



Е. Б. ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ

Воронежская государственная академия искусств



УДК 78.071.4

ТОЧНЕЕ, ЧЕМ ТОЧНО: О МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ТРУДАХ М. КОПЫТМАНА

Музыковедческие труды Марка Копытмана¹ имеют практическую направленность и служат целям сочинительским, научным, педагогическим и просветительским, причем чаще всего и тем, и другим, и третьим. Приоритеты, впрочем, тоже очевидны: брошюра «О полифонии» [3] предназначена преподавателям школ и подготовленным любителям музыки, статьи «Многоголосный канон» [1] и «Симфоническая музыка» (соавтор Н. Тифтикиди) [4] нацелены на музыковедов и композиторов, очерк «Музыкально-теоретические труды С. С. Богатырёва» [2] – на исследователей и популяризаторов науки, а книга «Хоровое письмо» [5] призвана быть пособием композиторам, дирижёрам и аранжировщикам. Принципиально новые решения и подлинные открытия не мешают автору найти в каждом своём труде оптимальное соотношение между сугубо научным и обучающим (в широком смысле) аспектами. В них, в частности, даётся немало художественно-технологических рекомендаций, которыми отличаются обычно руководства по композиции.

Поставленные задачи решены Копытманом как бы сразу в предельно краткой версии: речь его отжата ровно настолько, чтобы стать адекватной излагаемым тезисам. Поэтому его исследования с трудом поддаются пересказу. В данном очерке внимание будет сфокусировано в основном на общей характеристике методологических принципов и особо важных находках автора. Собственно, тезисность и отжатость – из ряда таких принципов. Ведь они выявляют литературный стиль, в котором, в свою очередь, отражены глубинные свойства творческой индивидуальности. Письмо Копытмана не отличается цветистостью слога, хотя и не лишено лёгкости и изящества. Его «лексическая походка» естественна и органична, в ней нет чего-либо привнесённого, «балетного», нет также следов мучительной работы над словом, отсутствуют пышные выпирающие метафоры, вычурные сравнения. Нет и пространных обоснований и отступлений. Автор специально заботится о том «что сказать?», а проблемы «как сказать?» для него словно бы не существует. Но формы донесения мысли всегда предельно отчётливы. Рождаясь произвольно, они наилучшим образом высветляют её. Не в этом ли заключена неброская красота и выразительность копытмановской речи?

В качестве иллюстрации к сказанному я намеревался выбрать какой-либо особо характерный образец. Перелистал ещё раз труды Копытмана и убедил-

ся, что слог его на удивление ровен и постоянен. Он везде одинаково точен, афористичен, прост и ненавязчив. То есть любой текст, как и ниже приводимый фрагмент из книги «Хоровое письмо», равноценен любому другому, парадоксально являясь самым характерным: «Одним из элементов хоровой фактуры, во многом определяющим её насыщенность, является педаль. Наличие педали, пусть даже лёгкой, цементирует музыкальную ткань и делает звучание хора более устойчивым... Педаль становится излишней при наличии гармонической ткани с плавным голосоведением, несколько вязкой уже по своей природе. И, наоборот, введение педали в лёгких и ажурных по фактуре фрагментах производит необычайно свежее впечатление и становится порой крайне желательным» [5, с. 137].

Интересно, что некоторые черты литературного стиля по-своему проявляются и в композиторских работах. Хотя в основе музыки Копытмана лежат, как правило, очень непростые концепции и образы, она неизменно отличается естественностью, обилием мелодических откровений и строгим отбором минимально необходимых средств, дающих максимально полное (но и без излишеств) воплощение замыслов. В ней немало, как говорил Глинка, «ухищрений злобы», но композитор не культивирует их специально. Парадоксально, к примеру, что весьма сложные гетерофонические построения даны им не от стремления к сложности. Напротив, они осмыслены как факторы новой простоты, как органичные принципы, исходящие, к тому же, из архаических форм группового музицирования². Сходными побудительными мотивами можно объяснить и приверженность Копытмана к пропорциональной нотации, позволяющей графически отразить идею музыки неактивированной, то есть опять же по-своему естественной, свободной и раскованной. (В скобках заметим, что такого рода «современные средства» не абсолютизируются). Предпринятая параллель с композиторским творчеством подтверждает мысль о литературном стиле Копытмана как выражении сущностных черт его личности.

