

Н.А.СИМАКОВА

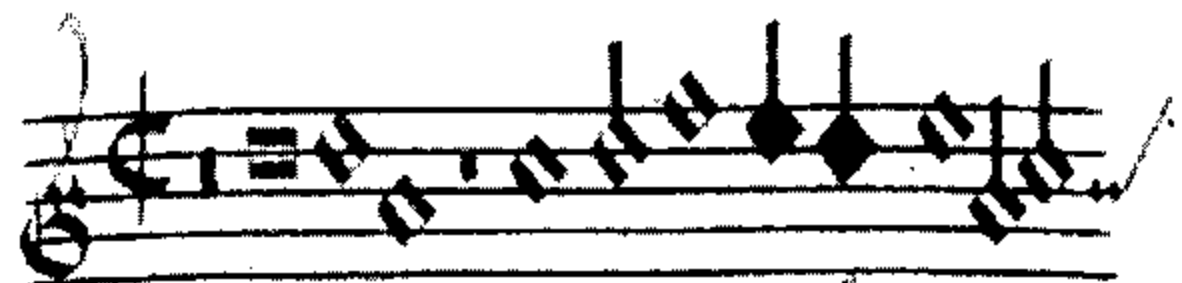
КОНТРАПУНКТ
СТРОГОГО
СТИЛЯ
И ФУГА

ИСТОРИЯ
ТЕОРИЯ
ПРАКТИКА

Сканирование - Фугетта



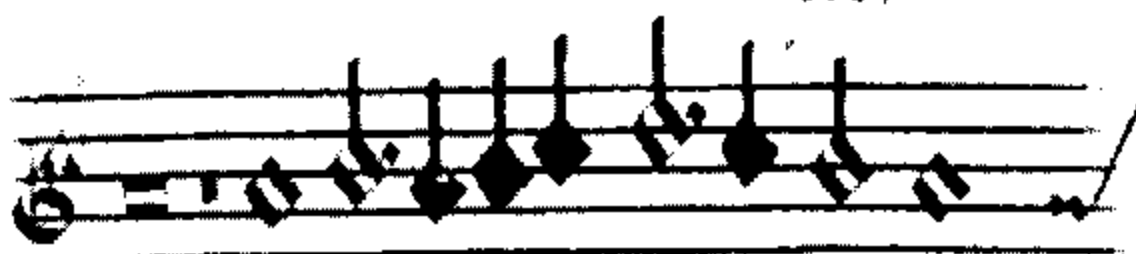
G'scoing.



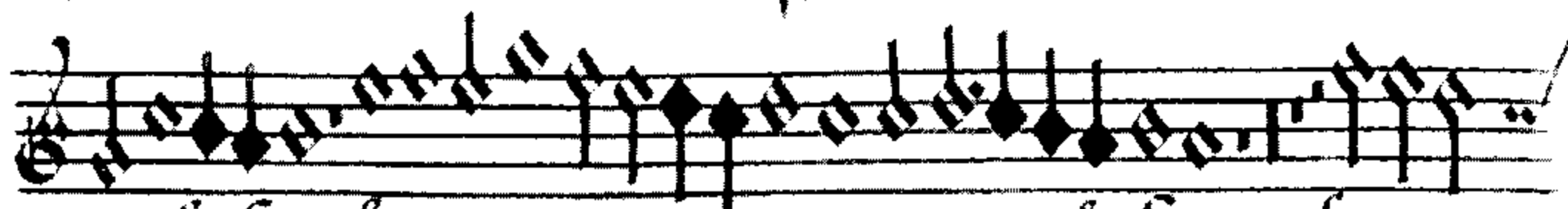
M m herte altyt. Kyrie



cley



son Kyrie

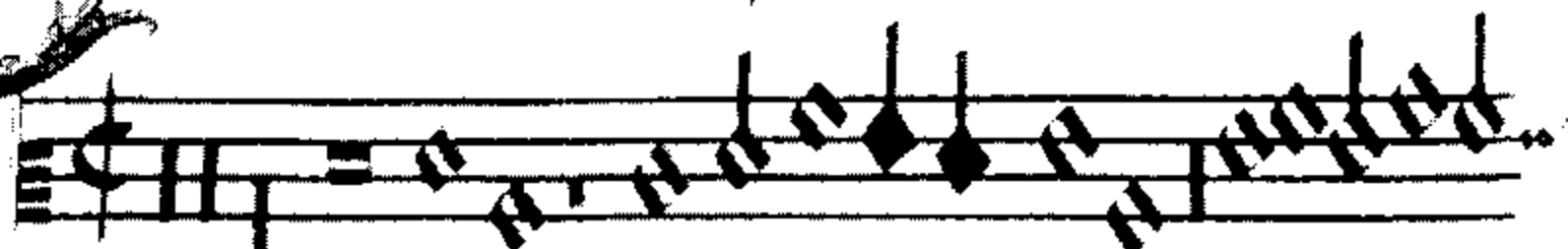


cleyson Kyrie

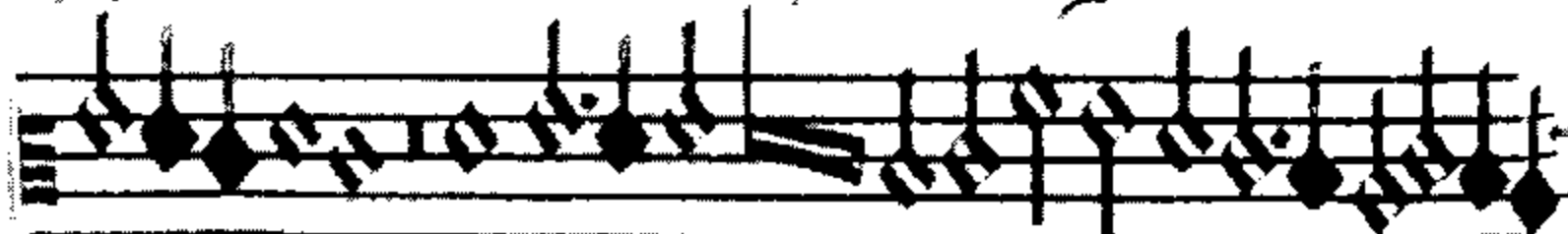
cleyson Kyrie



cleyson.



M m herte altyt heeft verlanghē. Kyrie



cleyson Kyrie



cleyson Kyrie

cleyson.

The manuscript page contains two large, ornate initials, 'C' and 'C', decorated with intricate floral and foliate patterns. The first 'C' is on the left, and the second 'C' is on the right. Between and around these initials are staves of musical notation. The lyrics are written in a Gothic script below the staves. The text includes 'Alm herte altit. Kyrie', 'eleyson Kyrie', 'son Kyrie', 'eleyson.', and 'Alm herte altit. Kyrie'. The musical notation consists of square notes on a four-line staff, with some notes beamed together. The page is a scan of a physical document, showing some texture and slight variations in ink.

Alm herte altit. Kyrie

eleyson Kyrie

son Kyrie eleyson.

Alm herte altit. Kyrie

eleyson.

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ имени П.И.ЧАЙКОВСКОГО

КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Н. А. СИМАКОВА

К ОНТРАПУНКТ СТРОГОГО СТИЛЯ И ФУГА

ИСТОРИЯ
ТЕОРИЯ
ПРАКТИКА

Учебное пособие
для студентов композиторского,
историко-теоретического
и дирижерско-хорового факультетов
музыкальных вузов

ПЕРВАЯ

МОСКВА • "КОМПОЗИТОР" • 2002

ББК 85.31
С 37

**Исследование осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
проект № 00-04-0021а**

**Издание осуществлено при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации
научный грант конкурса 2000 г.**

Симакова Н. А.

С 37 Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. Часть I.
Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. — М.: Издательский Дом «Композитор», 2002. — 528 с.

ISBN 5-85285-532-4

Всестороннее научное исследование, демонстрирующее как традиционные, так и новые подходы к такому непреходящему художественному явлению как западно-европейская полифоническая музыка XV—XVI веков. Автору присуща исключительная способность излагать самые сложные научные положения в увлекательной, изящной и динамичной форме. Книга предназначена, в первую очередь, студентам композиторского, историко-теоретического, дирижерско-хорового факультетов музыкальных вузов в качестве учебного пособия, однако в неменьшей степени она будет интересна и полезна педагогам музыкально-теоретических дисциплин, музыковедам, композиторам.

С $\frac{4905000000-037}{082(02)-2002}$ Без объявл.

ББК 85.313

ISBN 5-85285-532-4

© Симакова Н. А., 2002 г.

© Издательский Дом «Композитор», 2002 г.

Содержание

От автора	5
Введение	15
I. О контрапункте строгого стиля и его роли в истории музыкального искусства	15
II. Полифония. Контрапункт. Из истории терминов	51
III. Предыстория контрапункта. Эволюция многоголосия на протяжении IX—XIV веков и его теоретическое осмысление	57
IV. О возникновении понятия «контрапункт строгого стиля» и о сферах его применения	75
Глава первая. Выразительные и формообразующие средства контрапункта XV—XVI веков	79
ритмическая нотация	82
ладовые особенности	96
интервальное строение	120
cantus prius factus и музыкальный тематизм	142
слово и музыка	152
Глава вторая. Простой контрапункт	161
о специфике мелодических голосов	162
<i>двухголосие</i>	178
правила контрапункта по Тинкторису	178
система разрядов	181
новая методика сочинения контрапункта	187
<i>трех-, четырех-, пятиголосие</i>	190
старая методика	191
новая методика	199
отступления от правил	203
Глава третья. Имитация и имитационные формы (взгляд традиционный и новый)	208
ранние виды имитационных форм	209
«канон», «фуга», «имитация», (значение терминов)	216
классификация имитационных форм	223
<i>двухголосие</i>	227
строгая и свободная имитация	227
<i>трех-, четырех-, пятиголосие</i>	231
строгая и свободная имитация	231
имитации на cantus firmus	235
Глава четвертая. Сложный контрапункт	241
<i>двухголосие</i>	252
подвижной контрапункт	252
обратимый контрапункт	277
другие виды контрапункта	291

трех-, четырех-, пятиголосие	292
подвижной контрапункт	293
обратимый контрапункт	302
контрапункт, допускающий удвоение голосов	308
контрапункт, допускающий метрические изменения	315
комбинированный контрапункт	317
Глава пятая. Канон и его разновидности	320
классификация канонов по Л. Файнингеру	323
двухголосие	325
конечный канон	326
Fuga ad minimum	328
каноны: в инверсии, ракоходный, в увеличении, в уменьшении	333
бесконечный (циркулярный) канон двух видов	337
другие виды канонов	337
трех-, четырех-, пятиголосие	351
конечный канон	353
бесконечный (циркулярный) канон двух видов	366
двойной канон	375
фуга на cantus firmus	384
образцы редких форм канона	391
Глава шестая. Методы работы с первоисточником. Техника и формы ...	400
техника письма и формы на cantus firmus	403
дискретное ostinato: техника и формы	412
техника и формы сквозного имитационного письма	415
Quodlibet: техника и формы	423
техника колорирования	430
о некоторых особенностях формы канонических композиций ...	437
моноритмический контрапункт (contrapunctus simplex)	441
Вместо заключения	463
Приложения	471
I. Дополнительный материал к главе первой	481
античные и средневековые лады	481
о терминах «тема» и «композиция»	487
II. Три фрагмента из третьей части трактата «A Plaine and Easie Introduction to Practical Musicke» («Ясное и легкое введение в практическую музыку») Т. Морли	490
III. Учебно- методический материал:	495
примеры первоисточников из художественной и инструктивной литературы (для письменных работ и упражнений в устной импровизации)	498
тексты первоисточников (с переводом) для сочинения самостоятельных композиций	507
разряды	509
домашние задания и упражнения к лекционному курсу «Контрапункт строгого стиля»	511
перечень композиций, рекомендуемых для выполнения в течение семестра	516
IV. Нотный материал для анализа	523
Литература	525

От автора

Врисуя к труду, посвященному музыке XV—XVI веков, думается, вполне допустимо воспользоваться и формой изложения, столь характерной для научных трактатов этого времени, — формой *диалога*. Ведь наверняка уже сам факт обращения к данной теме способен вызвать ряд вопросов. К примеру:

Читатель: Неужели о контрапункте строгого стиля и о фуге можно сказать еще что-то новое? Ведь о них написано так много...

Автор: Полагаю, можно. Более того, надеюсь, данная книга будет способствовать появлению все новых и новых исследований об этих удивительных художественных явлениях, и сегодня не теряющих своей значимости и актуальности.

Читатель: Да, но разве взгляд из сегодняшнего дня не дает менее достоверную картину, нежели взгляд более близкий по времени самому явлению? Не лучше ли было бы перевести и издать, к примеру, «*Gradus ad Parnassum*» Й.Фукса или «*Der Contrapunkt...*» Г.Беллермана, чем писать новую книгу?

Автор: Конечно, такие издания можно было бы только приветствовать. Однако даже самый замечательный научный труд — всегда детище своего времени. Каким бы превосходным и всеохватывающим он ни был, в нем непременно присутствует авторская позиция, а она формируется тем отношением к предмету исследования, которое актуально для времени исследования. Названные труды — как и ряд других замечательных книг по контрапункту: падре Мартини, З. Дена, А. Рейха, Л. Керубини, Ф.В. Марпурга, Е.Ф. Рихтера, Л. Бусслера, Х. Римана, Й. Мюллера-Блаттау, Г. Шенкера, К. Еппесена, — ценны для нас сегодня прежде всего как ярчайшие документы *истории*. Ведь наряду с важнейшими сведениями в каждом из них содержится немало положений, которые уже не согласуются с нынешним восприятием строгого стиля, — в том числе, с современной трактовкой его выразительных средств и важнейших формообразующих компонентов. В этом легко убедиться, заглянув в любую из книг вышеназванных авторов.

Читатель: И все-таки, что еще нового можно сказать о строгом стиле и фуге? Этот предмет настолько хорошо изучен... Или так только кажется?

Автор: Как и в любом другом виде искусства, в музыке нет и не может быть исчерпанных тем. Не только у почтенных авторов, упомянутых мною ранее, но и

в данной книге многое о контрапункте XVI века и фуге, к сожалению, остается неосвещенным. Это, прежде всего, проблемы, связанные с исполнительской практикой, а также с традициями композиторского ремесла — с его особенностями на разных исторических этапах, со спецификой творческого процесса и т. д.

Что же до новизны, то, как это ни парадоксально, в заявленной теме оказалось немало аспектов, нуждающихся не просто в привлечении дополнительных сведений, но и вообще в принципиально новой разработке. И вот здесь немалую помощь автору оказали, с одной стороны, научные исследования отечественных и зарубежных ученых, появившиеся в последние годы, а с другой — те самые документы истории, трактаты прошедших столетий, материалы которых позволили не только по-новому осветить ряд теоретических вопросов и значительно расширить традиционный подход в изложении ряда тем, но и избежать ставшего, увы, привычным для работ с подобной тематикой академично-сухого, даже скучного тона. Ибо, думается, подобный тон вряд ли уместен при обращении к столь интересным явлениям.

Ведь, несмотря на кажущуюся сложность, объект исследования так увлекателен! Заманчивы и задачи, стоящие перед исследователем: с максимальной исторической достоверностью осветить важнейшие проблемы, касающиеся контрапункта строгого стиля и фуги; изложить секреты старой и новой методик их выполнения; обратить внимание на то, как тесно переплетаются в сфере контрапунктического искусства, казалось бы, на первый взгляд совершенно разные явления, как перевоплощаются и переходят в свою противоположность отдельные выразительные приемы: сложный контрапункт опирается на простой; в свою очередь, вне сложного контрапункта невозможны многие каноны; и напротив, без участия имитации и канона немыслима техника выполнения ряда форм сложного контрапункта... Как вообще органично связаны контрапункт строгого стиля и фуга, их логика и поэтика, и как синхронно порой здесь действуют законы эстетики и математики — Царицы всех наук!

Читатель: Прошу извинить меня за недоверие, но... если мысль о связи музыки и эстетики мне представляется естественной, более того, мне понятно то важное значение, которое имеют для музыки логика и поэтика, то математика и музыка... По-моему, это явное преувеличение.

Автор: Я так не думаю. Как известно, параллели между музыкой и математикой проводились во все времена, начиная с античности. Актуальны они и для эпохи Ренессанса, многие музыканты которой, в том числе Данстейбл, Окегем, Обрехт были к тому же и математиками. Стоит также вспомнить замечательные слова Леонардо да Винчи: *«Никакое человеческое исследование не может почитаться истинной наукой, если оно не изложено математическими способами выражения»*. Это высказывание обрело новую жизнь спустя четыре столетия, будучи избранным С.И. Танеевым в качестве эпиграфа к его фундаментальному труду «Подвижной контрапункт строгого письма», в котором с помощью математических формул и алгебраических уравнений не только значительно сокращается описание огромного числа контрапунктических правил, но и по-новому решаются многие вопросы, касающиеся техники письма.

Кстати, к подобной аналогии обращался двумя веками раньше Танеева и Йозеф Фукс. Характеризуя в своем трактате «Gradus ad Parnassum» один из видов контрапункта, так называемый «цветистый», он пишет: *«Подобно тому, как сад полон цветов, так и этот вид контрапункта... вбирает в себя совершенство всех видов, /.../ и подобно арифметике, включающей в себя четыре действия — сложение, вычитание, умножение, деление, которыми мы пользуемся как по отдельности, так и вместе.... этот вид является не чем иным, как сочетанием всех отдельно существующих видов контрапункта».*

Итак, позволю себе заметить: связи музыки и математики чрезвычайно разнообразны и могут проявляться порой в самых, казалось бы, неожиданных сферах.

Читатель: Ну что же, хотя я пока еще и не увидел на деле, как в музыке действуют законы математики, мне, по крайней мере, стало ясно, почему контрапункт называют в числе наиболее сложных и трудных теоретических дисциплин...

Автор: Вывод этот поспешен и необоснован. Ведь математика олицетворяет собой не только порядок, дисциплину, но и знание, мудрость. И это неслучайно. Потому что строго выверенный и одновременно стройный, красивый, в лучших из своих образцов приближающийся к произведениям искусства математический расчет позволяет приобщиться к наиболее универсальным, высшим законам Бытия. Так что любой, кто думает: вот-де откуда сложность полифонической музыки, ее сухость и академизм, — явно ошибается. Напротив, при рассмотрении контрапункта с двух точек зрения — музыки и математики, он приобретает дополнительные красоту и совершенство.

Что же до жалоб на сложность освоения контрапункта в качестве учебной дисциплины, на его техническую недосыгаемость, головоломность, то здесь может быть предложено одно средство. Да, изучение контрапункта требует усидчивости, обстоятельного, неторопливого усвоения основ, но не только: оно предполагает в изучающем готовность к непривычным ракурсам, способность удивляться и останавливать внимание на том, что на первый взгляд может показаться незначительным, само собой разумеющимся, или же непонятным, «заумным». Тот, кто проявит упорство в освоении тонкостей контрапункта, его веками оттачивавшихся приемов и правил, несомненно, будет вознагражден: за простотой и изяществом мелодических линий, изощренной логикой их переплетений, наконец, за поразительной, совершенной согласованностью целого и всех его компонентов ему откроется новый, самобытный, необыкновенно глубокий и чистый мир — мир, в котором столь близок идеал Гармонии и Красоты.

* * *

Третье тысячелетие вступило в свои права. Еще на один век увеличился разрыв между днем сегодняшним и эпохами, подарившими миру музыкальное искусство высочайшего профессионального и духовного уровня. Ренессанс, Барокко... И сегодня мы не устаем поражаться обилию идей, изобретательности технических приемов, многообразию художественных находок *ars componendi* — искусства композиции мастеров того времени. Оно изумляло музыкантов в XVIII-м и XIX-м столетиях, вызывало огромный интерес в первой половине XX века. И наши прямые современники, заново

оценивают забытые достижения «старых» мастеров и открывают для себя не только много нового, неизвестного, но и поразительно близкого, созвучного нашим дням.

Веберн, Шенберг, Берг, Стравинский, Хиндемит, Шостакович, Шнитке, Денисов, Слонимский... Практически трудно найти мастера современности, который бы совсем обошел стороной этот опыт, кто хоть раз не искал бы в нем для себя возможность усовершенствовать композиторскую технику, пополнить арсенал сегодняшних выразительных средств, обрести новые импульсы и идеи, наконец, соотнести свой личный опыт с художественными традициями, которые не утратили значимости и актуальности на протяжении столетий.

Обращение к искусству данных эпох — не просто дань уважения высочайшим культурным ценностям прошлого. Это результат духовной потребности современного человека, втянутого в стремительный круговорот общественных и политических событий, — потребности в общении с образами возвышенными, полными спокойного раздумья и созерцания, в воплощении которых присутствовали бы четкая логика музыкального выражения, строгая выверенность всех музыкальных компонентов, конструкций, форм.

Несомненно, интерес, проявляемый сегодня к искусству этих эпох, равно как возросшее число ансамблей и хоровых коллективов, включающих в свой репертуар барочную и предбарочную музыку, и, что, возможно, самое главное, — новое качество исполнения старинной музыки, во многом обязаны также успехам музыкальной науки XX века — публикациям новых, научно выверенных нотных изданий, крупным музыковедческим исследованиям. Правда, большая часть подобных изданий принадлежит зарубежным специалистам. Их систематическая работа по переводу трактатов, расшифровке рукописей, поиску различных музыкальных источников, детальному изучению содержания старинных манускриптов и т. д. дала немало сведений и обобщений, значительно изменив наш взгляд и на, казалось бы, хорошо известные факты. Фундаментальные труды западноевропейских ученых Г. Бесселера, М. Букофцера, К. Еппесена, В. Апеля, Э. Спаркса, Г. Риза, Ю. Хомиńskiego и других, а также изыскания отечественных музыковедов — в том числе Т. Ливановой, В. Протопопова, Ю. Холопова, Г. Пелециса, Ю. Евдокимовой, Т. Дубравской, М. Сапонова обогатили наше сегодняшнее представление о музыкальном искусстве XIII — XVII веков. Они вызвали потребность его дальнейшего рассмотрения в новых ракурсах и выявили необходимость обновления всей учебной литературы, связанной с вопросами изучения музыки данных эпох.

Впрочем, новый взгляд на контрапункт строгого стиля, на произведения, созданные в период его существования, и на работавших в этом стиле мастеров стал формироваться уже в 70-е годы XIX столетия. В это время в ряде стран Европы и в Америке возникают крупные центры по изучению старинной музыки, активизируют свою деятельность разного рода общества и движения, ставящие целью расширять круг интересующихся старинной музыкой. Таково, например, существующее с XVI века международное Цецилианское движение — английское, французское, немецкое, — выступающее за реформу церковной музыки, за воз-

рождение в культовой музыке ведущей роли хора и старинных духовных песнопений. Получают развитие и такие важные начинания, как издание старинных трактатов о музыке, различных журналов, музыкальных энциклопедий, а также много томных собраний композиций ряда выдающихся мастеров, в том числе Палестрины и Орландо Лассо. Большое значение имеют яркие публицистические выступления известных музыкантов, композиторов, видных музыкальных деятелей, привлекающих внимание к достоинствам и особой ценности искусства XVI века.

В странах с католическим вероисповеданием в конце XIX века активизируется движение за чистоту стиля церковной музыки, за ее самостоятельность, независимость от светской музыки. И в этой связи интерес к строгому стилю трудно переоценить. Особенно показательны отношение к данному вопросу французских композиторов: с огромным пиететом относясь к музыке эпохи Палестрины, некоторые из них стремятся в новых условиях возродить этот стиль и на его базе создать некий универсальный стиль церковной музыки. Организация в 1843 году Певческого Общества духовной и классической музыки (задачей которого было исполнение вокальных композиций XVI и XVII веков), открытие в 1832 году «Исторических концертов» Фетиса, в 1853-м — «Школы духовной и классической музыки», а в 1894-м — Schola Cantorum (основана «франкистами»), имевшей широкую сферу филиалов в Бордо, Лионе, Марселе, Авиньоне, Монпелье, Монлюсоне, Сен-Шимоне, Сен-Жан-де Люсе и др. городах Франции, — все это лишь часть мероприятий, направленных на *«создание современной и поистине достойной церкви музыки»*¹. Возглавлявший Schola Cantorum с 1900 г. на протяжении 30 лет Венсан д'Энди особое внимание уделял **историческим основам** музыкального образования. *«Откуда же будем мы черпать живительные соки, которые дадут нам подлинно новые формы и формулы? — спрашивает он. — Не так уж трудно открыть этот источник. Нам следует искать его на путях декоративного искусства «ровного пения» (plain chant), архитектурного искусства эпохи Палестрины и выразительного искусства великих итальянцев XVI века. Там, единственно там, найдем мы поистине новые мелодические обороты, ритмические кадансы, гармонические приемы, если только мы сумеем приспособить эти питательные соки к нашему современному духу. С этой целью я ввожу для всех слушателей Школы тщательное изучение старинных форм; ибо только они способны дать нашей музыке элементы новой жизни, основанной на здоровых, надежных и крепких началах»* (135, с. 441).

Аналогичной позиции придерживались и русские композиторы, музыкальные деятели, публицисты, в числе которых — А.Н. Серов, В.В. Стасов, Г.А. Ларош, С.И. Танеев. *«Не вправе ли мы, — пишет Г. Ларош, — искать хоть часть причин теперешнего упадка и деморализации искусства в том разрыве с историческим прошлым, в том отчуждении от идеалов века Рафаэля и Палестрины, которое вносится в жизнь заблуждениями школы? Созерцание великих творений XVI столетия и собственные, долгие упражнения в его трудном, но здоровом и мощном стиле — вот необ-*

¹ Из программы, опубликованной в первом выпуске «Tribune de Saint-Gervais» — ежемесячном бюллетене Schola Cantorum.

ходимые средства для развития в юном музыканте как чувства изящного, так и творческого таланта. Ни на чем самостоятельный талант не закаляется так крепко, как на работах в чуждом ему, сложном и мудреном, но цельном и везде последовательном стиле, и это — техническая сторона пользы от контрапунктической школы. Ни на чем, вместе с этим, не проясняется, не облагораживается так чувство изящного, ничто не способно зажечь такой чистый художественный энтузиазм в душе молодого артиста, как изучение того чистого и кристалически ясного стиля, чуждого нашего мрачного драматизма, наших смутных тревожений, в котором Жоскен, Климентий, Гомберт, Вилларт, Гудимель, Палестрина, Габриели, Виттория, Нанини, Анерио так неподражаемо выразили полет восторженной и благоговейной души в обитель идеала» (92, с.225). Серов и Ларош призывают к тому, чтобы «поставить контрапунктическую школу на строго историческую почву, /.../ освободить ее от правил, советов и запрещений, чуждых духа строгого стиля и его преданий, но выросших на нем в течение последнего столетия, а взамен этих новейших искажений возобновить все те правила контрапункта, которые вытекают из сочинений Жоскена, Климентия, Палестрины, Лассо...» (там же, с.222).

Удивительно, как чутко, тонко реагировали русские музыканты и критики на факт искажения подлинного исторического строгого стиля при его преподавании, считая, что только «...стиль позднейшей нидерландской школы (от Жоскена до Орlando Лассо) и римской школы (Палестрина, Виттория, Анерио, Нанини) должен быть предметом изучения и подражания в современной контрапунктической школе» (92, с.270). «Самое большое зло, которое может вкратиться в педагогику, — писал Г. Ларош, — это произвол системы, гнет догмата, слепая вера в букву, отчужденные от жизни, и от этого зла спасает школу широкое, трезвое, равно удаленное от новаторского радикализма и от реакционной отсталости историческое воззрение, приобретаемое путем изучения живых явлений прошлого и настоящего». Ларош предлагает осуществить в современной ему педагогике значительную реформу, суть которой состоит в том, чтобы поставить все образование на историческую почву, а в области контрапункта максимально «приблизить школьный контрапунктический стиль к тому, который был в живом употреблении у старых мастеров» (там же, с.268). Важной задачей школы, считает он, является разумная организация работы ученика, который должен уметь писать в стиле тех композиторов, произведения которых он изучает. Только таким путем можно уйти от той «фикции», которая выдается нарочито придуманным школьным стилем за подлинник, и прийти к освоению реального, исторического строгого стиля.

Еще раньше об этом же заявлял А. Серов. Он писал: «Как Рафаэль, Микельанджело стали теми, какими свет их знает? — чрез изучение образцов своих предшественников в мире живописи и в мире пластики древней. Они приучили себя «видеть» природу сквозь идеал изящного, воспитали свой вкус на лучшем, что было на свете по тем искусствам, которым служит делом и их призвание. Знакомство с образцами должно быть на первом плане для желающего работать по искусству...» (143, с.203).

Напомним, что одной из особенностей педагогического метода С. Танеева была постоянная ориентация на художественную практику. В частности, его ученики по классу контрапункта выполняли не просто упражнения и разного рода задания на те

или иные приемы полифонического письма, но, как правило, работали с подлинными темами и в заданных условиях, отвечавших нормам художественной практики конкретной эпохи. Что касается строгого стиля, то среди заданий (как свидетельствуют об этом «Дневники» композитора) упоминаются 5-голосная задача на текст *Benedictus*, 5-голосная и 7-голосная имитации на хорал, 8-голосная имитация на «*L'homme armé*» и т. д. В качестве одной из экзаменационных работ предлагается 6-ти или 5-голосный мотет на «*Agnus Dei*» и имитация на хорал (164:1, с.95, 115, 116 и др.). Столь же обязательными, согласно Танееву, являются прослушивание музыкальных композиций и их исполнение на инструменте. Почти постоянно в «Дневниках» фигурируют записи, фиксирующие исполнение сочинений того или иного автора. Особенно обращают на себя внимание следующие фразы: «...играли Палестрину и h-moll'ную мессу Баха», «играл Палестрину и квартеты Моцарта» (164:1, с.61, 64)... Они говорят о том, что музыка Палестрины, Жоскена, других мастеров XVI века — равно как и музыка Баха, Моцарта, Бетховена — воспринимается им в качестве вечной, незыблемой основы музыкального искусства, без которой ее дальнейшее развитие немыслимо.

Тем не менее, к сожалению, в ряде работ, появившихся у нас в стране в 50—80-е годы XX века, заветы и Танеева, и его старших современников оказались отчасти забытыми: в созданных в это время учебниках полифонии² строгий контрапункт предстает в не менее препарированном виде, чем в зарубежных книгах XVIII—XIX вв. Более того, в некоторых изданиях этого времени исторический строгий стиль преднамеренно игнорируется, подменяясь неким умозрительным стилем, перекликающимся с многоголосием русской народной песни, с русской полифонией...

Появление настоящей работы — «Контрапункт строгого стиля и fuga (история, теория, практика)» — вызвано многими причинами. Главная из них — огромное отставание учебной литературы от научных достижений современного музыкознания, в частности, явная нехватка новых учебников в области теории контрапункта. Это вынуждает либо закрывать глаза на существование грандиозного разрыва в сведениях, предлагаемых учебниками, с одной стороны, и научно-исследовательской литературой, с другой, либо вовсе не пользоваться учебниками, так как большинство тем, изложенных в них, требует выражения отношения со стороны педагога — обязательных комментариев, уточнений, пояснений. Огорчает и тот факт, что крайне мало учебных пособий, которые, пусть не возмещая полностью пробелы учебников, могли бы, тем не менее, предложить новый, необходимый для учебного процесса материал — упражнения по контрапункту, образцы для анализа полифонических произведений и пр.

К сожалению, данному труду не суждено решить всех проблем. И так, задуманный первоначально как одна книга, он в процессе работы разросся настолько, что, в итоге превратился в двухтомный... Автор преднамеренно ограничивается здесь двумя наиболее крупными и, несомненно, наиважнейшими блоками теоретических вопросов,

² С. Скребков. Учебник полифонии (М., 1951, изд. 4 — 1986); С. Григорьев и Ф. Мюллер. Учебник полифонии (М., 1961, изд. 2 — 1985); Т. Мюллер. Полифония. (М., 1989).

касающимися изучения **контрапункта строгого стиля и фуги**, — ибо они, по его мнению, в первую очередь нуждаются в максимальном обновлении. При этом, хотя единое название и указывает на единство подхода в раскрытии проблематики, на идентичные задачи и методы изложения материала, каждый том имеет свой подзаголовок. Подзаголовок первого тома — **«Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина»**; второго тома — **«Фуга: ее логика и поэтика»**. Эти названия призваны не только настроить читателя на свежее восприятие явлений, получающих отображение в предлагаемых ему книгах, но и позволить автору избежать многих недостатков современных учебников по контрапункту, в частности, — излагать материал в свободной форме, не придерживаясь сухого, стандартного «учебникового» стиля.

Главным из числа присущих книгам по контрапункту недостатков автор считает их отвлеченность, отрыв содержащихся в них теоретических положений от художественной практики, что в отдельных случаях приводит не только к схематизму, но и к неточностям, и даже к досадным ошибкам. Так, например, к явному искажению объекта изучения ведет игнорирование вопросов, связанных с текстом, с выразительностью слова, или же вопросов, касающихся ладовой специфики музыки XV—XVI столетий (как правило, большинство примеров по данной теме в учебниках изложены в мажоре и миноре и содержат ключевые знаки), особенностей ее формообразования и т. д. Несомненно, обедняет наше представление об уникальной полифонической форме — фуге, о ее выразительных возможностях, жанровых разновидностях отсутствие исторических сведений об ее эволюции на протяжении шести веков, а главное — сведений, касающихся специфики не только самой этой формы, но и всех ее компонентов на каждом из этапов ее развития.

Немалое число замечаний может быть обращено и к существующей терминологии. С одной стороны, входят в употребление и укореняются не совсем удачные определения типа «простая» имитация, «предымитация»... Первое из них, как правило, употребляется в паре с «канонической имитацией», что неудачно, поскольку эти понятия разнородные. Что же до второго определения, то оно по своей сути абсурдно. С другой стороны, нередко разные по сути явления получают одинаковые в терминологическом отношении названия, без уточняющих сносок. Например, в то время как С. Танеев под вертикально-обратимым контрапунктом подразумевает зеркальный контрапункт, С. Богатырев, С. Скребков, Ф. Мюллер и др. — контрапункт, сочетающий свойства зеркального и вертикально-подвижного. Без должного внимания, к сожалению, пребывает в последние десятилетия и исторический аспект терминологии: забыто происхождение отдельных терминов, а некоторые и вовсе трактуются неверно; в результате большое количество неточностей вкралось и в учебники (Ф. Мюллер, 1989).

Отсюда закономерно желание автора уделить особое внимание терминологии, постараться максимально устранить в ней всякого рода разночтения и напомнить о некоторых забытых, но в историческом и научном плане достаточно точных определениях и формулировках. Автор преднамеренно пользуется большим количеством цитат, выдержек из старинных трактатов и учебной литературы прошлых столе-

тий, ибо это дает ему возможность, изучая конкретные художественные явления или вопросы творчества, воссоздать то отношение к ним, ту методику их освоения, которые сопутствовали их появлению. Автор глубоко убежден в том, что конкретные исторические сведения и документальные материалы, придавая изучаемым объектам ощущение подлинности, жизненной реальности, вызовут к ним большее внимание и интерес. При этом он отнюдь **не настаивает** на необходимости изучения предлагаемых тем в изложенной последовательности и вовсе не призывает к практическому освоению **всех** старых методик, к заучиванию наизусть многочисленных исторических сведений и т.д., — поскольку считает, что многие факты, изложенные на страницах данной работы, призваны лишь расширить представление о тех или иных художественных явлениях, и потому могут привлекаться *ad libitum*. С другой стороны, возможно, именно эти факты, послужив материалом для размышлений, принесут пользу тому, кто имеет особую склонность к изучению традиций «старины глубокой» и не хотел бы ограничиваться теми крайне скудными сведениями, которые предлагают ему современные учебники

Большей частью содержание данных книг составили материалы лекций по полифонии, которые автор на протяжении ряда лет читает в Московской консерватории. Однако следует сделать оговорку: представленные здесь темы вовсе не охватывают весь курс полифонии, который гораздо более объемён и включает много других вопросов (в частности, при изучении контрапункта строгого стиля несколько занятий посвящается технике сочинения мотета, мессы, песенных форм и мадригала, а по окончании изучения фуги студенты-музыковеды, как правило, обстоятельно, в течение года проходят историю полифонических стилей).

Необходимо также заметить, что предлагаемый здесь материал не предполагает единой, одинаковой формы подачи на разных факультетах. Он не только может, но и **должен варьироваться в объеме сведений, в последовательности изложения тем** в зависимости от факультета, от степени готовности студентов к восприятию учения о контрапункте, от характера и цели практических занятий. Так, ориентируясь на студентов дирижерско-хорового отделения, ранее не изучавших полифонию, конечно же, следует после вступительных тем и постижения особенностей одноголосия довольно продолжительное время уделить освоению двухголосия (простой контрапункт, сложный контрапункт, имитационные формы) — и только потом переходить к изучению трех-, четырех-, пятиголосия. Музыковеды же и композиторы, получившие хорошую подготовку по полифонии в музыкальном училище, могут изучать многие темы комплексно — именно так, как они поданы в настоящей работе.

Итак, если какой-либо педагог решит воспользоваться материалами данной работы, он должен будет в соответствии с учебной программой **самостоятельно выстроить курс полифонии**, свободно меняя при этом последовательность прохождения изложенных здесь тем и отбирая для своих лекций наиболее важный с его точки зрения материал.

Тем не менее автор берет на себя смелость дать одну рекомендацию. Наряду с традиционными письменными заданиями, большая часть которых обычно

выполняется по предложенным или самостоятельно избранным образцам, имеет смысл регулярно, на протяжении всего курса изучения контрапункта заниматься **импровизацией**. Сначала это будет исполнение на инструменте отдельных упражнений, затем небольших пьес типа хоральных обработок, затем инвенций и, наконец, фуг. Такой род заданий (см. Приложение III) вкупе с систематическим анализом полифонических произведений наверняка поможет избежать умозрительности, абстрактности изучения предмета, которая нередко присутствует в преподавании курса полифонии. Хочется надеяться, что параллельное — теоретическое и практическое — обучение основам музыкальной композиции интересующих нас эпох как в письменной, так и в «устной» ее форме будет само по себе способствовать возрождению ценных традиций прошлого.

* * *

В заключение автор хотел бы высказать самые искренние слова благодарности всем тем, кто так или иначе имел отношение к написанию данной книги. Это, прежде всего те, кто привил ему интерес к полифоническому искусству от Ренессанса и Барокко до наших дней — В.Н. Рукавишников, С.С. Скребков, В.В. Протопопов, Т.Н. Ливанова, труды которых, равно как и труды В.П. Бобровского, Е.В. Назайкинского, Е.А. Ручьевской, Н.А. Горюхиной, Ю.Н. Холопова, В.Н. Холоповой и многих других, рождают массу идей, мыслей, вне зависимости от объекта исследования. Это те, с кем он постоянно общается — студенты-консерваторцы и педагоги-слушатели факультета повышения квалификации, чей интерес к предмету и желание узнать о нем больше побудили автора систематизировать и изложить на бумаге свои многолетние «наработки». Огромное значение для него в процессе работы имело мнение коллег — в первую очередь, заведующего кафедрой теории музыки проф. А.С. Соколова, членов кафедры — проф. Ю.Н. Холопова, проф. И.К. Кузнецова и препод. Н.Ю. Плотниковой, чьи критические замечания, советы и пожелания автор постарался учесть при доработке книги. Автор считает приятным долгом выразить признательность доц. кафедры Р.Н. Поспеловой за помощь в переводе латинских текстов и предоставленную возможность ознакомиться с выполненными ею переводами трактатов И. Тинкториса, бывшей аспирантке Московской консерватории Е.С. Кофановой, с разрешения которой публикуются фрагменты переведенного ею трактата Т. Морли, а также доц. кафедры Н.И. Тарасевичу и аспирантке С. Хлыбовой, чьей помощью он пользовался на разных этапах своей работы.

Автор чрезвычайно высоко ценит «неформальное» отношение к его работе в процессе написания данной книги сотрудников библиотеки, читального зала и отдела редкостей Московской консерватории. И наконец, он сердечно благодарит редактора Н.Г. Шантырь за исключительно творческое участие в подготовке книги к изданию.

Н.А. Симакова

Введение

I.

О КОНТРАПУНКТЕ СТРОГОГО СТИЛЯ И ЕГО РОЛИ В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Характеризуя период, вошедший в историю развития музыки под названием «периода строгого стиля», Г. Ларош отмечал, что век сей «в отношении силы, чистоты, стройности и благородства сам по себе составляет великий памятник человеческого гения. Число произведений, оставленных этой эпохой, необозримо, число талантов, вызванных ею на поле деятельности, изумляет...» (92, с.217). По мнению критика, «стиль этого века содержит основные формы нашего стиля, музыкальные корни, из которых последующее развитие выработало более и более производных форм» (там же, с.218). Сравнивая достижения эпохи строгого стиля с достижениями более позднего времени, он не только отдавал ей явное предпочтение, но намеренно выделял ее значение для других эпох. Однако, восхищаясь строгим контрапунктом, Ларош специально оговаривает, что считает его не венцом искусства, но его основанием. Мысль эту он развивает и в своей прекрасной работе «Исторический метод преподавания теории музыки», где, в частности, пишет: «Церковные и светские хоры таких композиторов, как Жоскин Дебре, Климент не-папа, Гомберт, Вилларт, Гудимель, Палестрина, Виттория, оба Габриели, Лука Маренцио, Орландо Лассо, — произведения классические, стоящие выше увлечений моды и капризов толпы... Сочинения этих художников и их многочисленных и даровитых сподвижников и последователей легли **фундаментом** (выдел. мною — Н.С.) гармонической (а в том числе и нашей современной) музыки. Они изобрели большую часть тех голосовых сочетаний и аккордовых последований, из которых состоит обычный лексикон (хотя нельзя отрицать, что каждое из последующих столетий сделало свой значительный вклад в общую сокровищницу). Как классики искусства, они создали его язык, и, что особенно важно для того предмета, который здесь имею в виду, произведения их дают совершенно исключительные, превосходные образцы этого языка, где величайшая чистота и прозрачность соединяются с высшим мастерством, с победоносной игрой техническими трудностями» (92, с.264).

