

*О. А. Галкин*

Белорусский государственный университет  
культуры и искусств,

Институт повышения квалификации и переподготовки кадров  
220007, Республика Беларусь, Минск, улица Рабкоровская, 17

## **ВОПРОСЫ КОНТРАПУНКТА В СВЕТЕ ЭНЕРГЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ЭРНСТА КУРТА**

Статья посвящена научному наследию швейцарского музыковеда первой половины XX века Эрнста Курта, имя которого тесно связано с формированием так называемой энергетической концепции музыки, с обоснованием психологической природы музыки и, таким образом, с зарождением новой исследовательской сферы в развитии систематического музыкознания — музыкальной психологии.

В центре внимания статьи оказывается понятие контрапункта, которое рассматривается в контексте основных положений энергетической концепции Эрнста Курта. В работе сформулированы важнейшие принципы, отражающие психологический подход к музыке. В рамках энергетической концепции анализируются феномены полифонии и гомофонии, их сущностные первоосновы и имманентные черты. Рассматривается соотношение понятий «контрапункт» и «полифония». Дается краткий обзор методов обучения контрапункту с точки зрения различных подходов. Речь, прежде всего, идет о критике со стороны Курта учебно-практической системы австрийского теоретика конца XVI — первой половины XVII века Иоганна Йозефа Фукса (известная методика «пяти разрядов»), которая была возведена в догму «теории» и развивалась в направлении гармонического обоснования контрапункта. Такой подход, по мнению Курта, противоречил идее горизонтальной трактовки контрапункта и вел к искажению его музыкальной сущности и феномена полифонии как многоголосно-мелодического письма.

*Ключевые слова:* энергетическая концепция музыки, психологический подход к музыкальным явлениям, контрапункт, линейный контрапункт, полифония, гомофония, методы обучения контрапункту

DOI: 10.36871/hon.202203005

*Статья поступила в редакцию:* 2 июня 2022 года

*Рекомендована в печать:* 27 июня 2022 года

*Сведения об авторе:*

**Галкин Олег Абрамович** — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры культурологии и психолого-педагогических дисциплин (Республика Беларусь)

olegal@tut.by

ORCID: 0000-0001-5354-7614

История теоретического и исторического музыкознания — это фактически история возникновения и формирования научных взглядов на музыкальное искусство. За время развития музыковедческой науки накопилось огромное количество трактатов, исследований, трудов, статей, заметок, комментариев и т. п., в которых те или иные стороны музыкального искусства рассматриваются в самых разных аспектах — музыкально-философском, культурологическом, музыкально-теоретическом, музыкально-историческом, ме-

тодологическом. Однако вершинными считаются, как правило, те из них, которые традиционно относят к концепциям, теориям или воззрениям. Они материализуют совокупную музыковедческую мысль и определяют пути ее дальнейшего развития. Такого рода концепции отличаются научной масштабностью и всеохватностью главного объекта — музыки. Попытка объять все ее стороны в едином воззрении вызывает порой жесткую полемику, стремление найти в этих концепциях ошибки, несоответствия, противоречия...

Разумеется, человеческая мысль, даже восходящая на уровень своего рода космизма, все равно останется несовершенной. Однако величие подобных воззрений заключается не в достижении некой системной перфектности, а в том духовном, интеллектуальном импульсе, который ими задается. Такие концепции всегда побуждают мысль к движению, заставляют взглянуть по-иному на что-то уже устоявшееся и, казалось бы, неизблемое. Концепции не создаются для ниспровержения традиций, они наполняют их жизнью, новым смыслом.

### ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К МУЗЫКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

Швейцарский музыковед австрийского происхождения Эрнст Курт (1886–1946) относился к тем мыслителям, труды которого определяли пути развития музыкознания в XX веке. Он — автор научной тетралогии<sup>1</sup>, объединенной общей идеей, которая выражается в так называемой энергетической концепции музыки<sup>2</sup>. Главная идея всей концепции Курта — идея психологической природы музыки. Она сформулирована уже в первой работе его научного цикла — «Основах линейного контрапункта» — и получает обобщающее методологическое завершение в заключительном труде всей тетралогии — «Музыкальной психологии».