Как замечено выше, Копытман обогатил музыковедение многими фундаментальными идеями и открытиями. Однако научная сторона его трудов пока ещё недостаточно оценена. Это связано с рядом обстоятельств, в том числе внутренних, определяемых предназначением работ и их жанром. Попытаемся уяснить некоторые такие обстоятельства, опираясь

последовательно на разные публикации, что позволит вскрыть их содержательные доминанты и авторские подходы.

Труды Копытмана подчинены, в первую очередь, задачам обучения композиторским техникам. Отсюда – сознательная концентрация всех положений вокруг этого стержня, ограничение круга выдвигаемых вопросов и преимущественно дидактический характер изложения. Взять хотя бы статью «Многоголосный канон». Излагая свою методику его сочинения, Копытман сознательно обходит вопросы выразительности и эволюции канонических форм, их претворения композиторами разных эпох, хотя и считает эти вопросы насущными для музыкознания [1, с. 195, 264, 265]. А ведь по каждому из них он мог бы сказать немало, о чём могу судить по его лекционному курсу, прослушанному в Алмагинской консерватории³.

Но и в той части широко очерченной проблемы, что определила содержание исследования, автором сделаны весомые открытия. Предложенная им методика зиждется на впервые установленных коренных принципах организации канона, совокупность которых представляет, фактически, новую теорию обширной сферы полифонии. Она многодейственна не только в русле проблематики конкретной статьи. Ведь разгадка «секретов» соотношения голосов в каноне, прежде всего закономерностей подвижного контрапункта, сделала реальным проникновение в тайны композиторской технологии любых мастеров, обращавшихся к данной форме, – от Перотина до Веберна и Шнитке.

М. Копытман во многом опирался на классический труд С. Танеева «Учение о каноне», в своё время ставший новым словом в музыкальной науке. Отметив его сильные стороны, автор выявил и те, что требовали дополнений и коррективов (это исследование, как известно, не было завершено). В частности, подход Танеева не позволял заранее предугадывать возможные показатели подвижного контрапункта. А поскольку в многоголосном каноне чаще действуют несколько показателей, его сочинение и анализ становились весьма трудоёмкими. Отсюда и сверхзадача, блестяще решённая Копытманом – упростить написание и изучение каких угодно канонов с любым числом голосов путём настолько полного охвата их закономерностей, насколько это необходимо, чтобы можно было легко предвидеть все показатели контрапункта.

Путеводной звездой тут послужила так называемая методика цепочки для определения индексов канона, которая, когда она уже известна, кажется очевидной и простой. Автору она далась, видимо, как некое откровение, что говорит о редком даре к нешаблонному мышлению, позволяющему вначале открыть истину, а уж затем, зная ответ, установить связь между задачей и её решением. Суть методики цепочки заключается в том, что, допустим, четырёхголосный конечный канон трактуется составным

– он сцепляется из двух трёхголосных канонов; соответственно, пятиголосный канон складывается из трёх, а шестиголосный – из четырёх трёхголосных канонов (в принципе цепочка, будучи незамкнутой, может работать в канонах с неограниченным числом голосов). В канонической же секвенции с равными условиями имитации число составляемых трёхголосных канонов увеличивается на один. Но и в том, и в другом случае, в отличие от танеевской системы, появилась возможность предугадывать индексы, число которых, к тому же, значительно сократилось. Так, в пятиголосном конечном каноне раньше нужно было определить двенадцать интервалов и вычислить девять индексов, по методике же цепочки, соответственно, – четыре интервала и три индекса. Кроме того, «исследование особенностей применения подвижного контрапункта в каноне позволило выявить большое число многоголосных вариантов, которые ... могут сочиняться всего при одном, причём произвольно избранном, показателе» [1, с. 264].

Прервём на этом описание методики, поскольку без потерь переизложить её все равно не представляется возможным – в тексте Копытмана все положения плотно подогнаны одно к другому, а «общих форм движения» нет совсем. Но и сказанное выше даёт, быть может, хотя бы некоторое представление о весомости и оригинальности авторской концепции. Её, кстати, ещё в 1955 году высоко оценили ведущие полифонисты России С. Скребков и С. Богатырёв. Тогда этот труд, созданный выпускником Львовской консерватории, был рекомендован к печати и, послужив основой диссертации, обеспечил начинающему учёному поступление в аспирантуру Московской консерватории. Будучи через некоторое время доработан и опубликован, он существенно повлиял на развитие теории канона.