Подобная оценка контрапункта строгого стиля как основания, фундамента для будущего искусства, была свойственна не только XIX веку: время от времени

она провозглашалась и в предшествующие столетия. Значение строгого стиля усматривалось в нескольких аспектах. Он приветствовался прежде всего потому, что олицетворял собой глубинный пласт культуры, связанный с духовным наследием прошлого, с идеями Ренессанса — идеями гуманизма и высокой нравственности, гармоничного сочетания научных знаний и практических деяний. Он напоминал об эпохе, музыка которой содержала в себе небывалую красоту, неподвластную времени и излучающую какой-то особый удивительный свет. Строгий стиль высоко оценивался и педагогикой, считаясь исключительно важной, необходимой частью теоретического образования музыкантов, и, кроме того, в некотором роде «удобным» стилем для практического изучения основ контрапункта.

В этом отношении интересно отметить, что даже непосредственно в тот момент, когда строгий стиль начал утрачивать свою законодательную роль в музыкальной практике, вытесняемый пришедшим на смену ему новым стилем, большинство представителей такого *stilus modernus* сами прекрасно сознавали, насколько ценна школа строгого контрапункта, как она необходима для становления музыканта и развития в нем качеств высокого профессионализма. Одна из ярчайших личностей XVII века — Генрих Шютц писал в предисловии к своей «Духовной хоровой музыке»: *«всякому в хорошей школе возвращенному музыканту не приходится сомневаться, что в труднейшем изучении контрапункта никто не может в должном порядке приступить к другим родам композиции и надлежащим образом трактовать их, то есть ими овладеть, пока не приобретет достаточного навыка в стиле без basso continuo и наряду с этим не запасется всем необходимым для правильного сочинения музыки — к примеру, /он должен знать/ помимо прочего, расположение ладов, фугу простую, смешанную, обращенную, двойной контрапункт, различие стилей в разных родах музыки, модуляцию голоса, сочетание мелодий и тому подобные вещи, о коих ученые теоретики пишут, а изучающие контрапункт для певческих голосов просвещаются в практической школе, без чего ни одно произведение опытного мастера не может быть понято и оценено более, нежели пустой орех»* (цит. по 71, с. 79).

Также и большинство трактатов (особенно итальянских¹), созданных в разные десятилетия XVII века, несмотря на акцентирование внимания на новых проблемах, сохраняет преемственность контрапунктического учения XVI века и своим содержанием остается близким трактатам предыдущего столетия. Связь порой

¹ Их авторы: Д. Дирута («Il Transilvano», seconda parte, 1609), С. Черпетто (из четырех его работ выделим «Della Prattica Musicale Vocale et Strumentale», 1601, а также «Dialoghi armonici pel contrappunto», 1621), Р. Роджо («Regole di musica...», 1600), А. Банкьери («Cartella musicale nel Canto figurato fermo», 1601), Дж.Б. Киодино («Arte pratica latina et volgare di far Contrapunto a mente», 1610), А. Брунелли («Regole e dichiarazioni di alcuni contrapunti...», 1610), Д.П. Чероне («El Melopeo y maestro», 1613), С. Бернарди («Porta musicale», 1615), К. Англериа («Regola del contraponto e della musical compositione», 1622), Л. Цаккони («Prattica musica», 1622), Дж. д'Авелла («Regole di musica...», 1657), К. Аббате («Regulae contrapuncti excerptae ex operibus Zerlini», 1629), С. Пичерли («Specchio secondo di musica...», 1631), Дж. М. Бонончини («Musico pratico...», 1673), Дж.А. Бонтемпи («Pratica Moderna», 1675), А. Бернарди («Documenti armonici», 1687, «Arcani musicali», 1690).

проявляется даже в названии: такова, например, работа Карло Аббате «*Regulae contrapuncti excerptae ex operibus Zerlini*» (1629). В других приводятся высказывания теоретиков XVI века и выдержки (отдельные правила) из их трудов. Так, Цаккони часто обращается к трактатам Тигрини и Царлино, а также довольно часто пользуется примерами из работ Черетто, Дируты, Банкьери. Бонончини много раз цитирует Тигрини и Царлино, а также Вичентино.

Почти во всех трактатах сохраняется традиция рассмотрения консонансов и диссонансов, а также их подразделение на совершенные и несовершенные. При этом, например, Банкьери в числе совершенных диссонансов называет секунду и септиму, в числе несовершенных — кварту и уменьшенную квинту. Англериа пишет по этому поводу: кварта не всегда является диссонансом, поскольку в обращении дает квинту. Бернарди причисляет кварту, находящуюся в средних голосах, к совершенным консонансам, образованную же с басом, — к диссонансам. Аналогичную трактовку кварте дает и Цаккони, называя ее то среди совершенных консонансов, то среди диссонансов.

Большинство трактатов XVII века включает и традиционные правила контрапункта. Восемь правил формулируют де Авелла, С. Пичерли, С. Бернарди, О. Скалетта и др. Двенадцать — К. Аббате; причем это увеличение — результат не столько прибавления новых требований, сколько более подробной трактовки отдельных правил (так, 9-ое правило у Аббате говорит о красоте контрапункта, которая достигается движением одного голоса вниз, а другого вверх; в то же время 12-е правило, требующее использования в контрапункте разнообразия и варьирования, практически включает высказанную ранее рекомендацию как один из способов, с помощью которого достигается желаемое разнообразие).

Учение Царлино, оказавшее колоссальное влияние на Цаккони, Аббате, Пичерли, Бонончини, Берарди и др., имело широкий резонанс и за пределами Италии. Оно отчетливо прослеживается в содержании трактатов XVII века, созданных в Германии, Франции, Испании, Англии. В этом нас убеждают и труды Кальвиниуса и Свелинка², и рукописные работы Ле Форты и Харбу³, и анонимный трактат из Парижа (Paris, Bibl. Nat. fr. n. a., 4671), трактаты де Монтана, Лоренте, Нассаре, Батлера. Среди немецких трактатов XVII века особого внимания заслуживают трактаты Бурмейстера, Кирхера, Бернхарда и Принтца. Несмотря на то, что эти авторы развивают новые направления в учении о контрапункте и более целеустремленно исследуют те аспекты творческого процесса, которые ранее не получили должной разработки (проблемы, связанные с *musica poetica*, гармоническим контрапунктом, аккордикой), тем не менее они про-

² Первая часть трактата Свелинка «*Compositions — Regeln*» отчасти повторяет III-ю часть «*Istitutioni harmoniche*» Царлино.

³ Обе работы — «*Quatre livres ou parties des Institutions harmoniques, composées par maistre Joseph Zarlin*» Ле Форты и «*Les Institutions harmoniques du R.M. Zarlin de Chioge*» Харбу представляют собой переводы трактата Царлино, дополненные комментариями и вставками.

должают неуклонно рассматривать контрапункт в качестве альфы и омеги композиторского творчества, а потому еще и еще раз останавливаются на вопросах: что такое контрапункт, в каких видах он предстает, каковы должны быть нормы употребления консонансов и диссонансов, сколько существует ладов, какова роль текста и т. д. Постановка аналогичных проблем (с большим количеством ссылок на известные авторитеты и заимствованием из их трудов как отдельных разделов учения о контрапункте, так и некоторых положений, определений, нотных образцов и т. д.) характерна и для французской школы (А. Ле Руа, С. де Ко, Ан. Парран, сэр де Ля Минье, Ан. Кузю, Ш. Массон), и для английской (Дж. Купер, Ч. Батлер, Т. Кампион, Хр. Симпсон, Г. Перселл), испанской (А. Лоренте, П. Нассаре) и др.⁴ Внимание к строгому стилю, соблюдение выработанных предшествующим веком методических установок и педагогических рекомендаций продолжает сохраняться в большинстве трактатов вышеназванных авторов. Оно прослеживается не только на уровне самих технических задач, но и на уровне их решения — в том музыкальном материале, который привлекается в качестве нотных примеров и в той основательности, с которой они разрабатываются⁵.

Среди ярчайших и капитальнейших трудов XVII века, сохраняющих многие традиции контрапункта строгого стиля (наряду с присутствием новых стилевых

⁴ Например, Ч. Батлер не только ссылается на учение Царлино, Морли, Кальвизиуса, но и приводит их нотные примеры; Лоренте опирается на трактаты Тинкториса, более того, в вопросах, касающихся композиции, он стоит на тех же позициях, что и этот нидерландский теоретик XV века.

⁵ Так, Х. Симпсон в своем трактате «Compendium of Practical» (1667) описывает 11 способов сочинения канона, включая каноны в обращении, в возвратном движении, круговой и т. д. С большим количеством нотных образцов изучает канон Лоренте в IV книге «El Porque de la musica, en que se contiene...» (1672): в главе 57 он приводит 6 двухголосных и 8 трехголосных канонов на *ut, re, mi, fa, sol, la*, распределяя последние по степени возрастания интервала имитации (от унисона до октавы), затем еще 6 трехголосных канонов на другие темы и 2 четырехголосных канона. Вся книга заканчивается примером трехголосного канона на *ut, re, mi, fa, sol, la*, выполненного в виде бесконечного канона.

Столь же подробному изучению канонов (называемых в то время «фугами») посвящены главы труда «The Principles of Music...» Батлера, который формулирует пять правил их сочинения (должны начинаться и заканчиваться в одном из 4-х тонов, могут быть с паузами и без пауз и т. д.) и специально останавливается на способах сочинения фуги *ligata* и фуги *Catch* (о последней пишет и Симпсон).

Основательна и систематична методика изучения «фугированных» форм (они вначале осваиваются в условиях двухголосия, затем трех- и четырехголосия), представленная в трактате Г. Перселла «An Introduction to the Art of Descant or Composing Music in Parts», который является фрагментом трактата «An Introduction to the Skill of Music in Three Books», неоднократно переиздаваемого, начиная с 1654 г. При 12-ом переиздании в 1694 г. его анонимная третья часть (первые две принадлежат перу Т. Кампиона и Хр. Симпсона) была обновлена Г. Перселлом и практически стала выглядеть как его собственная теоретическая работа. Нельзя, впрочем, не отметить, что в его собственном композиторском творчестве все рекомендуемые им приемы и контрапунктические формы, как правило, воплощаются достаточно гибко, с большой долей импровизации и свободы. Однако в ряде антемов и других духовных композиций Перселла тем не менее сохраняются многие детали строгого стиля: стреттное вступление голосов, метрический размер 3/2, 4/2 с использованием крупных длительностей, а'cappell'ное звучание с силлабическим распеванием текста и проч.

тенденций), непременно должна быть названа «*Tabulatura nova*» С. Шейдта (1624). Будучи сочинением явно новаторского характера, что выразилось не только в оформлении музыкального текста, но и в значительном расширении исполнительских возможностей органного искусства, в трактовке отдельных жанров (в частности, фуги), «*Tabulatura nova*» (она состоит из трех частей и включает общим числом 46 композиций, многие из которых, в свою очередь, многочастны), в то же время «перекидывает мост» между старой и новой музыкальными практиками. Наряду с токкатами, фантазиями, фугами, которые прочно войдут в качестве ведущих жанров органной музыки в репертуар не только XVII, но и XVIII века, здесь большое место занимают обработки немецких духовных песен на такие популярные мелодии, как «*Christ lag in Todesbanden*», «*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*», «*Vater unser im Himmelreich*», «*Jesus Christus unser Heiland*», избираемые композитором в качестве *c.f.*, а также обработки не менее известных латинских хоралов — «*Veni Creator Spiritus*» и др. В числе традиционных для XVI века жанров представлены части месс и 9 магнификатов (в каждом из 9-ти тонов), 12 канонов. Шейдт, как и многие его современники, не упускает возможности продемонстрировать глубокое уважение старым мастерам, обращаясь к многократно разрабатывавшимся ими *soggetto* типа «*Io son ferito lasso*» или «*Ut, re, mi, fa, sol, la*». Тем самым он как бы вступает на путь состязания с ними в смелости и легкости преодоления сложнейших технических задач. «*Musicorum Principis*» — «первый среди музыкантов» (как называли Шейдта в творческих кругах его времени) в глазах современников в большинстве случаев выходил из подобного соревнования бесспорным победителем. Страницы его произведений поражают, с одной стороны, беспредельной фантазией и виртуозностью композиционных приемов, с другой — точностью расчета, тщательной продуманностью, выверенностью всех деталей целого⁶.

«*Tabulatura nova*» отчетливо показывает сосуществование новых и старых приемов композиторского письма. Последние, как правило, особенно отчетливо проявляются в пьесах, связанных с духовной тематикой — гимнах, псалмах, *Cantio sacra*, частях месс, магнификатах, в которых сохраняются традиции строгого контрапункта. Все эти пьесы, хотя и трактуются в вариационной форме, однако составные разделы здесь именуются не вариациями (как в композициях новой стилистики), а *versu*. Наряду со стреттно-имитационной подачей материала здесь особенно часто применяется техника на *c.f.*, причем сам *cantus firmus* нередко используется как *cantus planus* (в ровном изложении крупными длительностями) и проводится в разных голосах с выделением последнего его звучания в верхнем или нижнем голосе.

Следует отметить, что в XVII—XVIII веках жанры духовной музыки — мессы, магнификаты, мотеты, предназначенные для исполнения на органе или же адре-

⁶ Анализ некоторых сочинений, в частности, редких форм канонов, приводится в главе 5.

сованные камерным хоровым коллективам, стоят как бы особняком: их меньше затрагивают новации, активно внедряющиеся в только еще начинающие свое становление жанры сценической и театральной музыки, где предполагаются новые исполнительские решения — наличие более мощного «корпуса» исполнителей, либо своеобразие и нетрадиционность состава ансамбля.

Подобная тенденция отчетливо прослеживается в сочинениях А. Скарлатти и Дуранте, Порпора и Перголези, Чимарозы и Паизиелло: они могут быть условно разделены на две группы, одну из которых составляют композиции, выполненные в манере контрапункта строгого стиля. Со временем и эта область испытывает возрастающее влияние нового художественного направления: в нее проникают хроматика, функциональная гармония, новый тип фактуры — с яркой мелодикой и оттеняющими ее своеобразие сопровождающими голосами. Тем не менее обращение к канонизированным текстам продолжает удерживать музыкально-выразительную сферу в традициях старого искусства, максимально тормозя ее переориентацию на новое. Постепенно здесь начинают складываться свои, опирающиеся на практику хорового искусства нормативы письма. Рождается новый вид контрапункта строгого стиля — **жанровый**, свойственный по преимуществу именно произведениям духовной музыки.

Такой, качественно новый «строгий стиль», всецело связанный с традициями контрапунктического искусства XVI века, свойственен, к примеру, духовным произведениям А. Скарлатти, — что особенно наглядно подтверждают такие его композиции, как «Missa in B», «Missa pro defunctis», «Dixit» и др.

Особенно поразительна «Missa in B»⁷, с технической стороны представляющая собой редкий для музыки XVII века образец. Все части мессы начинаются с идентичного музыкального материала, изложенного в форме четырехголосного канона, по мере продолжения «модулирующего» в двутемный, двойной канон. Этот прием не только разнообразит тематизм, но и позволяет композитору при высотной диспозиции голосов V-I V-I оставаться в рамках простого контрапункта. Вся месса может быть трактована как цикл канонических вариаций и одновременно как очень своеобразный «хоровой ричеркар». Автор здесь увлечен искусством проработки исходной темы, нахождением для нее разных вариантов звучания — в том числе и таких, которые, с одной стороны, связаны с традициями строгого стиля, а с другой — с новыми жанровыми находками музыкального искусства XVII века.

В творчестве Скарлатти (как, впрочем, и у многих других композиторов XVII в.) соотношение старых и новых композиционных приемов может выявляться и иным способом, а именно — внутри одной композиции, в виде сопоставления разделов, выполненных в разных техниках письма и разных стилях. Такое чередование «разнотильных» эпизодов, свойственное прежде всего мадригалам и мотетам

⁷ Само название композиции (совсем «в духе XX века») отражает новизну мышления ее автора, проявляющуюся, в частности, и в выходе за пределы старых диатонических ладов.

Скарлатти, можно наблюдать в ранее упомянутой хоровой композиции «Dixit», написанной на текст 109 псалма. Она состоит из нескольких разделов, каждый из которых выделяется своим метро-ритмическим изложением музыкального материала (при наличии единого *cantus prius factus* здесь неоднократно меняются размеры — 4/2, 3/1, 4/4 и т. д. — с соответствующими им нотными длительностями) и композиционно-техническими приемами.

Исходя из содержания текста, композитор обращается то к традиционному для строгого стиля имитационно-стреттному письму (с кварто-квинтовым вступлением голосов), то к письму на *c.f.*; к изложению пятиголосия в манере *contrapunctus simplex* — или же с элементами концертного стиля, отличающегося виртуозной подвижностью голосов и колоратурным распеванием слов (на один слог — до 20 и более нот). Заключительный раздел этого сочинения (протяженностью в 79 т.) написан в технике на *c.f.*, причем основная мелодия песнопения помещена по старой традиции в верхнем голосе и излагается в виде *cantus planus* — подобно тому, как это делали Обрехт и Жоскен Дебре.

Таким образом, XVII век оказывается важным, переломным периодом для контрапункта строгого стиля, в судьбе которого в это время происходят существенные изменения. Заканчивается этап его ведущего, господствующего положения в истории западноевропейского музыкального искусства и начинается новый, где строгому стилю отводится уже гораздо меньшее внимание. Однако он не умирает, а перестраивается таким образом, чтобы максимально участвовать в процессе развития нового типа художественного мышления. В творческой практике остаются многие его выразительные свойства, которые, в сочетании с новыми элементами и чертами музыкального письма, образуют органичный сплав. С XVII века берет начало традиция терминологических обозначений, фиксирующих разные творческие методы. При этом строгий стиль чаще всего называется **stile antico**, **prima prattica**, **stile gravis**. Само же понятие «строгий» вводится лишь как эпитет, подчеркивающий близость стиля тем рекомендациям, которые продолжают содержать трактаты по композиции.

Вопреки существующей точке зрения⁸, согласно которой и Бах, и Гендель не были знакомы с музыкой XVI века, совершенно очевидно, что не только в XVII, но и в XVIII, и в последующие века музыка строгого стиля находила поклонников и оказывала немалое воздействие на развитие музыкальной культуры. Особой признательностью, конечно же, пользовались произведения Палестрины. Ему пытались подражать, сочиняя в близкой ему манере (Фукс, Пизари, Пилотта и

⁸ Так, к примеру, В. Конен пишет: «Общеизвестно, что в эпоху расцвета послеренессансной классики музыкальное творчество предшествующего многовекового периода оставалось в полном смысле слова «terra incognita». И не только для обывателей. В отличие от живописцев, скульпторов, драматургов, поэтов, архитекторов, для которых изучение культуры Средневековья и Возрождения — обязательная стадия на пути к мастерству, музыканты не знакомились со своим искусством этого далекого периода» (79, с.40).

др.). Еще чаще делались переложения сочинений Палестрины, которые приспособлялись к новым исполнительским условиям, к художественным вкусам и традициям нового времени. А так как новое время совершенно не принимало а'саррелл'ный стиль, композиции строгого стиля начинали звучать с инструментальным сопровождением.

В XVIII век из века XVII-го перешла практика сочинения с basso continuo, которая получает теперь самое разное толкование. В одних случаях вокально исполняются только один или два (чаще верхних) голоса из хоровой партитуры, а то время как инструментальное сопровождение ориентируется на всю вертикаль, облекаясь в полнозвучные аккорды. В других сопровождение ограничивается партиями тех голосов, которые не звучат у вокалистов. Еще чаще basso continuo играет партию басов. Именно в таком виде предстает, например, Stabat mater Палестрины в интерпретации Берни.

Наряду с органным сопровождением в XVIII веке (особенно в Германии) получает распространение и практика оркестрового сопровождения. В числе авторов, достаточно много работавших над оформлением оркестровых аккомпанементов, следует упомянуть Готтлиба Харрера (ум. 1755) — преемника И.С. Баха на службе в Томаскирхе, который инструментовал (colla parte) многие мессы Палестрины и других мастеров XVI века. В частности, одна из месс Палестрины — Superius I (Bd. X) — оркестрована им следующим образом: Ob I и V-ni I исполняют партию Superius I; Ob II и V-ni II — партию Superius II; V-ni III — партию альтов; V-le I — первых теноров; V-le II — вторых теноров; V-cl и C-b — басов, причём к ним присоединяются чембало и орган.

Эта же месса в свое время интересовала и И.С. Баха, о чем свидетельствуют материалы его архива⁹. Однако, пользуясь тем же способом colla parte, он предлагает другое прочтение сочинения Палестрины. Вместо струнной группы Бах вводит духовые инструменты, получая следующий состав: Cornetto I, II, Trombone I, II, Trombone III, IV, Violone, Cembalo, Organo — видимо, считая эти инструменты способными на более органичный синтез с хоровыми голосами. Именно так, вероятно, что спустя почти столетие Антонин Рейха в своем трактате «О высокой музыкальной композиции» («Traite de haute composition musicale», 1824-26). Рекомендованном начинающим композиторам, неоднократно указывает на то, что кроме органа «особенно хороши для сопровождения строгого стиля духовые инструменты. Струнные (исключая контрабасы) производят меньший эффект. /.../ В сочетании же хора с духовыми инструментами можно достичь новых и красивых эффектов» (103, с. 30)¹⁰.

⁹ Подробное описание архива Баха и принадлежащих ему книжных и нотных материалов приводится в диссертации Хр. Вольфа (311).

¹⁰ Мельник В. Приложение к диссертации «Трактат о высокой музыкальной композиции» Антонина Рейха (музыкальная теория и практика во Франции XIX века) — перевод трактата с французского языка. М., 1991.

Но вернемся к Баху. Почти невозможно, пожалуй, найти какую-либо сферу его деятельности, в которой бы отсутствовали контакты с искусством строгого стиля. Они просматриваются и в превалировании вокальной музыки над инструментальной¹¹; и в обращении ко многим традиционным для XV—XVI веков жанрам — мессы, магнификата, мотета, псалма, хоральной обработки, Quodlibet и т. д.; и в том внимании, которое Бах уделяет риторике и разного рода знаковым символам; и в создании переложений как собственных, так и чужих композиций¹², а также в частом использовании техники пародии — когда принадлежащее другому композитору или самому автору произведение получает новую жизнь в условиях уже другого жанра; и, конечно же, в продолжении традиции многочисленных интерпретаций одной и той же темы.

И в первую очередь арка, связывающая искусство Баха с музыкой XV—XVI веков, выстраивается через хорал. Как известно, создавая протестантский хорал, Лютер и его единомышленники отбирали мелодии лучших и наиболее популярных в народе песен. В число отобранных прежде всего вошли многие песни духовного содержания. Бах неоднократно разрабатывал пасхальные песни «Christ lag im Todesbanden» и «Jesus Christus, unser Heiland» (в первой — текст Лютера, которым он заменил текст старинной песни «Christ ist erstanden»; во второй — перевод с латинского), а также десятки других. Протестантский хорал вобрал в себя и целый ряд католических песнопений. Даже мелодия «Ein feste Burg», принадлежащая, как принято считать, М. Лютеру, фактически была составлена (по наблюдению Швейцера) из оборотов григорианского хорала, — что, однако, не умаляет (как отмечает исследователь) ни ее красоты, ни заслуг Лютера. Аналогичным образом Николай Дециус в хорале «Allein Gott in der Höh' sei Ehr'» использует напев «Et in terra» католической пасхальной Gloria. Бах обращается к этому хоралу не менее 16 раз¹³. В протестантский хорал вошли и популярные мелодии итальянских и французских песен. «Подозревал ли, — пишет Швей-

¹¹ По указателю Шмидера «Bach-Werke-Verzeichnis» (BWV, Leipzig, 1971) это соотношение следующее: 524 сочинения вокальных и 556 инструментальных; однако, учитывая протяженность, масштабность произведений в реальном звучании, вторые почти вдвое уступают первым.

¹² В.В. Протопопов выделяет три вида работы Баха с «чужим» материалом: а) переложения для одного инструмента сочинений, написанных для многих инструментов; б) обращение с темой другого автора подобно тому, как пишутся вариационные циклы на народные песенные и другие темы; в) использование взятой темы как начального импульса для создания собственного произведения (126, с. 245–246). К этому можно добавить еще три вида: г) контрапунктическое присоединение к целостному сочинению новых самостоятельных голосов — например, дописание двух инструментальных голосов к хоровой партитуре «Suscepit Israel» из «Магнификата» Кальдары; д) присочинение новых разделов к неизменяемому произведению или его отдельно взятой крупной части — таково 15-ти тактовое вступление к Credo из 5-той мессы Д. Бассани; е) прибавление инструментов, удваивающих звучание вокальных голосов, которое демонстрирует оркестровка ранее упомянутой мессы «Sine nomine» Палестрины.

¹³ Бах мог знать католические песнопения не только через протестантский хорал. Исследуя содержание певческих книг, содержащих репертуар лейпцигской Tomas-Kirche, зарубежные ученые отмечают возможность знания и исполнения Бахом и старого градуала, и антифонария. Так, установлено совпадение антифона «Acceptabis sacri ficiūm» из Liber usualis и темы Пассакалии c-moll, хотя ранее считалось, что автором этой темы является Резон, у которого Бах ее и заимствовал (Wolfrum Ph.).

цер, — Бах о том, что истоки хорала «*In dir ist freude*» приведут к итальянской теме из «Балетов» Дж. Гастольди, а мелодия «*Was mein Gott will*» (см. кантаты № 72, 111, 143, «Страсти по Матфею» и др.) впервые была опубликована в сборнике Аттеньяна в 1539 году как французская «*Il me suffit*» (198, с.17). Чаще всего заимствование французских песен протестантским хоралом осуществлялось через гугенотский псалтырь, изданный в 1562 году. Уже спустя три года после его публикации 125 мелодий из него появляются в переработанном виде и с немецким текстом в переиздании, выполненном Амброзиусом Лобвассером. Как видим, миграция быстрая — и, к тому же, весьма далекая. Из-за малоразвитой в быту традиции духовных песен, как правило, гугенотские псалмы базировались на мелодиях светских *chanson's*. Хорал «*Wenn wir in höchsten Nöten sein*», мелодия которого встречается также с другим текстом — «*Vor deinen Thron*» (у Баха по BWV №№ 641, 431, 432, 78, 668), берет свое начало как раз именно из гугенотского псалма.

Все баховское творчество вырастает из хорала; оно связано с ним в неразрывный узел. Бах пользуется песенными сборниками Й. Вальтера (1524), Г. Рау (1535), Г. Форстера (1539), сборниками светских и духовных песен более поздних лет. Многократно гармонизируя их мелодии, он каждый раз обновляет эти песни с фактурных и жанровых позиций. Так, 10 раз он обрабатывает мелодию Й. Кригера «*Jesu, meine Freude*» (в Рождественской оратории, в мотете *e-moll*, в хоральных прелюдиях), столько же раз — старинную мелодию с текстом Лютера «*Vater unser im Himmelreich*», 11 раз обращается к мелодии «*Vom Himmel kam der Engel Schar*» (Магнификат и хоральные обработки), 12 раз — к мелодии хорала «*Nun komm, der Heiden Heiland*», которая звучит в ряде кантат (BWV №№ 36, 61, 62), в фантазии и т. д.

Особенно важно, на наш взгляд, отметить то огромное число переключек на уровне мотивов, фраз и более крупного тематизма, которое существует между сочинениями XV—XVI—XVII веков, как вокальными, так и инструментальными. Ограничимся лишь тремя примерами. **Первый** показывает родство начального оборота рондо Окегема «*Malheur me bat*» (присутствует также в многочисленных композициях, пародирующих эту *chanson*) с разрабатываемой Жоскеном Депре и другими композиторами XV—XVI веков песенкой «*Petite camusette*», а также с хоралом «*Aus tiefer Not*», с темами канцоны Фрескобальди (из цикла «*Fiori musicali*»), канцоны *d-moll* Баха и, наконец, — с темой фуги *es-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира». **Второй** пример убедительно демонстрирует истоки баховских тем другого рода: обороты, подобные началу темы фуги *cis-moll* из W.Kl. (I часть), встречаются в начальных фразах хоралов «*Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt*» (№ 708), «*Nun komm, der Heiden Heiland*» (№ 660), «*Christ lag in Todesbanden*» (№ 695). **Третий** пример указывает на любопытное совпадение начального построения немецкой народной песни «*Elslein, liebste Elselein*» с французской *chanson* «*De tous biens plaine*» Х.Гизегема (обе многократно разрабатывались десятками авторов *chanson's*, месс, мотетов, *Quodlibet* и пр.), тематическим материалом мессы «*Sine nomine*» Палестрины (PW XVIII), темой ричеркара А.Габриели и, наконец, с контурами мелодии, проглядывающей в фигуративно развитой, богато орнаментированной теме органной фуги Баха *a-moll*:

1

a)

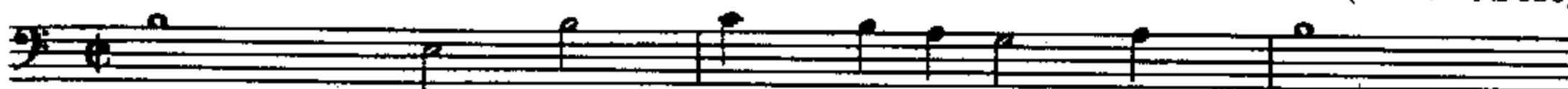
Окегем. "Malheur me bat"



Жоскен Дебре. "Petite camusette"



Бах. "Aus tiefer Not schrei ich" (BWV № 686)



Фрескобальди. "Canzona dopo l'Epistola"



Бах. Canzona d-moll (BWV № 588)

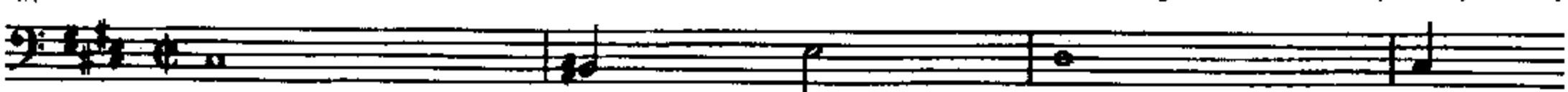


Бах. Фуга es moll (WkI, Bd. I)

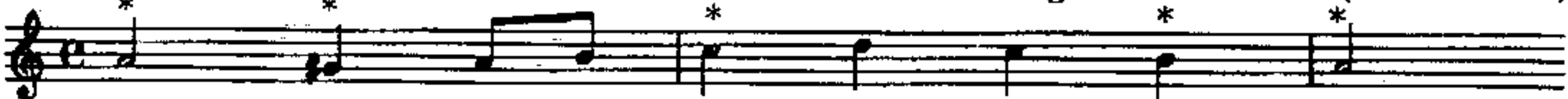


b)

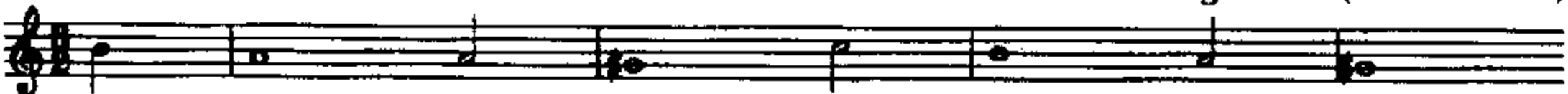
Бах. Фуга cis-moll (WkI, Bd. I)



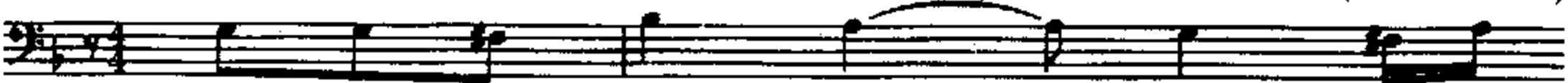
Бах. Christ lag in Todesbanden (BWV № 695)



Бах. "Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt" (BWV № 708)



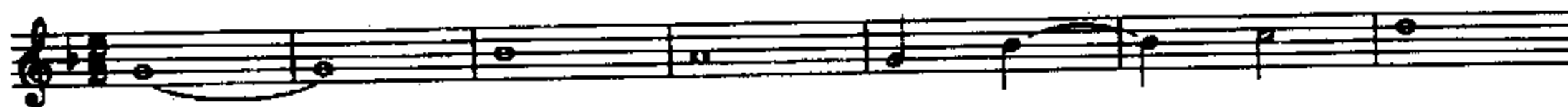
Бах. "Nun komm, der Heiden Heiland" (BWV № 660)



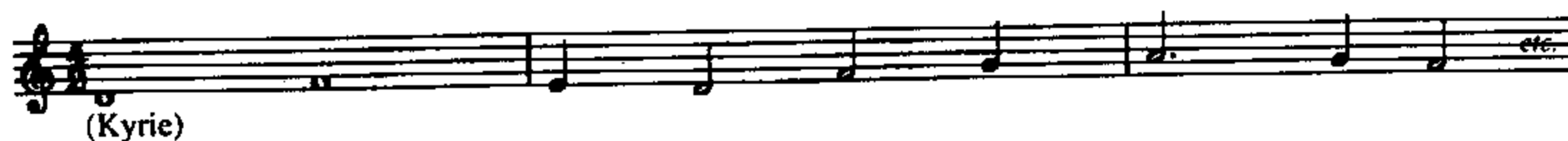
“Elslein, liebstes Elselein” (Glogaurbuch)



Гузезем. “De tous biens plaine”



Палестрина. Missa "Sine nomine"



А. Габриели. Ричеркар



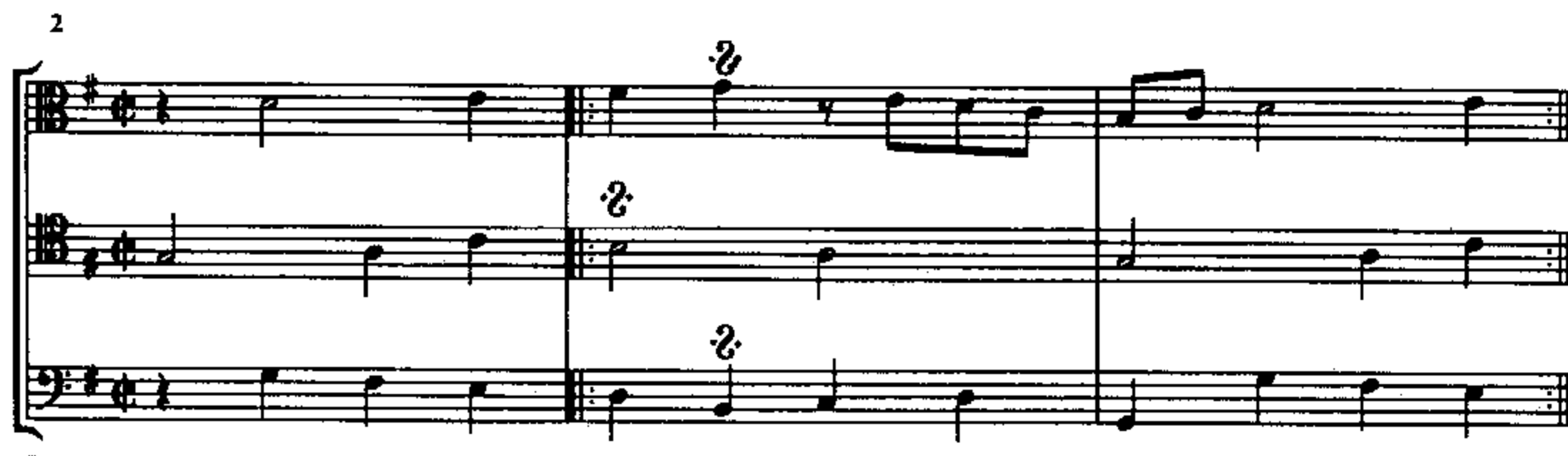
Бах. Органная fuga a moll (BWV № 543)



Преимственность свободного стиля от строгого здесь более чем очевидна. Думается, именно через подобные взаимодействия и проникают в баховские сочинения и вообще в барочный стиль характерные мелодические обороты и другие «приметы» музыкального письма XV—XVI веков: обозначение тактового размера *alla breve*, типичная хоровая фактура, принципы формообразования...

Вполне вероятно, что именно в музыке XV—XVI веков коренится композиционная идея, к примеру, баховского цикла Гольдберг-вариаций: каждая третья вариация (а «три» Бахом воспринималось как сакральное число) — №№ 3, 6, 9, 12 и т. д. до 27-й, — включает в себя двухголосный канон. При этом в первый раз он звучит в приму, в следующий раз — в секунду, затем — в терцию, в последней вариации — в нону. Один из ранних сходных образцов постепенного расширения интервала имитации в канонах от примы до октавы встречаем у Окегема в «Missa Prolationum». Подобная же задача, с той лишь разницей, что интервал имитации уменьшается от октавы до примы (а с ним и сокращается время имитации, всегда равное половинной величине цифрового выражения интервала имитации), была решена и Палестриной в его мессе «Repleatur os meum laude». Вообще, глядя на опусы Баха, включающие каноны, не перестаешь удивляться: насколько поразительны изобретательность и высочайшее мастерство их автора, для которого, как он сам любил повторять (по воспоминаниям учеников), «нет ничего невозможного» (57, с.143).

Наиболее удивительны в этом плане Каноны на первые восемь басовых звуков Арии из Гольдберговских вариаций (SWB №1087). Общее их число — 14 (напомним: Бах охотно пользовался цифровой символикой, и вполне возможно, что в данном случае 14 соответствует цифровому выражению его фамилии)¹⁴. Среди них каноны на два, три, четыре, пять и шесть голосов. Восьмизвучная тема проходит в них в прямом движении, обращении (как горизонтальном, так и вертикальном), увеличении, уменьшении, а также одновременно в разных вариантах и со смещением голосов во времени. Предпоследний (тройной шестиголосный) канон имеет интересную судьбу: именно он неоднократно запечатлен на портретах Баха (картина Хаусмана, гравюра Кютнера, литографии Шлика). Как полагают исследователи (в том числе Ф. Сменд), этот канон обладает магическими свойствами и скрывает многочисленные секреты, касающиеся как способов его расшифровки (считается, что канон предполагает 480 вариантов сочетания голосов), так и разного рода символики:



¹⁴ Имеется в виду сумма чисел, соответствующих местоположению букв в алфавите: ВАСН (2+1+3+8)=14. Заметим, что прибавленные к фамилии инициалы имени композитора — J.S. ВАСН (9+18+2+3+8) — дадут «ракоходный вариант» предыдущего числа, а именно — 41. Цифры, соответствующие буквам фамилии, будучи перемноженными (2х1х3х8), дадут число 48, которое также получает отражение в этом каноне.

И разве загадочные каноны из «Музыкального приношения», особенно те, которые сопровождаются авторской ремаркой, в иносказательной форме содержащей подсказку к их решению, не заставляют вспомнить традиции старых мастеров, так любивших вводить в свои композиции сапоп'ы, имеющие словесные указания?

Возвращаясь к вопросу о корнях баховского тематизма, мы склонны придерживаться мнения, что наличие в стилях Ренессанса и Барокко общих черт не есть результат случайных совпадений или механических заимствований, а скорее результат действия определенных тенденций и закономерностей самого творческого процесса. Ведь, по справедливому замечанию М. Бахтина, в подлинном искусстве *«отменяется примитивное представление о каком-то прямолинейном движении вперед. /.../ ...всякий действительно существенный шаг вперед сопровождается возвратом к началу, к обновлению начал. Идти вперед может только память, а не забвение...»* (16, с.492). Работает ли Бах с хоралом, увлекается ли в молодые годы музыкой Вивальди, делая переложения (для клавира и органа) его скрипичных концертов, а также концертов Б. Марчелло, Г.Ф. Телемана, И.Э. Веймерского, обращается ли он позднее к мессам Кальдара и Зеленки, к «Stabat mater» Перголези, создает ли сочинения на темы Корелли, Легренци, Рейнкена, Альбинони, Резона, Куперена, — его произведения всегда демонстрируют новизну решения традиционной музыкальной формы и ту высочайшую одухотворенность, которой отмечено все баховское творчество¹⁵.

Точки соприкосновения с контрапунктом строгого стиля отчетливо обнаруживаются и в творчестве Г. Генделя. В одних случаях они имеют явно выраженный характер и проявляются в музыкальном тематизме и форме его подачи, в музыкальной ритмике и «белом» письме, в использовании старинных церковных ладов, гармонии и отдельных исполнительских приемах (см. хоры № 15, 17, 21 из оратории «Израиль в Египте»). В других случаях эти аналогии едва уловимы или вообще незаметны и обнаруживаются лишь при тщательном

¹⁵ Ограниченные размеры данной главы заставляют нас опустить многие другие аспекты «взаимоотношений» Баха с эпохой строгого стиля — например, возможное его знакомство с трактатом Й.Фукса «Gradus ad Parnassum» (если не в оригинале, то в немецком переводе, выполненном в 1742 году учеником Баха — Лоренцем Кристофом Мицлером, основателем и руководителем в 1738-55 гг. «Общества музыкальных наук» (в это Общество Бах вступил в 1747 году и в связи с данным событием написал канонические вариации на рождественскую песню «Vom Himmel hoch, da komm' ich her»). Важное значение имела для Баха и фигура Лютера, «великолепные немецкие писания» которого были представлены в его библиотеке во множестве (как на немецком, так и на латинском языках). Специальной темой может стать и более подробное рассмотрение контрапунктического письма Баха, в связи со многими традициями, идущими от музыки XVI века (своеобразный экстрат подобной техники представлен в цикле «Искусство фуги», содержащем не только ярчайшие «кунштштюки», но и «терминологию» строгого стиля (Contrapunctus в качестве обозначения полифонической пьесы, указания типа «per Augmentationem et Diminutionem» и др.).

документальном изучении истории появления произведения, когда вдруг выясняется, что прообразом композиции, явно принадлежащей барочному стилю, являются эскизные варианты, выполненные с соблюдением всех правил строгого контрапункта. И что окончательный вариант — это всего лишь преобразованный, перетранспонированный, ритмически уменьшенный строгостильный эскиз. Таков, например, заключительный хор «Amen» из Мессии, в котором более чем в 20-ти тактах (интермедийные разделы фуги) воспроизводится материал ранее выполненных «заготовок» (опубликованы в издании *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*, 1978), сочиненных с соблюдением норм строгого контрапункта — в старых ладах, в традиционном размере 4/2 и даже в партитурном изложении.

С искусством Палестрины, Порты, Витториа, Моралеса и других композиторов знакомили также книги по истории музыки и теоретические трактаты. XVIII век — время, когда усиливается значение контрапункта строгого стиля прежде всего как сравнительной категории, и он начинает трактоваться как учебная дисциплина.