Музыка для Курта является психологическим, а не физиологическим и уж тем более не физическим феноменом. Он уходит от исследования исключительно звуковой материи, законы которой обусловлены физикоакустическими и физиологическими процессами. По мнению Курта, исследовать нужно не слуховую реакцию, а музыкальное слышание. Именно последнее наделяет звуки жизнью, мы вслушиваем,

вслушиваем, вчувствуем («*umhören*», «*hineinhören*», «*einfühlen*», по Курту) в них движение. И только тогда физические колебания (акустическое ощущение), физиологически воспринимаемые как звуки (слуховое впечатление), становятся музыкальными тонами (психологический феномен слышания). Следовательно, слуховое восприятие обусловлено психологическими факторами, однако музыкальное начало заключено не в самих слуховых впечатлениях. Оно предопределяется *психическими энергиями*, возникающими в процессе *переживания* звуковой материи и *превращающими* ее в музыкальное звучание. В этом смысле внешняя звуковая оболочка оказывается результатом «оплотнения» психических энергий, проявляющихся как внутренние ощущения движения и напряжений, которые пронизывают звуковую материю.

Идея музыки как энергетического, то есть психологического, феномена проходит через все труды Курта. Отдельные звуки, их последовательности и сочетания относятся к объективному миру, существующему «вне нас»; музыкальные тоны, мелодические образования, целостные аккордовые структуры — к психологической сфере, существующей «внутри нас». Мелодика, аккордика, консонантность и диссонантность, тонально-гармонические процессы, контрасты мажора и минора — все это результаты психического переживания энергетических процессов музыки.

Таким образом, с именем Курта связан не только яркий этап в развитии систематического музыкознания (теоретического и исторического), но и зарождение его новой сферы — музыкальной психологии. Курт является создателем «более или менее полной теории восприятия музыки, а точнее теории музыки как искусства, глубоко обоснованного законами музыкального восприятия» [5, 27]. Курт показал, что вся теория музыки глубоко обоснована законами музыкального восприятия, которые во многом предопределяют те законы, которые обозначаются как музыкальные. В энергетической концепции впервые были органично сведены теория музыки и психология. Главной методологической установкой выступает положение о целостности музыкального восприятия.

При этом психологический подход к музыкальным явлениям не был для Курта самоцелью. В своем научном творчестве он стремился познать в первую очередь саму сущность музыки.

<sup>1</sup> Главную часть его научного наследия составляют четыре труда: «Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха» («*Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*», Bern, 1917) [3], «Романтическая гармония и ее кризис в “Тристане” Вагнера» («*Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners “Tristan”*», Berlin, 1920) [4], двухтомник «Брукнер» («*Bruckner*», Berlin, 1925) и «Музыкальная психология» («*Musikpsychologie*», Berlin, 1930) [2]. Обратим внимание, что три из этих исследований переведены на русский язык.

<sup>2</sup> Имя Курта станет одним из главных в исследовательской линии, которая позже будет определена как направление «энергетизма» [7].

## КОНТРАПУНКТ КАК МЕЛОДИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

Вся концепция Курта вырастает из одной глобальной идеи и охватывает в единстве не только элементы музыкальной материи (звуки, интервалы, созвучия, аккорды, мотив, мелодическую линию, длительности), но и главные стороны музыкального искусства — фундаментальные основания музыкального языка (мелодию, гармонию, ритм, полифонию, форму), духовные основания искусства звуков и логику его исторического развития, глубокие внутренние основания эпохальных стилей.

Главным предметом куртовского исследования в первом его труде становится контрапункт. В «Основах» Курт предложил совершенно неожиданный взгляд на проблему контрапункта. Уже само его обозначение — «линейный» (выражение «линейный контрапункт» станет визитной карточкой автора сразу же после выхода книги в 1917 году) — представляется неожиданным и даже противоестественным.

Учение о контрапункте — одна из важнейших составляющих энергетической концепции музыки. Ключ к понятию контрапункта заложен уже в главной мысли книги — «проникнуть в искусство контрапункта возможно лишь исходя из линии как единства и первоосновы» [3, 31]. Таким образом, обоснование контрапункта оказывается непосредственно связанным с теорией мелодики.

Согласно куртовской концепции, отдельные звуки в своем чередовании не могли бы образовывать мелодическую линию, если бы между ними не существовала сила сцепления, не струилась энергия, воля к движению. Первичным в мелодии является не физический звук, а энергия, которая впитывается им от предыдущего звука и передается следующему. В потоке движения каждый звук оказывается неустойчивым, мелодически диссонантным, то есть в буквальном смысле контрапунктирующим по отношению к окружающим его тонам. Следовательно, «контрапункт» можно определить как горизонтальное энергетическое сопряжение тонов, формирующихся в мелодическую линию. Отсюда исходный смысл основного понятия куртовского труда — *линейный контрапункт*.