Правда, по действовавшим в СССР предписаниям, после отъезда Копытмана из страны ссылки на его работы стали невозможными. Более того, как и труды других эмигрантов, они изымались из обращения и не выдавались в библиотеках, приводя на какое-то время к забвению имён. С Копытманом этого не случилось, поскольку репутация блестящего теоретика прочно закрепилась за ним ещё до выезда за рубеж. Правда научный потенциал его работ не для всех очевиден, поскольку новшества и открытия обобщающего плана заслоняются в них конкретными рекомендациями и анализами. Да и сам Копытман именно их, видимо, относил к своим главным достижениям. На такое предположение наводят, кроме всего прочего, данные им оценки трудов С. Богатырёва (а также С. Танеева), которые могут быть отнесены и к его исследованиям: «Все, даже порой сложные обобщения направлены к одной цели – возможности их практического использования» [2, с. 174].

Копытман обычно не прибегает к абстрактным размышлениям или, точнее, они не выставляются



напоказ, выполняя вспомогательную, служебную роль. И в этом его лицо. Не забудем, что такого рода размышления стали с некоторых пор чуть ли не модными в искусствоведческих трудах, претендующих на статус фундаментальных. В лучших из них эти претензии оправданы. Но нередко из-за отрыва от фактов художественной практики они сравнимы с «умозаключениями в принципе» представителей схоластической философии⁴.

Копытману, как уже сказано, не свойственна демонстрация чистых рассуждений. Он склонен, в основном, к выдвиганию вопросов, уже подвергнутых эмпирической проверке. Но самому его исследовательскому методу присущи, конечно, и сугубо теоретические умозаключения априорного (а не только апостериорного) типа, что предшествуют фактам и определяют их выбор. Работы Копытмана говорят о незаурядной способности автора к чисто логическому построению многоуровневых и иерархически выверенных классификационных стеллажей, заполняемых затем описаниями тщательно отобранного и аналитически обработанного материала. В том и суть – крупнейшие обобщения становятся подспудными, занимают, как кажется, скромное место переходов и сочленений, обретают функцию каркаса. В действительности же всё это и говорит об их особом, даже первоочередном значении. Ведь каркас, даже если он скрыт, обеспечивает крепость, а сочленения – гибкость любых архитектурных конструкций.

Обратимся на этот раз к учебному пособию «Хоровое письмо», адресованному композиторам и дирижёрам-хоровикам. Сама его тема побуждала к самостоятельному решению многих проблем, ранее даже не поставленных. Их совокупность и определила новаторское содержание, структура которого как бы сама собой нашла адекватное воплощение в пяти главах и сорока девяти параграфах. Каждый из них, когда это нужно, членится на более мелкие сегменты, раскрывающие тот или иной конкретный вопрос. Книга дополнена приложением (фактически пятидесятым параграфом), в котором впервые теоретически осмыслены и сформулированы правила подтекстовки хоровых партий в условиях разных фактур. Такая планировка отражает характер мышления автора, расположенного к тонко дифференцированной и детализированной типологизации.

Сказанное, впрочем, не приводит к дробности содержания и композиции, целостность которых обеспечивается безупречной логикой сквозного развёртывания идей. От определения хорового ансамбля и выделения его типов автор, начиная со второй главы, переходит к построению теории функций голосов, имеющей в работе базовое значение. Развитие этой теории направлено к четвёртой главе «Хоровая фактура», которая по содержательной значимости, объёму и местоположению (в зоне золотого сечения) оказывается наиболее весомой – основные идеи до-

водятся в ней до высшего обобщения и исчерпывающего обоснования. В последующей пятой главе «Хоровые приёмы» и упомянутом Приложении изучаются, помимо вопросов оформления текста, такие дополняющие ресурсы выразительности, как: имитация инструментов, звукоподражание, изменение тембра при разном звуковедении, включение *portamento*, *glissando*, фонетически конкретных букв и слогов, на слоеный, эхообразных переключек и много чего ещё.

Поставленная автором задача необычайно сложна, поскольку требует освещения чуть ли не бесконечного ряда вариантов сочетания голосов в каждом из акапельных хоров (женском, мужском, смешанном, детском) с учётом специфики функционирования этих голосов и их комбинаций в любых складах. Здесь, кроме того, предполагается анализ таких дополняющих (корректирующих) приёмов, как *divisi*, удвоения, захождения, тесситурные контрасты и многие другие, не говоря уже о перечисленных выше специфически хоровых эффектах.