В первые десятилетия XVIII в. появляется теоретический труд Иоганна Йозефа Фукса (1660—1741) «*Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem methodo nova*» (написанный на латинском языке, издан в Вене в 1725 г.) — своего рода гимн строгому стилю. Он привлек к этому, казалось бы, отошедшему в прошлое историческому явлению интерес сотен музыкантов, заставив их обратить внимание не только на фантастически высокую технику мастеров эпохи Ренессанса, но и на удивительную цельность их музыкального письма, на органическую взаимообусловленность абсолютно всех выразительных компонентов. Представим себе на минуту: будь объектом исследования Фукса нечто обычное, рядовое, стали бы так упорно возвращаться к этому трактату музыканты всех последующих столетий? Ведь по книге Фукса обучались В.А. Моцарт, Йозеф и Михаэль Гайдны, Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Л. Керубини, десятки других, столь же известных композиторов XVIII—XIX веков, а среди подписчиков издания Фетиса¹⁶ фигурируют такие блистательные мастера, как Керубини, Берлиоз, Мейербер, Шопен, Россини, Обер, Паганини, Гуммель, Мошелес, Лист... Методика, изложенная в этом труде, заимствуется и тиражируется в руководствах по контрапункту многих теорети-

¹⁶ Трактат несколько раз переиздавался: в 1742 г. увидел свет его немецкий перевод, выполненный А. Мицлером; в 1761 г. появился итальянский перевод, принадлежавший А. Манфреди; в 1770 — английский (анонимный), представлявший собой свободный пересказ текста трактата Фукса; в 1773 г. был осуществлен французский перевод П. Дени, также значительно отличавшийся от оригинала, в 1791 г. опубликован английский перевод Дж. Престона. В XIX в. трактат издавался также несколько раз, в том числе в 1833 г. Фетисом на французском языке; спустя 20 лет, в 1853 г. Пирсоном — на английском.

ков XIX—XX вв. (Г. Беллерман, Л. Бусслер, Х. Рот, К. Еппесен и др.). Трудно найти в истории педагогики еще один подобный пример практического применения учебника в течение более чем двух с половиной веков...¹⁷

С книгой «*Gradus ad Parnassum*» были знакомы практически все композиторы XVIII в. Ее экземпляр в оригинальном издании имел и И.С. Бах¹⁸. Ф. Шпитта в своем труде, посвященном Баху, также пишет о том, что «*И.С. Бах в целом признавал метод Фукса. Никто иной, как его собственный ученик Мицлер сделал перевод «Gradus ad Parnassum» под руководством своего учителя. И когда Мицлер, отмечая важность этой работы, говорит, что она была признана наиболее искусственными судьями музыки, то он, вне сомнения, имеет в виду прежде всего самого Баха*»¹⁹.

Тот же Фукс с успехом демонстрирует продолжение жизни художественной традиции контрапункта строгого стиля рядом своих собственных произведений (мессы, мотеты). Особенно показательна в этом отношении его «*Missa di San Carlo*», посвященная Карлу VI — королю Италии. Это каноническая месса, продолжающая традиции того вида месс, которые впервые появились в эпоху Ренессанса и оставили о себе память, как о сочинениях, максимально отражающих эстетику контрапункта строгого стиля. В 15-ти ее разделах присутствуют 15 разноплановых канонов с убывающим интервалом имитации — от децимы к приме; этот же принцип — последовательного изменения интервала имитации в каноне — используется и внутри построения отдельных частей. В числе прототипов подобной канонической мессы могут быть названы «*Missa Prolationum*» Окегема, месса «*Repleatur os meum laude*» Палестрины, а также месса «*Sine nomine*» Агостини:

¹⁷ Причин здесь несколько. В XVIII—XX веках контрапункт строгого стиля становится обязательным для профессиональной подготовки музыкантов. Рассматриваемый как фундамент искусства, имеющий влияние на выразительные и формообразующие качества новой музыки, он прочно входит в систему музыкального образования и, наряду с гармонией, оказывается главным теоретическим предметом в курсе специального музыкального обучения. При изучении данного отдела контрапункта, естественно, музыкантам было важно сохранить ощущение художественной достоверности, исторической правды. Фуксу это вполне удалось. Во-первых, его система разрядов практически воспроизводила методику, которой широко пользовались еще в трактатах XV—XVI вв. Во-вторых, особую достоверность придавал трактату его латинский текст (в данном случае выражавший не только дань старине, но наверняка рассматривавшийся и как универсальный, вневременной). Наконец, трактат, как известно, выполнен в форме диалога Учителя и ученика. В роли Учителя здесь предстает Палестрина (под именем Алоиза), а в ученике (по имени Йозеф) без труда узнается сам Фукс. Подобная персонификация не могла не придавать содержанию трактата, с одной стороны, особой исторической достоверности, а с другой — чисто художественной привлекательности.

¹⁸ Об этом сообщает в своей диссертации Х. Вольф (311, S.26).

¹⁹ Что касается замечания «под руководством своего учителя», оно может быть трактовано очень широко: известно, что Лоренц Христоф Мицлер начал переводить книгу Фукса на немецкий язык в 1736 г., издал же ее он в 1742 г. (Фукс умер в 1741 г.). В течение семи лет (в промежутке между началом и окончанием) он мог, естественно, не раз советоваться с Бахом по поводу перевода — что и дало право Шпитте прибегнуть к слову «руководство».

3

И. Фукс

The image shows a musical score for a vocal piece, likely a Kyrie. It consists of five staves, each with a vocal line and corresponding lyrics. The lyrics are in Russian and Latin: "Kyrie eleison". The music is written in a simple, clear style, typical of 18th-century vocal music. The staves are arranged vertically, and the lyrics are placed below each staff. The first staff has the lyrics "e - lei - son,". The second staff has "Ky - ri - e e - lei - son,". The third staff has "Ky - ri - e e - lei - son,". The fourth staff has "Ky - ri - e e - lei - son,". The fifth staff has "Ky - ri - e e - lei - son,". The music is written in a simple, clear style, typical of 18th-century vocal music.

e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son,

Помимо «Gradus ad Parnassum» Фукса большую популярность в XVIII—XIX веках имели труды падре Мартини, в том числе, его учебник по контрапункту в 2-х томах «Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappuncto sopra il canto fermo» (1774-75), представляющий собой новый тип учебного пособия: изучение главных теоретических положений осуществляется в нем на примере высокохудожественных образцов — конкретных мотетов, частей месс, мадригалов и др. жанров лучших мастеров XVI—XVIII веков (все они приводятся полностью). Причем восприятие строгого стиля падре Мартини было почти таким же, как и у Фукса; не случайно, впоследствии К. Дальхауз по этому поводу пишет: «Фукс и падре Мартини были убеждены в том, что нормы строгого контрапункта заложены в самой природе музыки; при изменении стиля они могли быть трансформированы, но не могли быть разрушены. Свободный стиль понимался ими скорее как допускаемое отклонение от строгого стиля, нежели уход от него» (231, р. 844).

Не имея возможности осветить судьбу контрапункта строгого стиля в музыкальном искусстве XVIII—XX вв. в полном объеме, остановимся здесь лишь на некоторых, наиболее, как нам представляется, существенных аспектах его трактовки как в научной и педагогической литературе, так и, прежде всего, в художественной практике нового времени.

Как сообщает биограф Йозефа Гайдна К.Ф. Поль, Гайдн видел в «Gradus ad Parnassum» величайший, достойный всяческих похвал и уважения образец. Другой его биограф, Гризенгер, пишет о том, что *«Гайдн затратил определенные усилия для того, чтобы освоить теорию Фукса. Причем он даже писал упражнения, затем откладывал это занятие на несколько недель, чтобы вновь к ним вернуться и шлифовать до тех пор, пока сам не будет уверен в том, что выполненное — совершенно правильно. Наконец, следует отметить, что на основе труда Фукса Гайдном была составлена «Элементарная книга различных видов контрапункта.»* (Elementary

Book of the Different Species of Counterpoint Condensed from the More Comprehensive Work of Kapellmeister Fux). Эту книгу он использовал при занятиях с Бетховеном.

Однако примеры обращения к традициям строгого стиля в собственной творческой практике у Гайдна нечасты. Более всего они заметны в произведениях с духовной тематикой, таких как «Семь последних слов нашего Спасителя на кресте» (хоровые номера редакции 1795-96 гг.), «Десять святых заповедей» (1795 гг.) и др. Как известно, последняя из вышеназванных композиций представляет собой 10 канонов²⁰ для трех, четырех и пяти голосов на тексты Моисеевых заповедей. Причем история создания первого из канонов особенно интересна: он был сочинен Гайдном раньше других — в 1792 г. и преподнесен Оксфордскому университету с благодарностью за присвоение ему звания доктора музыки, как бы в знак подтверждения своего мастерства. С новым текстом (первоначальный — «Твой голос, о Гармония, прекрасен»), а именно текстом первой заповеди Моисея — «Ты должен веровать в единого Бога» — он вошел в цикл канонов «Десять заповедей»:

Erstes Gebot (Canon cancrizans)

4 a tre

Du sollst an ei - nen Gott glau - ben

Du sollst an ei nen Gott gla u ben

Возможности расшифровки данного канона намного разнообразнее, чем это отражено в заглавии (характеризующем его как ракоходный); здесь допустимы также исполнение мелодических голосов в прямом движении, а также в инверсии и ракоходной инверсии.

Моцарт, как известно, не только с самых юных лет изучал контрапункт строгого стиля по трактату «Gradus ad Parnassum» (в немецком переводе, выполнен-

²⁰ Канон для Гайдна связан с ощущением вечности, он олицетворяет собой бесконечность жизни искусства, бесконечность жизни музыки. Не символично ли, что после смерти композитора один из его учеников — Сигизмунд Нейкомм сочинил на его могилу пятиголосный циркулярный канон (спускающийся по полутонам) на слова, так часто произносившиеся Гайдном — Non omnis moriatur, то есть «Весь я не умру»:

non om - nis mo - ri - ar

ном Мицлером) под руководством отца, а позднее постигал высоты контрапунктического искусства у всемирно известного падре Мартини²¹, но и был всерьез увлечен его художественными возможностями. Влияние Мартини на выработку у Моцарта художественного вкуса и эстетических критериев исключительно огромно. Именно благодаря Мартини тот постиг живую сущность контрапункта и познакомился с массой интереснейших произведений (среди них *Stabat Mater* маркиза де Линьивилия — сочинение, включающее 30 канонов, и др.), явившихся отчасти и прототипами его собственных композиций.

В зрелые годы Моцарт уже сам успешно делится опытом учителей, а также и своими знаниями в этой области. Свидетельством тому служат опубликованные сравнительно недавно — в середине 60-х годов — четыре тетради английского композитора Томаса Эттвуда (1765—1838), обучавшегося у Моцарта в Вене в 1785-86 гг.²² При изучении этих тетрадей обнаруживается интереснейший факт: ряд содержащихся в них целостных композиций, — написанных, кстати, подозрительно чисто, без помарок (и среди них шесть канонов), — принадлежат не ученику, а учителю, который, по-видимому, специально сочинял их для своего ученика, приурочивая к той или иной теме занятий, а тот аккуратно переносил их текст в свою тетрадь. В дальнейшем некоторые из этих композиций (в частности, каноны K.508 а, K.515 и др., по мнению Аберта, относящиеся именно к 1785-86 гг.) были перетранспонированы Моцартом из строя F (в котором они написаны у Эттвуда), сохраняющего визуальный вид и колорит ладов строгого стиля, в диэзные тональности E-dur и D-dur. Таким образом, если наши предположения близки к истине, перед нами удивительный, хотя и не такой уж и редкий случай, когда занятия с учеником инспирируют творческую мысль Мастера.

Параллель с искусством XV — XVI вв. очевидна как в ранних сочинениях Моцарта — «*Miserere*» (K. 85; написано под впечатлением «*Miserere*» Аллегри), антифон «*Quaerite primam regnum Dei*» для сопрано, альты, тенора и баса (K. 86), — так и в поздних композициях, в частности, в «*Ave verum corpus*» (K.618; создано в 1791 г. в Болонье за 5 месяцев до кончины). Она возникает не только на образно-эмоциональном уровне, но и в характере использования некоторых контрапунктических приемов²³. Ее можно видеть также и в некоторых «строгостильных» те-

²¹ Последовательность упражнений, осуществлявшихся Моцартом на начальной стадии его занятий контрапунктом, их система была тщательно проанализирована С.И.Танеевым и может быть детально изучена на основе материалов его статьи «Содержание тетради собственноручных упражнений Моцарта в строгом стиле» (165).

²² Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X. Werkgruppe 30, Band I: Thomas Attwoods Theorie-und Kompositionsstudien bei Mozart. Kassel-Basel-Paris-London-New-York, 1965.

Эти четыре тетради, включающие упражнения по гармонии (первая тетрадь), контрапункту (вторая и третья) и свободному стилю (четвертая), набраны двумя цветами: красным, соответствующим записям Моцарта (его объяснения, примеры, правка заданий) и черным — Эттвуда. Все задания по контрапункту строгого стиля выполнены в старинных ладах, с применением традиционных ключей «до», а также традиционных для этого времени интонаций и метро-ритмики.

²³ На связь последнего из названных сочинений с полифонией строгого стиля в свое время указывал еще С.И.Танеев («Учение о каноне», с. 43).

мах — таких, как четырехзвучный мотив из главной партии финала симфонии «Юпитер», пятизвучная начальная тема из финала квартета G-dur (K. 387) и др., истоки которых следует искать в григорианских хоралах²⁴.

Виртуозное контрапунктическое мастерство композитора, применение им таких сложнейших контрапунктических форм, аналоги которым можно найти лишь в музыке строгого стиля, не может не поражать. Здесь и однотемные и многотемные каноны, и канонические секвенции, и бесконечные каноны, и удивляющие строгостью изложения образцы подвижного, а также обратимого контрапункта... И во всем этом — неподдающаяся разгадке, феноменальная способность делать просто и естественно самые технически трудновыполнимые вещи. Гению все подвластно!

Факты обращения Бетховена к старой контрапунктической традиции хорошо известны²⁵. Его интерес к ней выражался в знакомстве с теоретическими трактатами XVI века (Глареан, Царлино), в изучении отдельных конкретных проблем, касающихся специфики музыкального языка и прежде всего — ладовой организации музыки. Проявлял он внимание и к собственно композиторскому творчеству: мог знакомиться с сочинениями Палестрины, Анерио, Витториа, Нанини по рукописным тетрадам барона фон Тухнера и даже делал с некоторых произведений собственноручные копии — в том числе, с *Gloria patri* Палестрины. Отметим также факт, что в сопровождавшую почти весь творческий путь композитора черновую, эскизную работу обязательной частью входило выполнение упражнений по обработке (преимущественно гармонизации) григорианских хоралов.

Особый интерес, конечно же, представляют составленная Бетховеном копия с палестриновской *Gloria patri* из *Магнификата Tertii toni*, а также выполненное — возможно, по ее образцу — *Molto adagio* из III части 15 квартета²⁶.

²⁴ Но даже и в темах другого рода исследователи обнаруживают общие моменты с популярными мелодическими источниками эпохи строгого стиля. Укажем на одну из таких параллелей — мелодия французской *chanson* «L'homme armé» и песня Осмина (из I действия) в опере Моцарта «Похищение из Сераля» (145, с.53)

²⁵ Кроме зарубежных ученых — П. Беккера, Дж. Кермэна, Ж. Марлиава, Ф. Радклиффа и др. этот вопрос с разной степенью обстоятельности освещали в своих трудах отечественные исследователи — К. Кузнецов, В.В. Протопопов, Н. Фишман, А. Климовицкий, Е. Вязкова и др.

²⁶ Подробный текстологический и сравнительный анализ этих сочинений осуществлен А. Климовицким в книге «О творческом процессе Бетховена» (Л., 1979). Однако, сопоставляя копию Палестрины с оригиналом, автор книги допускает ряд неточностей и ошибок. Во-первых, им неправильно определяется структура с.р. f. в *Gloria patri*, а следовательно, и структура всей этой части *магнификата*. Дело в том, что в основе *Gloria patri* лежат две, а не одна фраза хорала, что подтверждается и структурой текста: *Gloria Patri et Philio* (2 раза), *et Spiritu sancto* (3 раза). В числе других неточностей — неправильное указание места размещения с.ф., неверное обозначение верхнего голоса, который у Палестрины имеет название *Cantus*, а не сопрано. Более крупная ошибка Климовицкого состоит в том, что он сравнивает копию Бетховена не с тем текстом, которым пользовался композитор (см. Е. Вязкова: «Московская тетрадь эскизов Бетховена за 1825 год», М., 1995). Отсюда вытекают и неправильные выводы, касающиеся якобы допущенных Бетховеном описок и неточностей.

Как известно, раздел *Molto adagio* композитор снабдил ремаркой: «*Священное благодарственное песнопение исцелившегося Божеству в лидийском ладу*». Это три вариации на хорал, которые звучат не подряд, а перемежаются с материалом другого характера и настроения — более радостным и приподнятым (авторский комментарий: «*Прилив новых сил*»). Что же касается хорала, то мы имеем здесь дело с очень необычной формой его претворения, в которой преломились традиции не только палестриновской эпохи, но и более позднего времени — Баха и его последователей. В качестве темы «Благодарственного песнопения» избран напев, имеющий много общего с мелодиями протестантских хоралов и старинных немецких песен — «*Christ, der du bist der helle Tag*», «*Als Jesus Christus in der Nacht*» и др.²⁷ С ними его роднит ритмоинтонационная структура мелодических фраз, характеризующихся квадратностью и равномасштабностью: 4т. + 4т. + 4т. + 4т. То, что Бетховен, повторяя последнюю фразу, меняет каденцию и тонально размыкает форму (вместо Т в F лидийском — D в Ре мажоре), может быть подсказкой, свидетельствующей, что начало III части квартета — не просто тема для будущих вариаций: первое *Molto adagio* уже само по себе является результатом хоральной обработки избранной темы, с которой Бетховен волен поступать как угодно (сокращать, расширять и т. д.). Тогда становятся понятны и легко объяснимы предшествующие хоральным разделам стреттно-имитационные построения: их материал в первой вариации с фразами хорального песнопения подан Бетховеном в консекутивной форме, во второй вариации в симультанной форме, в третьей — стреттной двойной фуге — с такой степенью тематической концентрации, какая была свойственна, пожалуй, лишь письму мастеров строгого стиля, а также И.С. Баху. Таким образом, Бетховен не просто откликается на традицию (стреттная имитационность и письмо на *c.f.*), но и выражает свое понимание этой традиции: от противопоставления бесспорно контрастных фактурно-тематических начал первого *Molto adagio* через сближение и «мирное сосуществование» во втором *Molto adagio* он приводит, поступая как истинный симфонист, к их единению и нерасторжимой взаимозависимости в третьем *Molto adagio*. Симптоматичен и приход Бетховена к «сквозной полифонической форме» (термин В.В. Протопопова) в квартете *cis moll* (№ 16), а также в ряде частей из «Торжественной мессы», на новом витке истории возрождающей формы циклических произведений XV—XVI веков.

²⁷ Нам представляется неубедительной параллель этой мелодии с григорианским хоралом, которую проводит Климовицкий (см с.135 вышеуказанной книги), равно как и сомнителен один из его доводов об «абсолютной поступательности» верхнего голоса в хоральных фрагментах. Необоснована и его критика Бусслера: «...ограничив напев четырьмя построениями, Бусслер придал ему ту «классическую» квадратность, которой не было ни в замысле *Molto adagio*, ни тем более в природе породившей его мотетной модели» (там же, с.136). На наш взгляд, выписав в своем учебнике «Строгий стиль» (25, с.63) один за другим четыре хоральных фрагмента строф (как единую мелодию), Бусслер поступил совершенно правильно, поскольку сама мелодия по всем законам должна быть 16-ти тактовой.

При всем многообразии форм восприятия строгого стиля эпохой романтизма, все они являются, не столько результатом непосредственного контактирования с музыкой мастеров XVI века, их техникой письма, методикой обучения и т. д., сколько представляют собой опосредованный взгляд на эти явления через призму «промежуточного звена» — музыкальных сочинений XVII или XVIII в.в., в свою очередь имеющих точки соприкосновения со строгим контрапунктом. Этот второй случай наиболее характерен для Мендельсона, Шуберта, Листа, Шумана и др., в целом ряде своих произведений довольно близко подошедших к выразительной сфере композиций XVI века — при том, что они имели перед собой хронологически более близкий ориентир.

Так, например, для Мендельсона подобным ориентиром был И.С. Бах²⁸. Опираясь на баховскую традицию в работе с хоралом, предполагающую определенные способы координирования голосов, особые приемы контрапунктической техники письма и характер подачи материала, Мендельсон впитывает вместе с ней и более древнюю традицию XV—XVI веков, — на которую опирается и творчество Баха. Здесь еще раз не лишним будет повторить мысль о том, что, дав в своем творчестве новую жизнь многим явлениям строгого полифонического искусства, творчество Баха стало для музыкального искусства XIX, а затем и XX веков своеобразным проводником наиболее стойких традиций наследия старых мастеров.

Переключка с музыкой прошлого более всего ощутима у Мендельсона в органных сочинениях (см. сонаты № 3 и № 6: в первой из них используется мелодия хорала «Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir», во второй — «Vater unser im Himmelreich», причем используются приемы работы с хоралом, разработанные не только Бахом, но и его предшественниками), а также в духовных хоровых композициях и ораториях. Один из интереснейших, хотя и малоизвестных примеров хорового искусства демонстрирует мотет ор. 23, состоящий из пяти частей. Крайние части идентичны по своему материалу, связанному с изложением хорала «Aus tiefer Noth schrei ich zu dir». Вторая часть — фуга на две темы, взятые из первых двух отделов хорала, которые вводятся последовательно, одна за другой по схеме: В — t_1 , Т — t_2 , А — t_1 , S — t_2 (последняя пара голосов представляет собой доминантовые ответы к первой паре). Третья часть, ария сопрано, — еще одна вариация на хорал; четвертая же строится на сопоставлении материала, излагаемого солистами и хором, и в целом повторяет материал первой части, хотя и с новым текстом. Таким образом, мотет имеет очертания крупной циклической композиции, опирающейся на традиционную форму хоральных вариаций.

Своеобразный случай транскрипции строгого стиля «не из первых рук» представляет «Коронационная месса» Ф. Листа²⁹, и прежде всего Credo, где использо-

²⁸ Мы преднамеренно опускаем описание известных фактов популяризации Мендельсоном творений И.С. Баха.

²⁹ Написанная композитором в 1867 году (ко дню коронации Франца Йозефа I и королевы Елизаветы), эта месса-проприум включает кроме пяти основных еще ряд дополнительных частей, некоторые из которых (Офферториум, Градуал) были досочинены Листом уже после ее первого исполнения.

ван материал одноименной части из «Королевской мессы» (Messe Royale) композитора XVII века Анри Дюмонта (1610—1684). Музыкальные тексты двух Credo — Дюмонта и Листа, — совершенно идентичны, за исключением нескольких не совпадающих нот, но поданы различным образом. Месса Дюмонта³⁰ написана для голоса и органа; его партия повторяет в аккордовом изложении вокальную партию, тогда как в мессе Листа (и прежде всего в Credo) вместо одного голоса занят четырехголосный хор (сопрано, альты, тенора, басы), который излагает свой материал в унисон, изредка выходя на уровень октавно-терцовых образований; функция же оркестра отдана органу, звучащему одновременно с хором; при этом орган повторяет хоровой материал не в аккордовой дублировке (как у Дюмонта), а в унисонном удвоении.

Почему Лист обратился именно к сочинению Дюмонта? Ведь он не мог не чувствовать, что сочинение этого автора не вписывается в музыкальную стилистику XVII века, многими своими чертами перекликаясь с более ранней эпохой... Возможно, его прельстило то, что оно приурочено к аналогичной ситуации. Однако подобных композиций писалось немало. Наверняка на него произвел впечатление общий колорит звучания музыки — явно старинный, архаичный; но главное, что могло его привлечь — это ряд стилистических приемов, близких его собственной художественной эстетике и манере письма, среди которых в первую очередь следует отметить монотематизм и импровизационность. Для всех частей мессы Дюмонта характерна свободная «игра» одними и теми же мелодическими фразами и попевокми, произвольность чередования которых усиливается благодаря отсутствию постоянного размера. Само оформление Листом музыкального текста невольно напоминает письмо XIV и отчасти XV веков, где в многоголосной партитуре сочетались большие и малые пролации — большие и малые такты. У Дюмонта, а затем и у Листа инструментальное сопровождение излагается в малых тактах, имеющих разное количество долей, а вокальная партия — в больших тактах, завершающихся паузами и включающих неодинаковое число малых тактов. Лист еще отказывается и от си бемоля при ключе, выставляя его при нотах, что подчеркивает настроенность на старинный лад и дорийское наклонение (первый тон).

Другие части этой мессы также, очевидно, сочинялись Листом в соответствии с его ориентацией на Credo Дюмонта: хоровая партия первой части практически вся унисонна (из 105 тактов многоголосная интервально-аккордовая вертикаль здесь составляет всего 6 тактов), в Gloria она унисонна наполовину (57 тактов из 107).

³⁰ Она опубликована во втором выпуске «Echos du Monde Religieuse» (2 Vol. Paris, s.a.). К сожалению, нам трудно сейчас сказать, какое издание имел перед глазами Лист, и был ли его текст аутентичен тому, который представлен в «Echos du Monde Religieuse».

Совершенно особая тема — подражание старым мастерам в искусстве второй половины XIX в. Она охватывает не только область музыки, но и другие сферы художественного выражения — живопись, литературу, театр и проч. Примечателен в этом отношении роман В. Гейнзе «Хильдегард фон Хоэнталь», герой которого изучает произведения итальянских мастеров прошлого и, в том числе, музыку Палестрины, а возлюбленная Хильдегарда исполняет сочинения великого маэстро. Потребность в возвращении к истокам, к искусству не знающему национальных границ, которое объединило бы людей в их лучших устремлениях, обогатило духовно и нравственно, ощущается в почти одинаковой мере музыкантами и Англии, и Германии, и Италии, и Франции. Среди английских композиторов выделим Уильяма Хорсли — автора многочисленных мадригалов, мотетов, канонов. Из итальянских музыкантов примечательна фигура Дона Лоренцо Перози, музыкальный стиль которого объединяет в себе черты, характерные как для Палестрины, Лассо, Жоскена, так и для ряда композиторов XVIII—XIX веков (см. 135, с.211). Особое значение преломлению в собственном творчестве стилизованных черт творчества старых мастеров придавали участники вышеупомянутого цецилианского движения и Schola Cantorum (в частности, Ц. Франк, К. Сен-Санс, В. д'Энди), которые считали, что *«грегорианское пение должно остаться на все времена источником и основой церковной музыки, и тем самым оно же явится и единственным мерилем ее здоровой оценки»* (135, с.296).

Что касается музыкальной практики XX в., то в своем неудержимом стремлении к новому она не может обойтись без опыта старых эпох, через Прошлое открывая для себя новые горизонты. Вновь возрождаются линейно-полифонический метод мышления, старинные жанры и формы, в том числе стретная имитация, канон, техника письма на *c.f.*, особые виды остинатных форм... Все эти приемы удивительно органично вписываются в современную музыкальную стилистику. Как и в строгом стиле, для искусства XX века характерна работа с цитатой, с избранной моделью — работа, связанная с процессом интерпретации и переработки ранее созданных произведений или же произведений, написанных другими авторами (хотя, разумеется, в музыке XX в. работа с избранным первоисточником имеет свои отличительные черты: если в строгом стиле «тезис» и комментарий к нему, как правило, были в стилистическом отношении неконстрастны, в музыке XX в. составные компоненты чаще всего обладают индивидуальностью и намеренно противопоставляются). Столь же характерны для нашего времени приемы комбинаторики. Трудно найти композитора, который не поддался бы ее искусству и не опробовал ее возможности. Она используется не только в области тематизма — в создании звуковысотного рельефа темы, ее ритмического облика, фактурных условий, — но и в области формообразования, компоновки целого и его деталей. Вряд ли возможно миновать ее, рассматривая особенности композиторского мышления таких мастеров, как И. Стравинский, П. Хиндемит, Б. Барток, О. Мессиан, Р. Щедрин и

многие другие. К тому же комбинаторика — одно из основополагающих свойств целого творческого направления — серийной музыки, серийной техники письма. В той или иной форме додекафонию применяли многие мастера XX в., но в первую очередь в этой связи имеются в виду имена лидеров так называемого авангардного музыкального искусства — А. Шенберга, А. Веберна и А. Берга. Как известно, всеми ими додекафония рассматривалась как логический результат долгого эволюционного пути музыкального мышления, начало которому положил контрапункт строгого стиля³¹.

Аналогичной позиции придерживаются и многие другие композиторы. В частности, в одной из статей Э. Денисова читаем: *«Все основные законы двенадцатитоновой техники — это законы полифонического письма строгого стиля, примененные к атональной основе и дополненные некоторыми другими приемами, невозможными в силу исторических причин в эпоху строгого стиля»* (54, с.481—482)³²; и далее здесь же: *«вся техника додекафонии является проецированием на атональную основу приемов старой полифонической техники XV—XVI веков»* (54, с.480). По его мнению, эти стили, связывают такие моменты, как: 1) отсутствие тональной основы; 2) наличие законов мелодической горизонтали; 3) нефункциональная гармония, определяемая логикой горизонтали.

В числе других моментов, сближающих две сравниваемые музыкальные эпохи, можно назвать приемы игровой логики — числовую символику, звуковую «эмблематику» и т. д. В эпоху Возрождения все эти моменты концентрировал жанр Quodlibet, представлявший собой как бы веселый каламбур и требовавший от автора способности мыслить легко, изящно, остроумно. В XX веке Quodlibet привлекает внимание П. Хиндемита, Р. Щедрина, С. Слонимского и др. Но и помимо него игровое начало, неразрывно связанное с изобретательством, все глубже проникает в композиторскую технику. *«Все в музыкальном произведении, — говорит Лютославский, — должно быть делом творческой изобретательности. Отсюда можно сделать вывод, что в музыке нет места тому, что обычно называют «композиторской техникой». /.../ ...если я утверждаю, что композиторская*

³¹ Давая совет Веберну в отношении построения задуманного им цикла лекций (прочитанные в 1932 г., они были опубликованы в 1960 г. под заголовком «Путь к новой музыке»). Шенберг предлагает *«построить анализы (путем отбора произведений), чтобы показать развитие к 12-тоновой композиции: нидерландская школа, Бах как контрапунктист, Моцарт как мастер построения фразы и моти-ва...»* и т. д. (цит. по 194, с.74).

³² Соглашаясь с общим направлением рассуждений данного композитора, все же трудно полностью разделить его точку зрения о корнях додекафонии, которые, по его мнению, находятся сразу же в двух эпохах — в атональной музыке XX века и в искусстве старых контрапунктистов. На наш взгляд, додекафония подобна, скорее, «привою» к одной из мощных ветвей древа музыкального искусства — музыке позднеромантического направления с ее усложненностью хроматикой и альтерированными гармониями. Привитая к этой ветви искусственным путем, додекафония стала последним ее «отростком», питающимся теми же соками, что и другие, более старые ветви на том же стволе древа.

техника, несмотря ни на что, существует, то лишь потому, что считаю технику также делом изобретательности»³³.

Так, к примеру, прием мелодической линейной аддиции с явно выраженной игровой логикой, вызывающий переключки с аналогичным приемом, к примеру, у Обрехта в мессе «Fortuna desperata» (Benedictus), встречается у А. Шнитке, В. Артемова, а еще раньше — у И. Стравинского (см. коду финала его Скрипичного концерта, разделы «Величание избранной», «Игра двух городов» из «Весны священной»). Кстати, что касается творчества И. Стравинского, то именно у него, а уже затем у других композиторов наиболее рельефно проявилась тенденция к качественному обновлению музыкального тематизма. Изменения коснулись и масштаба музыкальных тем: значительно сократившись, они обрели не только лаконичность, лапидарность, но и некую недосказанность, — что повлекло за собой и новые способы их развития: многократные повторения, вариантные обыгрывания ведущих мотивов, интонаций, фраз. Новым становится и сам интонационный строй, в котором на смену ярко индивидуализированным протяженным «репликам» приходят простые попевки с интонациями обобщенного характера. Тональное мышление — а точнее, ладо-гармоническая функциональная система — все больше уступает место модальности, которая в качестве ведущего принципа изложения музыкального материала выдвигает линейность. Частая смена метра способствует созданию очень подвижной, «зыбкой», с трудом улавливаемой ухом метрической организации музыкальной ткани. Все это вместе взятое очень и очень напоминает тематизм мастеров старой полифонической школы и прежде всего тот, которым оперировали контрапунктисты XV—XVI вв.

Сходные качества тематического материала содействуют и претворению сходных принципов формообразования. Возрождаются различного рода **остинатные формы** (в том числе дискретное остинато с изменяемой темой), чье многообразие совершенно определенно указывает на его источник в искусстве XV—XVI веков. Однако необходимо заметить, что в музыке XX века в целом роль остинатности значительно шире и проявляется на самых разных уровнях — от способа организации мотивов и всякого рода ритмо-остинатных формул до композиционных и драматургических принципов.

Столь же широкое претворение получают различного рода **каноны**, среди которых немало редкостных, почти не встречавшихся в предшествующие эпохи — таких, к примеру, как мензуральные, многотемные (двойные, тройные), ракоходные и т. д. И функцию они выполняют ту же, что и в музыке XV—XVI вв. — быть стержнем многоголосной фактуры, основой «здания», от которой зависит не только конструктивное решение, но и общедраматургический, образно-эмоциональный строй музыкального произведения. Приведем здесь в при-

³³ Цит. По кн.: Раппопорт Л. Витольд Лютославский. — М., 1976, с. 125

мер двойные каноны из II части Симфонии ор.21 Веберна, пьес «Пародия» и «Лунное пятно» из «Лунного Пьеро» Шенберга (с использованием ракоходного варианта во второй пьесе), «Threni» Стравинского (прежде всего в *Elegia tertia*); 48-голосный канон в 7-й вариации оркестровой композиции «Тема и восемь вариаций» Б. Чайковского; 48-голосный бесконечный канон (струнная группа), к которому присоединяется 26-голосный двойной канон (духовые инструменты), а затем еще 8-голосный канон на начальную тему (клавишные и ударные) во II части Второй симфонии А. Шнитке, разнообразные каноны его же Четвертой симфонии и т. д. Из числа зеркальных и ракоходных канонов, принадлежащих перу отечественных композиторов, выделим 6-ю прелюдию из Второй симфонии Р. Щедрина (партии тромбона и флейты), фугу № 24 из «24 маленьких фуг» А. Пирумова, его же Вариацию № 1 из III части Симфонии для камерного оркестра, в трехголосной фактуре которой сочетаются формы зеркального и ракоходного канонов... Все они выполняют ту же функцию, что и в музыке XV—XVI веков, являясь стержнем многоголосной фактуры, «основой» здания, от которой зависит не только конструктивное решение произведения, но и его общедраматургический, образно-эмоциональный строй.

Из других современных выразительных средств, композиционных приемов и жанровых особенностей, вызывающих аналогии с музыкой Ренессанса, выделим следующие:

— употребление письма на *cantus firmus* (скерцо из 3-й симфонии К. Кареева, Органная инвенция *Cantus firmus* (из цикла «Двенадцать инвенций» Б. Тищенко, «Диалоги» С. Слонимского, Канон на *cantus firmus* (№ 20) из «Полифонической тетради» и фуга на *cantus firmus* (№ 21) из цикла «Прелюдии и фуги» Р. Щедрина;

— целостное изложение темы-первоисточника в конце произведения (финал 3-го фортепианного концерта Р. Щедрина);

— зависимость высотного расположения темы от ее звукового состава (фуга *g-moll* № 22 из цикла «Прелюдии и фуги» Р. Щедрина, фуга из III части кантаты «Ночь в Мемфисе» С. Губайдулиной);

— использование специфических жанровых особенностей мессы («Глаголическая месса» Л. Яначека, 1926; «Полевая месса» Б. Мартину, 1939; мессы И. Стравинского, П. Хиндемита, О. Мессiana, Л. Бернштейна; Вторая симфония А. Шнитке и др.) и ее разновидности — реквиема («Реквием памяти павших героев» Ю. Левитина, 1946; Симфония-реквием Л. Локшина, 1958; реквиемы Д. Кабалевского, М. Вайнберга, Б. Тищенко, Э. Денисова, В. Артемова и др.), а также мадригала, мотета, *Quodlibet* и т. д. (в последнем из перечисленных жанров написаны заключительные пьесы из «Полифонической тетради» Р. Щедрина, цикла «Perception» С. Губайдулиной и сюиты «Три грации» С. Слонимского, пьесы Д. Кривицкого, Л. Бобылева);

— приемы игровой логики, в том числе особые случаи решения приемов аддиции, возрастающей, а также убывающей прогрессии и т. д. (Инвенция № 11

из Двенадцати инвенций для органа Б. Тищенко, разделы *Libera me* и *Kyrie* из Реквиема В. Артемова, «Музыкальное приношение» Р. Щедрина и др.);

— обращение к модальности, а также к диатоническим ладам (таков, например, фортепианный цикл «Диатоническая полифония» Л. Бобылева, состоящий из 7 диптихов, первый из которых выполнен в ионийском *до*, второй — в дорийском *ре*, третий — во фригийском *ми* и т. д.);

— белое письмо, отказ от тактовых черт и проч., которые можно наблюдать в Вариациях (№ 24) из Второй симфонии Р. Щедрина, сюите «Бессмертие» Д. Шостаковича, «Диалогах» С. Слонимского, хоровых композициях В. Кикты и т. д.

Вернемся теперь на два с лишним века назад. С XVIII века определенные изменения начинают происходить в музыкознании. Как справедливо замечает Т.Н. Ливанова, *«различные его области выравниваются в своем развитии и образуют в целом науку о музыке»* (97, с.153). Учение о композиции уже не ограничивается, как это было при Фуксе и падре Мартини, лишь учением о контрапункте — в нем в равной степени начинают быть представлены и гармония, и музыкальная форма. Создаются крупные работы по теории и истории музыки, отражающие как прошлое музыкального искусства, так и его настоящее, связанное с расцветом нового, гомофонно-гармонического стиля, с утверждением новых жанров и форм. Идет интенсивная работа по собиранию конкретных документальных фактов, по уточнению терминологии, созданию разного рода энциклопедий и словарей, составлению книжных и нотных коллекций, каталогизации всех имеющихся изданий³⁴. Связанная в первую очередь с изучением и обобщением опыта искусства прошлых эпох, с расстановкой определенных акцентов при освещении творческих фигур и отдельных произведений и т. д., эта работа, бесспорно, стимулирует заинтересованное отношение к тем явлениям, которые выделяются своей художественной ценностью. Она не просто развивает интерес к истории искусства, но заставляет думать о причинах долголетия отдельных сочинений и стоящих за ними художественных стилей.

³⁴ После музыкального словаря Тинкториса и малоизвестного сегодня труда аналогичного жанра чешского теоретика и органиста Т. Яновски «Ключ к сокровищнице великого искусства музыки» («*Clavis ad thesaurum magnae artis*», 1701) в Париже в 1703 году выходит «Музыкальный словарь», содержащий объяснения наиболее употребительных в музыке греческих, итальянских и французских терминов («*Dictionnaire de musique...*») композитора и библиографа Себастьяна де Броссара. В качестве Приложения к Словарю де Броссаром был составлен каталог книг, посвященных музыке, и нот (более 900 авторов), изданных в XVI и XVII веках. Спустя 30 лет, в 1732 году появляется «Музыкальный словарь или музыкальная библиотека» («*Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek*») немецкого композитора и теоретика Иоганна Готфрида Вальтера, содержащий около 3000 статей как терминологического, так и биографического характера. Через 8 лет работу, включающую биографии музыкантов и композиторов, под названием «Основы врат чести...» («*Grundlagen einer Ehren-Pforte...*», 1740) создает соотечественник Вальтера — композитор, музыкальный писатель и дирижер Иоганн Маттезон. В 1767 году появляется «Музыкальный словарь» Ж.Ж. Руссо и т. д.

Вслед за Броссаром, который много лет посвятил приобретению издававшихся в Германии, Италии, Франции³⁵ нот и книг о музыке, швейцарец Мартин Герберт объезжает страны Европы в поисках старинных трактатов. В 1784 году он издает три тома средневековых трактатов о музыке («*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*»), материалы которых позволяют судить об ее положении в эпоху Средневековья и об основных дискутировавшихся тогда вопросах.

Эта исследовательская деятельность, — наряду с архивной работой падре Мартини, Берни, Хокинса, — получает органичное продолжение и развитие в XIX веке. Здесь нужно упомянуть коллекцию аббата Сантини, собравшего огромное число рукописей мастеров как итальянской, так и других национальных школ (см. 159, с.49). Творчество Палестрины, к примеру, представлено здесь настолько полно, что даже Баини, написавший в 1828-29 годах двухтомную монографию об этом выдающемся итальянском композиторе («*Memore storico-critiche della vita e della opere di G.P. Palestrina*»), ознакомившись с коллекцией Сантини, вынужден был признать, что он многого не знал.

Аналогичный труд по собиранию старинных книг, трактатов и исследований предпринимает Эдмон Анри Кусмакер, который в 1864-76 гг. издает четыре тома музыкальных трактатов («*Scriptorum de musica medii aevi novam seriem*»), относящихся преимущественно к XIV—XV векам и включающих в себя, в частности, 11 трактатов Тинкториса, трактаты Витри, Муриса, Тунстеда, Монахуса и т. д.

Однако, несмотря на активную деятельность по освоению подлинно исторических документов, под влиянием художественной практики с конца XVIII в. в методику преподавания контрапункта, и прежде всего контрапункта строгого стиля, вносятся существенные искажения. Внимание исследователей переакцентируется с хоральной монодии на аккорд, с мелодического голоса на цифрованный бас, с модалного, линейного мышления на тональное, функционально-гармоническое, со старинных ладов на мажор и минор, — хотя в каждом конкретном случае такая переакцентировка осуществляется с большей или меньшей степенью осторожности. Все это, конечно же, деформирует представление о подлинном художественном строгом стиле, который подменяется неким «препарированным», школьным стилем. В числе тех, кто именно таким образом пересмотрел методику изучения строгого контрапункта, были И. Маттезон (он отказывается от церковных ладов), И.Ф. Кирнбергер, В.Ф. Марпург (опирается на гармонию и ее четырехголосный склад), И.Г. Альбрехтсбергер и др., взгляд которых на долгое время формирует новое отношение к строгому стилю.

С другой стороны, именно отсюда — в частности, от Альбрехтсбергера — берет начало дифференцированное отношение к контрапункту, который теперь

³⁵ Его коллекция впоследствии составила ценнейшую часть Национальной библиотеки Парижа.