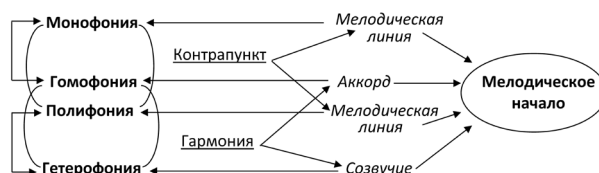
## КОНТРАПУНКТ КАК МЕЛОДИЧЕСКОЕ МНОГОГОЛОСИЕ

Столь необычный посыл куртовской мысли заставляет задуматься над принятыми в теории музыки дефинициями. По традиции уже

само понятие «контрапункт» безусловно связывается с многоголосием. Однако в теории музыки различается несколько видов многоголосия. Для их определения прибегают к аналогии с пространственными координатами — вертикалью и горизонталью<sup>3</sup>. Если логика многоголосной организации определяется вертикальными отношениями, то говорят о гармоническом (гомофонно-гармоническом, аккордовом) складе многоголосия, если горизонтальными — о полифоническом. Следовательно, гармония противопоставляется полифонии (иногда антиподом полифонии называют гомофонию, а контрапункта — гармонию)<sup>4</sup>. Действительно ли приведенные пары понятий являются противоположностями?

Как представляется, противоположными должны быть однопорядковые явления, связанные какими-либо сущностными критериями, но различающиеся формой выражения. В таком смысле соотнести, например, понятия «полифония» и «гомофония» невозможно, ибо между ними нет ничего общего. Это два разных качества, две разные плоскости музыкально-композиционной техники.

Для упорядочения круга указанных явлений обратимся к следующей схеме:



Разумеется, отраженная в приведенной схеме классификация имеет условное, вспомогательное значение. Она необходима для более ясного понимания категории<sup>5</sup> «контрапункт» в свете куртовской теории и исключительно в соответствии с ней<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> С психологической точки зрения подобный подход обусловлен визуальным фактором восприятия музыкальной фактуры.

<sup>4</sup> В рамках настоящей статьи специально не рассматриваются связанные с ними понятия музыкальной ткани, склада и фактуры.

<sup>5</sup> В рамках настоящей статьи термины «понятие» и «категория» не будут дифференцироваться и используются как синонимы.

<sup>6</sup> Мы не ставим целью разработать собственную терминологическую систему, составляющую основу учений о гармонии и полифонии, и исключаем всякое полемическое сравнение с другими точками зрения на эту проблему, которые подробно освещаются, например, в работе Т. Бершадской [1, 7–33]. Отдельные положения этого исследования использованы для обоснования предлагаемой классификации.

В приведенной системе понятий противоположностью полифонии является монофония<sup>7</sup>; другую пару противоположностей образуют гомофония и гетерофония<sup>8</sup> (данные пары обозначены на схеме полукруглыми дугами слева). Их полярность обусловлена «количественным» критерием: монофония как *однозвучие* — полифония как *многозвучие*, гомофония как *единозвучие* — гетерофония как *разнозвучие*. Тот же критерий дает основание выделить «сходные» пары, объединив монофонию с гомофонией как *одно-* с *единозвучием*, а полифонию с гетерофонией как *много-* с *разнозвучием* (данные пары обозначены прямоугольными стрелками слева). Однако «количественный» критерий противоположности или сходства еще не может быть решающим в понимании этих четырех категорий, относящихся к формам, стилям изложения музыкальной ткани.

Сущность данных явлений должна определяться «качественным» критерием, то есть логикой (процессом) организации разных типов музыкальной ткани. Как видно из схемы, монофония и полифония организованы контрапунктически, а гомофония и гетерофония — гармонически (данные «пары» обозначены полукруглыми дугами в центре схемы). В таком контексте понятия «контрапункт» и «гармония» (находятся в центральной части схемы) следует отнести к категориям музыкальной техники.

Музыкальная техника, в свою очередь, обусловлена первичным, исходным элементом, играющим в ней конституирующую роль. Конструктивной единицей контрапункта является мелодическая линия, гармонии — аккорд, созвучие (обозначены угловыми стрелками в центре схемы). Эти первоэлементы имеют значение музыкально-энергетических феноменов, наделяющих психологическим смыслом все остальные явления и связанные с ними понятия.