И всё же Копытман довел и эту задачу до окончательного решения, чему способствовали его энциклопедические знания многовековой истории хорового искусства, редкий дар к созданию логически безупречных классификационных систем и поразительное умение наполнить их многочисленные секции конкретным содержанием. Подобно опытному штурману он проложил в океане композиторских решений единственно верный курс обобщений и рекомендаций.

Книга «Хоровое письмо», как видно, служит гораздо в большей степени, чем другие труды, педагогическим целям. С другой стороны, она является глубоким исследованием, что предопределялось новизной темы и общей склонностью Копытмана к самостоятельному осмыслению и решению любых проблем. Показательно, что он, например, не использовал в готовом виде ни одну из известных типологий фактур (не исключая тюлинской, считавшейся основополагающей), но предложил свою, исходящую из критерия функций голосов. Его оригинальная концепция по-разному была преломлена другими учёными (прежде всего З. Визелем), хотя они и «не могли опираться вслух» на достижения эмигранта. Учитывал её и автор этих строк в типологии фактур, расчленённых с наиболее широкой точки зрения на одноголосные, гетерофонические и многоголосные. Из бесед с Марком Рувимовичем мне стало известно, что в последние годы он также отвёл гетерофонии центральное звено в типологии фактур, отразив, тем самым, и стилевые приоритеты своей музыки.

Разделы книги «Хоровое письмо», являясь звеньями целостной теоретической концепции, содержат и решение насущных практических вопросов. Возьмём в качестве примера § 29, в котором представлены приёмы выделения ведущего голоса – его уплотнение, ослабление фона, усиление тембрового и регистрового контраста, переключивание и т. п.

[5, с. 95]. Набор этот выведен путём анализа образцов хоровой музыки и их логического осмысления. Необходимые же рекомендации имеют оттенок предписаний. Сошлось хотя бы на «правила» по технике перекрещивания, используемого обычно в соединении соседних голосов: «Перекрещивание альтов и сопрано чаще применяется в однородном хоре, это позволяет избежать доминирования тембра сопрано ... Перекрещивание басов с тенорами в мужском хоре встречается реже ... Этот вариант ... возникает эпизодически ... так как тенора попадают в слабый нижний регистр и вряд ли могут стать надёжным фундаментом хоровой вертикали. В смешанном хоре большой эффект создаёт выделение теноров в результате перекрещивания их с альтовой партией» [5, с. 97–99]. И так далее, и тому подобное. Всюду даются нотные иллюстрации. О наставительном характере рекомендаций можно судить и по разделу о хоровой педали, цитата из которого уже служила для характеристики литературного стиля автора, а впрочем – и по любому другому фрагменту данной книги или иных работ.

Но нигде Копытман не переступает черту, за которой отмеченное достоинство обернулось бы недостатком: будучи определёнными и точными, его суждения не становятся догматичными. Автор всегда допускает возможность расширения и даже трансформации уже выведенных установок, если только того потребуют индивидуализированные художественные намерения. Формируя у читателя жёсткие представления о нормах письма, он нередко сам показывает примеры оправданного (и неоправданного) выхода за их границы.

Копытман исходит из известного положения, согласно которому в звучности ансамбля всё должно быть уравновешено и соразмерено по силе и тембру звука, в отношении формы и замысла. Но приведя этот тезис, он тут же дополняет его оговоркой, согласно которой параметры «хоровой инструментовки» никогда не бывают застывшими и механическими. Они, напротив, подвижны, поскольку должны соответствовать постоянно изменяющимся функциям голосов [5, с. 4–5]. Взяв *До мажорное* трезвучие в двух вариантах расположения – тесном и широком – автор констатирует: на *forte* первое из них, в отличие от второго, звучит неровно из-за различной напряжённости регистров женских и мужских голосов (последние, попав в свой высокий регистр, будут выделяться). Этот постулат бесспорен. Однако в полифоническом складе такое неровное звучание может само по себе способствовать обособлению голосов, в гармоническом же оптимальным станет широкое расположение, дающее ровное звучание. То есть, ни одно, ни другое сочетание не может быть признано худшим в ансамблевом отношении без учёта типа фактуры.

Вот теперь рецепт, вроде бы, дан окончательный, все случаи оговорены. Но, оказывается, опять нет, поскольку пока речь шла только о так называемом

«естественном ансамбле». Выясняется, что всё можно сделать наоборот, то есть дать тесное соотношение голосов для гармонии и широкое для полифонии, если звучание выровнять с помощью техники «искусственного ансамбля» – за счёт дублировок, различий в нюансах и тому подобных приёмов, имеющих, кроме всего, свою особую привлекательность [5, с. 10–11]. Если к этому добавить случаи сознательного использования композиторами «неестественных» для каждого склада позиций голосов ради достижения особых эффектов неровной звучности, станет очевидной невозможность и нецелесообразность сведения тембровой палитры к тому или иному стереотипу.