уже четко подразделяется на **строгий** и **свободный**. Строгий контрапункт (или контрапункт строгого стиля), как правило, изучается по системе разрядов Фукса и преимущественно уделяет внимание технике письма на *c.f.* в условиях двух-, трех-, четырехголосия. Свободный контрапункт (или контрапункт свободного стиля) ставит своей задачей освоение имитационных форм и прежде всего канона и фуги. Но даже в тех случаях, когда рассматривается строгий контрапункт как художественный стиль — например, в трактате «Cours de Composition musicale...» Антонина Рейха («Курс музыкальной композиции или Полный курс практической гармонии, мелодии, употребления голосов и инструментов, высокой композиции и двойного контрапункта, фуги, канона и проч.», 1816—1826) — некоторые из формулируемых правил фактически уже принадлежат не XVI веку, а «строгому стилю XVIII века», опирающемуся на определенную аккордовую систему и функциональную гармонию³⁶, включающему модуляции тональностей.

Как бы там ни было, интерес к хоровой музыке эпохи XVI века со временем не только не уменьшается, а наоборот — начиная с середины XIX века, он как бы даже неожиданно «вспыхивает» то в одной, то в другой стране, обретая выражение в самых разных аспектах музыкально-общественной жизни.

Так, к середине XIX века особенно активизируется вышеупомянутое Цецилианское движение³⁷, чья деятельность проявляется в формах союзов, обществ, фестивалей, публикаций. Выступая за реформацию церковной музыки, за создание специально предназначенных для церкви музыкальных произведений, приверженцы этого движения фактически ратовали за чистоту хорового звучания с ведущей ролью хора и старинных духовных песнопений, за возрождение подлинного хорового пения — *a' caprell'*ного, опирающегося на традиции строгого контрапункта. Приобретавшая все более широкое распространение тенденция использования в церкви светской музыки либо, что еще хуже, искусственного

³⁶ Синтез строгого контрапункта с классической гармонией прослеживается и в учении Я.Ф. Вебера (основателя консерватории в Мангейме и издателя журнала «Saecilia») — в его трехтомном труде «Опыт упорядоченной теории композиции» («Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetkunst», 1817-32), где сведения об «устаревших» церковных ладах выносятся им из основной части в краткое дополнение. Явный уход от строгого стиля XVI века обнаруживается и в трактате Зигфрида Дена «Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und Fuge», 1859), который, с одной стороны, разграничивает строгое и свободное письмо (строгий контрапункт предстает у него в 3-х видах: *contrappunto semplice* (простой), *contrappunto diminuto* (уменьшенный), *contrappunto composto* (смешанный), но с другой стороны, отказывается от подробного изучения церковных ладов, в основном обращаясь к классическому мажору и минору.

Теоретические работы Е.Ф. Рихтера, А.Б. Маркса, Ф. Драйсеке, З. Ядассона, при многих своих положительных моментах, еще больше сближают контрапункт с гармонией, рассматривая первый из них как фигурационную гармонию.

³⁷ Общество получило свое название по имени Св. Цецилии — покровительницы музыки, которая с конца XV в. часто прославлялась в поэтических сочинениях и изображалась на полотнах таких прославленных мастеров, как Рафаэль, Рубенс, Пуссен и др. В ряде стран установился обычай ежегодно 22 ноября праздновать день св. Цецилии — день поэзии и музыки, знаменуя его проведением фестивалей или разного рода торжественных мероприятий.

соединения ее с духовными текстами, получавшая, порой, поддержку даже в нотопечатании (см. нотные издания типа «Эхо религиозного мира» — «Echos du Monde Religieuse», Paris³⁸), не оставила в стороне музыкантов и композиторов высокого профессионального уровня, которые пытаются возродить в новых условиях стиль Палестрины и на его основе создать некий универсальный стиль церковной музыки.

Особую страницу в историю изучения контрапункта строгого стиля вписала русская музыкальная культура. С начала XIX века значение искусства старых западноевропейских мастеров, его познавательная и художественная ценность находят глубокое понимание среди русских музыкальных критиков, общественных деятелей, композиторов. Вспомним, например, такие факты из жизни М. Глинки, как изучение им вокальной полифонии («Как образцы, мне Ден предлагает Палестрину и Орландо Лассо» — 40: II, с.624), его интерес к церковным ладам и желание создать на основе изучения русских церковных мелодий «настоящую церковную гармонию» (159, с.343), его радость по поводу принятого В. Стасовым издания Собрания древнецерковных вокальных сочинений великих западноевропейских мастеров XVI и XVII столетий, равно как и обращенные к Дену просьбы «сделать для него копии с отличных произведений в этом же роде, хранящихся в Берлинской королевской библиотеке» (там же, с.342).

Русские композиторы и музыкальные деятели XIX века, преклоняясь перед искусством старых мастеров с его особым излучением, его способностью оказывать глубокое облагораживающее воздействие на души людей, чрезвычайно чутко ощущают особенности строгого стиля, его специфику. Вот как характеризует не просто художественно-эстетическую сторону строгого стиля, но саму его суть Г. Ларош: «Эти нетленные памятники искусства отличаются не одними лишь техническими достоинствами; они поражают возвышенностью полета, суровым величием, какою-то лазурной, безмятежной чистотой и прозрачностью, качествами столь же редкими в наши дни, как и их техническая законченность» (92, с.257).

Чрезвычайно существенно, что традиции строгого стиля изучаются русскими композиторами — и теоретически, и практически — вовсе не для того, чтобы возрождать забытые жанры и формы. Знание школы, а также и самой музыки XV—XVI веков проясняло картину эволюции западноевропейского искусства, породившего Моцарта и Бетховена, Шумана, Берлиоза и Листа, оно помогало выявить логику

³⁸ Выпуски этого издания включают отдельные фрагменты из симфоний и сонат Моцарта, Гайдна, Бетховена и многих других композиторов с добавленными к ним текстами, заимствованными из самых популярных духовных песнопений — «Ave Maria», «O Sacrum» и т.д. Так, к примеру, во 2-м выпуске среди прочих пьес помещена медленная часть «Лунной сонаты» Бетховена, озаглавленная «Più, Jesu».

законов художественного мышления, «увидеть» базис того **высокого** искусства, из которого выросли эти великие мастера, и тем самым приблизиться к ним.

Однако прежде всего освоение европейского строгого стиля осуществляется русскими музыкантами под углом их первоочередной задачи: осмыслить почвенные условия, самобытные особенности русской национальной музыки. Соответственно обращение к строгому контрапункту, как правило, бывает у них вызвано не желанием механически скопировать тот или иной художественный прием, а желанием применить его к условиям и обычаям русской культуры — чаще всего, соединив его с русским тематизмом и характерными для этого тематизма приемами развития, — и тем придать этому приему иное освещение.

Интерес русских композиторов к контрапункту строгого стиля чрезвычайно многогранен и выражается:

— в изучении трактатов и теоретических трудов зарубежных авторов, посвященных теории контрапункта, и в том числе вопросам, связанным с церковными ладами, соотношением голосов, имитационными формами, сложным контрапунктом и фугой. При этом, хотя последняя, строго говоря, не принадлежит жанровой системе XV—XVI веков, тем не менее многими русскими композиторами она трактуется как высшая форма строгого контрапунктического письма (см. литературное наследие Глинки, письма и «Летопись» Римского-Корсакова, «Дневники» Танеева и т. д.);

— в изучении музыкальных композиций мастеров прошлого, в том числе произведений Жоскена Дебре, Орландо Лассо, Палестрины;

— в пропаганде старинной музыки (в частности, с помощью организации концертов, публикации отдельных произведений, а также создания статей и книг, посвященных ведущим жанрам и творчеству наиболее ярких ее представителей; особого внимания в связи с вышеперечисленным заслуживает деятельность Московской Симфонической Капеллы³⁹;

³⁹ Основана в 1905 году и просуществовала до 1914 г.; подготовительная работа по ее созданию велась еще с конца XIX в. Программа деятельности капеллы охватывала 6 отделов:

— отдел А — респертуарный. Предполагал публикацию сочинений для хора а cappella мастеров XV—XVI вв. Планировалось издать 3 выпуска (в партитурах) сочинений мастеров нидерландской школы — что в дальнейшем и было осуществлено; затем 3 выпуска сочинений мастеров римской, венецианской, немецкой, испанской школ.

— отдел В — исторический. Ставил своей задачей освещение истории развития музыкальных стилей, жанров и форм. В соответствии с планом этого отдела были написаны следующие работы: «Очерк истории оратории» Э.К. Розенова, «Очерк истории мессы» М.В. Иванова-Борецкого, очерк «Музыка строгого стиля и классического периода» В.А. Булычева (изданы в 1910 году).

— отдел С — биографический. Занимался подготовкой к публикации биографических очерков. Согласно перспективному плану в 1908 г. был издан очерк Булычева «Орландо Лассо», в 1909 г. — очерк Иванова-Борецкого «Палестрина», написаны очерки о композиторах XVIII—XIX вв.

— отдел D — переводы текстов, составление либретто, издание на латинском и русском языках текстов «Stabat Mater» (1906), Мессы (1907) и др.

— отдел E — вспомогательный. Подготовка рецензий на концерты.

— отдел F — методологический. Ставил целью написание и публикацию учебных пособий, брошюр, различного рода лекций. В соответствии с планом этого отдела Булычевым были выполнены такие работы, как «Хоровое пение в общеобразовательной школе» (1904), «Хоровое пение как искусство» (прочитана в 1904 г., опубл. в 1910 г.), «Музыкальное образование и его идеалы» (подготовлена к печати).

— в освоении стилистики и техники письма посредством выполнения традиционных «школьных» заданий и упражнений по строгому контрапункту (см. полифонические упражнения Глинки, опубликованные в XVII томе Полного собрания сочинений композитора, также задания по курсу полифонии, предлагаемые Лядовым, Конюсом, Танеевым);

— в создании формально воспроизводящих манеру строгого стиля и преднамеренно насыщенных хитроумными контрапунктическими приемами композиций — не рассчитанных на концертное исполнение и скорее всего являвшихся своеобразной пробой сил («Двенадцать канонов на один Cantus firmus» А.К. Лядова);

— в преломлении отдельных выразительных и драматургических принципов в собственных композициях, основанных на русском тематизме и лишь иногда использующих тематизм, заимствованный из западных источников (финал квартета F-dur, хор «Чудная небесная царица» из «Китежа» Н. Римского-Корсакова, fuga из квартета А. Лядова, «Детская сюита» А. Аренского, органнй цикл Choral varie С. Танеева и др.);

— в написании ряда научных работ, посвященных технике письма мастеров контрапунктического искусства XV—XVI вв. («Подвижной контрапункт строгого письма», «Учение о каноне» С. Танеева), а также создании новой методики изучения контрапункта строгого стиля.

Особенно уникальна в этом отношении, конечно же, фигура С.И. Танеева, вклад которого в изучение музыки строгого стиля трудно переоценить.

Контрапункт строгого стиля интересует Танеева сам по себе, как продукт конкретной исторической эпохи и как средство, содержащее большие возможности для музыкального искусства XX века. Танеев видит в нем ресурсы, позволяющие расширить художественно-выразительную сферу современного ему музыкального творчества, пополнить технологии письма многими забытыми приемами и формами, обновить музыкальный язык той лексикой, которая в свое время способствовала достижению логики и ясности выражения мысли. Он стремится постичь опыт полифонической культуры Запада, разгадать управляющие этим отшлифованным, универсальным языком многовековой культуры законы, чтобы, освежив формы современной музыки, одновременно придать ей прочную основу. *«Обзор полной программы подвижного контрапункта, — пишет Танеев в последних строках своей книги, — приводит к заключению, что в музыкальной литературе была использована только часть возможных его форм. Таким образом, многие из приведенных примеров... как в тексте, так и в приложении, относятся к формам подвижного контрапункта, впервые осуществляемым в музыке»* (162, с.319). В исследовании строгого письма Танеева прежде всего интересуют:

а) примеры сочетания голосов, противоречащие правилам, сформулированным в учебниках и пособиях по контрапункту;

б) имитационная техника, каноны I и II разрядов, возможности их выполнения;

в) сложный контрапункт всех разновидностей⁴⁰.

Композитор одним из первых констатирует факт, что на протяжении нескольких столетий теоретики изымали из учения — и, следовательно, из употребления в педагогической практике — многие стилистические явления музыки XV—XVI веков. В частности, он рассматривает один из случаев разрешения диссонансов, в котором нота, диссонирующая по отношению к одному из голосов, образует при разрешении новый диссонанс (с другим голосом), в свою очередь, требующий перехода в консонирующее созвучие. *«Теоретики, исключаящие диссонансы и неустойчивые консонансы из двухголосных соединений, допускающих удвоения, тем самым устраняют из этого контрапункта именно те сочетания, присутствие которых делает его особенно ценным средством для усовершенствования гармонической техники»* (162, с.150).

Танеев резко выступает против утверждения Фетиса (в книге «Traité du contrepoint et de la fugue»), согласно которому переход свободных звуков в другие возможен лишь в одном случае — когда следующий после задержания звук разрешения дает консонантную вертикаль с другими голосами. Он оправдывает и другие случаи разрешения диссонансов, которые отвергаются Фетисом как неправильные, каждый раз подкрепляя свои выводы примерами из произведений Обрехта, Жоскена Депре, Орто, Зефля, Моралеса, Вилларта и других композиторов. Взяв в качестве одного из примеров мессу «Pape Marcello» Палестрины, он на первой же странице в начальных 12 тактах находит 7 случаев, которые, по мнению Фетиса, следовало бы назвать «ошибками Палестрины». И это в мессе, достоинства которой, согласно заявлению самого Фетиса, выше всяческих похвал!

Конечно, нельзя не сожалеть, что мысли русского композитора, ученого, педагога остались без внимания зарубежных исследователей старинной музыки. По крайней мере, спустя два десятилетия, создавая свой труд «Стиль Палестрины и диссонанс» (259), Кнуд Еппесен, подробно перечислив все сделанное на пути изучения строгого стиля и всех, кто в этом принимал участие (включительно по 1922 г.), не приводит имя Танеева и вообще не называет ни одного русского музыкального деятеля.

Тем не менее в целом XX век весьма энергично подхватывает заложенную XIX-м веком традицию изучения музыки и теоретических трактатов западноевропейского Средневековья и Возрождения. Если мы обратимся к зарубежному музыкознанию, то здесь и в довоенный, и в послевоенный период ведущее место занимают вопросы источниковедения, нотации и ритма, истории жанров. Помимо того, в 20-е—40-е годы появляется немало серьезных, капитальных исследований в жанре монографии, посвященных творчеству крупнейших мастеров эпохи вокального контрапункта. Ш. ван ден Боррен создает труды о Дюфаи и Окегеме, К. Еппесен — о Палестрине, О. Гомбоши — об Обрехте, М. ван Кревел — о Коклико, Д. Пламенах — об Окегеме, А. Зандбергер — об О. Лассо и т. д. В 50—60 годы к их числу добавляются исследования Г. Остхоффа о Жоскене Депре, В. Боэттихера — о Лассо, Е. Фераци — о Палестрине, творчество которого в 70-е годы получает отражение также в трудах К. Феллерера и Г. Гюльке, а в 90-е — Лино Бьянки...

⁴⁰ Пункты 2 и 3 получили подробнейшее разъяснение в его трудах, 1 — лишь эпизодическое.

Естественно, что работы подобного типа (к ним следует отнести и замечательно тонкое исследование М. Брене о Палестрине, вышедшее в 1906 г.) не могли не оказать влияния на содержание трудов обобщающего плана — таких, как «Music in the Renaissance» Г. Риза и работа с тем же названием Г.М. Брауна, как книги по истории музыки (этого периода) А. Пирро, Г. Адлера, А. Энштейна, К. Нефа, А. Прюньера и др.⁴¹

Отношение к западноевропейской музыке эпохи Ренессанса в России с начала XX века формируется как благодаря знакомству с трудами зарубежных исследователей, так и в результате активной деятельности самих русских музыкантов. В сфере музыкознания появляются такие принципиально новые (по постановке проблематики) работы, как ранее упомянутый «Подвижной контрапункт строгого письма» С.И. Танеева и его же «Учение о каноне» (1929), «Двойной канон» (1948) и «Обратимый контрапункт» (1960) С.С. Богатырева, «К вопросу о теории канонической имитации» (1960) Е. Корчинского, «Превращаемость простых канонов» (1981) и «Очерки по теории подвижного контрапункта» (не опубл.) Н. Тимофеева, «Практические основы стреттно-имитационной полифонии» (1986) А. Ровенко и др.⁴²

⁴¹ Важную роль для правильного восприятия музыки Ренессанса, понимания стилевых особенностей эпохи и должного воспроизведения ее музыкальных композиций сыграли также труды В. Апеля и К. Пэрриша, посвященные нотации, книги Г. Спарка «Cantus firmus in Mass and Motet 1420 — 1520» и К. Закса «Rhythm and tempo».

В XX веке продолжается начатая в предыдущем столетии публикация нотных материалов. Только в течение пяти лет, с 1957 по 1961 год были переизданы 65 томов DDT, за которыми последовали 36 томов DDB. С 1947 г. продолжена публикация получивших большую известность DТО; одновременно с выходом новых томов в 1959-60 гг. осуществляется переиздание 83-х ранее опубликованных томов. С 1953 г. возобновляется серия EdM и т. д.

Особо активную деятельность, связанную с пропагандой старинной музыки и публикацией тщательно выверенных и прокомментированных музыкальных материалов, ведет Американский институт музыкознания в Риме. С 1947 г. он начинает регулярно издавать серии «Corpus mensurabilis musicae», подготовив к выпуску и опубликовав лишь за одно десятилетие свыше 70 томов нотных изданий, в числе которых впервые в полном объеме представлено творчество Гомбера, Клеменса не Папы, Брумеля, Компера, Тинкториса, де Роры, Фесты, Агриколы, Вилларта, Региса и многих других. В издаваемой этим же институтом серии «Corpus scriptorum de musica» осуществляется и публикация теоретических трактатов XIV—XVI вв. Несомненную научную ценность представляет ежегодник «MD», в котором печатаются объемные музыковедческие исследования.

Среди других научно-музыкальных журналов XX в., связанных с публикацией материалов по средневековой и ренессансной музыке (в том числе и строгого стиля) должны быть названы немецкие издания «Mf», «Af Mf», «AMI» и др., американские «MQ», «JAMS», итальянский журнал «RMI» и т. д. Проводится работа по переизданию многотомных трудов и музыкальных энциклопедий (New Oxford History of Music, New Grove Dictionary, Rieman: Music Lexikon, Brockhaus-Rieman: Musiklexikon, а также энциклопедических словарей.

Немалое значение для развития музыкальной науки имеет деятельность различных международных ассоциаций, включающая организацию симпозиумов, семинаров, конференций по вопросам изучения культуры прошлого, спорным проблемам исторических границ эпохи Ренессанса, отдельным текстологическим вопросам.

⁴² Напомним о работах петербургских профессоров — И.К. Гунке, автора «Руководства к сочинению музыки», одним из самостоятельных разделов которого было пособие «О контрапункте» (1861), также Ю. Иогансена, учебник которого «Двух-, трех-, и четырехголосный простой, двойной, тройной и четвертной строгий контрапункт» был издан на русском языке в 1904г., книгах Л.А. Саккетти, А.И. Пузыревского, А.В. Абуткова, а также о работах старших представителей московской школы — профессоров Н.А. Губерта и А. Аренского.

Параллельно с научно-теоретическим изучением строгого стиля создаются учебники и учебные пособия. Историческая проблематика исследуемого периода освещается в работах Р.И. Грубера — «История музыкальной культуры», Т.Н. Ливановой — «История западноевропейской музыки до 1789 года» и др.; теоретическим аспектам посвящены «Имитации на *cantus firmus*» (1928) Н.А. Соколова, «Курс контрапункта строгого стиля в ладах» (1930) Г.Э. Конюса, «Учебник полифонии» (1940) С.С. Скребкова, «Практическое руководство по контрапункту строгого письма» (1963) С. Павлюченко, «Образование имитаций строгого письма» (1971) Г. Литинского и т. д. Стиливым явлениям контрапункта Ренессанса, а также особенностям его творческой практики, технике письма мастеров этого периода посвящены книги «Художественные принципы музыкальных стилей» (1962) С.С. Скребкова, «Музыка эпохи Возрождения (*cantus prius factus* и работа с ним)» Ю.К. Евдокимовой и Н.А. Симаковой, два выпуска «Истории полифонии» — Ю.К. Евдокимовой (2 а — 1989) и Т.Н. Дубравской (2 б — 1996)⁴³.

Итак, подведем итоги. Наиболее прямую форму взаимодействия творческой практики, музыкальной науки и педагогики демонстрирует, конечно же, сам XVI век. Естественна и расстановка в то время этих сфер в плане лидерства: теория подвластна творческой практике и объясняет наиболее существенные (хотя и далеко не все) ее аспекты; в качестве соединяющего их звена предстает педагогика, которая обобщает достижения теории и в то же время обеспечивает жизнестойкость самого художественного стиля. В дальнейшем этот союз разрушается. Более того, в XVII—XVIII вв. лидирующее в отношении строгого стиля положение переходит к педагогике, а в XIX—XX вв. — к музыкальной науке; и теперь уже она соответствующим образом корректирует педагогику, а также заставляет прислушаться к себе художественную практику, не только композиторскую, но и исполнительскую. Причем, если педагогика в своей интерпретации контрапункта то удаляется от подлинного исторического строгого стиля, то вновь приближается к нему, наука, как правило, всегда остается на страже истины.

Заканчивая главу, посвященную значению контрапункта строгого стиля для музыкального искусства последующих эпох, процитируем древнее латинское изречение: «*Слава предков — свет потомкам*». Предыдущие столетия сумели это доказать. Хочется надеяться, что и XXI век не нарушит традицию, что мудрость и естественность, свойственные музыке эпохи строгого стиля и впредь будут оказывать свое облагораживающее воздействие на музыкальную культуру будущего.

⁴³ Многие теоретические проблемы, касающиеся вопросов истории и теории строгого стиля, нашли освещение в статьях, среди которых выделим работы В.В. Протопопова (125, 127-129 и др.), Ю.Н. Холопова (187, 190 и др.), К.И. Южак (201, 202 и др.), Ю.К. Евдокимовой (61 и др.), Е.В. Вязковой (32, 33 и др.), Т.Н. Дубравской (61 и др.), И.К. Кузнецова (86, 87 и др.), Н.И. Тарасевича (166-168 и др.).

II. ПОЛИФОНΙΑ. КОНТРАПУНКТ

Из истории терминов

Термины полифония и контрапункт, хотя и близкие по своей сущности, возникли в разные исторические эпохи. «Полифония» — более ранний и имеет греческое происхождение; он обозначает многозвучие, многоголосие (от входящих в него слов: πολυς — многий, φωνη — звук, голос). Наряду с другими видами многоголосия — **гомофонией** (от слов ὁμος — один, одинаковый и φωνη — звук, голос), а также **гетерофонией** (греч. ἑτερος — другой, φωνη — звук), из которых первая характеризует такое многоголосие, которое подразумевает наличие одного главного и сопровождающих его голосов, а вторая — дублирование ведущего голоса другим, **полифония** также предполагает соединение нескольких компонентов; однако их соотношение и функциональная роль совершенно иные. В полифонии мелодические линии (или голоса) обладают известной самостоятельностью, а их функции в ряде случаев (например, в условиях имитационного письма) могут быть равнозначны; и даже при наличии яркой темы (*soggetto* — *ит.*, *subject* — *англ.*) остальные голоса выступают не в роли сопровождения, а являются участниками — и притом равноправными — ансамбля, в котором каждый из «персонажей» имеет свое лицо и в любое время может стать ведущим.

В отечественном музыковедении принято выделять два вида полифонии — **разнотемную** (контрастную) и **имитационную**, различающиеся составом «ансамблей»: специфика первого состоит в сохранении каждым голосом, субъектом своей индивидуальности; специфика второго — в однородности его состава, в близости или даже в идентичности «мнения» его участников. Однако такое противопоставление следует считать, все же, в большей степени показательным для музыки XVIII—XX вв. В применении же к искусству более раннего времени использование понятия «разнотемная полифония» должно быть очень ограничено. Наиболее уместно оно здесь, по-видимому, лишь в случаях одновременного звучания нескольких первоисточников — *c. r. f.* или же нескольких *c. f.* Такие случаи, несомненно, встречаются в художественной практике Ренессанса, однако в силу ряда причин (и прежде всего, отсутствия самого понятия «тематизм») и в силу достаточно ограниченного числа подобных примеров они не столь принципиально важны, как в последующие эпохи. Для XV—XVI вв., несомненно, более существенен сам факт образования качественно нового (по сравнению с предшествующими столетиями) союза голосов, выполняющих в имитационном и в **неимитационном** многоголосии четко означенные функции (подробнее об этом см. в главе 2, где рассматривается **монофункциональное, бифункциональное, полифункциональное многоголосие**). Не случайно, именно для контрапункта этого времени столь типичны различного рода «переклички» голосов, взаимообмен между ними партиями, готовность каждого голоса к изложению материала *c. r. f.*

Важно отметить, что сам термин «полифония» не употреблялся в теории и практике ни в эпоху расцвета имитационного письма, ни в период, связанный с развитием разнотемного многоголосия, — он вошел в научный обиход лишь в XX веке. Весь же длительный период истории развития указанных видов многоголосия, как ни удивительно, связан с термином «контрапункт».

Самое раннее упоминание контрапункта (*contrapointamens*) можно видеть в одном из поэтических сочинений Пьера де Корбиака (ок. 1250 г.). Оно вводится в контексте описания способов музицирования — выстраивания *triplum* (третьего голоса) в *Sanctus* и *Agnus*, а также построения таких форм, как канцона, пастурель, данс⁴⁴. Родство этого понятия с *contrapunctus* очевидно: оба слова связаны с традициями многоголосного пения.

В теоретических трактатах о музыке термин *contrapunctus* появляется лишь после 1330 года, придя на смену слову *discantus*⁴⁵, обозначавшему в XIII — начале XIV вв. голос, присочиняемый к кантосу, и само мензуральное многоголосное письмо. В некоторых трактатах оба термина встречаются как равнозначные, или один поясняется с помощью другого: «*contrapunctus sive discantus*» («контрапункт или дискант», — CS:III, 333a), «*contrapunctus est discantus sive seu supramus chorus*» («контрапункт — это дискант или верхний хор», — CS:III, 464 a). Последнее определение, по-видимому, принадлежит Флорентису де Фаолису и содержится в его трактате «*Libet Musicae*».

С середины XIV века слово *contrapunctus* все заметнее вытесняет слово *discantus*. Переход от одного термина к другому наглядно демонстрируют трактаты XIII — XIV веков. Если у Й. де Гарландиа (ок. 1240), Ламберта (ок. 1275), Франко (ок. 1280), Анонима IV (ок. 1280), И. де Грокейо (ок. 1300), Одингтона (ок. 1300) еще применяется слово «дискант», то у Госкалка (1375), Анонима V (конец XIV в.), Просдочимо де Бельдемандиса (ок. 1412), Уголино фон Орвието (ок. 1430), Иоанна Тинкториса (1477), Рамоса де Парехи (1482), Флорентиса де Фаолиса (ок. 1495), Франкино Гафори (1496) в соответствующих разделах речь идет о «контрапункте»⁴⁶.

⁴⁴ «Senhors, encar sai ieu molt be uzadamens
cantar en sancta glieiza per ponhs e per accens,
triplar sanctus et agnus e *contraponchamens*,
entonar seculorum, non es menhs us amens,
e far dous chans et orgues e *contrapointamens*,
e sai be mo mestier aperceubudamens,
tot caresme carnal, quatre temps et avens.
e sai be cansonetas e vers bos e valens,
pastorelas ab precs amoros e plazens,
retroensas e dansas gentet e coindamens»

(цит. по 297, S 27)

Сеньоры, еще я умею играть как положено,
Петь в церковной службе с точками и акцентами
Дискантировать *Sanctus*'ы и *Agnus*'ы и контрапунктировать
Псалмодировать *Seculorum* не хуже чем *Amen*'ы
Также сочинять нежные напевы, органумы и контрапункты
Я горазд в своем ремесле
Всегда — и в праздники, и в пост — круглый год...
Знаю песенки со стихами хорошими и достойными,
Пастурелли о чистой любви и удовольствиях
Ретроэнны и данцы милые и приятные.

(Перев. Ю. Столяровой)

⁴⁵ Термин «дискантус» в свою очередь пришел на смену греческому слову «диафония», обозначавшему в IX—XII веках многоголосие в профессиональной музыке (преимущественно в органах).

⁴⁶ Более подробно об этом изложено в фундаментальном труде К.-Й. Закса — см. 297.

Однако полного знака равенства между дискантом и контрапунктом все же не было; более того, в некоторых трактатах оба слова употреблялись иногда одновременно, хотя, естественно, с разным смысловым значением. Свидетельство тому — следующее суждение из трактата XV века: «*как нельзя построить дом, не заложив фундамента, так нельзя научить дисканту, не овладев контрапунктом*», или: «*контрапункт — есть фундамент (основа) дисканта*» (CS:III, 60 b). Очевидно, что под дискантом здесь имеется в виду вторичное явление, связанное с контрапунктом и базирующееся на его правилах.

И действительно, при ближайшем рассмотрении выясняется, что под словом «контрапункт» автор трактата понимает лишь консонантное письмо, отличающееся ритмической идентичностью голосов (получившее определение *contrapunctus simplex*); дискант же мыслится им как понятие собирательное, обозначающее способ письма, в котором ритмически свободный *cantus*, соединяясь с другими голосами, образует многоголосие, где наряду с консонансами употребляются и диссонансы. Впрочем, подобный взгляд на дискант не является для трактатов XV века неизменным.

Специалист по истории контрапункта К.-Й. Закс, проанализировавший большое число средневековых трактатов, выделяет в истории взаимоотношения контрапункта и дисканта несколько этапов. Приблизительно до 1325 года как дискант определяется все многоголосие типа «нота против ноты» и «несколько нот против одной». Петрус диктус Пальма окиоза (1336) одним из первых дифференцирует типы дискантового многоголосия, подразделяя его на *discantus simplex* (простой дискант) и *discantus mensurabilis floribus adornatus* (дискант размеренный, цветами украшенный, или иначе — цветистый дискант). Следующий этап — появление в анонимном трактате «*Volentibus introduci*» («По желанию можно ввести») для характеристики многоголосия «нота против ноты» слова *contrapunctus*. Его второй вид — несколько нот против одной — в этом трактате называется *cantus fractibilis* (раздробленный). В другом, также анонимном, трактате «*Cum notum sit*» («Да будет известно»)⁴⁷ сохраняется для характеристики первого типа многоголосия термин *contrapunctus*, который расшифровывается автором как «фундамент дисканта», случаи же соотношения нескольких нот против одной продолжают именоваться дискантом. Наконец, у Госкалька (1375) оба вида многоголосия получают название *contrapunctus*. Вслед за ним Просдочимо де Бельдемандис (1412), корректируя терминологию, предлагает свои определения: для первого вида многоголосия — *contrapunctus stricte sumptus* (контрапункт, взятый строго), для второго — *contrapunctus large sumptus* (контрапункт, взятый пышно). Спустя полстолетия, в 1477 году Тинкторис называет первый из них *contrapunctus simplex* (простой контрапункт), а второй — *contrapunctus diminutus* (уменьшенный контрапункт). Так осуществляется переход от дискантового учения к учению о контрапункте.

⁴⁷ Названия этого и предыдущего трактатов даны по их начальным словам.

По поводу происхождения термина «контрапункт» разными музыкантами, учеными высказывались различные точки зрения. Некоторые из них придерживаются того мнения, что слово *contrapunctus* связано с глаголом *contrappone* (противопоставлять — ит.). Довольно остроумное разъяснение мы находим у Стефано Ваннео, который ставит этимологию слова *contrapunctus* в зависимость от смысла составных частиц «*con*» (то есть «одновременно») и «*pungo*» («колоть», «жалить»). В его труде «*Resanetum de musica aurea*» («Рассуждения о золотой музыке», 1533) это слово расшифровывается так: «мелодии как бы жалят друг друга».

Однако в большинстве случаев уже в XIV—XV в.в. «контрапункт» объясняется как «*punctum contra punctum*». Вот, например, одно из определений: «*контрапункт — это ничто иное, как ставить точку против точки или ноту против ноты*»⁴⁸.

При акцентировании двух последних слов — «*contra punctum*» — слово «контрапункт» во фразе «*punctum contra punctum*» можно было толковать и по-иному: это могло означать «(стоящий) против нот», к примеру, тенора. Так, в одном из анонимных трактатов XV века читаем: «*контрапункт — это то же самое, что против нот...*»⁴⁹. В трактате из Регенсбурга (вторая половина XV века) встречается следующее определение: «*Он называется контрапунктом потому, что идет против нот плавного кантуса*»⁵⁰ (видимо, хорального напева). В обоих случаях под контрапунктом здесь понимается нечто, противопоставляемое нотам другого голоса и употребляемое с тем же значением, что придавалось и слову *contratenor*, которое следует переводить не как «противостоящий тенор» (то есть, не как первичное данное), но как «против тенора» звучащий голос (то есть своего рода дополнение и вторичное явление). Подобное определение контратенору, в частности, дает и Тинкторис в своем «*Diffinitorium musicae*» («Определитель музыки»). «*Контратенор, — пишет он, — это тот голос, который обычно написан против тенора*»⁵¹.

Сказанное выше раскрывает и еще один смысл, которым наделялось слово «контрапункт»: так обозначался голос, присочиняемый к ведущему напеву — *cantus prius factus*, тенору. Подобное понимание термина, фактически, проясняет загадку самого творческого (художественного) процесса, природу, сущность не только контрапунктического искусства, но и конкретной музыкальной стилистики того времени. Оно дает также ключ к методике контрапунктического письма, основывающейся на процессе поэтапного присоединения к исходному голосу новых партий.

В разные периоды истории музыкального искусства термин «контрапункт» расшифровывался так, что выявлялись то одни, то другие нюансы в его смысло-

⁴⁸ «*Contrapunctus non est nisi punctum contra punctum ponere vel notam contra notam ponere vel facere*» (CS:III, 60b).

⁴⁹ «*contrapunctus idem est quod contra notas*» (Firenze, Bibl. Riccardiana) — цит. по 297, S.30.

⁵⁰ «*Et dicitur contrapunctus quia contra notas plani cantus procedit*» (Regensburg, Bischoft. Proschesche Musik) — цит. по 297, S. 30.

⁵¹ «*Contratenor est pars illa...quae principaliter contratenorē facta...est*» (CS: IV, 180b).

вом значении; и при этом подчеркивалось то его мелодическое, то гармоническое происхождение:

«Контрапункт — это пение, осуществленное противопоставлением одного голоса другому; и он двойным бывает, то есть, простым, когда ноты его равны по длительности нотам основного голоса, и уменьшенным, когда несколько нот приходится на одну; этот последний называется цветистым.» (Тинкторис — CS:IV, 180 b, цит. по 107, 369—370));

«...искусство контрапункта есть не что иное, как некоторое умение, показывающее, как находить различные голоса кантилен, располагать поющие звуки в закономерном соотношении и с мерой времени в модуляциях... Быть может, правильнее было бы назвать его *contrapunctio*, чем контрапунктом, потому что звук помещается против звука, но чтобы не отступать от обычного употребления, я буду называть его контрапунктом, как бы точкой против точки (*puncta contra puncto*) или нотой против ноты» (Царлино — «Istitutioni harmoniche, III, 1; цит. по 107, с.465).

Но, говоря о «различных голосах кантилен» и, казалось бы, тем самым подчеркивая мелодическую природу контрапункта, тот же Царлино вдруг неожиданно заявляет: «Гармония возникает через одновременное звучание мелодий...» Спустя полтора столетия Рамо напишет обратное: «Мелодия возникает из гармонии», — и он будет по-своему прав, так как все зависит от контекста, ситуации, от изменившихся исторических условий и музыкальной стилистики.

Впрочем, многообразие в толковании природы и сути контрапункта стало выявляться намного раньше — с конца XIV века. Не случайно, поэтому Бельдемандис и Уголино высказывают в своих трактатах обеспокоенность тем, чтобы значение слова «контрапункт» не расширилось чересчур сильно, а сохранило присущий ему смысл выражения одновременности звучания тонов в кантусах и в другом голосе (других голосах). Являясь видными учеными-теоретиками первой половины XV века, они, несомненно, выражают типичную для их эпохи точку зрения на контрапункт, согласно которой этим именем может называться лишь *contrapunctus stricte sumptus*, то есть контрапункт с одинаковым количеством звуков в голосах. Из числа знаменитых теоретиков того времени такого же взгляда придерживаются Иоанн Галликус (ок. 1460) и Флорентис де Фаолис (1495). Они тоже признают этот термин прежде всего в значении техники сочинения *нота против ноты*. В других же случаях эквивалентом ему служат иные термины, в том числе *compositio* (см. Приложение I).

Тинкторис в своем трактате «*Liber de arte contrapuncti*» употребляет слово «контрапункт» не только для обозначения техники письма и особого рода сочинения, — что вытекает из самого названия его труда: «Книга об искусстве контрапункта», — но и для обозначения голоса, сопровождающего *cantus*. При этом он наделяет его, как мы видели ранее, такими характеристиками, как *simplex*, *diminutes*, *figuratus* — то есть простой, уменьшенный, фигурированный.

*) Тинкторис в своем трактате «*Liber de arte contrapuncti*» употребляет слово «контрапункт» не только для обозначения техники письма и особого рода сочинения, — что вытекает из самого названия его труда: «Книга об искусстве контрапункта», — но и для обозначения голоса, сопровождающего *cantus*. При этом он наделяет его, как мы видели ранее, такими характеристиками, как *simplex*, *diminutes*, *figuratus* — то есть простой, уменьшенный, фигурированный.

Аналогичным образом трактует контрапункт и Франкино Гафори. Для него, в первую очередь, контрапункт — это техника письма и учение о том, как создавать музыку: *«Мы называем контрапунктом искусство сочетать созвучия, соответствующие противопоставляемым нотам... Поэтому контрапункт — это искусство сплетения певучих звуков пропорциональной долготы в размеренном времени»* («Practica musice» III, 1). Однако этим же термином Гафори называет и голос (особенно часто в примерах, где указываются различия между *contrapunctus simplex* и *planus, fractus* и *floridus*); и всю композицию (например, в фразе «*In huius enim contrapuncti dispositione*» — *«ибо в таком строении контрапункта...»*, где речь идет о трехголосии с *Cantus, Tenor, Contratenor*). Кроме того, этим же словом он обозначает и принцип построения многоголосия.

Таким образом, суммируя приведенные в высказываниях разных музыкантов различные точки зрения, мы можем сделать следующий вывод: термин *contrapunctus* уже в XV веке употреблялся в нескольких значениях:


- 1) сфера, область учения о музыке;
- 2) определенный род искусства сочинения многоголосных композиций на основе систематизированных правил употребления интервалов, практика многоголосного письма и устной импровизации на несколько голосов;
- 3) композиция, пьеса как результат работы в данной области творчества, его продукт;
- 4) голос, присочиняемый к главному и удовлетворяющий нормам письма (или голос импровизируемый, присочиняемый к главному).

Подобная многозначность термина не смущала музыкантов того времени, о чем свидетельствуют следующие пояснения анонимного автора трактата второй половины XV века (слово контрапункт здесь расшифровывается в двух последних значениях): *«контрапункт, очевидно, включает дискант, тенор и контратенор. Или же термин контрапункт относится только к дисканту как таковому»*⁵².

⁵² «*contrapunctus aliquando accipitur pro tota rundela videlicet discantu tenore et contratenore. Alio modo sumitur contrapunctus pro ipso discantu solum*» (Regensburg, цит. по 297, S.51).

III. ПРЕДЫСТОРИЯ КОНТРАПУНКТА

Эволюция многоголосия на протяжении IX—XIV веков и его теоретическое осмысление

чение о контрапункте и его правила, фактически, возникли намного раньше, чем были созданы первые трактаты на тему. Истоки этого учения следует отнести к тем далеким временам, когда появилась необходимость описания и обоснования многоголосия, которое первоначально фиксировалось не с помощью нот, а в виде диаграмм и буквенных обозначений тонов. А именно: с IX—X веков стали складываться как некоторые аспекты этого учения (в чьем названии отразился вид многоголосия того времени — «учение об органуме или диафонии»), так и его ведущая проблематика — рассмотрение поведения голосов, их временных и высотных соотношений.

Как известно, развитие многоголосия шло от так называемого **старого органума**, представленного в анонимных трактатах «Musica enchiriadis» («Учебник музыки»), «Scolica enchiriadis» («Пояснения к учебнику музыки»)⁵³, созданных между 895—900 гг., в бамбергском «Dialogus ad organum» («Диалог об органуме»), в кельнском, шлеттингском, парижском трактатах, а также отчасти в «Micrologus» («Микролог») Гвидо Аретинского (преимущественно в виде квартового, реже квинтового параллельного движения голосов)⁵⁴, к **новому органуму**. В **старом** голос, исполнявший литургическую мелодию — *vox principalis* (понятие, введенное в Musica enchiriadis) был верхним, *vox organalis* (также термин из указанного трактата) — нижним. Предлагая в «Musica enchiriadis» звукоряд, состоящий из четырех полных тетрахордов и одного неполного (G A B c / d e f g / a h c¹ d¹ / e¹ fis¹ g¹ a¹ / h¹ cis²...), в котором между каждым третьим тоном одного тетрахорда и вторым тоном последующего возникал тритон (ув.4), автор трактата не забывает дать рекомендации в отношении способов его избежания, вызывающих появление других интервалов — терций, секунд и унисонов. Так наметился переход к **новому органуму**, который входит в практику со времени появления «Micrologus de disciplina artis musicae» («Микролог...» или «Краткое слово о музыкальной науке» Гвидо Аретинского (ок.1025—1026). И хотя в этом последнем трактате *vox principalis* продолжает удваиваться в нижнюю кварту, тем не менее в начале и конце построе-

⁵³ Оба трактата были опубликованы в 1784 г. М. Гербертом, приписавшим их Хукбальду, однако в 1884г. Г. Мюллером было доказано, что Хукбальд не является их автором (175, с.7.) Название второго, в отечественной литературе чаще встречающееся в правописании «Scholia enchiriadis», дается нами по критически выверенному изданию Шмита (см. 94).