Вернемся, однако, к исходным четырем понятиям (монофония, гомофония, полифония, гетерофония) и попробуем объединить

количественный и качественный критерии их классификации. В результате получается, что выделенные пары противоположностей (монофония — полифония, гомофония — гетерофония) являются *единокачественными*, но *разноуровневыми*. Следовательно, общим для монофонии и полифонии оказывается первоэлемент (мелодическая линия) и логика его организации (контрапункт), а различным — форма изложения: принципиальное *одноголосие* (монофония)<sup>9</sup> и принципиальное *многоголосие* (полифония). Противоположность этих форм подчеркивается и их отношением к первоэлементу: в монофонии все сводится к мелодической линии, в полифонии все исходит из мелодической линии.

Подобным образом рассмотрим и вторую пару противоположностей (гомофония — гетерофония): общие первоэлемент (аккорд, созвучие) и логика его организации (гармония), но различные формы изложения — непринципиальное *многоголосие* (гомофония) и непринципиальное *одноголосие* (гетерофония), где в первом случае все «сбегается» в аккорд (отсюда смысл *единозвучия*), а во втором — «разбегается» в созвучие (отсюда — *разнозвучие*).

Что касается «сходных» пар (монофония — гомофония, полифония — гетерофония), то они являются *единоуровневыми*, но *разнокачественными*, то есть различаются в отношении первоэлемента и логики организации, а роднятся формой изложения. Что же общего во внешнем проявлении монофонии и гомофонии, полифонии и гетерофонии? На первый взгляд, никаких черт сходства не обнаруживается<sup>10</sup>. Вдумаемся, однако, в сущность всех этих форм. За каждой из них явно или скрыто стоит один и тот же первоэлемент — мелодическая линия. Разумеется, в отношении монофонии и полифонии никаких доказательств не требуется. Гетерофония же, рассматриваемая в качестве фактурного феномена профессиональной музыки, ведет свое начало, как известно, от так называемой народной, мелодической в своих основах гетерофонии. Определение гомофонии обычно связывают с обязатель-

<sup>7</sup> Поскольку это понятие фактически отсутствует в музыкознании (хотя оно напрашивается само собой), его условно можно отождествить с понятием «монодия». Однако в работе Бершадской понятия монодии и монофонии определенным образом дифференцируются [там же, 22].

<sup>8</sup> Имеется в виду так называемая профессиональная гетерофония [там же, 26], где «важен не факт равноправия гетерофонных вариантов, а эффект гармонического «трения» между голосами» [6, 32].

<sup>9</sup> Поэтому принципиальное одноголосие (монофония) также основывается на контрапунктической технике.

<sup>10</sup> Критерий количественного подобия в данном случае уже можно считать чисто теоретическим, умозрительным.

ным подчинением (правда, в чисто внешнем плане) всех ее составляющих одному голосу — мелодии (с чем, вероятно, и ассоциируют само понятие гомофонии). Следовательно, гетерофония исторически исходит из мелодической линии, а гомофония сводится к мелодической линии<sup>11</sup>.

Таким образом, подтверждается тезис Курта о первичности мелодического ощущения во всех музыкальных явлениях (см. на ранее приведенной схеме сходящиеся прямые стрелки справа). Однако реальное музыкальное функционирование каждой из четырех указанных форм соответствует исторически закрепившемуся за ними в профессиональной музыке смыслу. Поэтому, несмотря на идею о тотальной первичности мелодического в музыке, указанные на схеме соподчинения данных форм определенному первоэлементу и логике организации сохраняются в силе.

Отталкиваясь от сделанного анализа, выделим наиболее важные в контексте рассматриваемой проблемы моменты.

Обратим внимание на то, что интересующие нас в первую очередь категории полифонии и гомофонии никак не «пересекались» — ни в отношении противоположности, ни в отношении сходства. Это свидетельствует об их принципиальном различии, об отсутствии всякой связи между ними, что подчеркивается кардинальным отличием в логике изложения данных форм, опирающихся на разные первоэлементы: «Гармоническое и контрапунктическое письмо противоположны<sup>12</sup> друг другу в *корне*, а не только на поверхности явлений: в одном случае на первом плане стоит мелодическое развитие, а в другом — аккордовое воздействие. В общих чертах противоположность их заключается в том, что гармоническая техника

исходит из аккорда как основного начала... Напротив того, линейная техника должна исходить из мелодической линии как основного элемента» [3, 92]<sup>13</sup>.

Таким образом, «несоприкасаемость» гомофонии и полифонии имеет принципиальное значение для сущностного, генетического толкования этих форм изложения, с которыми связаны разные установки музыкального восприятия: «Энергия слышания контрапунктического письма совершенно иная, чем гармонического. Под влиянием искаженных теоретических понятий вместо процессов движения и развития внутреннего напряжения в мелодической линии теперь односторонне выдвигается момент созвучия. Неправильная теоретическая установка и искажение слуха идут рука об руку» [там же, 95].