Подобная же гибкость и широта авторской позиции при точных границах оптимальных решений постоянно обнаруживается во всех рассматриваемых трудах. Неизбежные и необходимые в живом творчестве отклонения от норм действительны тогда, когда оговорены сами эти нормы (с учётом эпохи и стиля) как некие критерии оптимальных решений. Их формирование и обоснование – одна из вечных и трудно решаемых задач искусствоведения. Ведь эти критерии призваны служить инструментом и ценностных характеристик, дабы они не становились голословными. Ещё Пушкин не без досады на критиков-искусствоведов писал, что они «говорят обыкновенно: это хорошо, потому что прекрасно, а это дурно, потому что скверно. Отселе их никак не выманишь» [6, с. 286].

В своей педагогической работе Копытман много внимания уделял вопросам критического анализа. Выведенные же критерии правильности служили при этом технической базой. Он и сам постоянно демонстрировал остроту критического взгляда на художественные явления – и не только когда писал о недостатках, а и когда хотел подчеркнуть уместность композиторского решения. Так, выдвинув тезис о целесообразности разделения хоровых партий в том случае, если однородные голоса выполняют и мелодическую, и гармоническую функции, он в качестве положительного примера привёл хор Гречанинова «В зареве огнистом» и тут же показал вариант разделения, который, примени его композитор, оказался бы неудачным [5, с. 102].

Остановимся теперь на очерке «Симфоническая музыка», в котором критический аспект изучения проявился наиболее отчётливо. Он даёт весьма полное представление об основных жанрах и направлениях развития казахского симфонизма от момента зарождения в 1926 году («Степная фантазия» А. Бимбоэса имеет «явные черты дилеттантства») до опусов конца 50-х годов – Четвёртой симфонии Е. Брусиловского и поэм К. Кужамьярова, в которых произросла «новая ветвь» драматургически действенного симфонизма [4, с. 146, 182]. Всё, что посередине (а это около ста произведений примерно тридцати композиторов) отнесено к эпическому и картинно-описательному жанру. Данное наблюдение привело



к выводу «о сужении жанров», «однообразии замыслов», «отсутствии сложных драматических коллизий», перевесе одночастных и сюитных композиций «над жанром многочастной симфонии» [там же, с. 182]. Резюме очевидно: дальнейший путь казахской музыки потребует овладения методом подлинного симфонизма для воплощения масштабных идей в процессе их становления и развития [там же, с. 183].

Ценность очерка заключена не только в указании на общие проблемы становления национальной музыкальной культуры, а и в многочисленных и объективных оценках конкретных работ, почти в каждой из которых выявлены свои «pro et contra». Если суммировать критические замечания, можно получить некий набор рекомендаций композиторам: избегать элементарных переложений первоисточников, стремиться к сохранению природы их образа, проявлять изобретательность и свободу в обработках, не перусложнять (но и не упрощать) гармонический язык, знать меру в увлечении полифоническими приёмами (в других случаях, наоборот, шире их использовать), совершенствовать технику тематических сопряжений и овладевать искусством фактурных смен...

Собранные здесь воедино замечания рассыпаны по статье и адресованы многим конкретным авторам. Надо знать советский Восток тех лет, динамику этапов становления национальных культур, меру профессиональных претензий её представителей, подчас отягощённых многими государственными (сталинскими и хрущёвскими) наградами, чтобы понять, как непросто они воспринимали критику в свой адрес. Но истина дороже, хотя, согласно старой мудрости, «истина порождает ненависть, а лесть друзей».

Копытман имел в профессиональной среде немало друзей и почитателей. Но «порождал» он их не лестью, а вниманием к собратьям по искусству, компетентностью и тем, что был не безучастным комментатором, а участником процесса интеграции культур в регионе. Его критические выступления способствовали этому процессу, тем более что, вскрывая «болезни роста», он, в первую очередь, стремился выявить обретения и находки каждого автора. В рассматриваемом очерке есть немало позитивных суждений о простоте и естественности музыки А. Жубанова, Д. Мацуцина и М. Тулебаева, чёткости программных концепций К. Кужамьярова, живописности симфонических зарисовок К. Мусина, неординарности замыслов технически оснащённой Г. Жубановой, картинности сцен в танцевальной сюите Л. Хамиди, высокопрофессиональном мастерстве «петербуржцев» М. Штейнберга и Е. Брусилковского.