⁵⁴ В «Musica enchiriadis» в основном речь идет о квартовом органуме, в «Scolica enchiriadis» изложению материала о квартовом органуме предшествует изложение пяти способов организации квинтового органума с разными вариантами октавного удвоения то одного, то другого голоса или обоих вместе. «Бамбергский диалог об органуме» занимает промежуточное положение между трактатами «Musica enchiriadis» и «Micrologus» Гвидо Аретинского (см. 175).

ний здесь уже вводятся другие интервалы — унисон, секунда, терция, а сам он иногда переименовывается с *vox organalis*, опускаясь ниже него. Кроме того, *cantus* (другое название *vox organalis*, встречающееся и в других трактатах этого времени)) и сопровождающий его голос могут удваиваться в октаву...

Этому новому органуму (именуемому в настоящее время **свободным**), исторические границы которого охватывают с XI до середины XII века, посвящена глава XIII «*De diaphonia id est organo*» («О диафонии, то есть об органуме») в трактате «*De musica cum tonario*» («О музыке вместе с тонарием», ок.1100) Иоанна Афлигемского (Коттоний), ватиканский трактат, миланский трактат «*Ad organum faciendum*» («О сочинении органума», того же времени) и трактат с тем же названием из Монпелье⁵⁵. При сохранении в соотношении голосов принципа нота против ноты, в нем участвует уже большее число интервалов (хотя при этом почти полностью отсутствуют секунды и септимы) и значительно расширяются возможности для сочинения органумного голоса. Главными отличиями нового органума от старого стали: большая свобода голосов, и прежде всего **отход от параллельного движения** как основополагающего принципа голосоведения, утверждение наряду с прямым и косвенным — **противоположного** движения голосов. Этот последний принцип (впервые о нем пишет Иоанн Афлигемский: «*где в ровном пении восхождение, там органумный голос делает нисхождение и наоборот*») станет одним из важнейших для контрапункта и будет постоянно поощряться и пропагандироваться в трактатах последующих эпох. Кроме того, в новом органуме допустимыми моментами являются переименование голосов, применение в органумном голосе мелодических ходов на сексту, септиму, октаву, использование мелизматических распевов последних звуков органумной фразы, разрушающих стабильность силлабического пения. Так, в музыкальных образцах миланского трактата между голосами кроме унисона, кварт, квинт, октав в проходящем движении появляются терции (диссонанс), и на выдержанном тоне *vox principalis* звучат пять тонов *paenultima* — пока еще исключительный пример колорирования предпоследнего звука клаузулы. Что очень важно, *vox organalis* и *vox principalis* меняются здесь местами; таким образом, цитируемый первоисточник, оказываясь в нижнем голосе, начинает приобретать значение базиса, фундамента. Следует упомянуть и об одном из интереснейших примеров этого трактата, демонстрирующем пять способов присочинения органумного голоса к одному и тому же кантусу *Alleluia* (см. 175, с.115-117), — пример, который условно можно рассматривать как прообраз будущих вариаций на *basso ostinato*.

Свободный органум и сформировавшийся позднее на его основе **мелизматический органум** значительно расширяют диапазон теоретических вопросов, поднимаемых в трактатах XII века. Их авторы вырабатывают многочисленные рекомендации,

⁵⁵ С этим видом органума связаны и два анонимных, по-видимому, более поздних трактата — «*Essais de dipterographie musicale*», опубликованный А.де Ла Фажем и так называемый лондонский (RMJ XXVII, 1920, S.433).

касающиеся употребления интервалов, использования тех или иных форм движения, организации голосов⁵⁶, а также оценки разных типов многоголосия.

Особый интерес представляют приводимые в трактатах этого времени характеристики интервалов, описания моментов их введения, дальнейшего поведения, а также разрешения. Они не только значительно проясняют наше представление об истории многоголосия, но и поучительны в плане более общего взгляда на закономерности развития музыки, художественного вкуса, эстетических критериев. Так, мы узнаем, что целый ряд условий и правил употребления диссонансов в музыке XV—XVI веков фактически был предвосхищен намного раньше — в XIII—XIV веках, в условиях консонантной вертикали, а именно — в соотношениях между совершенными и имперфектными (то есть совершенными и несовершенными) интервалами. В частности, в числе прочих правил здесь фигурируют рекомендации по поводу «приготовления» имперфектных консонансов и их «разрешения» в совершенные. Описываются также и различные случаи «поведения» тех или иных интервалов. Во всем этом нельзя не видеть предпосылок исторической эволюции вертикали в сторону все большей роли диссонансов, вплоть до XX века, когда опора на диссонанс и следование одному диссонансу за другим становятся нормой музыкального мышления.

По тому, какие правила соотношения и поведения голосов содержатся в трактатах, как в них характеризуется количественная сторона интервалов и их качество, а также и по тому, на каком языке даются интервалам названия — на греческом или латыни⁵⁷, в истории учения, касающегося ранних форм многоголосия, можно выделить (хотя и с известной долей условности) **пять этапов**:

- первый** — связан с искусством органума (IX — перв. полов. XII вв.);
- второй** — соответствует развитию дисканта (XII — XIV вв.);
- третий** — переходный от дисканта к контрапункту (вт. полов. XIV в.);
- четвертый** — период раннего контрапунктического письма (конец XIV — нач. XV вв.);
- пятый** — период «классического» контрапункта⁵⁸ эпохи Ренессанса (с середины XV века), кульминационной точкой в развитии которого является «контрапункт строгого стиля» (последняя четверть XV—XVI вв.).

⁵⁶ Приводим первые три правила (всего их 31) из ватиканского трактата:

«Правило I. Если кантус поднимается на секунду, и органум начинается в октаву, органум должен опуститься на терцию и будет в квинту с кантусом.

Правило II. Если кантус поднимается на терцию, и органум начинается в октаву, органум опускается на секунду и будет в квинту с кантусом.

Правило III. Если кантус поднимается на кварту, и органум начинается в октаву, органум опускается на квинту и будет совпадать с кантусом...» (цит. по 175, с.130).

⁵⁷ Греческие названия выявляют приоритет совершенных консонансов и производность несовершенных (квинта — Diapente; большая секста — Diapente cum tono; октава — Diapason; большая децима — Ditonus supra diapason и т. д.), латинские — самостоятельность всех интервалов.

⁵⁸ Слово «классический» здесь употреблено в значении латинского слова classicus — первоклассный. Автор книги оказался не первым, кто определил данный исторический период как классический. Ранее это слово было введено К. Еппесеном, который сопровождал свою книгу «Kontrapunkt», посвященную строгому стилю, подзаголовком «Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie».

Каждый из этапов имеет свои отличительные особенности, которые зафиксированы в трудах того времени — трудах, несомненно, отражающих узловые проблемы художественной практики. Наиболее подвижными, изменчивыми сферами музыкально-выразительных средств, как показывают многочисленные трактаты, были система нотации, метро-ритм, интервалика, ладовая организация, техника композиционного письма. Они подвергались существенным преобразованиям и имели свои отличительные признаки на каждом из названных этапов. Остановимся кратко на характеристике некоторых из вышеперечисленных сфер.

Одна из самых ранних форм нотации — невменная — была практически неприемлема для фиксации многоголосия даже на начальной стадии его существования. Определенную помощь в фиксации высотных позиций голосов оказало введение линеек, число которых первоначально колебалось от 1 до 18, но уже в XI веке, благодаря Гвидо Аретинскому, ограничилось 4-мя. Поэтому замена невменной нотации квадратной нотацией была абсолютно естественной и обоснованной. Квадратная или римская нотация (*quadrata* или *romana*) появилась во Франции и в Италии во второй половине XII века (в Германии существовала ее разновидность — готическая семиография). Она в свою очередь также прошла несколько этапов развития. Первоначально, продолжая фиксировать только высоту звуков, она применялась для записи григорианских хоралов, отчего получила дополнительное название — хоральная. С 1250 г. по 1450 г. параллельно с существованием хоральной нотации разрабатывается черная квадратная мензуральная нотация, которая после 1450 г. сменяется белой мензуральной нотацией. Понятия «мензура» (мера), размеренная музыка встречаются уже у Франко Кельнского в его трактате «*Ars cantus mensurabilis*» («Искусство размеренного пения», ок. 1260 г.).

Что касается интервалов, то отношение к ним в средние века формируется под влиянием античной музыкальной теории. Как известно, в античные времена и позднее, даже во времена Бозция (ок. 480—524) теоретики знали 6 консонансов. Ими были: кварта, квинта, октава, ундецима, дуодецима, квинтдецима. Эти интервалы, базирующиеся на художественной практике, и составили основу органо-мной музыки.

Лишь в XIII веке число их пополняется терциями — малой и большой, которые рассматриваются как имперфектные консонансы. Изменяется отношение и к унисону, который в античные времена вообще не относился к числу созвучий (двузвучий). В целом, в трактатах второй четверти — конца XIII века: Йоханнеса де Гарландиа («*De mensuris et discantus*», после 1272 г.), магистра Франко («*Ars cantus mensurabilis*», ок. 1260), Филиппа де Витри (*Ars nova*, ок. 1275), Анонима VII («*De musica libellus*»), в качестве консонансов фигурируют следующие интервалы:

унисон и октава — *perfecta* — совершенные
кварта и квинта — *media* — средние
обе терции — *imperfecta* — несовершенные.

На данной стадии изучения многоголосия важнейшими из теоретических вопросов и весьма перспективными с точки зрения будущего являются те, которые касаются исходной позиции голосов, направления их движения, местоположения консонансов.

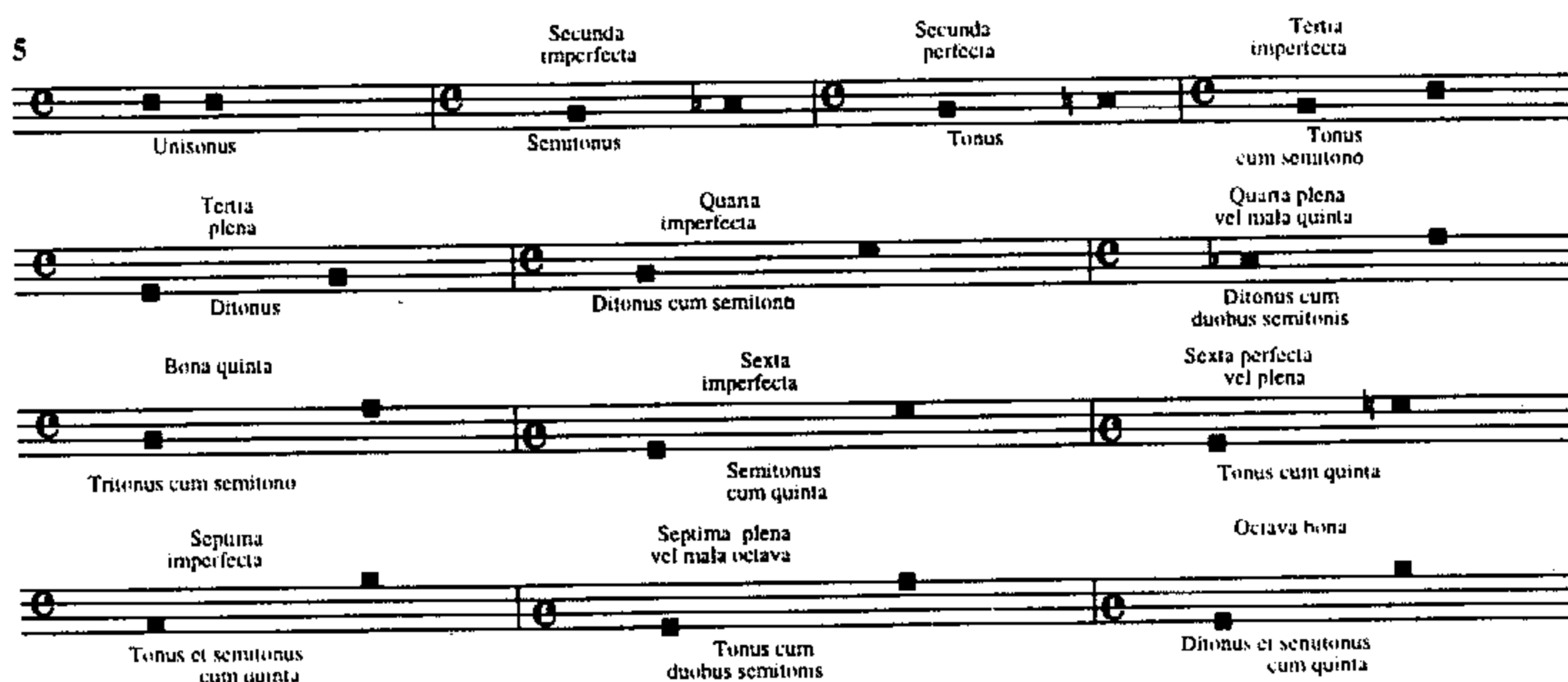
В работах, примыкающих к этой группе трактатов, — «Species autem musicales» («Музыкальные интервалы» — Gallo), Анонима 2 b (CS:I, 311 b-312 a) прибавляется в качестве 7-го консонанса большая секста. Тем не менее включение в состав консонансов кварты (она рассматривается как *media*, а в одном из трактатов, именуемом по первым словам «Septem sunt species discantus principales», то есть «Существуют семь основных интервалов дисканта», — даже как несовершенный консонанс) говорит о том, что это еще ранняя трактовка вертикали, соответствующая лишь дискантовой технике письма (а следовательно, исторической фазе, обозначенной нами как вторая).

На следующей стадии — в трактатах Петруса диктуса Пальмы окиоза (1336), Псевдо-Тунстеда (CS:IV, 278-298), Госкалька и др. в качестве консонансов фигурируют 6 интервалов: Unisonus, Semiditonus, Ditonus, Diapente, Diapente cum tono, Diapason, в числе которых отсутствует кварта — Diatessaron. В главах XVII — XIX труда, приписываемого Тунстеду (CS:IV, 280-281), эти интервалы (продолжающие сохранять еще греческие наименования) подразделяются на две группы: совершенные и несовершенные. Однако малая секста у Тунстеда еще называется «discordantia imperfecta». Петрус Пальма же сохраняет три группы, классифицируя квинту как «*media*».

Те же 6 консонансов упоминаются и в трактате «Ars contrapuncti» («Искусство контрапункта») Псевдо-Муриса (CS:III, 59 a). При этом греческие названия в данном случае выступают в виде объяснений к латинским определениям, например: «*Diapason, id est octava, species perfecta*» (CS, 59 a). В целом, данный трактат знаменует переходную ступень к новому историческому этапу в теории контрапункта. Не случайно буквально страницей позже (60 b) в нем рассматриваются уже семь интервалов с латинскими названиями, указывающими на выход за пределы октавы, и кроме того, прочно вводится понятие «контрапункт», которое расшифровывается как «фундамент дисканта».

Начало собственно контрапунктического учения, по-видимому, совпадает с моментом описания в теоретических трактатах 7-ми консонансов, в числе которых кроме большой сексты присутствует и малая. Правда, на данной стадии мы также не находим полного отражения всех признаков этого учения. Не случайно, в противоположность ранее названному и относящемуся к переходной стадии трактату «Ars contrapunctus», в этой группе находятся трактаты, где понятие контрапункта подменено понятием дисканта; в иных же случаях они сосуществуют одновременно. Таков, например, раздел «De speciebus discantus et contrapunctus» из трактата «Ars discantus» Псевдо-Муриса (CS:III, 68-112), в котором эти понятия если не идентифицированы, то, по крайней мере, сильно сближены. Важным моментом, указывающим на принадлежность к новой исторической фазе в раз-

витии теории многоголосия, является выход рассматриваемых интервалов за пределы октавы, а также включение в орбиту изучения наравне с консонансами и диссонансов — что находит отражение в соответствующей таблице:



В следующих за ней выводах автор трактата констатирует наличие среди 13 интервалов **семи консонансов** (среди них — трех совершенных, с дальнейшим их наращиванием, и четырех несовершенных, также с последующим наращиванием — *equipollentis*), а также **шести диссонансов**. Как видно из примера, греческие названия продолжают здесь сочетаться с латинскими; однако, это не более чем остаточное явление и не должно заслонять от нас новые, прогрессивные черты, на которые указывают и трактовка интервалов, и наличие главы («*De compositione contrapunctus*»), посвященной трехголосному письму, — в том числе выстраиванию контратенора к имеющимся верхнему голосу и тенору. При этом последний из характерной для дискантового письма позиции нижнего голоса перемещается в средний, что свойственно прежде всего контрапунктическому письму.

О 7 консонансах с греческими наименованиями, включающих три совершенных и четыре имперфектных, говорится в трактате «*De musica plana et mensurabili*» Анонима XI («Музыка ровная и мензуральная» — CS:III, 466 а).

Интересно, что на протяжении всего Средневековья вплоть до XV—XVI вв. при латинских названиях сохраняются дополнительные уточнения, а именно — *perfecta*, *imperfecta*, *bona* (хорошая), подменяющие определения — большой, малый, чистая. Присутствуют они и в самом ярком труде XV века — «*Liber de arte contrapuncti*» («Книга об искусстве контрапункта», 1477) Иоанна Тинкториса.

Дальнейший шаг теоретического освоения вертикали связан с переходом на новую систему обозначения интервалов, за которыми окончательно закрепляются латинские названия. Иногда при этом число консонансов продолжает оставаться равным семи, иногда шести (без унисона), но фактически это уже другие

интервалы: введение латинских терминов ведет к снятию различий в названиях между малой и большой терциями, между малой и большой секстами. Внимание авторов трактатов сосредоточено на охвате интервалом не столько количества тонов и полутонов, сколько ступеней. Поэтому, например, в трактате «Ars perfecta in Musica» (CS:III, 28), приписываемом⁵⁹ Кусмакером Филиппу де Витри, в числе семи консонансов оказываются следующие: *unison, tertia, quinta, sexta, octava, decima, duodecima*.

Если ранее некоторые интервалы понимались как производные от основных, исходных (как уже указывалось, таково, к примеру, греческое обозначение сексты — *semitonos cum quinta*, или *tonus cum quinta*), то теперь новая система облегчает восприятие сложных интервалов, каждый из которых получает самостоятельное имя, подчеркивающее его независимость от других интервалов.

Дальнейший после 7-ми консонансов путь постижения интервалов связан с изучением 9-ти консонансов, включая квинтдециму (трактаты «Optima introductio in contrapunctum» Й. де Гарландиа, — CS:III, 12 а; «Regulae supra contrapunctum» Й. Хотби — CS:III, 333), затем 11-ти («Ars discantus» Псевдо-Муриса — CS:II, 70-74), 12-ти, включая вигесиму — то есть сексту через две октавы («De proceptis musicae» Г. Монахуса — CS:III, 290 а; также «Regulae de contrapuncto» Анонима VIII — CS:III, 410-411). Впрочем, точного, поступательного движения в наращивании числа интервалов наверняка не было. Нередко возникали возвраты к старым позициям; кроме того, появлялись иные интерпретации — как, например, 8 интервалов (без унисона) у Леонеля Пауэра. Да и отсутствие имен, дат, несомненно, не способствует установлению точной картины⁶⁰. И тем не менее неуклонный «рост» числа консонансов очевиден. Временами оно доходит до 55-ти (Флорентис де Фаолис, «Liber Musices», ок. 1495) и даже до 71-го (Уголино Орвието, «Declaratio Musicae Disciplinae», 1435)!

Традиция рассмотрения интервалов в трактатах всегда была неразрывно связана с изложением правил, касающихся поведения голосов, их соотношения между собой, а также последования интервалов и вариантов их звучаний. Все эти вопросы составляют основу так называемого «учения о последовании созвучий» (*Klangschrittlehre* — термин, введенный современным исследователем К.Й. Заксом, см. 297), базирующегося на огромном числе формулировок, начинающихся словами «если», «за», «при» (например: «*si organum discentus incipiat in... et*

⁵⁹ Авторство этого и ранее упоминаемых трактатов выверено в соответствии со статьей С. Лебедева «К проблеме авторства трактатов в собраниях Герберта и Кусмакера» (см. 94).

⁶⁰ Тот факт, что трактаты XIII — начала XV веков, как и в предыдущие столетия, обычно не содержат (или не сохранили) не только указаний на время их создания, но даже и авторского имени, вынуждает не рассчитывать на абсолютную точность воссоздания картины развития теории контрапункта. Мы не исключаем, что более прогрессивные взгляды и смелые суждения могут временами высказываться в более ранних трактатах. Как и в самой художественной практике, в теории нередко сосуществуют одновременно явления консервативные и новаторские, черты старого и нового — тем более, что они, как известно, взаимообратимы.

cantus ascendet/ descendet» — «если органумный голос начинает в..., и кантус поднимается/опускается...», или «*pro tono... debamus reddere semiditonis*» — «за целым тоном... должны мы взять малую терцию», или «*ad ascendum...*» — «при поднятии...»).

И в Средние века, и в эпоху Ренессанса, как уже указывалось ранее, в трактатах четко фиксировались важнейшие изменения в сфере стилистики, и прежде всего — касающиеся вертикальных соотношений голосов и последования интервалов. Так, уже при переходе ко 2-й исторической фазе развития многоголосия вводится запрещение движения совершенными консонансами одного вида, однако допускается последование совершенных консонансов разных видов, равно как и параллельное движение несовершенных консонансов. При этом консонанс безоговорочно является главным, основополагающим интервалом, присутствие которого обязательно не только в начале и конце сочинения, но также практически в каждой перфекции (каденции). В период определения 6-ти консонансов вводятся правило начала и окончания композиции только на совершенном консонансе, а также рекомендация противоположного движения голосов. Что касается несовершенных консонансов, то их применение регламентировано в это время строгими предписаниями. Так, например, возможны последования: унисон — м.3 — унисон; унисон — б.3 — квинта; квинта — м.3 — унисон; квинта — б.3 — квинта и т.д. В формах многоголосия, выросших из мелизматического органума, обращается внимание на необходимость консонирования первых и последних тонов в «мелизмах» дисканта с тонами избранного кантуса.

Так постепенно начинают складываться те нормы поведения голосов, которые впоследствии приведут к выработке правил сначала дискантового, а потом и контрапунктического письма. В основе этих правил лежит несколько основополагающих принципов:

- совершенные и несовершенные консонансы чередуются;
- интервал переходит в близлежащий при секундовом движении хотя бы одного из голосов;
- преобладает противоположное движение голосов.

Эти установки сохраняют свое значение на протяжении достаточно большого временного отрезка, включающего и собственно период контрапункта строгого стиля. Они тщательно и широко разрабатываются в научных трактатах, содержащих теоретические учения, и непременно включаются в методические рекомендации и правила целого ряда учебных трактатов того времени.

Второй этап в развитии многоголосия, как сообщалось ранее, связан преимущественно с развитием дисканта. Термин «дискант» буквально означает «пение врозь»: один голос поднимается, другой опускается и т. д. В XII-м веке дискант мирно сосуществует с органумным многоголосием, а само слово «дискант» употребляется как синоним «органума» и так же относится к голосу, сопровождающе-

му *cantus prius factus* (то есть первоисточник), а несколько позднее — к исполнительской манере и технике сочинения многоголосия. Изобретение этого явления, как правило, связывается с именами Леонина и Перотина — капельмейстеров собора Парижской богородицы. Впрочем, если у Леонина дискантом назывался только верхний голос, то у Франко и других авторов трактатов XIII века этот термин обозначает уже не только голос, но и особый характер многоголосия — тот тип его, который исторически предшествовал контрапункту и был в итоге вытеснен им во второй половине XIV века. Различия органума и дисканта намечаются к концу XII века: под дискантом начинают понимать ритмизованное во всех голосах многоголосие (преимущественно «нота против ноты»), под органумом, в это время искусно колорированным, — несколько нот против одной⁶¹. Точка зрения, что дискантовому письму присущ преимущественно интервальный способ сочинения, а именно нота против ноты, разделяется и многими современными теоретиками⁶². При этом они находят не менее трех этапов в развитии самого дисканта: от более старого вида к зрелому и, наконец, к новейшему, с подвижными верхними голосами. О достаточной раскованности и свободе этой техники в период расцвета искусства *ars nova* позволяет судить, в частности, критика, направленная в адрес дискантистов: «...одни слишком гокетируют, другие делают множество украшений, /а также/ в ненадлежащих местах делают скачки... Есть и в наши дни хорошие дискантисты, но они пользуются лишь новым способом пения; они применяют мелкие ноты и отвергают старинные органумы, кондукты, мотеты, гокеты, дают трудные для пения и для нотации дисканты» (CS: II, 313; цит. по 107, с.227).

Способствуя мелодическому и ритмическому освобождению голосов, искусство дисканта в то же время было неразрывно связано с разработкой метрической организации звуков и их высотной фиксации, определивших суть пришедшего на смену невменной, а затем хоральной нотации мензурального письма.

⁶¹ Именно такое восприятие этих терминов дается, в частности, в двух анонимных трактатах — лондонском и том, о котором пишет А. де Ла Фаж. В первом указывается, что «дискант излагается только в простых нотах или невмах», а органум — «не столько в простых, сколько в различных»; во втором трактате различие между дискантом и органумом состоит в том, что «дискант отвечает своему *cantus* у одинаковым числом нот и одними консонансами..., органум же — не с равным числом нот, но с многообразием и известной гибкостью в отношении консонансов к *cantus prius factus*» (Цит. по 211, S.38-39). Как ритмизованное многоголосие трактуется слово «дискант» и Франко Кельнским: «дискант есть согласное сочетание разных мелодий, ...соотносящихся друг с другом в лонгах, бревисах и семибревисах» (CS:I, 118 b).

⁶² Более того, по мнению Г. Герритцена, в этом и состоит разница между дискантом и ранним контрапунктическим письмом. В своей диссертации, посвященной И. Тинкторису, он пишет: «Что отличает трехголосный дискант от контрапункта с тем же количеством голосов, которое позднее приобретает решающее значение у Тинкториса, так это гоморитмическая в основном структура письма, то есть род письма, появляющийся преимущественно в аккордах, — письма, которое представляет результат комбинации голосов составленных исключительно с точки зрения интервального продвижения. Постоянное стремление к совершенным консонансам, которое находит выражение в частом удвоении звуков с помощью октав, может рассматриваться как один из характернейших стилизованных признаков дисканта» (248, S.56).

Не случайно ведущие трактаты XIII — начала XIV вв. посвящены именно этой проблематике⁶³ — ведь, по сути дела, именно переход к размеренному пению (*cantus mensurabilis*), не свойственному органуму, и послужил толчком к развитию дискантового многоголосия (не только двух-, но и трех-, и четырехголосия).

Наряду с вопросами ритмики в трактатах этого времени освещаются и правила поведения голосов, их позиции по отношению друг к другу, в отдельных случаях предвосхищающие закономерности будущего контрапунктического письма, а также их интервальные координаты.

С правилами дисканта (*Regule discantus*) знакомит нас «*Liber Musicalium*», приписываемый Кусмакером Филиппу де Витри (CS:III, 36-37). В данной работе рассматриваются 7 консонансов, однако это не те семь интервалов исторической фазы «классического» контрапункта XV—XVI веков, которые, как мы уже знаем, включали и м.б, и, тем более, м.3. В данном случае консонансами считаются: *unisonus*, *dytonus*, *dyapente*, *tonus cum dyapente*, *dyapason*, *dytonus cum dyapason*, *dyapente cum dyapason* (то есть унисон, б.терция, квинта, б. секста, октава, б. децима). В числе рекомендаций, касающихся поведения голосов, превалируют прежде всего адресованные дискантовому голосу. Так, если *cantus* (цитируемый голос) поднимается и при этом дискант вступает по отношению к нему в квинту, то после квинты должна следовать терция, а за терцией унисон. Когда же *cantus* также поступенно поднимается, а дискант по отношению к нему вступает в дуо-дециму, то она должна переходить в дециму, а децима в октаву. Если *cantus* содержит три одинаковых тона, а дискант вступает на расстоянии октавы, то за октавой должна следовать квинта, а затем вновь октава. Если же *cantus* и дискант вступают в квинту, то квинта сменяется октавой, а та, в свою очередь, квинтой. В случае если *cantus* плавно опускается, а дискант начинает с ним в унисон, после унисона должна звучать терция, а затем квинта и т. д. Приведем примеры на все эти, а также и на другие, опущенные нами, правила⁶⁴:



⁶³ Франко Кельнский — «*Ars cantus mensurabilis*» (CS:III, 1-16; CS:I, 117-136), его же «*Compendium discantus*» (CS:I, 154-156); Йоханнес де Гарландиа — «*De musica mensurabile positio*» (CS:I, 97 ff.); Иероним Моравский — «*Discantus positio vulgaris*»; Аноним II — «*De discantu*» (CS:I, 303-319); Аноним IV (1275 г.) — «*De mensuris et discantu*» (CS I, 327-365); Аноним XIII — «*Tractatus de discantu*» (CS:III, 496-98); на рубеже XIII и XIV веков: Аноним V — «*De discantu*» (CS, I, 378-383); Аноним I — «*De discantu*» (CS:III, 354-364); Маркетто Падуанский — «*Pomerium musicae mensuratae*» (CS:III, 121-188); Иоанн де Мурис — «*De discantu*» (CS:III, 312-315), его же «*Ars discantus (De speciebus discantus et contrapunctus)*», CS: III, 74 ff).

⁶⁴ Голоса, записанные в трактате порознь, представлены нами здесь все вместе и в нотации, ориентированной на современную традицию.

Столь же подробно в этом трактате, после проработки поступенного движения *cantus*'а, изучается поведение дисканта при восходящем и нисходящем ходах *cantus*'а на терцию, кварту, квинту, при его поступенном движении в пределах пяти, шести и даже семи тонов (последние, правда, представлены не гаммой, а гексахордом с повторяющимся ходом: *re, ut, re, mi, fa, sol, la*).

Несомненный интерес представляют рекомендации поведения голосов в условиях дискантового письма, высказанные магистром Франко (так Кусмакер называет Франко Кельнского), который считает, что:

— каждое сочинение необходимо начинать с консонанса, поэтому и дискант должен вступать по отношению к тенору с консонанса. («...*discantus incipit in unisono cum tenore... in diapason... in diapente... in diatessaron, ...in ditono, ...in semiditono*». — CS:I, 130-132). К числу консонансов, как видно из текста, относятся унисон, октава, квинта, кварта, малая и большая терции, но не сексты, из которых большая причисляется к несовершенным диссонансам, а малая — к совершенным диссонансам⁶⁵;

— рекомендуется противодвижение голосов: если тенор поднимается, дискант должен опускаться, и наоборот («...*quando tenor ascendit, discantus descendat, vel converso*» — CS:I, 132 а). Это положение характерно и для многих последующих трактатов;

— диссонансы допускаются лишь в многоголосии, причем (и это для нас очень важно! — Н.С.), если в трехголосии триплум находится в диссонантных отношениях с тенором, он должен консонировать с дискантом, и наоборот («...*si /triplum/ discordat cum tenore, non discordat cum discantu, vel converso*». — CS:I, 132 b). Свои суждения Франко подкрепляет многочисленными примерами, демонстрируя дискантовую обработку мелодий «*O Maria mater Dei*», «*Flos filius*», «*Virgo Dei plena*» и др.

Заметим, что Франко Кельнский изучает возможности не только трехголосия, но и четырех-, и пятиголосия (для которых вводятся понятия *quadruplum*, *quintuplum*). Трех- и четырехголосие в условиях дискантового письма рассматривают также Аноним IV, Й. де Гарландиа, И. де Грокейо. Позиции последнего, правда, хотя и могут показаться консервативными (идеальным соотношением голосов он продолжает считать прежде всего кварто-квинтовые), тем не менее его требование, чтобы тенор, мотетус и триплум занимали позиции основного, квинтового и октавного тонов, практически соблюдается во всех композициях не только XIV, но и очень часто XV, а иногда и XVI веков.

Третий этап в развитии многоголосия, то есть переход от дисканта к контрапункту связан с новыми художественными критериями искусства *ars nova*⁶⁶. Ме-

⁶⁵ К совершенным диссонансам (кроме малой сексты) Франко причисляет малую секунду, тритон, большую септиму; к несовершенным (кроме большой сексты) — большую секунду и малую септиму.

⁶⁶ Выражение «*ars nova*» было использовано Ф. де Витри (в трактате «*Ars nova notandi*», 1320), а также И. де Мурисом (в трактате «*Ars novae musicae*», 1321).

лодические голоса демонстрируют еще большую независимость и самостоятельность. Соответственно, значительно увеличивается потребность в разработке вопросов и ритмической нотации, и соотношения голосов, особенно в плане употребления интервалов. Кроме того, усиливается необходимость в разграничении техники сочинения и техники импровизации; иными словами, шлифуются требования, предъявляемые, с одной стороны, оформлению записываемого текста, а с другой — «выстраиванию» многоголосия по заданной одноголосной канве (обычно заимствованной из книги хоралов или популярных песенных мелодий). Все это приводит к устойчивой, обязательной для трактатов последующих эпох традиции формулирования правил, которые поначалу (до 30-х годов XIV века) называются **правилами дисканта**, а позднее становятся **правилами контрапункта**.

Этот последний термин все чаще фигурирует в названиях трактатов, о чем свидетельствуют опубликованный Кусмакером фрагмент работы «Наилучшее введение в контрапункт» («Optima introductio in contrapunctum» — CS:III, 12-13), приписываемой им Й. де Гарландиа, а также значащийся под именем Й. де Мури-са, но, видимо, ему не принадлежащий труд «Искусство контрапункта» («Ars contrapuncti» — CS:III, 59-68), «Некоторые полезные правила о контрапункте» Филлиппотиса Андреа («De contrapuncto quaedam regulae utiles» — CS:III, 116-118) и работа «Искусство контрапункта» («Ars contrapuncti»), как уже ныне доказано, не принадлежащая Ф. де Витри (CS:III, 23-27).

Некоторые из этих работ, в сущности, продолжают учить и тому, и другому письму, что зафиксировано порой даже в заглавиях. Таков раздел «Интервалы дисканта и контрапункта» («De speciebus discantus et contrapunctus» — CS:III, 74 f.) из ранее называемого «Ars discantus». В других же (в том числе и в вышеупомянутой «Optima introductio...»), наоборот, формулируются правила, которые впоследствии составят основу «классического контрапункта» и без каких-либо изменений и переделок будут присутствовать в трактатах XV — XVI вв.

В частности, последний из вышеназванных трактатов (он открывается словами: *«желающий познакомиться с искусством контрапункта, то есть письма нота против ноты, должен знать следующие правила»*) излагает девять рекомендаций.

Первая из них касается необходимости противодвижения голосов: если тенор поднимается, дискант опускается, и наоборот.

Вторая категорически запрещает следование двух перфектных (совершенных) консонансов одинаковой величины друг за другом — например, двух унисонов, двух квинт, двух октав; но зато приветствуются два имперфектных (несовершенных) консонанса и более.

Третья относится также к имперфектным консонансам (*«они называются так, потому что звучат не столь совершенно, как перфектные»*), которые в дисканте и теноре могут быть в любом количестве, по желанию, поскольку за ними всегда будет следовать перфектный консонанс.

Рекомендации с четвертой по девятую имеют отношение к конкретным оборотам, то есть к определенным ходам тенора и дисканта. Так, если тенор подни-

мается или опускается на четыре ступени, то дискант должен подняться или опуститься на одну ступень (см. пример 7 а); если же тенор поднимается или опускается на шесть ступеней, дискант таким же образом должен совершать ход на две ступени (см. пример 7 б) и т. д.

Далее рассматривается поведение дисканта при секундовом движении тенора, при его ходах на терцию, кварту, квинту. Наконец, два последних правила: а) при поднимающемся теноре после двух или трех терций должен следовать унисон, при спускающемся — квинта; б) параллельное восходящее движение десятистами сменяется октавой, нисходящее — дуодецимой (см. пример 7 в), фактически провозглашают одно из важнейших условий контрапункта — обязательную смену движения голосов и избегание столь характерного для органумного и фобурдонного многоголосия их однотипного следования (тем самым еще раз подтверждается третья рекомендация):

7

а)

Заканчивая описание третьего, «переходного» этапа, приведем уже не выборочно, а в полном, целостном виде рекомендации, содержащиеся в трактате «Ars perfecta» («Совершенное искусство», CS:III, 28 b). Выражаясь в шести правилах, они фактически суммируют важнейшие положения музыкальной теории этого периода:

1. *Тенор и контрапункт должны находиться в противодвижении. Если тенор поднимается, контрапункт должен опускаться и наоборот.*
2. *В начале и конце части (композиции) стоят совершенные консонансы и никогда — диссонансы. На Penultima (предпоследний звук) должен падать диссонанс или несовершенный консонанс.*
3. *Последование одного за другим совершенных консонансов одного вида, таких как октава и октава, квинта и квинта, запрещается.*
4. *Совершенные консонансы должны чередоваться с несовершенными.*
5. *После трех (или более) несовершенных консонансов может следовать совершенный консонанс⁶⁷.*
6. *Допускается последование разных совершенных консонансов: дуодецима — октава, квинта — унисон, и наоборот.*

Научные труды четвертого этапа, и среди них «Regulae de contrapuncto» Анонима VIII (CS:III, 409-411), «Compedium cantus figurati» Анонима XII (CS:III, 475-495), «Tractatus de musica figurata et de contrapuncto» Анонима I (CS:IV, 434-460), «De Contrapuncto» (ок. 1412 г.) Просдочимо де Бельдемандиса (CS:III, 193-199), «De praecceptis artis musicae» Псевдо-Монахуса (CS:III, 273-307), «Musica» (ок. 1420 г.) Уголино из Орвието и т. д., с одной стороны, содержат много общего с дискантовыми трактатами, а с другой, являются этапом, подготавливающим учение о контрапункте в его «классической фазе». Замечания, фигурирующие в них, указывают на соотнесенность теории с новой художественной практикой. Например, Аноним VIII говорит о возможном допущении скрытых октав, ссылаясь на примеры, встречающиеся в сочинениях некоторых авторов. Наряду с правилами, распространяющимися в основном на контрапункт simplex, начинают вводиться рекомендации, касающиеся cantus fractibilis (Просдочимо де Бельдемандис), а следовательно, затрагивающие вопросы употребления диссонансов и т. д.

Для ряда трактатов первой половины XV века становится показательным формулирование правил, которые лягут в основу так называемого учения о контратеноре и будут широко разрабатываться вплоть до XVI века, когда получат продолжение в учении о басах.

К числу новых вопросов, рассматриваемых в большинстве трактатов этого времени, следует отнести рекомендации, касающиеся разных методик сочи-

⁶⁷ Текст четвертого и пятого правил нами несколько подправлен, поскольку, в соответствии со старой теорией, в изданном Кусмакером трактате «несовершенные консонансы» называются «диссонансами».

нения многоголосного контрапункта. О них достаточно подробные сведения читатель получит в главе 2 — в разделе о старой методике сочинения контрапункта.

Наконец, необходимо сказать, что в трактатах начала XV в. все еще нет единого, последовательного взгляда ни на само название многоголосия, ни на отличия контрапунктического письма от дискантового. Тем не менее, думается, при характеристике музыкальных композиций как этого, так и более раннего времени, вовсе не следует избегать определения видов многоголосия в соответствии с предложенной классификацией, а кроме того, исключать возможность видеть в отдельных случаях примеры совмещения признаков разных стилевых явлений.

Очевидно, что каждый из пяти ранее указанных этапов в истории учения, определяемого практикой ранних форм многоголосия, отражает не просто разные фазы в его развитии, но разные ступени в эволюции видов многоголосия.

При этом **первый этап**, связанный с искусством органума, включает:

- параллельный органум (музыкальные фрагменты из «Musica enchiriadis», «Scolica enchiriadis» и т. д.);

- непараллельный органум раннего периода (применение косвенного, а позднее и противоположного движения голосов лишь в начальном и заключительном разделах диафонии — примеры из «Musica Enchiriadis»);

- «классический», свободный⁶⁸, непараллельный органум, содержащий распевания голосов (преимущественно в каденциях) и их фрагментарное перекрещивание («Micrologus» Гвидо Аретинского, свободный органум из миланского трактата «Ad organum faciendum», образцы из памятника начала XI века — Винчестерского тропаря) и отражающий практику текстового тропирования (Кембриджское собрание);

- мелизматический органум конца XI — первой трети XII века (манускрипты монастырей из Лиможа и Сантьяго де Компостела).

Аналогичным образом постепенно изменяются свойства многоголосия, соответствующего ранее указанному **второму этапу**. Для этого периода наиболее показательны:

- двухголосное письмо с элементами дискантового стиля; таковы органумы, принадлежащие времени Леонина; в том числе вошедшие в составленную им в 60-х годах XII века годовую книгу органумов — «Magnus liber organi de gradali et antiphonario» (между 1160 — 1170), которые строятся на чередовании разделов с выдержанным тоном /Haltenton-письмо/ и «движущимся хоралом», оформленным в дискантовой технике с точной системой ритмизации (нота против ноты);

⁶⁸ Подобное определение при периодизации органума применяет Ю.К. Евдокимова (63, с.29).

— трех- и четырехголосие эпохи Перотина, отличающееся увеличившейся однородностью ритмо-мотивов во всех голосах и наличием определенных мелодико-ритмических формул. В целом, это многоголосие, в котором отрабатываются принципы вариантно-остинатного формообразования, включающие приемы точного и варьированного повторения, имитацию, канон, каноническую секвенцию, подвижной контрапункт, а также такое специфическое явление, как обмен голосов своими партиями (в современной литературе известное под названием *parttausch*), объединяющее в себе и остинатность, и двойной (тройной) контрапункт, и канон. Наряду с функционированием органума (с модусной ритмикой и прогрессирующим ростом дискантовых разделов) для этого периода характерны выделение клаузулы (фрагмента органума дискантового строения) в самостоятельную композицию, подготавливающую будущий мотет, и, помимо этого, цвет такого жанра, как кондукт (в двух видах: а/ силлабического строения с линейно-гармоническим складом многоголосия и б/ с чередованием силлабических и мелизматических разделов);

— полимелодическое многоголосие, наиболее ярко представленное в жанре мотета XIII века, в развитии которого можно выделить три периода: ранний (первая треть XIII в.), «классический» (середина XIII в.), поздний (последняя треть XIII в.). Ранний мотет (двух-, трехголосие) характеризуется использованием дискантового письма (нота против ноты) если не в трех голосах (кондукт-мотет), то хотя бы в двух, а также наличием в них разных текстов (латинских или французских) и, конечно же, одного-двух (из шести) ритмических модусов (чаще первого, второго, третьего или пятого). Главный признак «классического» мотета *antiphona* — полимелодическое многоголосие и наличие тенора с латинским текстом, мелодическая и ритмическая остинатность которого определяют остинатно-вариационную форму всей композиции. Поздние мотеты, принадлежащие к «триплум-стилю», отличаются ритмически-изоощренным силлабическим триплумом и обладают максимальной индивидуализацией голосов. Как правило, это так называемые мотеты-*ente*, то есть «основанные на светской песенной мелодии» и держащие французский текст.