Видный мыслитель первой половины XX века Альберт Швейцер сразу же обратил внимание на новаторскую установку Курта. В качестве анонсных к третьему изданию «Основ линейного контрапункта» (1927) приводятся его слова о том, что «к баховскому контрапункту должно отнесется не тот, кто опирается на школьное определение и вытекающие из него правила, а лишь тот, кто обратится к самой сущности контрапункта и представит его, исходя из смысла мелодической линии, в виде чего-то могучего и первоначального, как это сделал Эрнст Курт в «Основах линейного контрапункта»». Там же приводится и высказывание немецкого музыковеда Пауля Беккера, который в книге Курта также усматривает весьма «нетрадиционный, самостоятельный взгляд на старое школьное понятие “контрапункт”».

## КОНТРАПУНКТ И ПОЛИФОНИЯ

Выводы, к которым приходит Курт, не следует отождествлять с некой идеей абсолютной полифонии и абсолютной гомофонии, которые изолированы друг от друга. В музыкальном контексте эти формы в большей или меньшей степени взаимопроникают, взаимодополняют и влияют друг на друга. Речь идет лишь о том, что нельзя

<sup>11</sup> Этот процесс применительно к романтической музыке описан Куртом через понятие «бесконечная мелодия» [4, 411 и далее].

<sup>12</sup> Курт при сравнении гомофонии и полифонии постоянно использует слово «противоположность». С точки зрения диалектической логики, однако, гомофонию и полифонию следует все-таки сопоставлять, а не противопоставлять. У Курта же слово «противоположность» несет скорее эмоциональную нагрузку. Однако в контексте столь свойственных языку вербальных противоречий (когда логически различные выражения используются как синонимы, например, «противоположный» и «различный» и т. п.) с таким его использованием (то есть не придавая этому слову жесткого, логического значения) легко примириться.

<sup>13</sup> При сопоставлении этих двух логик изложения музыкальной ткани Курт, вероятно, спонтанно использует гораздо более точное (чем слово «противоположность») выражение, когда расценивает контрапунктическую технику как «отрицательную величину» («*das Negativ*») по отношению к гармонической технике [3, 253].

сводить одну форму к другой, чтобы не исказить их глубинный музыкальный смысл и не повторить, по мнению Курта, ошибку традиционной теории, которая «...пришла к тому, что приняли гармонику за основу всей композиционной техники, а мелодическое движение рассматривает и в многоголосии как пассивный момент. Отсюда вытекают естественные последствия для линейно-полифонического письма. <...> В линейной полифонии смысл и живое становление есть волнообразное движение. Этим и должна руководствоваться техника контрапункта» [там же, 70–71].

Последняя мысль Курта подводит к вопросу о трактовке термина «контрапункт». Как следует из приведенной ранее схемы, понятия «полифония» и «контрапункт» относятся к разным категориям, что является принципиальным моментом в концепции Курта: «В то время как в терминологии выражение “контрапункт” привилось для определения противоположности гармоническому началу, значение слова “полифония” еще точно не выяснено и подвергается большим колебаниям» [там же, 69].

Можно констатировать, что подобное положение вещей сохраняется и поныне. Обычно понятие «контрапункт» попросту приравнивается к понятию «полифония». С одной стороны, это нельзя рассматривать как какую-то грубую ошибку, тем более что в терминологической системе теоретического музыкознания нередко приходится мириться с определенными условностями и сложившимися традициями. С другой стороны, отождествление полифонии и контрапункта стирает те индивидуальные грани этих понятий, которые позволяют глубже проникнуть в логику куртовской концепции.

При рассмотрении феномена контрапункта Курт решает двоякую задачу: дать теоретическое обоснование этому понятию и установить связь контрапунктической техники с общими законами полифонии. Безусловно, и первое, и второе осуществляется на основе психологических предпосылок.

Сущность одноголосного контрапункта (контрапункта мелодической линии) открывает путь к иному, отличному от традиционного пониманию контрапункта в многоголосии (контрапункт мелодических линий): «Мы должны стремиться к созданию техники, исходящей из линейной энергии как оформляющей силы; техника эта должна и в многоголосии со-

хранять горизонтальный поток как главный, определяющий момент» [там же, 122].