Решая насущные задачи «дня сегодняшнего», практически очерк оказался средоточием и некоторых общих проблем развития восточных, в частности, монодических культур. Их осмысление стало, видимо, первым звеном раздумий на данную тему, которые не покидали Копытмана на протяжении всей

жизни. Об этом я могу судить по многочисленным беседам с Марком (телефонным и очным, регулярным после 1999 года), в ходе которых тема монодии постоянно всплывала в контексте суждений о гетерофонии. По мысли Копытмана, именно гетерофония создаёт наилучшие условия для развития монодических культур изнутри и приобщения их к мировым традициям многоголосной музыки.

Нам осталось коснуться брошюры «О полифонии», в которой неизбежно учитывались границы популярного жанра. Но Копытман и в ней следовал общей для его работ методологии, добиваясь органичного сочетания обучающих (в данном случае просветительских) и проблемных аспектов. Некоторые же из «позиционных» идей автора достойны серьёзного научного обсуждения и полемики. Сошлёмся хотя бы на следующий тезис: «Как гипертрофия гармонии (поиски новых звуковых комбинаций без учёта мелодической стороны), так и гипертрофия полифонии (увлечение линейной стороной за счёт забвения гармонического начала) означают ... экспериментаторство» [3, с. 5].

Но ни одна из норм, как и в других работах, не возводится в догму. Автор даже специально подыскивает исключения из правил, говорящие о непредрешённости средств. Так, объяснив статичностью бесконечного канона его пригодность для закрепления материала в конце формы, он приводит затем начало разработки Неоконченной симфонии Шуберта, где та же полифоническая структура служит, наоборот, отправной точкой для интенсивного развития [там же, с. 53–54].

Сравнение решений по правилам и против правил является лишь одним выражением принципа сопоставления контрастных объектов, которым Копытман регулирует содержание своих работ, добиваясь, кроме всего прочего, его выпуклости и доходчивости. Сошлось хотя бы на один пример. Для уяснения специфики мелодий гомофонного и полифонического типа Копытман сравнивает ведущую линию третьей части Септета Бетховена ор. 20 и гобойное соло из Шестой симфонии Шостаковича [там же, с. 12–13]. Коренное отличие их ладового, мелодико-интонационного, гармонического и фразировочного развёртывания столь очевидно, что в соотнесении они словно бы говорят сами за себя и не требуют подробных разъяснений и точных теоретических выкладок. Более того: метод сравнения противоположаемых объектов, вместе с комплексом других отмеченных средств, помогает автору воплотить свои идеи как бы даже *точнее, чем точно*. И это не парадокс. Содержательная природа явлений искусства столь неохватна, что их описание неизбежно оказывается приблизительным.

Обобщим всё сказанное. Природа мышления Копытмана побуждала его к оперированию наиболее естественными речевыми конструкциями. И в композиторском, и в музыковедческом творчестве он редко сворачивал на пути всякого рода декларированных

направлений и форм, будь то модная в 1950–1960-е годы приверженность к авангардным (позднее анти-авангардным) школам, склонение к теоретизации и математизации сочинения, использование полистилистики (культивируемой эклектики), безуспешные попытки отнесения традиционных искусствоведческих методов теми, что привлечены из смежных наук, повальное увлечение социологическими и семиотическими подходами, опустынивание сугубо музыковедческих изысканий плотной культурологической оболочкой, выпячивание в этой связи контекста при снижении внимания к тексту, выдвигание на первый план субъективно-ассоциативных описаний и суждений по аналогии, акцентирование психологических предпосылок и прочее. Боковых, вспомогательных троп протоптано немало и в науке, и в сочинительстве. И следует признать, что они взаимообогатили и расширили все сферы.

Будучи многосторонне оснащённым и осведомлённым специалистом остросовременной ориен-

тации, Копытман использовал при необходимости любые подходы. Однако побуждения, определяющие его облик художника, учёного и педагога, связаны, в первую очередь, с той творческой магистралью, что прокладывается по имманентно присущим внутренним законам «искусства интонируемого смысла» (Б. Асафьев). На данном направлении, кстати, наиболее сильно выражены и приверженность традиции, и устремлённость к ещё неоткрытым землям. Здесь всегда рождались самые ёмкие и новаторские художественно-технологические концепции, а в сфере музыкознания – те ценностные критерии, что имеют под собой объективные, отвечающие природе музыкального искусства основания и предпосылки. Они то и позволяют получить наиболее точные (точнее точных) выводы и обобщения.