Именно в мотетном жанре складывается метод оформления композиции по голосам: сначала «налаживается» тенор, затем мотетус, за ними триплум, квадруплум; широкое распространение приобретает техника контрафактуры. В конце рассматриваемого периода в композициях достаточно часто используются выразительные приемы, напоминающие гокет. Среди авторских композиций этого времени наиболее показательны сочинения Пьера де ла Круа.

Третий этап, переходный от дисканта к контрапункту, в свою очередь, состоит из нескольких этапов, каждый из которых характеризуется синтезом старых и новых тенденций в развитии музыкальной стилистики, в трактовке жанров, в выборе исполнительских средств. Одной из достопримечательностей этого времени является начало формирования национальных школ (среди которых выделяются — французская и итальянская), располагающих каждая своей жанровой сис-

темой, своими особенностями в нотации, ритмике, композиционных приемах. Другая показательная черта этого периода — начало развития авторских стилей, о чем свидетельствуют сочинения Ф. де Витри, Г. де Машо, Ф. Ландини, Я. да Болонья, среди которых наряду с композициями духовного содержания большое значение имеют жанры светской музыки, в том числе распространенные во Франции — рондо, баллада виреле, ле, шас; в Италии — мадригал, баллата, качча и др. Наиболее специфичные моменты в стилистике этого времени связаны с ритмикой, а также с такими явлениями, как секциональная изопериодика, изомелия и др., составляющими основу техники изоритмии. Последняя предстает в многообразных видах, однако наиболее типичная для XIV века форма ее воплощения — ярусная ритмика и несовпадающие тактовые деления в голосах: как правило, большие такты нижней пары голосов включают по два-три такта верхней пары. Главным образом, в этой технике выполняются мотеты, но также и мессы, и некоторые мадригалы.

В последние два десятилетия XIV века усиливается тенденция к усложнению ритмического и фактурного строения музыкальных композиций, предвосхищающая появление так называемого «изысканного» («маньеристского») стиля, черты которого наиболее ярко проявились в творчестве Матея да Перузио (начало XV в.).

Четвертый этап — период раннего контрапунктического письма — в целом, характеризуется не только переходом к белой нотации, отказом от ритмической изощренности и увеличением длительностей при записи музыкального текста, но и новой трактовкой голосов — прежде всего верхнего (он становится более мелодизированным), а также контратенора, который по своим функциям приближается к тенору (и довольно часто перекрещивается с ним). Распространенным явлением становится использование имитаций, особенно в начальном, а иногда и в заключительном разделах композиций.

Среди наиболее характерных для этого времени примеров могут быть названы сочинения Йоханнеса Чикониа, творческому методу которого свойственны смешение черной и белой нотаций, изложение музыкального текста в *tempus* разных видов, обращение в одних жанрах к французской нотации (с более крупными длительностями), в других — к итальянской, и создание в начале XV в. на основе их синтеза новой, общеевропейской нотации. Нужно также отметить использование в его мотетах изоритмического строения единого тактового деления во всех голосах. Но, пожалуй, самыми показательными чертами многоголосия этого автора (Бесселер называет его «родоначальником хоровой полифонии» — MGG:II, Sp.1433) являются консонантное строение, относительная простота равноправных мелодических голосов, а также использование имитационной техники письма и приемов мотивно-имитационной работы.

Среди других авторов, сочинения которых отвечают специфике данного периода, — Джон Данстейбл, Лионель Пауэр, Жиль Беншуа, Гильом Дюфаи (до

50-х годов) и др. Эти мастера придерживаются в своем творчестве уже новых художественных критериев, что находит выражение в изменении функций голосов и интервальных координат, строении ритма, трактовке жанров, выборе первоисточников, в использовании таких композиционных и драматургических приемов, которые получают широкое претворение у музыкантов последующих поколений.

Пятый этап — период «классического» контрапункта — открывают поздние композиции Дюфаи, после 50-х годов обратившегося к белой нотации и выработавшего такие приемы работы с *cantus prius factus* и такой подход к трактовке многоголосия, которые станут образцом не только для композиторов второй и третьей нидерландских школ, но и для нескольких поколений музыкантов Италии, Германии, Англии и т.д. Примером яркого претворения принципов этого этапа в развитии контрапункта являются сочинения Антуана Бюнуа, но особенно — Йоханнеса Окегема.

Как уже говорилось, кульминацией в развитии «классического» контрапункта стал **контрапункт строгого стиля**. Представление о нем дают сочинения Якоба Обрехта, Жоскена Депре, Пьера де Ла Рю, Луи Компера, Клеменса де Папы, Людвига Зенфля, Хенрика Изака, Филиппа де Монте, Николаса Гомбера, Антона Брумеля, Орландо Лассо, Джованни Пьерлуиджи да Палестрины, Кристофа де Моралеса и многих-многих других мастеров последней четверти XV — XVI вв.⁶⁸ Художественно-эстетическим проблемам этого стиля, а также техническим вопросам, связанным с формами их воплощения, и посвящается настоящая работа.

⁶⁸ Подобное определение при периодизации органума применяет Ю.К. Евдокимова (63, с.29).

⁶⁹ К нему не относятся некоторые композиции Чиприана де Роре, Николо Вичентино, Клода Лежена, Джезуальдо ди Веноза, выполненные с привлечением хроматики и представляющие собой одно из «экспериментальных» направлений в музыке XVI века.

IV.

О ВОЗНИКНОВЕНИИ ПОНЯТИЯ «КОНТРАПУНКТ СТРОГОГО СТИЛЯ» И О СФЕРАХ ЕГО ПРИМЕНЕНИЯ

В отечественном и зарубежном музыковедении стало общепринятым подразделение контрапункта на два вида: контрапункт строгого стиля (строгого письма), к которому причисляют многоголосную музыку XV—XVI веков (преимущественно хоровую), и контрапункт свободного стиля (свободного письма) — сюда относят полифоническую музыку И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, композиторов XVIII—XIX вв. (преимущественно инструментальную или вокально-инструментальную). XX век стоит здесь особняком: будучи явлением исключительно многозначным и, в частности, в плане контрапунктического искусства, он как бы ждет еще своей оценки будущими поколениями исследователей; ждет своего определения и его контрапунктическое искусство.

Когда же возникли эти понятия — «контрапункт строгого стиля» и «контрапункт свободного стиля»?

Несмотря на широкое распространение в музыковедческой литературе XIX—XX веков, где ими пользуются как общеизвестными, более того, выносят их на титульный лист очень многих учебно-педагогических и научных работ⁷⁰, тем не менее абсолютно точный ответ на этот вопрос навряд ли может быть дан⁷¹. Ясно лишь одно: оба эти названия вошли в терминологический аппарат лишь в конце XVIII века, когда новому, расцветшему в эпоху Барокко и продолжившему свое развитие в последующие эпохи контрапунктическому искусству потребовалось такое определение, которое позволило бы отличать его от стиля великих контрапунктистов эпохи Ренессанса. Этот новый инструментальный стиль, вобравший в себя большое число открытий в области интонации, ритмики и ладо-гармонического мышления и добившийся исключительного разнообразия в используемых им выразительных средствах, нуждался в своего рода отказе от условностей, правил и ограничений, налагавшихся эстетическими канонами традиционного хорового искусства. Слово «свободный» наиболее точно выражало характер подобных устремлений. Неудивительно, что именно оно и определило чрезвычайно важный момент перехода на новую ступень в истории развития музыкальной культуры — ступень высвобождения музыкального мышления из-под потерявших былую актуальность требований и догм, касающихся как манеры письма, то есть творческого процесса, так и характера исполнения, бытования музыкальных ком-

⁷⁰ Иогансен Ю. Двух-, трех- и четырехголосный простой, двойной, тройной и четверной строгий контрапункт; Тансеев С. Подвижной контрапункт строгого письма; Соколов Н. Имитации на *cantus firmus* (пособие при изучении строгого стиля); Протопопов В. Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля; и т. д.

⁷¹ Отсутствует он и в крупнейших музыкальных энциклопедиях — NGD, MGG, La Musica.

позиций. И естественно, что в таком случае контрапункт и письмо, предшествовавшие «свободному» стилю, полностью отвечавшие канонизированным условиям и регламентам, получили название «строгий».

Термин «строгий контрапункт», «строгий стиль» (strenger — нем.; strict counterpoint — англ.; contrepont severe — франц.; contrappunto rigoroso — итал.) обобщил смысл и содержание множества терминов, распространенных в музыкальной практике XV—XVII веков, таких как contrapunctus strictè sumptus (XV век), stilus anticius, primo prattica (XVI век), contrapunto osservato, а также stilus gravis, stilus obligatus (XVII век).

Однако в музыкальных словарях, справочниках и энциклопедиях понятия «строгий стиль» и «свободный стиль» чаще всего даются без каких-либо пояснений, уточнений или справок. Вот, к примеру, как оно вводится в Энциклопедическом словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона: «С развитием нотного письма явилось слово *к/онтрапункт/*... Сперва развился строгий *к/онтрапункт/*, основанный на правильном отношении всех мелодических голосов к мелодии баса... Свободный *к/онтрапункт/*, развившийся позднее, основан не только на контрапунктических, но и на гармонических правилах» (т. XVI, с.109). И в большинстве других работ оба понятия используются в сравнении, в противопоставлении, как парный термин. Отсюда следует, что термин «строгий контрапункт» мог возникнуть лишь тогда, когда был уже достаточно развит свободный контрапункт, и не только развит, но и критически осмыслен — то есть не раньше середины XVIII века. И действительно, Йозеф Фукс еще не пользуется этим понятием в «Gradus ad Parnassum» (1725). В то же время в конце XVIII столетия оно уже встречается достаточно часто. Так, мы находим его во втором томе труда Иоганна Георга Альбрехтсбергера «Sämmtliche Schriften über Generalbas, Harmonie-Lehre und Tonaekunst um Selbstunterrichte», датированном 1790-м годом.

Что касается упоминаний о более ранних источниках термина (например, Хорст Зегер в своем двухтомном словаре — Musiklexicon in zwei Banden — сообщает, что «правила строгого стиля резюмировал Берарди в конце XVII века, который, как и позднее Фукс, перевел их на стиль Палестрины» — S.506), то в большинстве своем они не вполне верны, поскольку и Берарди, и многие музыканты до него, говоря о «строгом контрапункте», имели в виду то значение, которое вкладывалось в это понятие намного раньше. Например, Стеффано Бернарди в своем труде «Porta musicale» (1615) также говорит о требованиях, предъявляемых к «строгому контрапункту», однако на самом деле речь здесь идет о неукоснительном выполнении ранее сформулированных им восьми правил, то есть о строгой манере письма и оформления музыкальной композиции.

В XIX-м и XX-м веках понятие «контрапункт строгого стиля» (как и близкие ему понятия «строгий стиль», «строгий контрапункт», «строгое письмо») применяется в самых различных сферах — в науке, педагогике и т. д. для характеристики музыкального стиля конкретной эпохи (вторая половина XV—XVI вв.), использую-

щего систему диатонических, церковных ладов и подчиняющегося особым правилам употребления консонансов и диссонансов. При этом в него вкладываются разные значения. Каковы же главные из этих значений?

1. Прежде всего, это понятие, характеризующее музыкальный стиль конкретной исторической эпохи (вторая половина XV—XVI вв.), — стиль, которому свойственны жесткие правила употребления диссонансов, система диатонических церковных ладов, специфика ритмической нотации и т. д.

2. Кроме того, таково название школьной дисциплины. Правда, к сожалению, очень часто (особенно в XIX — первой половине XX веков⁷²) изучаемый строгий стиль подвергался переосмыслению, превращаясь в своеобразный экстракт техники музыкального письма — в «школьный строгий стиль», ничего общего не имеющий с подлинным художественным стилем эпохи Ренессанса.

3. Еще одна сфера применения понятия «строгий стиль» — введение его в сравнительный анализ с целью сопоставления одной художественной практики, одного творческого периода, жанра, произведения, с другим (например: «*мотетам свойственен более строгий стиль, чем мадригалам*»). В этом значении «строгий стиль» уже не связывается с определенной исторической эпохой, и подобное словосочетание может использоваться для характеристики музыкальных явлений и конкретных сочинений любого времени.

4. С начала XIX в. понятия «строгий стиль», «строгий контрапункт» нередко трактуются и как своеобразная жанровая характеристика — преимущественно церковной музыки, причем любой эпохи, вплоть до современной (А. Рейха, В. д'Энди, Ш. Гуно и др.). Подобная версия, как и предыдущая, практически опирается на суждения в отношении строгого стиля Й. Фукса и Падре Мартини: они считали, что нормы строгого стиля «заложены в самой природе музыки», что они не могут быть полностью разрушены и лишь естественно трансформируются в процессе смены художественных стилей.

В связи с вышеизложенным, а также учитывая, что понятие «строгий стиль» родилось не в момент установления собственно стилевого направления, а гораздо позже, имеется возможность увидеть в нем оттенок оценочного характера, подобный тому, какой вкладывается в понятия «классический», «романтический» и т. д.: перешагнув порог принадлежности своей исторической эпохе, оно становится не просто узким, историко-стилистическим понятием, но понятием художественно-эстетическим, обладающим своими собственными свойствами, нормами и критериями. За ним закрепляются такие качества, как:

1) некая отвлеченность, абстрагированность выразительных средств, образная обобщенность, собирательность;

2) уравновешенность эмоционального тона, спокойное, мерное движение го-

⁷² Переосмысление строгого контрапункта началось уже в XVIII веке. Первый, кто перестраивает методику его изучения — Й. Маттезон (выступает против церковных ладов), затем И.Ф. Кирнбергер, В.Ф. Марпург, И.Г. Альбрехтсбергер (опираются на функциональную гармонию с ее четырехголосным складом).

лосов, отсутствие проявлений ажитации и резких контрастов, ослепительных темброво-звуковых «вспышек», ярких динамических эффектов;

3) законы модальной организации, устойчивая ладовая система (диатоника, церковные лады), организация голосов по принципу комплементарной ритмики или по принципу *punctum contra punctum* (нота против ноты);


4) высокая степень изобретательности в изложении материала, необычайная щедрость на всевозможные выдумки и хитроумные решения, но также и строгое, нередко математически выверенное формообразование, отчетливо проявляющееся в построении как целого, так и частей;

5) исключительно развитая, порой изощренно-изысканная техника контрапунктического письма.

Таким образом, «контрапункт строгого стиля» может — и должен — быть трактован как своеобразное художественное направление, выразительные свойства которого не только не растворяются в музыкальном искусстве XVII в., но зримо или незримо присутствуют в искусстве вплоть до нашего времени.

Глава первая

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ И ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ СРЕДСТВА КОНТРАПУНКТА XV—XVI ВЕКОВ

зык, или стиль, который выработали бессмертные музыканты эпохи Возрождения, отличается тем, что он основан на простейших началах, и эти начала, за незначительными исключениями, везде выдержаны со строжайшей последовательностью, а между тем в применении их господствует величайшее разнообразие» (Ларош — 92, с.218). В этом высказывании выдающегося музыкального критика и публициста содержится очень меткое замечание по поводу контрапункта строгого стиля, а именно подчеркиваются его естественная природа и одновременно исключительное разнообразие в использовании выразительных средств.

Действительно, ведущие средства выразительности контрапункта строгого стиля, составляющие специфику его музыкального языка, — ритм, лад, интонационное наполнение и т. д., особенно в сравнении с последующими эпохами, отличаются удивительной простотой и естественностью. В них нет ничего, что противоречило бы природе музыки, что вызывало бы особые трудности при ее исполнении и тем более могло стать препятствием при ее восприятии. Трудно не согласиться с мнением того же Лароша, когда он, давая оценку контрапункту строгого стиля, пишет: *«Нет ничего более органичного, целого, разумного, простого в принципе и богатого в применении, как техника Палестрины и его современников... Но эти нетленные памятники искусства отличаются не одними лишь техническими достоинствами; они поражают возвышенностью полета, суровым величием, какою-то лазурной, безмятежной чистотой и прозрачностью, качествами столь же редкими в наши дни, как и их техническая законченность»* (там же, с.257).

Эти прекрасные слова значительно отличаются от тех оценок строгого стиля, которые он иногда получает в отечественной музыковедческой литературе, включая даже ее специализированную часть¹. Думается, нелишним было бы пе-

¹ Так, в учебнике «Полифония» Т. Мюллера (М., 1989) характеристика его практически сводится к набору малозначащих слов и фраз, из которых мы узнаем, что *«необходимость изучения строгого стиля — вокальной полифонии XV—XVI веков, представляющей собой диалектическую взаимосвязь содержания и формы, включающей всю совокупность музыкально-выразительных средств, принципов формообразования, композиционных приемов, вызвана тем, что полифония Высокого Ренессанса достигла вершины своего развития — классической ясности и красоты формы, мелодики, гармонии. В ней отчетливо обозначились новые, весьма перспективные тенденции в развитии музыкального мышления»* (с.8). В других учебниках определение строгого стиля и вовсе отсутствует.

речитать их еще раз, чтобы глубже вникнуть в смысл. Какой диапазон чувств и какая гамма красок заключены в них! Это, несомненно, одна из лучших характеристик контрапункта строгого стиля. Стиля, которому, с одной стороны, давали высочайшую оценку крупнейшие композиторы самых разных эпох, а с другой стороны, довольно часто (особенно в настоящее время) отказывают в наличии очень многих существенно важных выразительных и формообразующих свойств — таких как динамика, контраст, индивидуализированный тематизм, а порой и вообще всякий тематизм (временем рождения которого, опираясь на мнение Ю.Н. Тюлина, считают эпоху барокко). Так, например, Л.А. Мазель отмечает (и, казалось бы, не без оснований), что «...отвлеченно-созерцательное искусство строгого стиля предполагало не только плавность линий, консонантность созвучий, но и более или менее одинаковый уровень общего напряжения, сравнительно ровную эмоционально-динамическую кривую» (1982, с.54). А В.В. Протопопов видит кардинальное различие строгого стиля и всех последующих стилей в том, что в первом «контрастное скрыто внутри музыкального образа и не выходит вовне в противопоставление образных сфер, как это видим, например, в мессе *h-moll* Баха, где *Crucifixus* и *Et resurrexit* полярно противоположны по содержанию, как смерть и возрождение» (125, с.272).

Задумавшись: всегда ли справедливо и оправдано ограничение строгого стиля лишь одной образной сферой, связанной преимущественно с религиозным содержанием? Всегда ли возможно при его характеристике довольствоваться перечислением только таких черт, присущих ему, как созерцательность, объективность, обобщенность, уравнищенность, однородность и проч.? Не представляет ли строгий стиль явление более широкое по образному диапазону, нежели принято считать, более разноплановое по содержанию, связанное не только с «высокими» проблемами духовного бытия, но и с более частными, личными аспектами человеческой жизни?

Соглашаясь в целом с вышеприведенными высказываниями, нельзя не констатировать, что среди сочинений строгого стиля встречаются такие, уровень напряжения в которых достаточно изменчив, а эмоционально-динамическая линия очень далека от ровной. Более того, в ряде случаев можно говорить и о проявлении контрастного начала, которое наиболее часто достигается благодаря использованию принципа **альтернации** — чередования разделов с разным исполнительским составом, с различным метрическим и ладовым решением, содержащих *cantus firmus* — и свободных от него и т.д. Нам представляется весьма ценным наблюдение Н.А. Герасимовой-Персидской о том, что «у Жоскена и его современников уже прекрасно осознана сила контраста высокого и низкого звучания, начинается расчленение компактной целостности» (36, с.82). Следовательно, контрапункт строгого стиля вовсе не лишен принципов контраста, динамики, развития от частного к общему и т.д., которые, однако, реализуются в своих специфических сферах и с иной степенью активности, яркости, чем в музыке последующих стилей. Не лишен он и тематизма, со своими законами построения и своими отчетливо проявляемыми функциями, хотя, безусловно, тема-

тизм этот и иного качества, нежели тот, который присущ Барокко и последующим эпохам.

Несомненно, современный человек воспринимает композиции Жоскена Дебре, Пьера де ла Рю, Палестрины не так, как воспринимали их современники названных мастеров. Какие бы благоговейные чувства ни испытывал он от общения с музыкой той эпохи, его слух, его память, вобравшие звуковые впечатления последующих столетий, навряд ли способны реагировать на выразительные достоинства контрапункта строгого стиля, минуя многочисленные аналогии и сравнения с искусством более близким ему по времени и более доступным его пониманию.

Кроме того, следует учитывать, что мы, в продолжение XIX века, как правило, оцениваем эту музыку лишь с эмоционально-интуитивной стороны, тогда как почти каждый ее мотив, каждый мелодический оборот несет определенную интеллектуально-смысловую нагрузку. Традиции распевания того или иного текста, принцип выбора определенных, хорошо знакомых людям того времени интонаций (соответствующих определенным словам), приемы подачи музыкального материала, равно как все то, что могло составлять эзотерический план композиции, чаще всего остаются нами не поняты. Нам недоступна тайнопись этой музыки, нам вообще достаточно далеки и свойственный той эпохе, во многом рациональный, логический подход к искусству, и присущая ей степень соотнесения общепризнанных установок и субъективных моментов, типизированных и индивидуальных черт. И оттого неразгаданными остаются многие лабиринты творческой мысли.

Исходя из вышесказанного, желательно при обращении к контрапункту XV—XVI вв. стремиться к многосторонней оценке этого явления, учитывать по возможности и смысловую, и эмоционально-выразительную сторону музыкальных композиций, а также не отказываться от привлечения различного рода моментов ассоциативного плана. Здесь наверняка было бы уместным использование сведений из смежных искусств — живописи, графики, архитектуры и т.д., способных настроить наше восприятие этого «доброе, старое времени» на нужный лад и усилить художественно-эстетические впечатления. Особое значение для правильного «слышания» музыки XVI века имеет момент максимального приближения условий ее исполнения к практике ее реального, аутентичного звучания. С этой точки зрения важно уделять внимание не только количественному и качественному составу исполнителей — не стоит упускать из виду и то, что хор в храме и хор на концертных подмостках суть явления разные. Стремясь к тому или иному художественному эффекту, автор мессы или мотета непременно принимал во внимание акустику храма, его атмосферу, традиции ритуала и многие другие вещи. Этот факт представляется необычайно важным, и его следует обязательно учитывать всем, кто исследует или исполняет музыку строгого стиля.

В подтверждение сказанного приведем строки из письма К. Дебюсси, адресованные им любителю музыки, коллекционеру Э. Ванте: «В церкви, именуемой Ани-ма, я слышал две мессы, одну Палестрины, другую Орlando Лассо... Не знаю, знакома

ли вам эта церковь... Мне она очень нравится своим простым и чистым стилем... Именно в церкви Анима и надо слушать эту музыку, единственную духовную музыку, которую я принимаю... (выдел. здесь и далее мое — Н.С.)

Названные мной выше добрые люди — оба Мастера, особенно Орландо, который более декоративен, более человечен, чем Палестрина. И потому я считаю настоящим фокусом эффекты, которых они достигают одним только огромным владением искусством контрапункта. Ведь вы, вероятно, и не догадываетесь, что контрапункт в музыке есть вещь самая отталкивающая.

Так вот, у них он делается восхитительным, с неслыханной глубиной подчеркивающим чувство, выражаемое словом, и затем там иногда проскальзывают мелодические рисунки, кажущиеся узорами на старинных молитвенниках. То были единственные часы, когда во мне проснулось существо, которому доступны музыкальные впечатления» (54, с. 256).

Собственно о музыке здесь сказано очень немного, но эти слова о стиле церкви, об узорах на старинных молитвенниках не просто дополняют краткую характеристику контрапункта — они вдыхают в него жизнь, помогают ему стать действительно восхитительным! Оживают его эффекты, его связь с выразительностью и смыслом слова. Музыка как будто начинает звучать с той подсветкой, с тем колоритом, в том гармоническом согласии, которые свойственны, пожалуй, только этому стилю.

Итак, приступая к характеристике выразительных средств контрапункта XV—XVI вв., постараемся не ограничиваться только изучением традиционных способов их применения, но будем рассматривать и те их особенности, которые и сегодня способны вызывать столь же яркое, живое восприятие этой музыки, в полной мере оправдывающей справедливость слов Г. Лароша: «строгий стиль... есть стиль эпохи, в высшей степени богатой музыкальным вдохновением» (92, с.223).

ритмическая нотация

Первое, на что обычно обращается внимание, и что, казалось бы, составляет внешнюю сторону (на самом деле это далеко не так) облика музыкальной композиции, — это ее ритмическая нотация. Запись музыкального текста — выбор метра, длительностей, использование определенных ритмических рисунков — все это говорит о многом, а порой позволяет даже достаточно точно определить время создания той или иной композиции (особенно в том случае, когда присутствуют некие «опознавательные знаки» — характерные детали конкретной стилистики и, конечно же, когда речь не идет о преднамеренной стилизации).

Вне всякого сомнения, контрапункт строгого стиля имеет свое индивидуальное графическое решение. «Белое письмо» хоровой партитуры, воспроизводящее музыкальный текст с помощью нот очень крупных длительностей и соответствующего размера: 3/1, 3/2, 4/2 (малоупотребительного уже в музыке XVII века и

тем более последующих столетий); специфические, нарочито простые ритмо-формулы — все это, иногда даже без анализа вертикали, говорит о возможной принадлежности данной композиции строгому стилю.

Как известно, музыкальные сочинения XV—XVI веков в своем окончательном виде не имели принятого ныне партитурного оформления и представляли собой отдельные партии. Однако их **графическая сторона** существенно отличалась от той, которую они имеют в настоящее время, не только из-за сведения всех голосов в общую партитуру, но главным образом из-за введения тактовых черт, принесших с собой ритмические «узоры», нарушившие старый строй и порядок следования длительностей, искажившие нередко смысл и логику «рисунка нот» и во многих случаях «снявшие с повестки дня» саму возможность обсуждения всех этих проблем. Залигованные бревисы, целые и половинные длительности отсутствовали и в рукописях старых мастеров, и в тех публикациях, которые стали осуществляться с начала XVI века. Все выглядело совершенно иначе, поскольку вместо заливованных двух-трех нот бралась соответствующая им по продолжительности одна более крупная².

Как не сожалеть о том, что, приобретя новый облик с точки зрения своей графической структуры, музыкальный текст композиций Средневековья и Ренессанса утратил еще одну возможность быть до конца разгаданным! Ведь новая запись не может не исказить то эстетическое начало, которое нес с собой рисунок нотных длительностей, и, фактически, умерщвлять многие очень ценные творческие идеи. Во-первых, этот рисунок составлял важную часть достаточно распространенной для Ренессанса традиции *musica reservata*, связанной с обращением к риторике, символике, к канону (Canon, согласно Тинкторису, — «правило, указание, заключающее волю композитора под неким иносказанием»); во-вторых, он постоянно находился в поле внимания при работе с *cantus prius factus*; наконец, в-третьих, определенный принцип соотношения длительностей как в оформлении отдельных голосов, так и всего ансамбля являлся своеобразным «гарантом» красоты и соразмерности целого.

Приведу всего один пример. Он касается пятиголосной мессы Палестрины «L'homme armé», находящейся в XII томе издания *Palestrina Werke*. Как пишет М. Брене, Палестрина «*в течение нескольких лет пребывания в папской капелле пел, слышал и просмотрел, вероятно, не менее семнадцати месс* (на эту тему — Н.С.), *поскольку тринадцать из них хранились в Сикстинской капелле, и, кроме того, были напечатаны мессы Жоскена (1502), Пьера де ля Рю (1503), Пиплара (1516), Моралеса (1544)*» (218, р.165). Неудивительно, что, приступая к созданию первой своей мессы на эту тему (вторая, с названием *Missa Quarta*, опубликована в XIII томе), он стремится найти для нее новые, ранее не использованные приемы изложения

² В некоторых современных публикациях (преимущественно американских, но также немецких) произведений старых мастеров можно видеть такое оформление текста, при котором отсутствуют сплошные, проходящие сквозь все голоса вертикальные тактовые деления, и последняя нота такта, превышающая по длительности его размеры, переносится без лиги в новый такт, где следующая нота вступает с отставанием от его начала.

первоисточника, новые выразительные моменты. В числе их оказывается и почти незаметная при современной нотации особая, отличающаяся оригинальным графическим решением, манера подачи *cantus prius factus*. В частности, Палестрина развивает здесь те традиции нидерландских мастеров, которые были связаны с искусством метрического варьирования первоисточника, а именно: при сохранении рисунка нот, их внешнего вида и порядка следования, благодаря обновлению метра и размера, изменялась их относительная протяженность³.


Если этот творческий секрет Палестрины до некоторой степени нами понят, сколько же других, не менее загадочных случаев и тайн, касающихся особенностей графического письма, остаются неразгаданными из-за отсутствия возможности видеть музыкальный текст в оригинальном виде?


Итак, что же следует знать о метро-ритмической организации музыки XVI века? Главное, по-видимому, то, что музыка строгого стиля имеет так называемую **мензуральную нотацию** (от лат. *mensura* — мера, букв. — размеренная нотация) и выражается с помощью «белого письма», пришедшего на смену «черному» — в котором писали мастера первой нидерландской школы и в котором зафиксированы, в частности, многие сочинения Дюфаи, написанные приблизительно до 1450 года. Изобретенная еще в эпоху Средневековья (ок. 1250) и просуществовавшая с того времени более трех с половиной веков (приблизительно до 1600), в течение которых она претерпевала определенные изменения, мензуральная нотация, была для своего времени крупнейшим завоеванием музыкальной науки и художественной практики, обеспечившим возможность развития многоголосной музыки вообще и, в частности, полифонической (контрапункта)⁴.

Неудивительно, что большинство трактатов XIII — XIV веков связано с описанием мензуральной нотации. Она разрабатывается Й. де Гарландиа («*De mensurabili musica*», ок. 1240) и И. Моравским («*Discantus positio vulgaris*», ок. 1225), Анонимом IV («*De mensuris et discantus*», после 1272) и Франко Кельнским («*Ars cantus mensurabilis*», ок. 1280), Филиппом де Витри («*Ars nova*», ок. 1320), И. де Мурисом («*De discantu*»), Маркетто Падуанским («*Pomerium musicae mensuratae*», 1308), а в XV веке — И. Тинкторисом («*Proportionale musices*», ок. 1474) и Ф. Гафори («*Theorica Musicae*»). Прогрессивность этой системы состояла в выработке **точных временных пропорций**, точных временных соотношений между отдельными длительностями, которые выстраивались сначала на основе их трехдольного деления, а с XIV века также и двухдольного. Средневековая мензуральная нотация оперировала следующими знаками:

³ Одним из первых, кто обстоятельно рассмотрел специфику метро-ритмического строения с.ф. во всех частях этой мессы, был дон Пьетро Чероне, который в своем трактате «*El Meloreo*» (1613) посвящает ей целую книгу (XX), «где вкратце излагается о мессе «*L'homme armé*» Пьерлуиджи Палестрины и, в частности, разъясняется решение тенора».

⁴ Мензуральной нотации предшествовала **невменная** нотация, указывавшая лишь направление движения мелодии; позднее ее сменила так называемая **хоральная** нотация, фиксировавшая только высотную сторону мелодий.

Duplix longa — двойная лонга — 


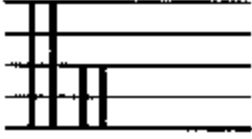



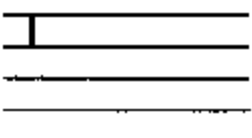

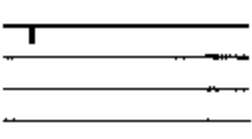

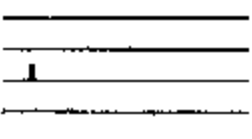

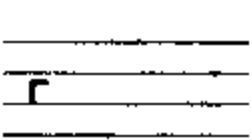

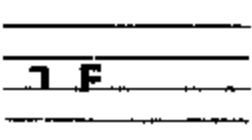


Longa — лонга — единица счетного времени в XIII веке — 

Brevis — бревис — единица счетного времени в XIV веке — 

Semibrevis — семибревис — единица счетного времени в XV—XVI веков — 

Названия нотных длительностей (латинские) передавали их условную протяженность: **дуплекс лонга** — «двойная длинная», **лонга** — «длинная», **бревис** — «короткая», **семибревис** — «половина короткой». В XIV веке вошли в употребление **минима** — «самая малая», а также **семиминима** — «половина самой малой». Каждому нотному знаку соответствовал знак паузы, имеющий определенное начертание (см. таблицу).

Начиная с середины XV века (то есть времени, непосредственно предшествовавшего строгому стилю), с заменой пергамента бумагой в обиход входит «белое письмо», которое стабилизируется в XVI веке; при этом ранее сложившаяся система длительностей (она пополняется еще двумя длительностями — **фуза** и **семифуза**) получает следующее выражение:

длительности		ноты	паузы
максима —			
лонга —			
бревис —			
семибревис —			
минима —			
семиминима —			
фуза —			
семифуза —			

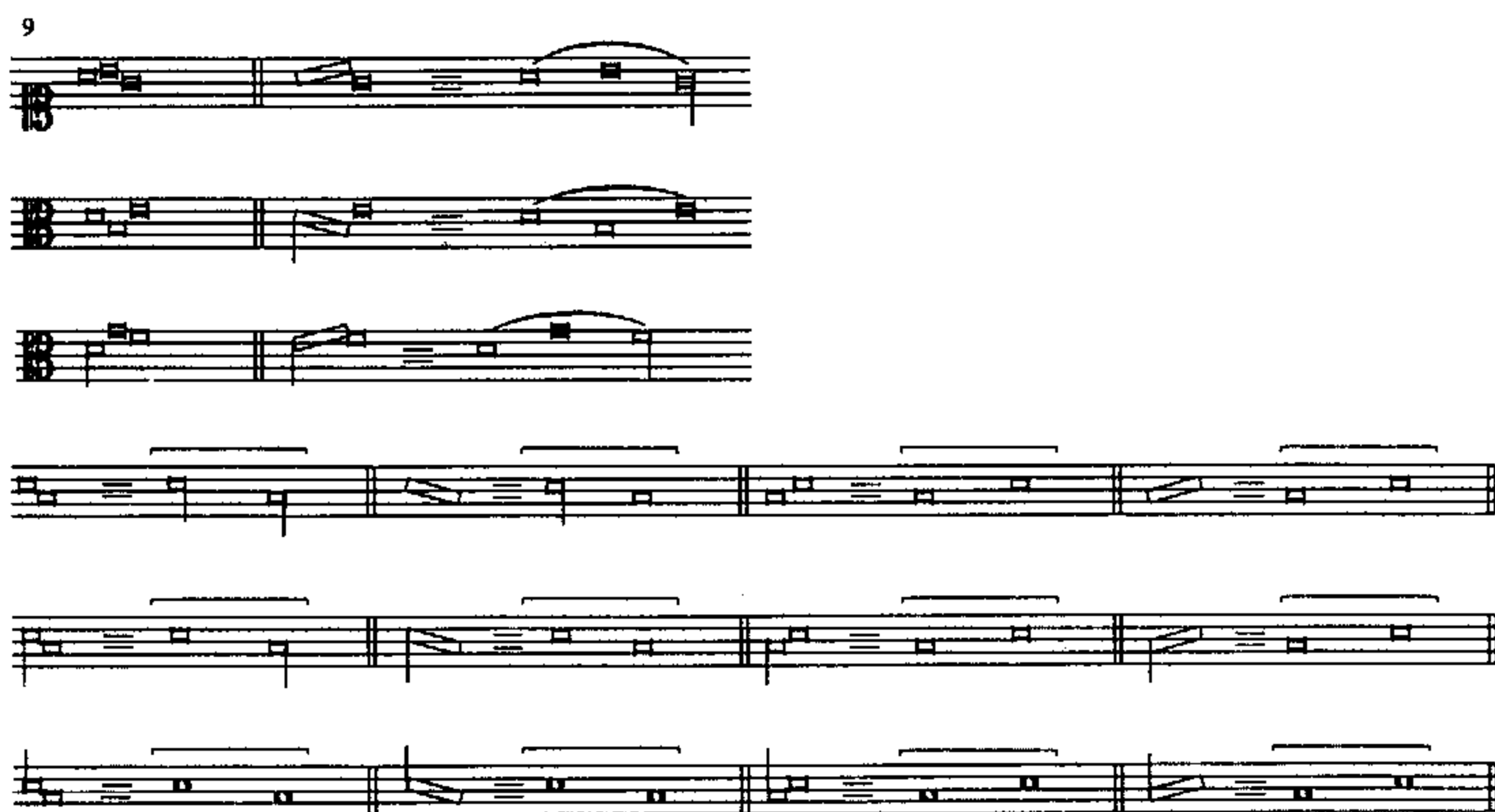
Со временем графические обозначения трех последних длительностей получили, как это видно в таблице, зачерненный вид; одновременно сменились и обозначения соответствующих им пауз.

«Белая» нотация включала в себя не только нотные знаки, паузы, но и лигатуры (в переводе с лат. — «связь»: знак, объединявший несколько звуков, испол-

няемых, как правило, на один слог). Сами лигатуры подразделялись как бы на две группы: первая — так называемые «*ligaturae rectae*» — включала лигатуры с соединенными нотами, вторая — «*ligaturae obliquae*» — общее указание на первую и последнюю ноты с помощью линий:

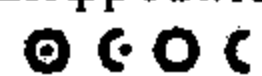



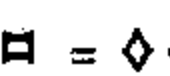

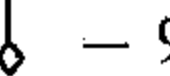



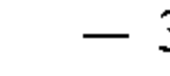

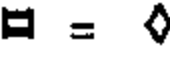

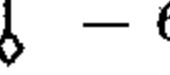

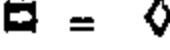

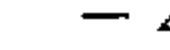
Первая нота каждой лигатуры называлась «*nota initialis*», последняя — «*nota finalis*», а любая, находящаяся в звуковом пространстве между ними, — «*nota mediae*». Последования нот в лигатурах и их длительности определялись в соответствии с особыми правилами, описание которых мы опускаем⁵, предлагая ограничиться лишь теми сведениями, которые можно получить из приводимого ниже примера, демонстрирующего наиболее распространенные лигатуры и их расшифровки:



Длительности же обычных нотных знаков подчинялись правилам тройного или двойного деления. Только максима и минима всегда оставались двухдольными. Виды ритмического деления, называемые **мензурами**, в свою очередь получали специфические названия в зависимости от того, к какой длительности они относились. Мензура (деление) лонги обозначалась понятием «**modus**», мензура

⁵ Желаящие более подробно изучить эти вопросы могут получить о них сведения в трудах Г. Беллермана (*Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts*, Berlin, 1906), И. Вольфа (*Handbuch der Notationskunde*, Bd.1, Leipzig, 1913), В. Апеля (*The notation of polyphonic Music, 900—1600*, Cambridge, Mass., 1942) и др.

бревиса — понятием «tempus» (ее деление на три семибревиса называлось tempus perfectum, на два — tempus imperfectum), мензура семибревиса — «prolatio» (ее деление на три минимы обозначалось prolatio major, на две минимы — prolatio minor). Из вышеприведенной таблицы видно, как от века к веку менялась счетная единица времени. В качестве знаков, помогавших расшифровать метрическую сторону голосов, употреблялись следующие обозначения: . Они выставлялись в начале первой нотной строки и указывали на использование одного из четырех возможных вариантов соотношения мензур tempus и prolatio:

	старинные обозначения размеров:	современные размеры:
tempus perfectum, prolatio major	 =  ;  = 	— 9/4, 9/8
tempus perfectum, prolatio minor	 =  ;  = 	— 3/4, 3/8
tempus imperfectum, prolatio major	 =  ;  = 	— 6/4, 6/8
tempus imperfectum, prolatio minor	 =  ;  = 	— 2/4, 4/4

В сочинениях мастеров эпохи Ренессанса метро-ритмическому изложению музыкального материала придавалось важное конструктивное значение. Более того, правильнее было бы сказать, что почти каждое поколение музыкантов, ставя перед собой и решая конкретные художественные задачи, диктовавшиеся традициями жанров религиозной, светской и народно-бытовой музыки, находило в сфере метроритма свои выразительные моменты, свои собственные эффекты. Если в XIV и даже в самом начале XV вв. многие музыканты продолжали трактовать многоголосие как соединение самостоятельно выстроенных в интонационном и метрическом отношении голосов, то уже Окегем и его ученики отходят от этой тематической «пестроты», стремятся к тематически однородному многоголосию и добиваются его самыми разными способами. Последователи Окегема достигали желаемого результата прежде всего с помощью имитаций, которые тематически выравнивали все голоса фактуры. Сам же Окегем в большей мере тяготел к показу таких форм взаимоотношений между голосами, которые сочетают **интонационную тождественность** голосов с их **метрическим разнообразием**. Подобный результат, в частности, он получает, обращаясь к **мензуральным канонам**⁶, в коих настолько преуспевает, что создает даже целую мессу («Missa Prolationum»), почти все части которой выполнены с применением техники двойных (двутемных) мензуральных канонов. Композитор находит метод, при котором из двух зафиксированных им голосов выводятся еще два, точно повторяющие первые, но каждый раз отстоящие от них (по вертикали) на другой интервал и, главное, имеющие новое **метрическое измерение**. В приводимых ниже примерах первый случай расшифровывается как двойной канон в унисон, каждый из голосов которого излагается в двух метрических пропорциях: tempus imperfectum, tempus perfectum; второй — как двойной канон в терцию с теми же метрическими условиями:

⁶ Мензуральным (или пропорциональным) называется такой канон, голоса которого вступают одновременно, но имеют разное метрическое выражение. Подробнее об этом см. в разделе, посвященном канонической технике письма.

10

Ky - ri - e e - lei - son

3 1

6 3 2 1

9 2 Ky - ri - e

Ky - ri - e

3 1 Ky - ri - e

9 2 Ky -

6 3 2 1 Ky - - - - - ri - - - - - e

Несомненно интересное решение, на которое в свое время обратил внимание еще В. Апель, демонстрирует первая часть (Kyrie) мессы «L'homme armé» Пьера де ла Рю. Оригинал ее публикации (Венеция, 1503) состоит из четырех книг голосов, в которых Superius записан в *tempus perfectum*, Altus в *tempus imperfectum*, в то время как Bassus имеет два метрических знака — C и O, означающие, что здесь зафиксирован мензуральный канон. Музыкальный же текст последней части этой мессы изложен вообще только в одной книге, поскольку он записан всего лишь на одной строке и представляет собой зашифрованный четырехголосный мензуральный канон (см. пример 169).

