорию формы в область *эстетики*. Упорно повторяя, вслед за Глинкой, что «форма значит красота», ученый подчеркивает, что в этом смысле форма есть выражение внутренней слаженности, гармонии. А она, в конечном счете, отражает «всеобщую гармонию» с ее числовой упорядоченностью на разных уровнях, снизу доверху — упорядоченностью, которая обобщается в музыке «сиянием прекрасного цельного образа»²².

Таким образом, музыкальная форма, как и гармония, рассматривается Холоповым во многих и весьма разных планах. Но если главные труды ученого по гармонии всё же были опубликованы (или подготовлены к публикации) при жизни, то с работами по форме дело обстоит иначе. Трехтомное (по замыслу автора) исследование музыкальной формы, хотя и написанное в очень существенной своей части, осталось и не законченным, и не опубликованным. Посмертное издание его вводного отдела (целый том объемом 27 печатных листов!)²³, а также собрания текстов, посвященных классическим формам²⁴, показало, какой глубины и оригинальности труд осуществлялся ученым (в частности, по изучению метра, мотивики, фактуры). Последующая публикация богатейших материалов по старинной композиции²⁵ позволяет представить и то, как трактовал ученый эволюцию музыкального мышления в плане высотно-временной организации и целостной формы на ее поворотных этапах, от Античности и Средневековья (включая русское) до И. С. Баха — одного из немногих создателей «абсолютных шедевров музыки», по убеждению Холопова. Другой «эталонный» для ученого творец (эталонный как по отточенности языка, так и по высоте духовных устремлений) — А. Веберн, был важен для него во всех своих проявлениях, включая лекции по музыкальной форме. По сей день неопубликованные, они были переведены и прокомментированы Холоповым. Издание этого труда не только расширит общее представление о нововенской школе, но и поможет лучше понять позиции самого Холопова в науке о форме.

²¹ Холопов Ю. Н. Новые формы Новейшей музыки // Оркестр. Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой / редкол.: Г. И. Лыжов, Д. Р. Петров, С. И. Савенко. М., 2002. С. 380–393.

²² Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления [1972; расширенный вариант — 1977]. С. 64.

²³ Уже упоминавшаяся книга «Введение в музыкальную форму».

²⁴ МФКТ [2012].

²⁵ ПКСМ [2015].

Полифония как таковая количественно занимает гораздо меньшее место в общем корпусе его работ. Но и здесь, на сравнительно небольшом «печатном пространстве», Холопову удалось сформулировать ряд положений принципиальной важности. Его работа о каноне уже признана классической²⁶. Представив эту «великую», по оценке ученого, форму во всем ее многообразии на малоизвестном средневеково-ренессансном этапе развития (почти 40 лет назад!), автор перебрасывает «мост» и в нашу современность, где канон, в очередном своем облики, вновь занял почетное место даже не как жанр, а как способ «мыслить музыку сегодня»²⁷.

Но Холопов способен найти новый подход и к хорошо известному явлению. Объектом его внимания стала, казалось бы, исследованная «вдоль и поперек» баховская fuga²⁸. Рассматривается она, однако, не в привычном «полифоническом» ракурсе, а «с точки зрения всеобщих категорий музыкального формообразования, которые раскрыты по отношению к классическим музыкальным формам»²⁹. Основанием для непосредственного сравнения с тематическими и гармоническими процессами в гомофонных формах служит общий тональный фундамент, направляющий (наряду с полифонической линейностью) и баховскую форму. Такой нетривиальный подход позволяет лучше понять специфику как позднебарочной фуги, так и собственно гомофонных форм, что в сумме дает более рельефную картину тонального формообразования в целом.

Наконец, всю жизнь изучая новейшую композицию, Холопов просто не мог пройти мимо полифонических открытий в этой области. Он одним из первых в нашей стране осознал и разъяснил полифоническую специфику додекафонной ткани (в музыке Веберна, Денисова и других). Более того, в связи с эпохой II авангарда Холопов говорит об изменении самого понятия полифонии. Одним из выражений этого стала *разнопараметровая полифония*, или *контрапункт разнопараметровых структур* (как именовал он сочетание событийных рядов разной природы — высотного, временного, и т. д.)³⁰. А это в свою очередь вводило мысль ученого от современности в далекое прошлое, к средневековой технике изоритмии. Подобная легкость в оперировании музыкальными явлениями на расстоянии столетий была для него вполне естественной благодаря многолетнему общению с музыкально-теоретическими памятниками, которые Холо-

²⁶ Холопов Ю. Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития [1975] // Теоретические наблюдения над историей музыки: Сб. ст. к семидесятилетию Владимира Васильевича Протопопова / сост. Ю. К. Евдокимова, В. В. Задерацкий, Т. Н. Ливанова. М., 1978. С. 127–157. Переиздание с некоторыми редакционными уточнениями, а также пояснениями см. в кн.: ПКСМ. С. 275–300.