Курт противостоит теории, которая понимает мелодию исключительно как последовательность гармонически обоснованных отдельных тонов, то есть исходит из первичности гармонического начала<sup>14</sup>. Такую установку он считал ошибочной, особенно по отношению к проблеме полифонии, которая на самом деле обусловлена техникой многоголосно-мелодического контрапункта. Для Курта музыкальным эталоном в данном отношении служит творчество Баха и Генделя. Их полифонические произведения он относит к «самым крайним проявлениям линейности» [там же, 120]. Поэтому главным объектом исследования в книге становится инструментальная полифония Баха: «Чтобы снова овладеть сферой большого мелодического искусства, мы должны вернуться к баховской линии и формообразующей силе ее техники» [там же, 48].

С точки зрения Курта, полифония есть не что иное, как «искусство мелодического линейного ощущения» [там же, 47]. Ее сущность связана с осознанием горизонтально направленного энергетического устремления, формирующегося в линии. На этом пути иное значение обретает центральное понятие полифонии — контрапункт, в связи с чем Курт констатирует, что «старое учение о контрапункте должно быть пересмотрено в связи с постановкой проблемы о сущности полифонии» [там же, 95].

## ПРАКТИЧЕСКИЕ ВЫХОДЫ:

### МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ КОНТРАПУНКТУ

Курт изначально задумывал «Основы линейного контрапункта» как учебник, в котором должен быть предложен совершенно иной взгляд на проблему контрапункта. Стремясь утвердить новую точку зрения на контрапункт, Курт категорически от-

<sup>14</sup> Даже в современной теории учение о гармонии нередко становится каким-то логическим универсумом, с позиций которого рассматриваются чуть ли не все музыкальные явления. Поэтому симптоматично, когда в своей работе Бершадская отмечает, что «Ю. Холопов возражает против обязательной связи категории гармонии с категорией аккорда и вообще с вертикалью. Он определяет гармонию как “высотную организацию музыкальных звуков” и специально говорит о гармонии многоголосия. Его идеи нашли отражение в трудах К. Южак, Н. Гуляницкой, С. Галицкой и других теоретиков» [1, 9].

вергает прежнее его толкование. Главная ошибка традиционной теории, по его мнению, заключалась в понимании самого термина «контрапункт» как вертикального соотношения тонов, находящихся друг против друга (как буквальное значение выражения «*punctus contra punctum*»). Подобная трактовка контрапункта на протяжении долгого времени определяла подход к овладению контрапунктическим письмом на основе методики «пяти разрядов», автором которой был австрийский теоретик конца XVI – первой половины XVII века Иоганн Йозеф Фукс. Он известен как составитель трактата по контрапункту «Ступени к Парнасу» («*Gradus ad Parnassum*», 1725), который вплоть до XX века использовался в качестве стандартного учебника по полифонии, а сама методика «пяти разрядов» активно использовалась при обучении контрапункту и в дальнейшем.

Вертикальная трактовка контрапункта диктовала уже начальные упражнения в овладении многоголосным письмом по системе Фукса, требовавшие в основном соблюдения правильного интервального сочетания двух одновременно взятых звуков. Такой путь, безусловно, противоречил идее горизонтальной трактовки контрапункта. Как подчеркивает Курт, фуксовской теории изначально не хватает понятия линейности: «... рано или поздно она все равно вернется к аккордовой структуре, какие бы системы она не конструировала» [3, 94].

В начале XX века, как метко замечал Курт, «контрапункт изучается более по Фуксу, чем по Баху» [там же, 97]. Значение и роль методики Фукса, принципы которой в многочисленных учебниках по контрапункту были возведены в ранг определяющих, подвергаются Куртом весьма тонкой переоценке<sup>15</sup>.

Следует отметить, что положенный Фуксом в основу построения многоголосия принцип допустимости интервалов указывает на важнейшую роль горизонтальных моментов в контрапункте и не имеет ничего общего с его гармоническим обоснованием (созвучие есть сумма интервалов, а не аккорд). Однако горизонтальные и вер-

тикальные отношения сводятся у Фукса лишь к голосоведению и никак не касаются сущности мелодической линии. Примат голосоведения, сам по себе свидетельствующий о верном направлении в понимании контрапункта, отражает теоретические взгляды того времени, когда главной опорой музыкального представления служили средневековые лады и еще не было четко сформулировано понятие аккорда.