Исключительно яркие, виртуозно выполненные образцы мензуральных канонов демонстрирует и современник Пьера де ла Рю — Жоскен Дебре. В его мессе «L'homme armé» («Вооруженный человек», с подзаголовком «super voces musicales» — «на музыкальные гласы») четыре таких канона: три — двухголосные (их метрическое решение дает пропорцию 1 : 2) находятся в разделе

Benedictus, четвертый — трехголосный (пропорции его голосов 1 : 2 : 3) помещается в Agnus II:

II a Original-Notation

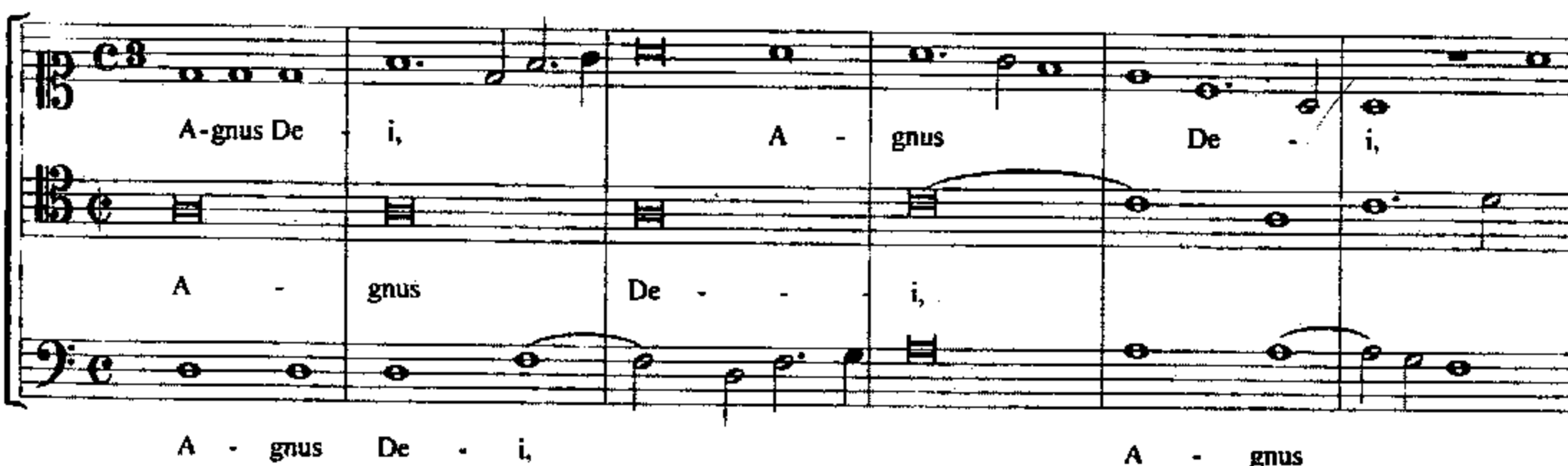


Duo in unum

Resolutio



Tria in unum

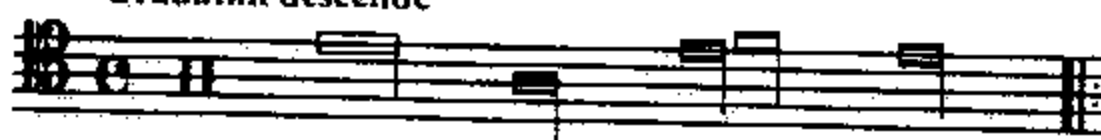


Впрочем, «игра» с разными метрическими пропорциями не ограничивалась только мензуральными канонами, она присутствовала и в других приемах композиторской техники. Очень часто, например, можно видеть ее претворение в так называемых **линейных канонах**⁷, которые, в отличие от предыдущих (мензуральных), демонстрируют «сочетание» разных метрических измерений не в одновременной, а в последовательной их подаче. Образцом такого канона может служить раздел Sanctus из мессы «L'homme armé» Марбриана де Орто, в кото-

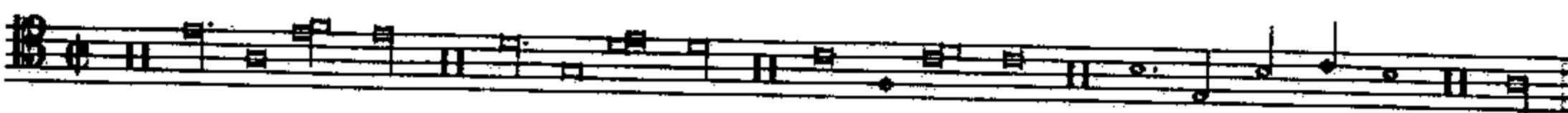
⁷ Линейный (линейный) канон, как и пропорциональный (мензуральный) входит в классификацию форм канона, принадлежащую Л.Файнингеру (см. его диссертацию). Этот вид канона предполагает выведение целостного голоса из его зашифрованного фрагмента.

ром *c.f.* — мелодия популярнейшей французской песенки — последовательно меняет мензуры: C_4 , C_3 , C_2 , C_1 , C_0 , при этом каждый раз перемещаясь на новую высоту. Сначала она звучит от звука *g*, затем от *c*, *h*, *a*, *g*, то есть звуков, образующих начальную попевку самого *c.f.* Близкий этому пример, но все же с «иным заданием» демонстрирует другая месса этого же композитора — «*Mi-mi*». В ее последней части — *Agnus* — отсутствует фиксация партии тенора, которая зашифрована с помощью *Canon'a* (а следовательно предполагает расшифровку самим исполнителем). Орто дает частичную подсказку к прочтению этого *Canon'a*, вводя слова «*Gradatim descende*» («спускаясь по ступеням»), а также указывая в *Resolutio* на метрическое уменьшение длительностей с каждым новым повторением фрагмента *c.f.* (заметим, что однолинейный канон очень часто также называли теноровым каноном, поскольку подобные «шарады» преимущественно относились именно к тенору):

12 Canon
Gradatim descende



Resolutio
Tenor ad longum



Прием метрического варьирования часто используется и в музыке XVI века. Так, верхний голос *Benedictus'a* из ранее называемой пятиголосной мессы «*L'homme armé*» Палестрины трижды излагает фрагмент первоисточника: в первый раз в бревисах, во второй в семибревисах, в третий в минимах. Причем, сокращение длительностей в отрезках *c.f.* отражается на размерах построений, находящихся между его проведениями, которые, как правило (и в данном случае также), уменьшаются в тех же пропорциях. Подобная работа с тематическим материалом впоследствии обретет новую жизнь в жанрах инструментальной музыки и станет особенно характерной для ричеркара.

Итак, если еще раз обратиться к рассмотренным примерам, можно убедиться в том, что метрическое варьирование — это не только прием тематической работы, но и важная составная часть, условие становления композиционной структуры. Не случайно, обращение к подобной технике сопряжено с использованием особой музыкальной формы, которую мы называем **формой дискретного ostinato с изменяемой темой** (подробнее об этом см. в главе 6). Будучи показательной для музыки XV—XVI вв., она практически пропадает в последующие столетия и возрождается лишь в XX веке. Кроме того, несомненно, смена метра играет важную роль в многочастных композициях, будучи вводимой нередко как прием **альтернации**. В отдельных произведениях, например, в мессе Обрехта «*Sub tuum praesidium*», чередование трехдольности и двудольности становится постоянным «условием», которому подчиняются и способ изложения одноименного антифона — *c.pr. f.*, и

строение всего цикла: в каждой его части первые 40 тактов звучат в размере 3/1, а следующие за ним 36 тактов — в размере 2/1.

Прежде чем перейти к правилам метрического оформления музыкального текста и рекомендациям к письменным работам, напомним, что в художественной практике XV—XVI вв. употреблялись **три вида ключей**: ключ «соль» на второй и реже на третьей линейках, ключ «до», который мог находиться на любой из пяти линеек, получая при этом, естественно, разные названия: на первой — «сопрановый», на второй — «меццо-сопрановый», на третьей — «альтовый», на четвертой — «теноровый», на пятой — «баритоновый», и ключ «фа» на четвертой линейке («басовый ключ»). Последний достаточно часто применялся также на третьей линейке и назывался «баритоновым»⁸:

13 старинные обозначения:



современные обозначения:



Из трактатов XVI века мы узнаем о существовании «высоких» и «низких» ключей. «Все напевы, — пишет Морли (272, р.166), — выходящие из-под пера музыканта, которые сочиняются им по собственному усмотрению, стоят либо в высоком, либо в низком ключе. Поэтому, если ты пишешь свой напев в высокой тесситуре, то получается такой диапазон твоей музыки и расстановка ключей для каждого голоса (см. пример 14 а).

Но если бы ты захотел составить свой напев из двух дискантистов, то можно сделать оба высокие голоса в одном ключе, и в этом случае более низкий /из голосов/ называется *Quinto*. Но если в напеве нет двух высоких голосов, тогда *Quinta* всегда стоит на той же высоте, что и тенор. Свой альт, или голос средней тесситуры ты можешь сделать высоким или низким, по своему усмотрению, поставив ключ на самой низкой или второй снизу линии.

Если ты сочиняешь свой напев в низкой тесситуре и для средних голосов, ты должен соблюдать границы диапазона и расставлять ключи так, как указано здесь (см. пример 14 б).

⁸ Перечисленные названия ключей (и тем более «скрипичный») появились позднее. Интересно, что некоторые нотные примеры, которые содержали трактаты XVI века, как правило, записывались в баритоновом ключе, поскольку он считался простейшим. См. 13, с. 108—109.

Музыканты также имеют обыкновение сочинять композиции только для мужских голосов, и в этом случае они никоим образом не должны превышать следующий диапазон (см. пример 14 в):

14

a) *Canto. Alto. Tenor & Quinto. Basso.*

б) *The high Meane. The low Meane. Alto. Tenor. Basso.*

в) *Alto. Tenor primus Tenor secundus Bassus.*

Интересные сведения о ключах содержит трактат Я. Свелинка (глава 128)⁹. Здесь приводятся четыре разных варианта сочетания ключей, применяемых в художественной практике. Причем их состав предопределяется выбором ключа для теноровой партии. Первый вариант (а) предлагается для ситуации, когда тенор записывается в теноровом ключе «до»; второй (б) — когда он фиксируется в альтовом ключе «до»; третий (в) — когда он располагается в баритоновом ключе «фа»; четвертый (г) — когда он находится в условиях транспонированного строя и имеет меццо-сопрановый ключ:

15

a) *Discant* *Cantus* *Cantus* *Cantus*

б) *Alt* *Alt* *Alt* *Alt*

в) *Tenor* *Tenor* *Tenor* *Tenor*

г) *Bas* *Bas* *Bas* *Bas*

или

Ключи не просто определяли высотную позицию певческих голосов, удерживая их звуковой рельеф в пределах пяти линеек (без введения дополнительных строк), но нередко становились и особым **конструктивным средством**, с помощью которого мелодия, выписанная при своем повторном изложении на той же высо-

⁹ Автор русского перевода трактата Свелинка Е. Попова ссылается на Х. Германа, который высказывает предположение о том, что этот раздел трактата, возможно, принадлежит не Свелинку, а Рейнкену, который, как известно, зафиксировал большую часть этого труда. См.: Е. Попова. Я.П. Свелинк: композитор, органист, теоретик (диплом. работа, МГК, 1999, с.263—264).

те, в результате смены ключа практически звучала уже на новой высоте. Этот «оптический обман», несомненно, забавлял мастеров того времени, и им наиболее часто пользовались те композиторы, которые особенно тяготели к изобретательности и проявлению остроумного, игрового начала. Сошлемся на два подобных примера из творчества Жоскена Дебре. Первый — его четырехголосная канцона «Scaramella», партия тенора в которой содержит дважды графически идентично изложенную мелодию популярной (возможно народной) французской песенки. Однако перед вторым проведением композитор меняет теноровый ключ «до» на басовый «фа», и в реальном звучании цитируемая мелодия звучит квинтой ниже в сопровождении новых контрапунктирующих голосов. Второй пример — трехголосная французская chanson «Fortuna d'un gran tempo» (аналогичным образом выполнена его же «En l'ombre d'ung buissonet»), которая интересна идентичностью графического изложения всех трех своих партий. Однако эта видимость остается всего лишь на бумаге, поскольку, в результате выбора соответствующих ключей, каждый из голосов, вступающих имитационно, излагает свой материал на новой высоте.

Уже в XV веке наряду с использованием нот ромбовидной формы, начинают вводиться и ноты с округленной головкой. И то и другое письмо получают превращение (причем второе постепенно вытесняет первое) в нотопечатании, первые образцы которого относятся к 1470-м годам. С начала XVI века нотопечатание приобретает интенсивный размах (Петруччи в Италии, Эглин, Шлик в Германии и т. д.), и именно благодаря разным способам его технологии, стремлению упростить процедуру оформления музыкального текста, в конце XVI — начале XVII вв. осуществляется переход к современной системе нотного письма: ромбовидная запись нотных знаков окончательно сменяется округлой, и главное, утверждается соподчинение длительностей в отношении 1 : 2.

Итак, в чем же состоит специфика ритмической нотации музыки XV—XVI веков? Прежде чем перечислять эти особенности, еще раз обратимся к музыкальному примеру: рассмотрим в графическую сторону его голоса, в последование длительностей, в наиболее характерные ритмические рисунки:

16

Палестрина. Офферторий "Ave Maria", a 5v.

A - - - ve - Ma ri - - a, a - ve Ma -

- ri -

- - - a, a -

ve Ma - - - ri - - - a.

Анализ данных образцов наверняка приведет к выводу о том, что, по сравнению с предшествующими столетиями, метро-ритмическая организация явно получает большую свободу и независимость. Остались в прошлом модусная система, свойственная композициям XIII века, а также изоритмия, характерная для многих сочинений XIV — начала XV вв. Техники эти, безусловно, схематизировали ритмическую сторону музыкального творчества, однако ни в коей мере не стали тормозом в развитии музыкального мышления; наоборот, они стимулировали появление многих других очень важных компонентов художественной выразительности. Но, отличаясь известной раскрепощенностью, ритмика композиций XV—XVI столетий в то же время имеет достаточно строгое выражение, проявляющееся:

Метро-ритмическая организация
[**во-первых**, — в преимущественно плавных переходах от одних длительностей к другим и наиболее частом использовании соседних, близлежащих. То есть целая нота обычно следует за бревисом, половинная за целой и наоборот. Мы почти не встретим примеров, где вслед за бревисом или максимой следовали бы семими-нимы и т. д.;

Ритмическая организация
[**во-вторых**, — в достаточно редком (обычно вызванном определенными задачами) применении однотипных ритмических фигур, вносящих периодичность. Скорее можно констатировать другое — различие тактов (на достаточно протяженном отрезке времени) с точки зрения их ритмического оформления, или, другими словами, более частое обращение к разным, не повторяющимся ритмическим рисункам, нежели к одинаковым;

в-третьих, — в использовании разнообразных средств, способствующих созданию эффекта текучести, протяженности, слитности. В их числе могут быть названы «пробеги» через тактовую черту (имеется в виду современная запись), лигирование сильных долей, паузы, которые, будучи знаком прекращения звучания, в то же время обладают способностью объединять, «стягивать» мотивы и фразы в ? более широкие мелодические построения;

и последнее, — в наличии более или менее устойчивых, традиционных композиционных форм применения тех или иных длительностей.

Так, **максима и лонга** наиболее часто используются в каденциях (заключительных), но также могут избираться и для подачи c.f. в augmentatio (увеличении).

Чаще всего встречается в каденциях и augmentatio
Бревис и семибревис относятся к числу достаточно распространенных длительностей: ими может излагаться c.f., участвуют они также и в метро-ритмическом строении других голосов. Бревис, как более крупный из этих двоих, вполне допустим и на начальной стадии мелодического рисунка, и в середине его, и в конце. Он может быть взят самостоятельно или продлеваться с помощью семибревиса, а также миним.

Минима в контрапункте строгого стиля — наиболее распространенная длительность, без которой не обходится ни простой, ни орнаментированный его вид; она используется в любых отделах мелодических фраз (в меньшей мере — в заключительных), но почти никогда — в последнем каденционном созвучии.

Семиминима, как правило, употребляется в группировке с подобными себе длительностями, либо в сочетании с минимой. Она используется не только в разделах с юбилеями, в распевании слов Amen, Alleluia, в мелодических оборотах, имеющих изобразительное значение и соответствующих таким словам, как cantare (петь), fugere (бежать) и т. д., но и в мелодике достаточно энергичной, подвижной, в которой на один слог текста приходится достаточно большое число звуков.

Применение в хоровой музыке других длительностей — **фузы, семифузы** и т. д. — более ограничено. Иногда они появляются в каденциях — как средство своеобразной орнаментации; но чаще всего сферой их бытования становится инструментальная музыка, преимущественно органная.

Приведенные ниже примеры, содержащие наиболее распространенные ритмические группировки в размерах $\frac{4}{2}$ и $\frac{3}{1}$, несомненно, помогут лучше усвоить особенности метро-ритмического письма мастеров строгого контрапункта, запомнить его специфическую графику и наиболее характерные штрихи рисунка:

7



ладовые особенности

Ладовая организация музыки XV—XVI вв. — одна из труднейших для изучения тем, поскольку, несмотря на существование в учении о контрапункте свода строгих правил, рекомендаций и проч., мастера этого времени (и особенно нетрадиционно мыслящие, дерзкие, смелые художники вроде Жоскена Дебре) решают вопросы ладового строения музыкальной композиции исключительно творчески, свободно, индивидуально. Не стоит поэтому удивляться, что каждое второе или третье произведение данного исторического периода по своему ладовому решению достаточно неординарно. Во многом именно благодаря особенностям своей ладовой трактовки искусство этого времени воспринимается современным человеком как явление не просто своеобразное, необычное, но и загадочное.

В связи с тем, что изложение основной проблематики, касающейся ладов, содержит немалое число разного рода информации, оговорим заранее последовательность изучения материала. В крупном плане он может быть сгруппирован вокруг трех основных, узловых вопросов:

первый связан с освещением материалов, которые дают общее представление о количестве ладов и их важнейших категориях;

второй связан с изложением сведений о мелодических церковных ладах, позволяющих правильно анализировать не только одnogолосные первоисточники, но и отдельные голоса многоголосных музыкальных композиций;

третий касается информации о «многоголосных» церковных ладах, реально действующих в условиях многоголосной фактуры.

Наконец, следует напомнить, что обращение к проблематике, связанной с ладовыми особенностями контрапункта строгого стиля, со спецификой трактовки лада (являющегося, как известно, важнейшей категорией музыки и краеугольным камнем в построении музыкальной композиции) в теории и практике XV—XVI вв., предполагает:

во-первых, — хорошую осведомленность в вопросах ладовой организации музыки, исторически предшествующей строгому стилю (тем, кто нуждается в повторении соответствующего материала, рекомендуется перед изучением ладовой специфики музыки эпохи Ренессанса ознакомиться с Приложением I);

во-вторых, — четкое представление о существовании разных подходов в освещении ладовой специфики строгого стиля и о тех изменениях, которые происходили на протяжении хотя бы последних двух столетий в отношении к данной проблеме.

В связи с этим последним моментом, следует сделать небольшое отступление и сказать, что достаточно продолжительный период — весь XVIII век и большую часть XIX века — контрапункт строгого стиля представал в учебной литературе преимущественно в искаженном, модифицированном виде. Его рассматривали исключительно как «школьный стиль», к тому же наделенный не свойственными ему, а присущими классической и романтической музыке выразительными

средствами функциональной гармонии, мажорно-минорной системы. Подобную трактовку он имеет в трудах И.Г. Альбрехтсбергера, Ф.В. Марпурга, А. Рейхи, Я.Г. Вебера, З.В. Дена, Э.Ф. Рихтера, А. Б. Маркса, З. Ядассона и др. Общим, объединяющим столь разных теоретиков стал момент отказа от имеющей древние, многовековые корни **специфики ладовой организации** музыки эпохи Ренессанса — модальной гармонии. Не следует забывать, что сами музыканты XV—XVI вв. всяческим образом стремились возродить древность. Об этом свидетельствуют и их ориентация на старинные диатонические лады, и переводы трудов античных авторов, и идея подражания античному искусству (в произведениях Ронсара и его «Плеяды», в которую входили А. де Баиф, И. дю Белле, Э. Жюдель)¹⁰, и, что особенно важно для нас, — сами теоретические трактаты этого времени, в том числе «Старинная музыка, приспособленная к современной практике» («L'antica musica ridotta alla moderna prattica», 1555) Николо Вичентино, «Диалог о старинной и новой музыке» («Dialogo della musica antica et della moderna», 1581) Винченцо Галилея, «О ладах древней музыки» и «Рассуждения о современной и древней музыке» Джироламо Мея, а также многие другие, в заглавии которых эта проблематика не отражена, но присутствует на страницах трактатов. В числе последних, несомненно, должен быть назван трактат «Установления гармонии» («Istitutioni harmoniche», 1558) Царлино, в котором он, опираясь на положения античных философов — Платона, Аристоксена, Птолемея, Аристотеля, Плутарха, касающиеся роли музыки, ее значения и задач, создает стройное учение, содержащее широкий философский взгляд на мир, музыку, ее природу, законы и возможности.

С конца XIX века в восприятии контрапункта строгого стиля происходят значительные изменения: он начинает оцениваться как художественный стиль, и именно как стиль конкретной эпохи — с учетом многих своих особенностей, в том числе и ладовых. Приятно сознавать, что среди первых, кто указал на специфику этого стиля, были русские музыканты и музыкальные деятели — А. Серов, Г. Ларош, В. Стасов, С. Танеев и др. Последний, говоря о ладовых особенностях контрапункта XV—XVI вв., в частности, отмечает следующее: *«гармония строгого письма не подчиняется требованиям нашей тональной системы, /.../ и за каждым аккордом на той же диатонической основе может следовать любой другой аккорд»* (162, с.9). Та же мысль спустя полвека будет развита С. Скребковым, который напишет по этому поводу следующее: *«В этом стиле еще нет оформленной ладовой функциональности, нет откристаллизовавшегося ладового тяготения аккорда к аккорду. Единство целого обусловлено тем звукорядом, на основе которого разворачивается последование аккордов. Законом аккорда оказывается консонанс, но не функция, то есть доминирует чисто фонический принцип построения вертикали»* (155, с.117).

¹⁰ Большая часть новаций участников «Плеяды» и «Академии музыки и поэзии», основанной поэтом А. де Баифом, как известно, была связана с возрождением особенностей греко-латинского стихосложения и с концепцией «размеренной музыки», то есть музыки, подчиненной поэтической метрике и строящейся на основе определенных поэтических размеров.

И действительно, одной из отличительных черт строгого стиля является **модальность** его ладовой организации, а именно построение многоголосия в соответствии с особенностями и логикой изложения мелодических голосов¹¹. Даже внешне сходное с аккордовым письмом многоголосие в ряде композиций Обрехта, Лассо, Палестрины по сути дела представляет собой не что иное, как **моноритмический контрапункт** (*contrapunctus simplex*). Кроме того, несмотря на то, что в музыке XV — XVI веков явно увеличивается значение светского начала, ее связь с григорианским хоралом¹² (преимущественно в духовных жанрах) остается достаточно прочной; следствием этого, по-видимому, является и сохранение ориентации на григорианскую ладовую систему, основу которой составляют так называемые **церковные диатонические лады**.

Эти лады, по одним источникам, были связаны с ладовой системой церковной музыки Византии, прежде всего с октоихом (осмогласием), по другим источникам — с ладовой системой музыки Древней Греции, основу которой, как известно, составляли тетрахорды.

Для нас же особенно важно знать, что, несмотря на наличие, казалось бы, общих названий ладов — дорийский, фригийский, лидийский и т. д., которыми располагали ладовые системы античности и последующих столетий, включая Средневековье и Ренессанс, само понимание лада, его восприятие, как и его строение в эти исторические периоды было далеко не одинаковым. И дело не столько в том, что названия ладов античности соответствовали иным звукорядам в эпоху Средневековья и Ренессанса, или что направленность движения тонов в сравниваемые эпохи была различной (древнегреческие прочитывались сверху-вниз); существовали более веские причины, более серьезные отличия, связанные прежде всего с особенностями музыкального мышления, свойственного этим периодам, каждый из которых имел собственную систему упорядочивания звукового пространства, свою систему звуковысотной организации музыки.

Казалось бы, в эпоху Ренессанса остаются в силе многие правила соблюдения ладовых закономерностей, выработанные в предшествующие столетия. Однако

¹¹ Обычно принято противопоставлять понятия **модальность** и **тональность**, что зафиксировано в «Музыкальной Энциклопедии»: «В теории лада **модальность** — способ звуковысотной организации, в основе которого лежит звукорядный принцип, в отличие от **тональности** с ее техникой центрального тона или созвучия. К **модальности** относят ладовые системы **монодийных культур** (григорианского пения, византийской гимнографии, знаменного распева...)» (Т.Б. Баранова — МЭС, с.349). Однако нам кажется несомненно более убедительной точка зрения Дальхауза (С. Dahlhaus. Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, 1968), а также Ю.Н. Холопова, поддерживающего точку зрения Дальхауза, считающих, что **тональность** не обязательно является принадлежностью музыки XVII века и последующих веков, и что это понятие вполне применимо также к музыке более раннего времени, где проявляется особая **мелодическая тональность**, получившая название **модальность**, которая существенно отличается от пришедшей ей на смену, свойственной музыке XVI—XIX вв. **аккордо-гармонической тональности**.

¹² В настоящее время участие папы Григория в процессе кодификации хоралов оспаривается, поэтому употребление терминов «григорианский хорал», «григорианские лады» следует считать условным.

при этом возникает немало своих, специфических особенностей, вызванных и новыми принципами соотношения голосов, и увеличившимся их количеством, и новыми критериями, касающимися их соединения. Напомним, что эстетика этого времени, с одной стороны, стремится возродить античные традиции, а с другой — критически пересмотреть, даже отвергнуть многие средневековые догматы и дать объяснение многим явлениям, характерным для современной ей художественной практики.

Тем не менее в теории, а точнее в учении о композиции этого периода продолжает широко функционировать система 8 ладов:



Приверженность ей демонстрируют не только сами композиторы (см. полные циклы офферториумов, магнификатов Лассо, Палестрины и др., а также цикл из 8 ричеркаров, приписываемый последнему — PW, Bd.XXXII)¹³, но и теоретики, которые, однако, оставляя в стороне вопросы трактовки лада внутри многоголосия, концентрируют внимание преимущественно на монодических ладах, считая этот вопрос одним из важнейших в учении о контрапункте.

Так, например, о восьми ладах, с поочередным изучением каждого из них, а также с подтверждением теоретических положений многочисленными музыкальными примерами пишет Тинкторис в «Книге о природе и особенностях тонов» (*Liber de natura et proprietate tonorum*, 1476). В другой своей работе — «Определитель музыки» («*Diffinitorium musicae*», ок.1472-73) — он, в частности, сообщает, что «одно из значений слова *tonus* — лад, коих восемь, и по ним правильно должны располагаться все мелодии». Здесь же им приводится достаточно интересная классификация ладов, явно развивающая предложенную еще в XIV веке Маркетто Падуанским классификацию ладового амбитуса мелодии (о пяти категориях см. в Приложении I), в которой выделяются:

tonus regularis (правильный лад) — если мелодия кончается на финальной ноте лада;

tonus irregularis (неправильный лад) — когда мелодия кончается не на финальной ноте лада;

¹³ В XVII веке циклы офферториумов, магнификатов «во всех восьми ладах» (*octo tonum*) писали Букстехуде, Пахельбель, Шейдт и др.

tonus mixtus (смешанный лад) — когда автентический лад заходит в диапазон плагального и обратно;

tonus commixtus (комбинированный лад) — когда автентический лад смешивается с каким-нибудь иным, кроме своего плагального, или плагальный с каким-нибудь иным, кроме своего автентического;

tonus perfectus (совершенный лад) — когда мелодия использует весь диапазон лада;

tonus imperfectus (несовершенный лад) — когда мелодия не занимает всего диапазона лада;

tonus plusquamperfectus (лад более чем совершенный) — когда мелодия заходит за пределы лада вверх (автентический) и вниз (плагальный).

Очень важно для понимания специфики монодического лада и его значения в музыке XV—XVI веков также следующее высказывание Тинкториса в отношении *tonus*'а: «*tonus* есть не что иное, как *modus*, посредством которого начальный звук (*principium*), средний (*medium*), и конечный (*finis*) упорядочиваются в любом кантусае». Запомним его, поскольку оно еще понадобится нам при выяснении основных категорий лада.

О 8 ладах идет речь также в трактате Адама фон Фульда «De musica» (1490), в трактате ученика Жоскена Дебре — Адриана Коклико «Compendium Musices descriptum» (1552), в третьей книге «L'antica musica...» (1555) Николо Вичентино и, что интересно, даже в трактатах, созданных в самом конце XVI и в начале XVII вв., в частности: в «A Plaine and Easie Introduction to Practical Musicke» Томаса Морли (1597), в «Della Prattica Musicale Vocale et Strumentale» (1601) С. Черетто и др., хотя, как известно, в этот период уже получила широкое распространение иная точка зрения на количество ладов.

Начиная со второй половины XVI века утверждается новый взгляд на ладовую систему: она расширяется за счет прибавления к 8 традиционным хоральным ладам еще четырех — эолийского, гипозолийского, ионийского, гипоионийского:



Первым, кто осуществил описание 12 ладов, был Глареан (трактат «Двенадцатиструнник» — «Dodecachordon», 1519-39, изд. 1547): он пополнил старую систему еще четырьмя ладами (с IX по XII), существовавшими, по его мнению, издавна. В целом она стала выглядеть следующим образом:

Tonus primus (I) — дорийский

Tonus secundus (II) — гиподорийский

Tonus tertius (III) — фригийский

Tonus quartus (IV) — гипофригийский

Tonus quintus (V) — лидийский

Tonus sextus (VI) — гиполидийский

Tonus septimus (VII) — миксолидийский

Tonus octavus (VIII) — гипомиксолидийский

Tonus nonus (IX) — эолийский

Tonus decimus (X) — гипозолийский

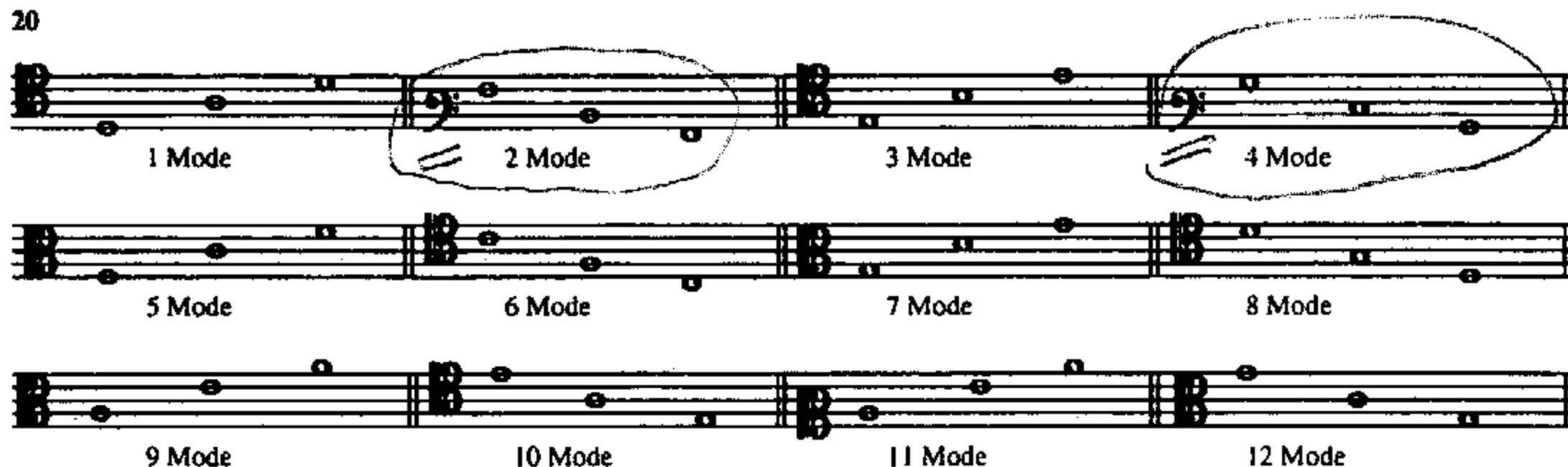
Tonus undecimus (XI) — ионийский

Tonus duodecimus (XII) — гипоионийский

Заметим: Глареан многократно подчеркивает, что его «утверждение относительно ладов не есть новость, а является надлежащим восстановлением старины. /.../ «Те, кто выкрикивают, будто мы выдвинули новое учение о 12 ладах, — они впрямь прекрасно показывают, что чтением древних авторов занимались весьма поверхностно, а скорее всего вообще ограничивались практикой тех нескольких столетий, в течение которых для пения псалмов хватало восьми или девяти ладов. Между тем стоит привести авторов, пусть немногих, но зато таких, которые по праву заслуживают доверия. Платон, в частности, упоминая лады, называет их «гармониями». Действительно, в книге 3 «О государстве» он перечисляет 6 главных ладов; и если мы каждому из них дадим по плагальному, кто станет отрицать, что ладов двенадцать? Из этого же автора, равно как из его не менее сведущего ученика, Аристотеля, вполне явствует, что в ту эпоху познания о ладах у всяких ученых находили самое частое применение. Нам не довелось прочитать Аристоксена, но все признают его сторонником 12 ладов» (76, с.5)¹⁴.

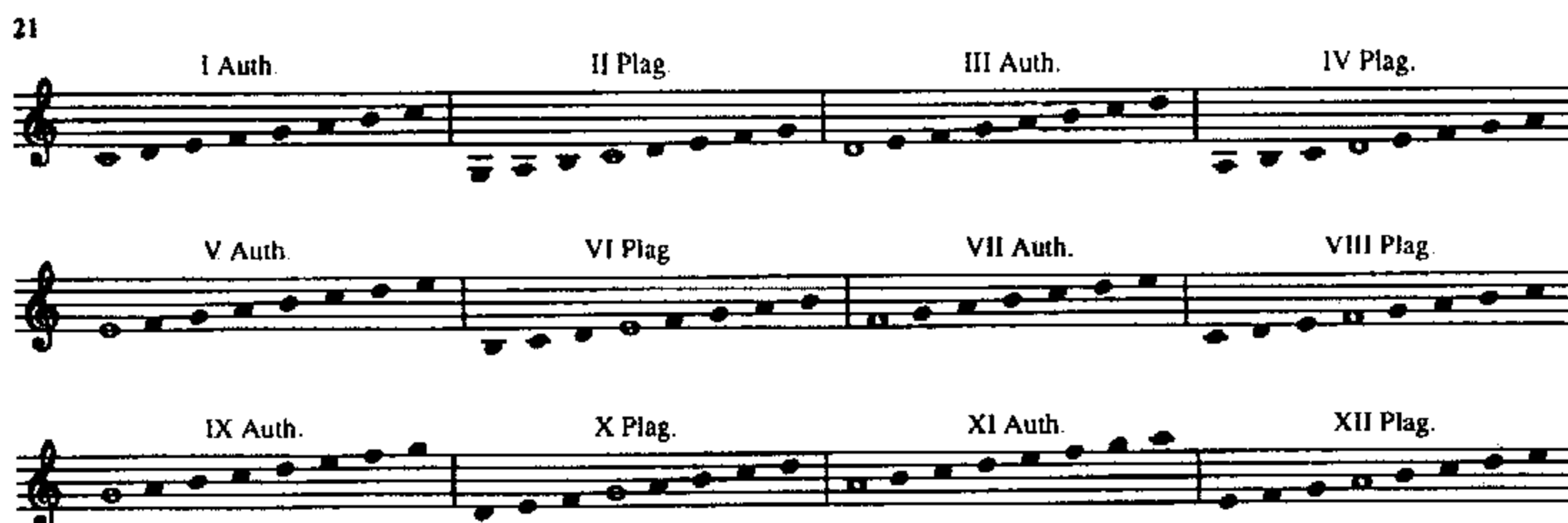
Систему из 12 ладов пропагандирует и Джозеффо Царлино, который в первом издании «Установления гармонии» («Le Istitutioni harmoniche», 1558) придерживается той же нумерации ладов, что и Глареан. В четвертой части своего трактата Царлино дает сводную таблицу ладов, в которой вырисовываются его идеи, связанные с теорией двух наклонений, а именно с мажорностью и минорностью всех ладов. Все лады подчиняются четко выстроенной схеме: автентические опираются на квинту с присоединенной квартой, плагальные — наоборот, на кварту с квинтой:

20



¹⁴ Цит. по Приложению к кандидатской диссертации Б. Клейнера «Додекахордон» Г. Глареана», содержащему полный перевод трактата с латинского языка (Московская консерватория, рукопись. М., 1994).

Позднее, в трактате «Доказательства гармонии» («Demonstrationi harmoniche», 1571) и в третьем издании «Установления гармонии» (1573) Царлино предлагает новую нумерацию видов октав и ладов, распределяя их по квинтовому ряду, начиная от звука «до»:



Ладовую систему, включающую 12 ладов, пропагандируют вслед за Царлино также Пьетро Понтио («Ragionamento di musica», 1588), Орацио Тигрини («Compendio della Musica», 1588), Джованни Мария Апузи («L'arte del contraponto ridotta», 1586-89), Сетус Кальвизиус (1 часть «Exercitationes musicae», 1600), Йоханнес Липпиус («Synopsis musicae novae», 1612), Саломон де Каус («Institution harmonique», 1615)¹⁵ и многие др. (Ф. Салинас, М. Мерсенн, Г. Шютц, И. Вальтер); некоторые (например, М. Преториус и Я.П. Свелинк), не решаясь отдать предпочтение тому или иному порядку ладов, предлагают два варианта — с дорийским в качестве первого лада и с ионийским — *juxta vulgatam opinionem* (по мнению итальянцев) — в качестве первого лада. В художественной же практике и особенно в практике обучения композиторскому ремеслу наряду с использованием ионийского и эолийского ладов продолжает оставаться наиболее распространенной традиция обращения к 8 ладам (см. выше).

А теперь еще раз вспомним высказывание Тинкториса о функциях начального, среднего и конечного звуков *modus*'а. Эти звуки действительно являются важными, поскольку связаны с основными категориями лада. Как известно, каждый из ладов характеризуется своими показателями, в качестве которых выступают **амбитус** — диапазон напева, **реперкусса** — псалмодируемый и вообще наиболее часто повторяющийся тон (следует обратить внимание на особое положение тона реперкуссы во фригийском и гипофригийском ладах, а также в гипомиксолидийском ладе, где вместо ожидаемого тона «си» для того, чтобы избежать тритонов,

¹⁵ Как сообщает Ю. Хоминский а еще ранее Х. Риман («Geschichte der Musiktheorie», S.395). Соломон де Каус первым вводит термин «доминанта» для пятой ступени автентического лада и четвертой ступени плагального (195, ч.2, с.283).

реперкуссой становится тон «до») и, наконец, **финалис** — заключительный тон, который фиксирует основной лад композиции:

лады	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
амбитус	d-d'	A-a	e-e'	H-h	f-f'	c-c'	g-g'	d-d'	a-a'	e-e'	c-c'	g-g'
реперкусса	a	f	c'	a	c'	a	d'	c'	e'	c'	g'	e'
финалис	d	d	e	e	f	f	g	g	a	a	c'	c'

Именно эти показатели являются характеристикой лада в первую очередь, и именно на них следует обращать внимание при анализе как одноголосных примеров, так и отдельных голосов многоголосных композиций музыки эпохи Ренессанса. В Примечаниях к Третьей части своего труда Т. Морли приводит небольшое стихотворение, которое должно «помочь памяти ученика»:

*Impare de numero tonus est autentas, in altum
Cuius neuma salit, sede a propria diapason
Pertingens, a qua descendere vix datur illi:
Vult pare de numero tonus esse plagalis in ima
Ab regione sua descendens ad diatessaron,
Cui datur ad quintam, rarogue, ascendere sextam.*

Тон нечетного номера — автентический, его мелодия идет в вышину достигая октавы от своего истока, от которого нисходить едва ли ему дозволено. Тон четного номера хочет быть плагальным, опускаясь вниз от своего места до кварты, а восходить ему позволено до квинты, а иногда до сексты¹⁶.

Кроме того, он дает ряд рекомендаций в отношении определения лада, из которых целесообразно привести здесь следующие: «...нужно понимать, что в одной октаве есть только одна дианенте, или квинта, следовательно, одна дианенте должна быть общей для двух ладов, а нижний звук этой дианенте будет финальным звуком для них обоих. Нужно также отметить, что каждый автентический лад может подниматься на целую октаву над финалисом, и что плагальный может подниматься только на квинту над ним, но он может опускаться на кварту ниже него, как это ясно показано в стихах, написанных выше.

Далее, для того, чтобы различать эти лады, есть три способа: начало, середина и конец. Что касается начала /говорят они/ (имеются в виду музыканты того времени — Н.С.), каждый напев, который в начале поднимается на квинту над финалисом, относится к автентическому ладу, а если не поднимается к квинте — к плагальному. Что касается середины, каждый напев /говорят они/, у которого в середине есть октава над финалисом — в автентическом ладу, если нет — в плагальном. И для окончания они дают такое правило, что каждый напев /который не транспонирован/ оканчивающийся в G sol re с диезом и в B fa b mi, относится к седьмому или восьмому ладу, в F fa ut — к пятому или шестому, в E la mi — к третьему или четвертому, в D sol re — к первому или второму ладу» (272, p.212).

¹⁶ Первод Р. Поспеловой.

Как мы видим, все рекомендации, которые высказывают в отношении ладовой организации музыки и Морли, и другие теоретики этого времени¹⁷, к сожалению, относятся преимущественно либо к одноголосию, либо к отдельным голосам многоголосной композиции; они никоим образом не затрагивают вопросов, касающихся трактовки ладов несколькими голосами, звучащими одновременно. В результате остаются невыясненными многие вопросы, главные среди которых:

- как следует определять в многоголосной музыке лад?
- нужна ли необходимость определения реперкуссы?
- сохраняет ли свои функции амбитус?
- какова форма выражения финалиса?