²⁷ Выражение Булеза (по другому поводу), ставшее названием одной из его книг.

²⁸ См.: Холопов Ю. Н. Структура баховской фуги в контексте исторической эволюции гармонии и тематизма [1981, расширенный вариант — 1999] // Музыкальное искусство барокко: Стили, жанры, традиции исполнения / ред.-сост. Т. Н. Дубравская, А. М. Меркулов. М., 2003. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 37). С. 4–31. Переиздание с некоторыми уточнениями см. в кн.: ПКСМ. С. 474–500.

²⁹ Холопов Ю. Н. Структура баховской фуги в контексте исторической эволюции гармонии и тематизма. С. 4.

³⁰ См.: Холопов Ю. Н. К единому полю звука: «NR. 2» Карлхайнца Штокхаузена [1994] // Музыкальное искусство XX века: Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции / сост. Т. Н. Дубравская. М., 1995. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 9). С. 132–139.

пов изучал, невзирая на языки оригинала. Эта сфера никогда не была для него периферийной.

Музыкально-теоретические системы (и шире — история теоретического музыкознания) как область науки и как учебная дисциплина под руками Холопова приобрели новое качество. Принципиально важно то, что здесь им сразу был принят «принцип подлинности» (которым он восхищался в трудах по истории эстетики А. Ф. Лосева), то есть изучение теории по первоисточникам. Еще на заре 1970-х, когда почти никто в нашей стране не обращался к музыкальной Античности, Холопов перевел важнейшие для становления музыкального самосознания «гармонические фрагменты» Аристоксена и составил «толковый словарь» греческих музыкальных терминов³¹. А далее последовала череда многих иных теоретических трудов — средневековых, ренессансных, новейших. И хотя издание трактатов, которые он сам и его ученики самоотверженно переводили, изучали и комментировали, осуществлялось крайне сложно (или вообще не осуществлялось), сам факт работы в данном направлении медленно, но верно менял ситуацию в отечественной науке: развивался аутентичный подход в музыкальной теории, позволявший, с одной стороны, видеть предмет глазами его современников, а с другой, учитывая позднейшие накопления, — трактовать явление согласно его природе и нашему опыту.

Однако историей теории связь ученого с музыкой Клио не исчерпается.

Историзм пронизывает буквально все его научные изыскания. Уже говорилось о том, что Холопов планировал многотомную (с участием многих авторов) «Историю гармонии». И если этот коллективный проект осуществить не удалось, то им самим единолично создан весьма представительный «Гармонический анализ». Три его части³² охватывают пять столетий, от Ренессанса до наших дней, и дают весьма развернутую картину музыкальной истории в аспекте гармонической эволюции.

Еще в 1970-е годы Холопов, стремясь методически оснастить радикально расширяемый им курс музыкальной формы, работал (совместно с автором этих строк) над созданием «Антологии музыкальных форм Средневековья и Возрождения», которая охватывала все ведущие жанры (этот новаторский по тем временам труд объемом в 50 печатных листов, к сожалению, так и не вышел в свет).

Но самое главное даже не «внешние показатели», подтверждающие причастность ученого к исторической проблематике. Важно само чувство истории, которое угадывается во всем: и в том, как Холопов слышит современность, и в том, как органично «беседует» с прошлыми эпохами. А это открывает прямой путь к размышлению о конечных смыслах бытия.

Философия музыки и музыкальной истории стала, быть может, главной сферой его интересов в последние годы жизни (хотя зародилась эта склонность очень рано). Холопов был одним из первых, кто после десятилетий дискредитации — на государственном уровне — «философского» (в кавычках!) осмысления искусства ощутил потребность вернуть музыке истинную философию, освободив ее от навязанной идеологической роли. Еще в 1960-е годы открыв для

³¹ Они по сей день ждут своей публикации.

³² Ч. I: Гармония старых стилей. М., 1996; Ч. II: Гармония XX века. М., 2001; Ч. III: Гемитоника. М., 2009.