Курт считает, что точка зрения Фукса примерно соответствует взглядам на технику вокального стиля XVI века. В этом подходе, опирающемся на мелодическую концепцию средневековых ладов и правила соединения линий согласно принципу допустимости интервалов, содержалось зерно идей линейной полифонии. Однако проблему Курт усматривал в том, что учебно-практическая система Фукса была возведена в догму «теории» и развивалась в направлении гармонического обоснования контрапункта<sup>16</sup>: «*Cantus firmus*» становится чисто внешним пережитком первоначального линейного замысла, который поглощается аккордовым письмом... Поэтому вся концепция становится вертикальной» [там же, 102].

Причиной этого, с одной стороны, служила заложенная еще у Фукса неясность и нечеткость отношения горизонтальных и вертикальных основ, что вело к неправильному пониманию сущности контрапункта. С другой стороны, тенденция гармонической трактовки контрапункта синхронизировалась с историческим процессом развития музыки и была связана с происшедшим после смерти Баха поворотом от полифонии к гомофонно-гармоническому многоголосию. В качестве «промежуточного» между мелодическим и гармоническим обоснованием контрапункта Курт выделяет учебник Римана («*Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapuncts*», 1888), в котором фактически уже перевешивает установка на гармонический критерий. Вследствие такого преобразования учения о контрапункте постепенно исчезает различие между контрапунктическим и гармоническим

<sup>15</sup> Курт видит в Фуксе добросовестного исследователя, труд которого в историческом плане заслуживает всяческого уважения. По мнению Курта, система «разрядов» представляла собой всего лишь план практического обучения контрапункту.

<sup>16</sup> Курт указывает на ряд учебников — Альбрехтсбергер, Керубини, Дена, Рихтера, Беллермана, Буслера, Тирша, Ядассона, Римана, Дрезеке, Праута, Креля, Пипера, Шенкера, Штёра и др., в которых постепенно реализовывалась подобная тенденция.

письмом (учебник Ф. Дрезеке). В итоге в качестве основной установки на полифонический стиль письма также выступают вертикальные отношения.

Результат, к которому пришла теоретическая мысль, был «запрограммирован» уже исходным смыслом слова «контрапункт» как «нота против ноты», что укореняло ориентацию на вертикально-гармонические явления. Однако главное противоречие заключалось в том, что феномен полифонии, в основе которого лежит контрапунктическая техника, практически всеми исследователями связывался с установкой на мелодическую структуру. Поэтому Курт предлагает новые термины: «контралинеарность» (линия против линии), а точнее — «паралинеарность» (линия около линии). Если в первом из них сохраняется что-то от вертикального параметра (о чем говорит само слово «*contra*»), то второе уже непосредственно указывает на главную тенденцию горизонтальной структуры: одновременное развертывание мелодических линий.

Вероятно, название книги Курта могло бы звучать как «Основы паралинеарности». Однако он не стремится к окончательной замене общеупотребительных терминов традиционной теории. Его цель — наполнить их новым смыслом. Так, с изменением значения понятия «контрапункт» естественное обоснование получает и концепция полифонии как многоголосно-мелодического письма: «Сущность теории контрапункта заключается в том, чтобы две или несколько мелодических линий могли развертываться одновременно, по возможности менее стесняемые в своем мелодическом развитии не благодаря вертикальным созвучиям, а несмотря на них» [3, 121].

Таким образом, в контексте мелодического многоголосия соответствующую ему технику следует воспринимать не как кон-

трапункт звуков, соединяющихся в аккорд, а как контрапункт линий, сплавляющихся в многоголосное целое.

С методической точки зрения куртовское учение о контрапункте связано с двумя принципиальными моментами. Первый из них обусловлен неперемнным для всей концепции Курта музыкально-психологическим фактором: «Сущность контрапунктического письма должна быть снова обретенна не путем теоретической установки, а путем музыкального вчувствования в линии. Энергия слышания контрапунктического письма совершенно иная, чем гармонического» [там же, 94].

Второй момент, связанный с практическим овладением полифонической техникой, может показаться неожиданным. В отличие от привычной методики Фукса, отталкивающейся изначально от двухголосия (что, казалось бы, вполне естественно, когда речь идет о полифонии), в методике Курта исходной является техника одноголосной линии<sup>17</sup>. В первоэлементе полифонии (мелодической линии) уже заложено многоголосие (феномен скрытой полифонии). В этом непосредственно отражается идея полифонии как принципиального многоголосия и ее противоположность монофонии, первоэлемент которой (мелодическая линия) принципиально одноголосен.