Осталось признать, что автор данного очерка всегда имел в науке, педагогике и просветительской работе примерно те же ориентиры. Может быть поэтому, что «яблоко от яблони недалеко падает».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Марк Рувимович Копытман (1929–2011) – известный композитор, музыковед и педагог – после окончания Черновицкого медицинского института (1952), Львовской консерватории (1955), аспирантуры Московской консерватории и защиты кандидатской диссертации (1958) работал в Алма-тинской консерватории (до 1963), Кишинёвском институте искусств (до 1972), после чего переехал в Израиль. В Иерусалимской Академии музыки и танца выполнял обязанности ректора, заведующего кафедрой теории и композиции, профессора.

² Напомним, что в образцах гетерофонии фольклорной (как, впрочем, и современно-композиторской) в той или иной мере сохраняется принцип унисонности (именно принцип, а

не факт унисона). См. об этом в статье «Гетерофония: типология фактур – эволюция ткани» [7].

³ Воспоминания об учёбе у Марка Рувимовича и о последующих встречах с ним см. в статье «Прошлое в настоящем: приношение Учителю» [8].

⁴ Напомним известный исторический анекдот: Фома Аквинский и Альбрехт Великий в дворике Парижского университета затеяли спор о том, есть ли у крота глаза. Видя нерезультативность их многочасовых баталий, садовник предложил для окончательного решения «проблемы» доставить живого крота. – Ни в коем случае, – запротестовали схоласты, – ведь мы спорим в принципе: есть ли в принципе у крота глаза?

ЛИТЕРАТУРА

1. Копытман М. Многоголосный канон // Вопросы музыкознания. Т. 3. М.: Музгиз, 1960. С. 195–265.
2. Копытман М. Музыкально-теоретические труды С. С. Богатырёва // С. С. Богатырёв: исследования, статьи, воспоминания. М. Сов. композитор, 1972. С. 171–192.
3. Копытман М. О полифонии. М.: Сов. композитор, 1961. 87 с.
4. Копытман М., Тифтикиди Н. Симфоническая музыка // Очерки по истории казахской советской музыки. Алма-Ата: Казахское изд-во худож. лит., 1962. С. 140–183.

5. Копытман М. Хоровое письмо. М.: Сов. композитор, 1971. 200 с.
6. Пушкин А. Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений // Собр. соч. В 10 т. Т. 6. М.: Худож. лит., 1976. 508 с.
7. Трёмбовельский Е. Гетерофония: типология фактур – эволюция ткани // Музыкальная академия. 2001. № 4. С. 165–175.
8. Трёмбовельский Е. Прошлое в настоящем: приношение Учителю // Музыкальная академия. 1999. № 4. С. 74–78.

REFERENCES

1. Kopytman M. Mnogogolosnyy kanon [The Many-Voiced Canon]. *Voprosy muzykoznaniiya* [Issues of Musicology]. Vol. 3. Moscow: Muzgiz Press, 1960, pp. 195–265.
2. Kopytman M. Muzykal'no-teoreticheskie trudy S. S. Bogatyreva [Theoretical Works by S.S. Bogatyrev]. *S. S. Bogatyrev*:

1. *issledovaniya, stat'i, vospominaniya* [S. S. Bogatyrev: Research, Articles, Memoirs]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1972, pp. 171–192.
3. Kopytman M. *O polifonii* [On Counterpoint]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1961. 87 p.



4. Kopytman M., Tifkidi N. *Simfonicheskaya muzyka* [Symphonic Music]. *Ocherki po istorii kazakhskoy sovetskoy muzyki* [Essays on the History of Kazakh Soviet Music]. Alma-Ata: Kazakhskoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1962, pp. 140–183.

5. Kopytman M. *Khorovoe pis'mo* [Choral Writing]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1971. 200 p.

6. Pushkin A. Opyt otrazheniya nekotorykh neliteraturnykh obvineniy [The Experience of Reflection of Some Substandard Accusations]. *Sobr. soch. v 10-ti tomakh* [Collected Works in

10 volumes]. Vol. 6. Moscow: Khudozhestvennaya literature Press, 1976. 508 p.

7. Trembovelskiy E. Geterofoniya: tipologiya faktur – evoliutsiya tkani [Heterophony: Typology of Textures – the Evolution of Contextures]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 2001, no. 4, pp. 165–175.