себя (помимо величайших древних и новых западных философов) самобытных русских мыслителей — цвет «Серебряного века», с их глубочайшей религиозной интуицией, он пустился на поиски первопричин — самой музыки и того, что стоит за нею, отсветом чего она является. Встретив на этом пути великую фигуру Лосева, он не только «узнал» его (несмотря на камуфляж работника заштатного педагогического вуза), но и осознал всю значимость и перспективность его философских построений для искусства. И уже не расставался с этим мудрецом до конца дней, упорно пропагандируя и развивая его идеи (после первых публикаций 1991 года³³ поток устных и печатных выступлений Холопова по «лосевской» проблематике всё нарастал).

Величайшим достижением философии музыки Холопов почитал лосевскую теорию числа. Именно она, по его убеждению, «стягивает в одну логическую систему всю безмерно сложную картину многовековой эволюции музыки» и выводит на проблемы истории. Из обоснованного Лосевым положения о том, что музыка «есть жизнь числа», Холопов находит выход еще в одну область. Это историческое членение жизни музыкального числа: чувственно воплощенное число (с приобретением не свойственных ему самому качеств, в данном случае — звуковых) дает в своем разворачивании «историческую эволюцию собственно музыкальных явлений», которая «в конечном счете есть не что иное, как единый процесс бытия числа в реальном материальном мире *homo musicus'a*»³⁴.

Распознав в этом бытии числа главное направление движения по линии нарастающей сложности, ученый фиксирует и достигнутый на данном направлении предел, за которым больше нечего завоевывать: «резерв сложности» исчерпан. Произошло это, как уже говорилось, в XX веке, обусловив его особое, рубежное положение в истории музыки — кризисное, по убеждению Холопова, не просто в масштабе Нового времени, но всего обозримого периода западной цивилизации длиной в три тысячелетия. И только с преодолением этого «цивилизационного слома» (как сказано в одной из статей ученого), музыка, возможно, обретет себя в каком-то новом, неведомом пока, качестве.

До самых последних дней, уже достигнув положения «мэтра», Холопов не стал «академистом»; он постоянно «слушал время» и не боялся слышать в нем новое, даже если оно не радовало, более того, беспокоило и тревожило. В связи с этим вполне органичной представляется «вдруг» открывшаяся в нем тяга к публицистике, потребность говорить не только специально-теоретическим, но и популярным, а подчас и политическим языком; желание обратиться к всё более широкой аудитории, и не только профессиональной, но просто думающей (в свои поздние годы, безмерно загруженный, ученый пишет, среди прочего, музыкально-просветительские статьи в газеты!).

Холопов болел душою за наше образование, за культуру в целом, за жизнь народа, за страну. И как во всем, не просто переживал, но занимал активную по-

³³ Музыкально-теоретическая концепция Лосева. Теория музыкального времени [1988] // Проблемы музыкальной теории / ред. В. В. Протопопов, Е. В. Назайкинский, Т. Н. Дубравская, Л. Н. Логинова. М., 1991. С. 3–10); А. Ф. Лосев и советская музыкальная наука [1989] // А. Ф. Лосев и культура XX века. Лосевские чтения / сост. Ю. Ф. Панасенко. М., 1991. С. 95–101.

³⁴ Холопов Ю. Н. Музыка философии А. Ф. Лосева и наша современность [1998] // Образ мира — структура и целое: Лосевские чтения. М., 1999. С. 223, 224.

зицию, насколько это было возможно при его сверхнасыщенной профессиональной деятельности. Если ранние работы Холопова, можно сказать, «стерильно научные», то в поздних не исключением, а, пожалуй, правилом стали высказывания «общественно-полемического» толка. Вопросы культурологии, социологии (не говоря о философии) интересовали его всегда; но прежде эти размышления находили выход в специальных исследованиях соответствующего профиля³⁵. Теперь же он не упускал случая напрямую обратиться к слушателям, а их становилось всё больше, при том обилии аудиторий, где его ждали. Холопов очень торопился сообщить самое важное, но жизнь оборвалась буквально на полуслове.

...И ныне, при виде исписанных характерным почерком бумаг — а их горы, и едва ли не половина — заготовки новых глобальных трудов, становится всё яснее: и то, сколь огромно сделанное Юрием Николаевичем Холоповым и сколь велико то, что навсегда ушло вместе с ним.

³⁵ Часть из них, написанных в 1970-е годы, ученый даже не пытался (в силу непривычности, а по тем временам и небезопасности подхода) публиковать. Они и поныне еще ждут своего часа.