<sup>17</sup> Причина столь принципиальных методических расхождений Фукса и Курта предопределяется их различными стилевыми ориентирами. Если «разрядь» Фукса могут быть весьма плодотворными при овладении техникой классической вокальной полифонии (Палестрина, Лассо), то линейный контрапункт Курта отражает законы классической инструментальной полифонии (Бах, Гендель). Другое дело, что в учебных курсах нередко именно фуксовскую методику совершенно неправомерно пытаются применить к так называемой полифонии свободного стиля.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии. Л. : Музыка, 1985. 238 с.
2. *Курт Э.* Музыкальная психология; пер. с нем. Л. Товалева, О. Галкина / вступ. ст. О. Галкина; науч. ред. М. Старчеус. Минск : БелГИПК, 2007. 496 с.
3. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / ред. и вступ. ст. Б. Асафьева. М. : Госмузиздат, 1931. 304 с.
4. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / общ. ред., вст. ст. и коммент. М. Этингера. М. : Музыка, 1975. 529 с.
5. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М. : Музыка, 1972. 384 с.
6. *Холопова В. Н.* Фактура. М. : Музыка, 1979. 87 с.
7. *Цареградская Т. В.* Направление «энергетизма» в контексте музыкознания XX века // Журнал Общества теории музыки. 2017. № 4 (20). С. 36–48.



*O. A. Galkin*

Belarusian State University of Culture and Arts  
Institute for Advanced Training and Retraining of Personnel  
17 Rabkorovskaya ul., Minsk, 220007, Republic of Belarus

## QUESTIONS OF COUNTERPOINT FROM THE PERSPECTIVE OF ENERGY CONCEPT OF ERNST KURTH

The following article is devoted to the scientific heritage of the Swiss musicologist of the first half of the XX<sup>th</sup> century, Ernst Kurth, whose name is closely associated with the formation of the so-called energy concept of music, with the substantiation of the psychological nature of music and, thus, with the emergence of a new research area in the development of systematic musicology — musical psychology.

The article focuses on the concept of counterpoint, which is explored in context of the main thesis of the energy concept of Ernst Kurth. The work formulates the most important principles that reflect the psychological approach to music. The author analyzes the phenomena of polyphony and homophony, their essential principles, and immanent features within the framework of the energy concept. The co-reliance between the "counterpoint" and "polyphony" is considered as such. A brief overview of the methods of teaching counterpoint from the point of view of different approaches to it is given. It is primarily about Kurth's criticism of the educational and practical system of the Austrian musicologist of the late XVI<sup>th</sup> — first half of the XVII<sup>th</sup> century Johann Joseph Fux (famous "five-grade" methodology), which was raised to the dogma of "theory" and developed in the direction of harmonic substantiation of counterpoint. Such an approach, according to Kurth, contradicted the idea of a horizontal interpretation of counterpoint and led to a distortion of its musical essence and the phenomenon of polyphony as a polyphonic melodic writing.

*Keywords:* energy concept of music, psychological approach to musical phenomena, counterpoint, linear counterpoint, polyphony, homophony, methods of teaching counterpoint

DOI: 10.36871/hon.202203005

*Received:* June 2, 2022

*Accepted:* June 27, 2022

*Information about the author:*

**Oleg A. Galkin** — Ph.D. (History of Art), Associate Professor, Professor of the Department of Culturology and Psycho-Pedagogical Studies (Republic of Belarus)

olegal@tut.by

ORCID: 0000-0001-5354-7614

### REFERENCES

1. Bershadskaya T. S. Lektsii po garmonii [Lectures on Harmony]. Leningrad, 1985. 238 p. (In Russian)
2. Kurth E. Muzykal'naya psikhologiya [Musical Psychology]. Minsk, 2007. 496 p. (In Russian)
3. Kurth E. Osnovy linearnogo kontrapunkta: Melodicheskaya polifoniya Bakha [Foundations of Linear Counterpoint: Bach's Melodic Polyphony]. Moscow, 1931. 304 p. (In Russian)
4. Kurth E. Romanticheskaya garmoniya i yeye krizis v "Tristane" Vagnera [Romantic Harmony and Its Crisis in Wagner's "Tristan"]. Moscow, 1975. 529 p. (In Russian)
5. Nazaikinsky E. V. O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya [About the Psychology of Musical Perception]. Moscow, 1972. 384 p. (In Russian)
6. Kholopova V. N. Faktura [Texture]. Moscow, 1979. 87 p. (In Russian)
7. Tsaregradskaya T. V. "Energeticism" as a Trend of the XX<sup>th</sup> century Music Analysis. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the Music Theory Society]*. 2017, no. 4 (20), pp. 36–48. (In Russian)