8. Trembovelskiy E. Proshloe v nastoiashchem: prinoshenie Uchitel'yu [The Past in the Present: Homage to the Teacher]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 1999, no. 4, pp. 74–78.

Точнее, чем точно: о музыковедческих трудах М. Копытмана

Статья характеризует методологию и важнейшие положения теоретических трудов российского композитора и музыковеда Марка Копытмана (1929–2011). Его деятельность преподавателя связана с консерваториями Алма-Аты, Кишинёва, после 1972 года – с Иерусалимской Академией музыки и танца (ректор, профессор, заведующий кафедрой теории и композиции). Рассматриваются издания «Хоровое письмо» (1971, учебное пособие), «Многоголосный канон» (1960, исследование), «Симфоническая музыка» (1962, о сочинениях казахских композиторов), «О полифонии» (1961, из серии научно-популярной литературы), «Музыкально-теоретические труды С. С. Богатырёва» (1972, обзор). Проводятся параллели между литературным и композиторским стилями, отражающими глубинные свойства творческой индивидуальности М. Копытмана. На первый план он выдвигает задачи обучения композиторским технологиям по своим методикам. В частности, это касается принципа цепочки при

сочинении многоголосных канонов и детализированных программ освоения любых видов хоровой фактуры, типологизированных учёным. Чётко определяя оптимальные нормы и правила письма, Копытман не догматизирует их, но учитывает параметры стиля и возможности отклонения от них ради конкретных художественных эффектов. В методиках Копытмана заложены и критерии критического подхода к изучаемым объектам, в частности, к симфоническим сочинениям композиторов Казахстана. Автор выступает за разумное равновесие гармонии и полифонии, считая, что гипертрофия одной из сторон означает поверхностное экспериментаторство. Копытман тяготеет к методам, отвечающим внутренним законам «искусства интонируемого смысла» (Б. Асафьев), предполагающим как приверженность традиции, так и устремлённость к новому.

Ключевые слова: Марк Копытман, музыковедение, полифония, композиторская техника

“More Precisely than Precise”: About the Musicological Works of Mark Kopytman

The article characterizes the methodology and the most important positions of the theoretical works of the Russian composer and musicologist Mark Kopytman (1929–2011). His teaching activities were connected with the conservatories of Alma Ata, Kishenev and, after 1972, with the Jerusalem Academy of Music and Dance (rector, professor, head of the Theory and Composition Department). The publications of his books are examined – “Khoroboye pis'mo” [“Choral Writing”] (1971, tutorial manual), “Mnogogolosny kanon” [“The Many-Voiced Canon”] (1960, research book), “Simfonicheskaya muzyka” [“Symphonic Music”] (1962, about the works of Kazakh composers), “O polifonii” [“On Counterpoint”] (1961, from the series of popular research literature), “Muzykal'no-teoreticheskiye trudy S. S. Bogatyryova” [“The Music Theory Works of S. S. Bogatyryov”] (1972, overview). Parallels are brought in between the musician's literary and the compositional style, reflecting the profound characteristics of Mark Kopytman's creative individuality. He brings to the forefront the goals of learning the technologies of compositions based on his methodology. In particular, this

touches upon the principle of the chain upon composing many-voiced canons and detailed programs of mastering any types of choral textures that had undergone a typological categorization by the musicologist. Concisely defining the optimal norms and rules of writing, Kopytman does not dogmatize them, but considers the parameters of style and the possibilities of deviation from them for the sake of concrete artistic effects. Kopytman's methodology also contains criteria of a critical approach to the studied subjects, for instance, to the symphonic works of the composers of Kazakhstan. The author advocates for a reasonable balance of harmony and counterpoint, arguing that a hypertrophied state of any one of the aspects leads to superficial experimentation. Kopytman favors methods that correspond to the inner laws of the “art of intonated sense” (Boris Asafiev), which assume both following tradition and directedness towards new artistic means.

Keywords: Mark Kopytman, musicology, counterpoint, compositional technique

Трембовельский Евгений Борисович

доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой теории музыки

E-mail: tremb-mus@mail.ru

Воронежская государственная академия искусств
Российская Федерация, 394053 Воронеж

Evgeny B. Trembovelsky

Doctor of Arts, Professor,
Head of the Music Theory Department

E-mail: tremb-mus@mail.ru

Voronezh State Academy for the Arts
Russian Federation, 394053 Voronezh