Постараемся на них ответить. Итак, в условиях многоголосного письма XV—XVI вв. специфика диапазонов голосов — басов, теноров, альтов, сопрано, отличающихся на квинту, — приводит к естественному наложению плагальных и автентических амбитусов. Кроме того, следует учесть, что в отдельных случаях в пределах лада звуки *h* и *b* могли взаимозаменяться. В результате этого лад I тона и лад VII тона становились идентичными; подобная аналогия возникала и между ладами II и VIII тонов. В то же время VII тон мог выступать как транспонированный ионийский, а VIII — как транспонированный гипоионийский.

Поэтому число реально действующих монодических ладов в музыке XV—XVI вв. (в соответствии с точкой зрения Еппесена, подтвержденной позднее Дальхаузом) на самом деле оказывается не 12, а 10, а многоголосных — 5. Ими являются: с ионийский, d дорийский, e фригийский, g миксолидийский, а эолийский (пропущенный f лидийский фактически оказывался транспозицией с ионийского)¹⁸:

22



Именно они выступают в качестве важнейшего средства координации звуковых отношений и лежат в основе системы звуковысотной организации музыки в

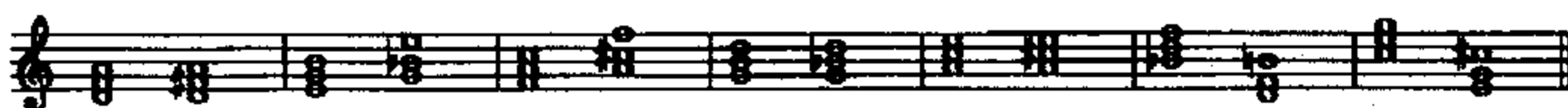
¹⁷ В частности, П. Аарон называет для дорийского лада в качестве каденционных ступеней — d f g a, для гиподорийского — a c d f g a, для фригийского — d e f g a, для гипофригийского — c d e f g a, для лидийского — f a c, гиполидийского — c d f a c, миксолидийского — g a h e d, гипомиксолидийского — d f g c (Цит. по 10, с. 67). Царлино, подразделяя каденционные ступени на главные, регулярные (regularis) и второстепенные, нерегулярные (irregularis), считает, что первые во всех ладах должны приходиться на I, III и V ступени. («Le Istitutioni harmoniche» P. IV, Cap. 18).

¹⁸ Сведения о 5-ти фактически используемых ладах в музыке XV—XVI вв. в более подробном виде представлены в статье Ю.Н. Холопова «Категории тональности и лада в музыке Палестрины» (190).

искусстве строгого стиля — в произведениях мастеров эпохи Ренессанса. Что же касается их места в истории эволюции музыкального мышления, то эти «многоголосные» церковные лады занимают промежуточное положение между григорианскими (одноголосными) ладами и системой мажора-минора.

В отличие от последних, лады XV—XVI вв. располагают более широкими возможностями, поскольку объединяют в себе различные варианты звукорядов, которые могут возникать при сведении мелодических голосов в одно целое. К. Еппенсен убедительно доказывает это, сравнивая для примера возможности дорийского лада и тональности ре минор (260, S.61), где второй явно проигрывает по количеству присутствующих в нем созвучий (по Ю. Холопову — конкордов)¹⁹. Так, d дорийский имеет на первой ступени звукоряда два трезвучия — минорное и мажорное, в то время как d-moll — только одно; вторая ступень дорийского лада располагает также двумя возможностями группировки голосов — в виде минорного трезвучия (оно отсутствует в d-moll) и в виде секстаккорда (т. к. в строгом стиле трезвучия уменьшенное и увеличенное не употреблялись), и т. д. В итоге число аккордов, которое может дать d дорийский (с учетом акцидентных тонов), вдвое превышает число аккордов, которые содержит ре минор:

23



дорийский	I	I	II	II ум.	III	III ум.	IV	IV	V	V	VI	VI ум.	VII	VII ум.
d-moll	I		II (н.)		III (г.)		IV		V		VI		VII (г.)	

Более широкими возможностями располагали многоголосные церковные лады и в отношении выбора местных, срединных каденций. Если будущая мажорно-минорная система в этом плане довольствуется достаточно ограниченным числом каденций, с преимущественным преобладанием срединных каденций на V ступени, каденций в тональности параллели и т. д., в многоголосных ладах музыки эпохи Ренессанса явно наблюдается большая свобода в субординации местных устоев, их равноправие, а также значительное преобладание в числовом выраже-

¹⁹ Учитывая, что созвучия из трех, четырех, пяти тонов в рассматриваемую эпоху составлялись исключительно по интервалам, слово «конкорд» — от лат. *concoro*, то есть «согласный» — является более правильным термином для определения многозвучных образований, чем «аккорд» — принадлежность tonальной гармонии, имеющий иную природу и являющийся по сути дела не результатом суммирования интервалов, а первичной данностью. Однако с целью более простого изложения материала мы наряду с употреблением слова «конкорд» считаем вполне допустимым пользоваться и такими терминами из классического учения о гармонии как «трезвучие», «секстаккорд», «септаккорд». Тем более, что использование термина «конкорд» потребовало бы введения дополнительных обозначений для его разных видов.

Сам же термин «*concordia*» для определения консонанса — приятного сочетания звуков — вводил еще Боэций; в дальнейшем близким этому слову термином «*concordes*» пользовались У. Одингтон и многие другие теоретики Средневековья и Ренессанса (см. об этом — 93, с.8).

нии. Впрочем, что касается равноправия таких местных каденций, то здесь следует сделать оговорку, поскольку из пяти-шести возможных для каждого лада вариантов некоторые оказывались все же менее употребительными или вообще достаточно редкими. Важно, что каждый лад имел свои традиции в плане выбора периферийных каденций и располагал большим выбором позиций для каденционных остановок.

Так, композиция, выполненная в **дорийском** ладу, кроме каденции на I ступени почти всегда содержала каденции на V и III ступенях, также — на IV, VII ступенях и несколько реже — на II ступени.

Лад **фригийский** кроме I ступени особенно часто предполагал каденционные остановки на IV, III ступенях, несколько реже — на VII (с фа диэзом или без него) и VI ступенях, и совсем редко — на II ступени.

В **миксолидийском** ладу кроме традиционных остановок на I, V (последняя могла быть с фа диэзом или без него), а также IV ступенях могли быть каденции на II ступени и иногда на VII и VI ступенях.

Для **эолийского** лада кроме каденции на I ступени особенно характерны остановки на IV и V ступенях (причем, последняя иногда вообще могла выступать в роли заключительной каденции), также на III, VII, VI ступенях.

Наконец, **ионийский** лад, наряду с традиционными остановками на I и V ступенях, как правило, разнообразился каденциями на VI и II ступенях; также очень редко, но все же иногда использовались каденции на III и IV ступенях.

В целях большей наглядности каденционной системы, свойственной музыке эпохи Ренессанса и прежде всего ее многоголосным ладам, помещаем таблицу каденций, приведенную К. Еппесеном в его книге «Kontrapunkt»(S.63)²⁰:

<u>лады</u>	<u>наиболее употребит.</u>	<u>менее употребит.</u>	<u>редкие случаи</u>
дорийский	d, a, f	g, c	e
фригийский	e, a, g	d, c	f
миксолидийский	g, d, c	a	f, e
эолийский	a, d, c	g, f	e
ионийский	c, g, a	d	f, e

Впрочем, при выяснении вопросов, связанных с ладовой трактовкой той или иной музыкальной композиции этого времени, необходимо учитывать, что в некоторых случаях пьеса могла модулировать из одного лада в другой. Подобные

²⁰ Сведения Еппессена, которые, на наш взгляд, наиболее точно отражают художественную практику XVI века, не являются единственными в отношении модальных каденционных планов этого времени. Для сравнения приводим наблюдения других исследователей, в частности, Морриса, Райха, Хермелинка, о которых сообщает Дальхауз (в кн.: «Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität». — Kassel, 1968), а также Т. Баранова (10). В качестве каденционных ступеней они называют реперкусы автентического и плагального ладов: дорийский — d a f; фригийский — e a c g; лидийский — f c a; миксолидийский — g c d; эолийский — a e c; ионийский — c g e.

случаи отмечал еще Глареан, приводя в качестве примеров композиции Жоскена Дебре — мотет «Factum est autem», в котором объединяются фригийский и гипофригийский лады, но заканчивается мотет на «g»; chanson «Basias me», написанную в эолийском ладу, но имеющую амбитус от g до g; псалом «Memor esto», написанный в дорийском ладу, но заканчивающийся на «e». Глареан говорит по данному поводу следующее: *«Впрочем, это нельзя считать чем-то новым, ибо в некоторых простых песнопениях можно в разных церквях наблюдать то одно, то вовсе другие окончания. Причины этого, на мой взгляд, — в том, что мелодия продвигается столь двусмысленно и так играет во фразисе многих ладов, что бывает нелегко решить, какому из ладов певец отдает предпочтение»* (75, с.141).

Однако таких случаев все же немного, и чаще (даже при наличии многочисленных «отклонений») музыкальная композиция выдерживается в одном тоне, в одном ладу. Правда, иногда могли возникать моменты тональной двусмысленности и, казалось бы, двойственной трактовки лада, своей изменчивостью и неопределенностью усиливавшие необычность ладового колорита многоголосной композиции. Этому особенно подвержены миксолидийский и фригийский лады. В первом из них такая двойственность возникает из-за многократного подчеркнутого выделения IV ступени — «с»: она повторяется в виде инициальных тонов, с которых один за другим вступают голоса, а также звучит в качестве устоя в каденциях, что вносит оттенок присутствия ионийского лада. Во фригийском же ладу этот эффект ладовой двусмысленности выражен еще ярче: аналогичное повторение в нем IV ступени — «а» — как опорного инициального тона лада и как представителя местной тоники в каденциях усиливается тем, что в итоге возникает потребность в предзаключительной каденции на «а». Она оказывается настолько сильной, что трезвучие I ступени — по традиции с большой терцией — «Е», — взятое уже в заключительной каденции, при всем желании воспринимается не как тоническое, а как трезвучие V ступени эолийского лада (см. мотет «Descendi in hortum» Палестрины в Приложении IV).

Особо следует сказать о сохранении и достаточно частом использовании в каденциях, принадлежащих самым разным ладам, выработанный и просуществовавший в течение довольно продолжительного времени традиции построения одноголосных мелодических заключений, называемых клаузулами (от лат. claudere — заключать). В зависимости от выбора последних тонов (пенультимы — предпоследнего тона и ультимы — последнего тона) они получили конкретные названия и классифицировались по названиям четырех певческих голосов²¹. Так, полутоновый ход от VII ступени к VIII назывался дискантовой клаузулой; если V ступень оставалась на месте или переходила в III ступень, такая клаузула считалась альтовой; клаузула, состоящая из хода II ступени в I, называлась теноровой; наконец,

²¹ Впрочем, эти формулы были необязательны для аналогичных голосов четырехголосной каденции и, по крайней мере, не были закреплены за этими голосами.

скачок с V ступени на I (на кварту вверх или квинту вниз) определялся как **басовая клаузула**²².

24

Палестрина. Месса
"Ave Regina cœlorum"

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a mensural notation system. The lyrics are 'le - - - - - ison' and 'rie - e - le - - - - - ison'. The score is divided into two systems, each with four staves. The first system shows the voices entering with a long note, followed by a rest, and then a final note. The second system shows the voices continuing with a similar pattern. The lyrics are written below the staves.

Сами же **многоголосные** каденции — будь то заключительная или срединные — далеко не всегда образовывались в результате одновременного, синхронного звучания мелодических клаузул: чаще (особенно в хоровых жанрах — мотетах, мессах, выделяющихся высокой степенью самостоятельности голосов) каденция получила «размытые» очертания в результате объединения голосов, имеющих «разновременное» завершение, «разновременное» достижение каденционных тонов. Особенно показательны такие каденции (преимущественно срединные) для сочинений, выполненных в технике сквозного имитационного письма. Когда один из голосов еще только подходил к каденции, другой, достигнув ее, уже выдерживал свой заключительный тон или же мог вступать с новым материалом следующей текст-музыкальной строки (или строфы). Подобная, «собираемая» на протяжении нескольких тактов каденция являлась чрезвычайно показательной чертой контрапунктического искусства этого времени, ярко свидетельствующей о модальном типе мышления музыкантов XV—XVI вв.

Приступая к анализу ладового решения музыкального произведения, целесообразно обращать внимание прежде всего:

1. На отсутствие или наличие ключевого знака. Очень часто в руки музыканта попадает издание того или иного произведения Орландо Лассо, Палестрины, других мастеров этой эпохи, в котором при ключах выставлены диез, несколько диезов или несколько бемолей. Следует знать, что в данном случае мы имеем дело с современной транскрипцией произведения, и что подобные «тональности» не могли иметь место в те времена, когда оно создавалось. Теория XV—XVI веков допускала лишь

²² Кроме того, в музыке XIV—XV вв. (в XVI веке уже почти не встречается) свою традицию имела также **контратеноровая** клаузула с характерным восходящим октавным скачком нижнего голоса (контратенора), в результате чего при взятии ультимы нижним по звучанию оказывался тенор, а контратенор занимал позицию среднего голоса.

одну-единственную возможность транспонирования вышеуказанных ладов, а именно на кварту вверх и квинту вниз. Поэтому пяти ранее указанным ладам, характерным для многоголосной музыки XV—XVI вв., соответствовали пять транспонированных ладов, которые при квартовом транспорте выглядели следующим образом:



Следовательно, при отсутствии ключевого знака используемый композитором лад входил в число пяти основных многоголосных ладов; если же при ключе стоял один бемоль — лад был одним из транспонированных.

2. Далее, при анализе ладового строения музыкальной композиции имеет смысл начинать с выяснения ситуации, связанной с финалисом, в данном случае получающим выражение в виде аккорда, являющегося заключительной «тониной». Предшествующие финалису созвучия делают эту характеристику более детальной, поскольку уточняют ее вид — автентическая, плагальная, полная, неполная и т. д.; последование же пенультивы и ультивы позволяет констатировать факт сохранения или нарушения традиции мелодических клаузул.

3. Следующий этап выявления особенностей ладовой организации произведения связан с анализом местных каденций (см. выше), то есть каденций, которыми завершаются разделы тексто-музыкальной формы, соответствующие строкам и строфам словесного текста. Он должен подтвердить уже имеющееся предположение относительно выбора лада или же побудить продолжить исследование.

4. Еще один штрих в фиксации лада — выбор ключей. Помня о том, что мастера прошлого подходили к этому вопросу достаточно строго и избирали ключи в соответствии с их семантикой и тесситурой голосов, данный аспект также важен при определении лада.

5. Наконец, к числу важнейших характеристик лада (ею можно было бы не заканчивать анализ, но открывать его) принадлежит обзор высотных позиций мелодических голосов. Следует помнить, что наиболее ярко признаки модального лада концентрировались именно в начальных, инициальных разделах музыкальных композиций, написанных в технике сквозного имитационного письма²³. Здесь

²³ Как пишет И.К. Кузнецов, «появляясь в начале произведения или его законченной части, такая многоголосная имитация определяла высотные координаты лада и была связана с финалисом (главным устоем) и с реперкуссой (важнейшим опорным тоном монодии, служащим одним из показателей лада)» — (87, с.58).

подсказкой к определению лада служат сами инициальные тоны, на которых вступают голоса, суммарно обрисовывающие наиболее важные тоны избранного композитором лада. Кроме того, следует помнить, что очень часто (но не всегда) в сочинениях, выполненных в данной технике, использование в соседних парах автентического и плагального ладов производится с учетом **проведения партии тенора в главном ладу** (по аналогии с c.f.). Не случайно, в композициях подобного рода он чаще всего вступает последним или предпоследним (см. мотеты №№ 2, 5, 7, 13, 15, 17, 18, 21 из «Canticum canticorum» Палестрины). Функции «ведущего» голоса (а следовательно и его ладовая позиция, подчеркивающая основной лад) очень часто сохраняются за ним и тогда, когда он вступает первым (мотеты № 16, 22, 24, 25 из того же цикла). Будет уместным здесь привести следующее высказывание Свелинка: *«Если пьеса (Ein Stück) на 4 или 5 голосов, то по тенору можно лучше всего узнать лад или тон, оттого также он должен носить имя тенора, от tenere — держать, что он держит указанный тон»* (гл.127).

Аналогичным образом — по тенору — определяется и главный лад в сочинениях, выполненных в технике на c.f. В тех же случаях, когда c.f. помещается в других голосах, например, в верхнем голосе — у Палестрины обозначаемом как Cantus, — или в нижнем — Bassus, — и т.д., все внимание должно быть обращено на высотную позицию этих голосов, подсказывающую основную модальную «тональность», которая, естественно, должна подтверждаться и другими голосами.

Впрочем, в отдельных случаях ладовое положение c.f. может не совпадать с ладом всего произведения. Напомним хорошо известный пример — мессу «L' homme armé» (super voces musicales) Жоскена Дебре, написанную в первом тоне, в то время как высотное положение ее c.f. в первой, второй, третьей и т. д. частях меняется в соответствии с подзаголовком — «на музыкальные гласы». В Kyrie c.f. излагается от звука «ut», в Gloria — от «re», в Credo — от «mi» и т. д. до последнего звука гексахорда. При этом инициальные тоны других голосов (как и заключительные каденции частей) стабильно подчеркивают главный лад — d до-рийский, что становится осуществимо лишь благодаря тому, что в каждой части c.f. вступает не в первом такте, а в седьмом. К этому времени голоса успевают отойти от основных тонов ведущего лада мессы и, отчасти «нейтрализовав» обстановку, начинают «подыгрывать» ладовой структуре c.f., тем не менее в заключительных зонах тексто-музыкальной формы приводя к нужному финалису. При этом, когда финальным тоном c.f. не являются звуки «re», «fa», «la», после его окончания ситуацию «исправляют» три других голоса, продолжающие (в пределах трех-шести тактов) путь к каденции основного, результирующего лада всей мессы.

Элементы ладовой «переменности» еще отчетливее проявляются в тех композициях, в которых используется линейный канон, породивший формы **дискретного остинато с изменяемой темой** (в данном случае — с изменяемой высотной позицией). Сочинений, опирающихся на принципы построения этого типа, довольно много: в одних случаях при едином ладовом центре фрагмент цитаты мо-

жет перемещаться строго по ступеням (рондо Компера «Salve Regina», мотет Палестрины «Tribularer si nescirem»), но чаще он затрагивает только две высотные позиции — I и V ступеней, что легко объяснимо: повторяемый мелодический отрезок «избирает» для себя наиболее удобное высотное положение, выступая то в плагальном, то в автентическом ладах²⁴ (см. разделы Pleni sunt и Agnus II из мессы «Je ne demande» Обрехта, мотет «Exsultet coelum» Орландо Лассо и т. д.).

В нескольких словах коснемся **акцидентных знаков** (знаков альтерации — повышения, понижения ступеней), выставляемых при нотах. В одних случаях они принадлежат авторам композиций, в других — составителям, авторам изданий, редакторам (последние чаще всего помещают их над нотоносцем). К настоящему времени в этой сфере не появилось никаких радикально новых открытий, поэтому в связи с данным вопросом можно ограничиться теми замечаниями, которые были высказаны М.В. Ивановым-Борецким более полувека назад. В частности, он писал: *«Что касается знаков альтерации, то в эпоху Жоскена и даже позднее, до второй половины XVI в., по старой традиции и из-за своеобразной композиторской и певческой гордости, знаков этих — в громадном большинстве случаев — не выписывали, считая их знаками, нужными лишь для ослов (signa asinina): хорошие музыканты сами знают, где нужно повесить или понизить звук на полтона. Такой способ нотации чрезвычайно затрудняет во многих случаях ладовое понимание музыки той эпохи...»* (68, с.15).

Действительно, если мы обратимся к музыкальному тексту сочинений не только Жоскена, но и А. Брумеля, А. Агриколы, Л. Компера, М. де Орто, а также мастеров конца XVI века, в том числе Палестрины и Орландо Лассо, то обнаружим немало фактов, подтверждающих слова Иванова-Борецкого. Встречающиеся в нем акцидентные тоны достаточно разнообразны; часть их фиксируется авторами, другая часть остается незафиксированной, поскольку подразумевает изначально правильное, грамотное исполнение.

В зависимости от места и причины появления акцидентных тонов их можно подразделить на несколько групп, подгрупп и т. д. Не углубляясь в тонкости и детали этого явления, выделим лишь две группы. Первую образуют акцидентные тоны, встречающиеся в условиях **каденций**, где они могут вводиться плавно, через полутоновый ход, или скачком, усиливая тяготение к звукам тоники или предшествующих ей аккордов и внося новую краску в сферу диатоники. Вторую составляют акцидентные тоны, встречающиеся вне каденционных участков. Они могут входить в инициальные, **заглавные мотивы** мелодических голосов или же встречаться на срединных участках формы; причем кроме ранее указанной функции акцидентные тоны этой группы очень часто выполняют также роль расширения диатонического звукоряда за счет включения дополнительных звуков, обес-

²⁴ Мы опускаем здесь рассмотрение другого вида дискретного остинато — с полностью цитируемым источником и более произвольно (в высотном и временном отношениях) решаемым остинатным голосом, поскольку оно не вносит никаких принципиально новых проблем.

печивающих правильное согласование с другими голосами. Из трех приведенных ниже примеров, содержащих зафиксированные и незафиксированные композитором знаки альтерации, первый демонстрирует их использование в каденции, а два других — в инициальных построениях (не отмеченный в примере «б» Палестириной «ми-бемоль» явно подразумевается, исходя из контекста; «фа-диез» в примере «в» вводится композитором для того, чтобы избежать последования двух больших терций, «пропущенный» же «фа-бемоль» также предполагался им в связи с запретом последования двух малых секст):

26

а) * - # ni б) Es ce tu pul cheres

Cantus
Altus

Tenor
Bassus

Es ce tu pul cher es, di

Es ce pul cher es,

в) Sic - ut li - li um in ter spi - nas

Sic - ut li - li - um in - ter spi - nas in - - -

Усиливая тяготение к аккордовым звукам, ярче вырисовывая отдельные аккорды и общий каденционный план, акцидентные тоны и в той, и в другой ситуации не только придают своеобразие всей ладогармонической системе контрапункта строгого стиля, но и несомненно способствуют становлению тональных формул S, D, T, стимулируя развитие функциональной гармонии будущей классической системы мажора и минора.

Отметим, что возрастающее внимание к аккорду как самостоятельной единице ладовой системы в этот период проявляется по-разному. Наиболее яркое выражение оно получает в каденциях — максимально типизированных участках гармонических формул, описание которых содержит почти каждый трактат XVI — начала XVII вв. Например, Морли приводит в Третьей части своего трактата, озаглавленной им «Учение о композиции», 85 срединных и заключительных каденций для четырех, пяти, шести голосов; 108 каденций предлагает Тигрини (53 из них совпадают с каденциями Морли) и т. д. Интерес к аккорду не ограничивается вниманием только к его вертикальным проявлениям, — он отчетливо обнаруживается и в линейно-интонационном строении мелодических голосов.

Особенно большое число подтверждений этому мы находим в творчестве Орландо Лассо:

27

т.32



prae - pa - ra - ti - o, prae - pa - ra - ti - o prae - pa - ra - ti - o

т.11



De - - - us, cre - a - - - tor o - - - -mni - um De - - - us

т.27



ter - ri - - - bi - lis, ter - ri - bi - lis et for - - - tis

Creator omnium Deus

Поэтому вопрос, касающийся особенностей модалного лада, не должен ограничиваться исключительно лишь вопросами контрапунктического письма; он несомненно должен включать и проблемы гармонии, которая все активнее вторгается в сферу контрапунктического искусства, подчиняя своей логике и своим принципам все большее число контрапунктических форм. Нельзя не согласиться со словами И.К. Кузнецова, который, говоря о взаимодействии контрапункта и гармонии в музыке второй половины XVI века, справедливо подчеркивает, что «*принципы контрапункта наиболее активно проявляли свою специфику в инициальных и срединных разделах имитационно-полифонических форм. Аккордовые структуры здесь отличались особым разнообразием в строении вертикали, а ладовая система — однозначностью и устойчивостью. Принципы гармонии усиливали свое действие в каденционных и предкаденционных зонах полифонических форм, а также в произведениях или частях хорального склада. В этих разделах активизировалось действие гармонической функциональности, аккорды становились «правильной» формы, а альтерационное изменение ступеней лада создавало предпосылки к обогащению модалных основ тональности данного времени*» (87, с.65).

Следует также сказать, что в XV—XVI веках теоретики не отказываются от возможности поговорить об «эмоциональном значении ладов». Немецкий композитор и теоретик Адам из Фульда, в своем трактате «О музыке» (1490) ссылающийся на авторитет античных ученых — Пифагора, Сократа, Платона, Аристотеля, Цицерона и др., дает следующую характеристику ладам: «*первый — подходит для передачи любых состояний; второй — для выражения печального; третий трактуется как гневный, резкий; о четвертом говорят: он льстивый; пятый — волевой; радостный и нежный — шестой; седьмой подходит юношам, последний — мудрецам*» (цит. по 10, с.30).

Рамос де Пареха в трактате «Практическая музыка» («Musica practica», 1482) пишет о том, что «*четыре лада (имеются в виду автентические — Н.С.) движут четырьмя человеческими темпераментами. Первый лад господствует над флегматиками, второй лад — над холериками, третий — над сангвиниками, четвертый — над*

меланхоликам». Далее очень подробно им описывается выразительность каждого из четырех ладов с отдельной характеристикой его автентического и плагального видов (так, например, автентический вид четвертого тона «частью распущенный и веселый, частью возбужденный; он пользуется часто скачками и изображает нравы юношества. Он также меланхоличен, иногда сопротивляясь, иногда же возвеличиваясь... Его плагальный вид — приятный, благонравный, суровый... Итак, седьмой и восьмой тоны производят меланхолию, приводя печальных и вялых людей к середине, т.е. автентический возбуждает, а плагальный делает веселыми» (цит. по 107, с.349).

Ценные материалы содержит и трактат Мишеля де Мену (Menhou) «Nouvelle Introduction...», который был создан в тот же год — 1558-й, что и «Istitutioni harmoniche» Царлино. В его предпоследней главе (27) дается рекомендация принимать во внимание лад перед тем, как приступишь к сочинению музыкальной композиции. Особенно, — пишет автор, — следует заботиться об изложении тенора, который, в зависимости от содержания текста, в том случае, когда он хвалебный или поучительный, должен звучать в первом или восьмом тоне (дорийский и гипомиксолидийский лады), если он грубый и суровый — в третьем или седьмом тоне (фригийский и миксолидийский лады).

Сейчас, конечно же, трудно сказать, является ли случайным или, наоборот, преднамеренным факт оформления chanson Гизегема «De tous biens pleine», явно являющейся дифирамбическим песнопением в честь прекрасной дамы, в первом тоне; причем сама мелодия песни звучит у тенора в среднем голосе (см. 146, с.291, № 49). То же можно сказать и о популярной мелодии «L'homme armé», строгий, воинственный характер которой, возможно, намеренно подчеркнут неизвестным автором использованием «сурового» седьмого тона (см. 146, с.296, № 51). Интересно, что в дальнейшем, несмотря на разнообразные ладовые транскрипции и модификации, которые получила эта мелодия, используемая в качестве с.г.г. в более чем 30-ти мессах, у классика строгого стиля — Палестрины она используется именно в миксолидийском ладу (PW Bd.XII). И подобных сочинений, написанных в тоне, соответствующем, с точки зрения мастеров строгого стиля, характеру образного строя и содержанию текста, очень много.

Наконец, отметим, что в отдельных случаях лад не только играет определенную формообразующую роль, но и выполняет как бы особую миссию в произведении, поскольку выбор его диктуется конкретным замыслом, своего рода драматургической идеей. Достаточно вспомнить мессу «любого тона» Окегема или его же мессу «L'homme armé», в которой смена ладовых наклонов — а именно, три проведения с.г. в миксолидийском ладу (Kyrie и Gloria), три в ионийском (Credo) и вновь два (но уже в увеличении) в миксолидийском (Sanctus, Agnus), — придает циклу масштабную выверенность, стройность и логичность. С аналогичной функцией лад выступает в ранее называвшейся одноименной мессе

(с подзаголовком «*super voces musicales*») Жоскена Дебре, а также в мессе «*Ecce Sacerdos Magnus*» Палестрины и т. д.

Подведем итоги. Лад в музыке XV—XVI вв. — это не только, как говорили «ученые музыканты», важнейшее *«правило, посредством которого управляется мелодия каждого напева»* (272, примеч. к III части, без стр.), но и «правило», которое управляет одновременно несколькими голосами, устанавливает между ними взаимозависимость, упорядочивает и организует их, сводя к единой модальной тональности. Особенности ладовой организации контрапункта строгого стиля проявляются:

а) в строении монодии;

б) в строении многоголосия, что согласуется с техникой монодических и многоголосных ладов, опирающихся на звучание консонантных конкордов, в том числе мажорных и минорных трезвучий;

в) в выборе и применении заранее продуманного плана ладовых «перемещений» при изложении как целостного с.ф., так и его отдельных фрагментов, а также в составлении и реализации каденционного плана в многочастных композициях.

Что касается монодии и строения отдельных голосов многоголосной композиции, то здесь особенно ощутимы различия между монодической и аккордо-гармонической тональностями. В последней диапазон каждого голоса (будь то хоровая или же инструментальная пьеса) и его структурные свойства ограничены, пожалуй, лишь исполнительскими возможностями, в то время как в первой (в условиях модальности) помимо исполнительских «нюансов» большое значение имеет также специфика лада — законы реперкусс и амбитуса. Следование этим законам, несомненно, накладывает определенный отпечаток на структуру и характер монодии, которая **обязана начинаться** либо с тона реперкусс, либо с финалиса, **обязана постоянно возвращаться** к реперкуссе и заканчиваться на финалисе, что создает определенную высотную позицию голосу и удерживают его в нужном диапазоне (см. Cantus из мотета Палестрины в примере 28).

В многоголосной ладовой системе (модальной) потребность в реперкуссе исчезает (не столь важной становится и роль амбитуса). Ее функции «перекладываются» на инициальные тоны вступающих голосов, на повторяющиеся в разных октавах опорные, знаковые тоны, принадлежащие одному из пяти ладов. Особенно наглядно это видно на примере многоголосных композиций, выполненных в технике сквозного имитационного письма: вступающие друг за другом голоса (вне зависимости от временной дистанции), как правило, имеют в качестве своего инициального звука либо тон реперкусс, либо основной тон (тон финалиса). При этом соседствующие голоса обычно участвуют в кварто-квинтовой имитации, а голоса, расположенные через одну партию, — в октавной. Иначе говоря, хоровая партитура мастеров Ренессанса демонстрирует становление классической традиции (знакомой нам по более поздним

композициям) соотношения высоких и низких голосов (порядок вступления голосов в схеме выбран произвольно):

S	I	(V)	_____
A	V	(I)	_____
T	I	(V)	_____
B	V	(I)	_____

Но было бы грубой ошибкой сводить все многообразие ладовых проявлений лишь к одной-двум схемам. Мастера прошлого были настолько изобретательны и настолько свободно пользовались приемами работы с тематическим материалом, — как и вообще всей пространственно-временной ситуацией, что было бы излишним предлагать какие-либо рецепты в отношении построения инициального раздела формы и его остальных разделов.

Например, в 29 мотетах Палестрины, входящих в его цикл «Canticum canticorum», нет и двух мотетов, которые бы при совпадении архитектоники в своих начальных разделах имели одинаковое функциональное распределение материала в голосах, не говоря уже о каденционном плане, форме и проч. Наряду с достаточно простыми, укладывающимися в рамки традиционных случаев мотетами, здесь представлены и такие образцы этого жанра, в которых музыкальный тематизм подается с массой нюансов и тонких находок, с изобретательностью и вместе с тем удивительной естественностью, которые как раз и выделяют Палестрину среди его современников.

Задержим свое внимание на двух мотетах из этого цикла, и прежде всего — на особенностях строения их инициальных разделов.

Первый из них — пятиголосный мотет №5 с начальными строками текста «Si ignoras te, o pulchra» — написан на тексты 8-ой и 9-й строф (1 части) «Песни песней Соломона». Основной его лад — **g дорийский** (то есть первый транспонированный). Это подтверждается, во-первых, полной заключительной каденцией, в которой после взятия тоники (т. 65) звучит плагальное дополнение, включающее стреттное проведение в партиях Cantus²⁵ и Quintus последнего тематического элемента (пятого punto); во-вторых, — выбором соответствующих ключей; в третьих, — общим каденционным планом. Текст-музыкальная форма²⁶ мотета включает

²⁵ Он вступает тактом раньше, нивелируя каденционный ход басов от V ступени к I и придавая всей каденции поначалу несовершенный вид (т.65).

²⁶ Что касается вопроса выявления особенностей модальной гармонии, то он, естественно, должен рассматриваться параллельно с анализом структуры того или иного произведения, а именно — с анализом его текст-музыкальной формы. Желющие получить более подробные сведения о текст-музыкальной форме и ее компонентах могут познакомиться с детальным анализом 27 мотета Палестрины из цикла «Песнь песней» в книге Ю.Н. Холопова «Гармонический анализ» (часть первая). — М., 1996.

две строфы, первая из которых состоит из 3-х строк с каденциями на I ступени (тт. 16-17), V ступени (тт. 28-31) и VII ступени (тт. 42-44), а вторая — из двух строк с каденциями на промежуточной IV (т.50), V (т.54) и I ступени, причем последнее, заключительное трезвучие имеет по традиции большую терцию.

Мотет выполнен в технике сквозного имитационного письма (его лад — **соль дорийский**), с кварто-квинтовой диспозицией голосов (V — I — I — V — I), вступающих тем не менее с одного и того же звука *ре*. Естественно, каждый спросит, как же это может быть: кварто-квинтовая имитация и октавно-уни-сонное расстояние между инициальными тонами голосов? Но в этом и состоит изящество технического решения, предложенного Палестриной; оказывается, проблема не так уж и сложна: подобное вступление голосов здесь обеспечено подменой тонов в *initio* — прием, продиктованный возможностями опять-таки лада и условиями вертикали. Следующий за партией альты Cantus, который должен был бы начинаться со звука *соль*, может вступить не раньше чем через три минимы (то есть во второй половине второго такта), так как и с первым, и со вторым звуком начального голоса он образовывал бы диссонанс. Будучи знаком с правилами мутации тонов в гексахордной системе, Палестрина заменяет ожидаемый звук *соль* (в гексахорде он был бы *ре*) на реально звучащее *ре*, канонически имитируя весь последующий материал квинтой выше.

Обратим внимание и на то, что партия тенора (в данном случае это последний из вступающих голосов) излагает тематический материал именно в высотной позиции **основного** тона дорийского транспонированного лада, а не его доминанты:

28

Si i gno - ras te, o pul - chra in Si - -

chra in ter mu - li - e - res, o pul - chra in ter mu - li -
 ter mu - li - e - res, o pul - chra in
 i - gno - - ras - - te, o pul - chra in - ter mu

e - res, o pul chra in ter mu - li - e - res,
 ter mu - li - e - res, o pul chra in ter mu - li - e - res,
 Si i - gno - ras te, si i - gno -ras
 i - gno - ras te, o pul - chra in - ter mu - li - e - res,

Второй пример — пятиголосный мотет № 24 «Descendi in hortum nucum» Палестрины, входящий в тот же цикл «Canticum canticorum» (см. Приложение IV). Текст этого мотета состоит из одной строфы (11 строфа из 6 части «Песни песней Соломона»), включающей четыре строки; каждая строка содержит свой музыкально-тематический материал, получающий сквозное имитационное развитие. Основной лад всего мотета — **е фригийский**, что подтверждается:

— типичной для фригийского лада плагальной заключительной каденцией (тт.60-61), состоящей из последования трезвучий IV и I ступеней (в последнем минорная терция заменена на мажорную);

— высотной диспозицией вступающих друг за другом голосов от звуков *e*, *a*, *e*, *d*, *a*;

— каденционным планом, который включает: завершение первой строки каденцией на неполном мажорном трезвучии VI ступени — *C* (тт.12-15); второй строки на мажорном трезвучии III ступени — *G* (т.22); третьей строки на квинте IV ступени — *a* (т. 42-44); а также типичную для фригийского лада заключительную каденцию сначала на трезвучии IV ступени (т.60), а затем на I ступени — трезвучии *E*. Все они, в соответствии с требованием теории того времени, не повторяют друг друга, располагаются на разной высоте и имеют разную протяженность. Если в первом случае начало второго раздела строки совмещается с окончанием первого раздела лишь на одну миниму, а вся каденционная зона растягивается на 4 такта (бас кадансирует в 12 такте, альт имеет клаузулу в 14-м такте, остальные голоса — в 15-м), то во второй каденции протянутый тон в *Cantus* (и отчасти в *Bassus*) увеличивает узлы сцепления и «наложения» разделов до 7 миним (причем тенор паузирует и не доводится до звука *g* для того, чтобы ярче подчеркнуть начало третьей строки); в третьей каденции клаузулы голосов вообще практически действуют разнофункционально: первым с типичной альтовой клаузулой заканчивает альт (т.42), затем *Cantus* и *Bassus*, подчеркивающие не I, а V ступень (т.43), и лишь *Quintus* и *Tenor* выявляют принадлежность этой каденции к IV ступени (т.44), делая переход к четвертому разделу менее всего подчеркнутым и максимально незаметным (см. пример 16 б, в, г, д).

Задержим свое внимание на достаточно необычной для Палестрины, но все же нередко встречающейся в произведениях мастеров строгого стиля картине высотного размещения голосов. Первое, что бросается в глаза, — нарушение традиционного плана кварто-квинтовой имитации, обычно ограничивающегося двумя высотными позициями. Здесь их три — *e*, *a*, *d*. Последняя из них, по-видимому, вызвана желанием сохранить ранее изложенный «дуэтный» материал (тт.2, 3, 4) в партиях *Tenor*'а и *Bassus*'а, повторив его в партиях *Cantus*'а и *Quintus*'а с новой, еще не использованной временной дистанцией, равной миниме (и с эффектом ускорения). Впрочем, Палестрина тут же «исправляет» необычность возникшей ситуации, проводя второй раз у *Cantus*'а начальную фразу мотета уже с основного тона — *e*.

Обращает на себя внимание также интонационное строение начальной тематической фразы (первый *punto*) — ее поступенное нисходящее движение в пределах октавы (с захватом даже вспомогательной ноны). Оно типично для музыки Ренессанса и может рассматриваться как результат естественной реакции мастера на содержание текста: «*Я сошла /спустилась/ в ореховый сад* (далее текст остальных строк: *посмотреть на зелень долины, поглядеть, распустилась ли виноградная лоза, расцвели ли гранатовые яблоки*», — текст, который явно требовал от автора привлечения элементов символики при его озвучивании.

Впрочем, соотношение музыки и текста, интонационное строение — это те вопросы, которые будут рассматриваться в последующих разделах настоящей главы. Поэтому, повторив вслед за Вичентино слова одного из философов: *«напрасно то, что сделано чересчур, если его можно выразить немногим»*, — закончим раздел о ладах, вовремя поставив точку.

интервальное строение

Этот вопрос предполагает два аспекта его изучения:

первый связан с выявлением особенностей интервального строения каждого голоса в его линейном профиле (горизонтальная плоскость компонентов многоголосия);

второй — с обнаружением специфики соотношения голосов, проявляющейся в их высотном координировании (вертикальный срез многоголосия). Таким образом, говоря об интервальном строении контрапункта, мы практически рассматриваем интервалику с двух позиций — как явление мелодического и гармонического порядка.

Остановимся на первом аспекте — линейном рельефе голосов, именуемом Царлино **«modulatione»** («движение голоса от одной ноты к другой»). Как известно, в строгом стиле преобладающим является поступенное движение, которое разнообразится введением скачков. Однако эффект, производимый как поступенным, так и скачкообразным движением, в вокальной музыке во многом зависит от звучащего в это время текста, а именно — от распределения слогов и слов в напеве и их соотношения с тем или иным количеством звуков²⁷. Например, одно дело, когда поступенное движение сочетается с силлабическим типом пения (на один слог приходится один звук); совсем другое, когда оно сопровождается мелизматическим видом распевания текста (на один слог приходится несколько звуков). То же самое касается и скачков. В строгом стиле, как сообщают современные учебники по контрапункту, наибольшее распространение имеют скачки (мелодические ходы голоса) **на терцию, кварту, квинту, октаву, малую сексту**; почти не встречаются скачки на большую сексту, тем более — на малые и большие септимы, ноны, увеличенные и уменьшенные интервалы. Данные регламентации необходимо учитывать тем, кто изучает строгий контрапункт и выполняет контрапунктические задания. Они подтверждаются, в частности, результатами скрупулезного анализа мелодики Палестрины, опубликованными К. Еппесеном в его книге *«Der Palestrinastil und Dissonans»*. Ученый отмечает, что для стиля этого композитора наиболее показательно употребление следующих мелодических интервалов:

больших и малых секунд, терций — в восходящем и нисходящем направлении;

²⁷ Иная группа проблем, связанных со звуковой символикой и вообще с выразительным значением содержания текста, рассматривается в разделе «Слово и музыка».

чистых кварт, квинт, октав — в виде восходящих и нисходящих скачков, а также малой сексты, но лишь в восходящем направлении (259, S.66).

Причем распределение скачков и поступенного движения у Палестрины, как правило, выявляет следующую логику: восходящие кварто-квинтовые скачки обычно помещаются в начале мелодико-текстовых фраз, и за ними следует нисходящее, более плавное их заполнение, а нисходящие широкие скачки чаще всего используются в заключительных оборотах и при окончании мелодико-текстовых фраз, причем им предшествует если не поступенное, то все равно более спокойное, ровное продвижение голоса:

29

a)

Ad - te - le - va - vi o - - cu - los Sur -- ge, pro - pe - ra, a - mi - ca me - a

b)

ta - vii me - - - non mo - ri - - - ar

Но тот же Еппесен констатирует, что в художественной практике, особенно у мастеров XV века, можно обнаружить примеры использования интервалов, отвергнутых «школьным строгим стилем». Среди них — скачки на септиму, нону, даже дециму. В каждом случае появление такого скачка не только обосновано с художественно-выразительной стороны, но, как правило, не сопряжено со сложностями исполнительского характера, поскольку звуки предшествующие или сразу же следующие за скачком делают его вполне удобным для интонирования:

Жоскен Дебре.
Месса «Malheur me bat»
(Qui tollis, 55)

30

(Pa) - - - tris

Аноним

De - us pa - ter om - ni -

Жоскен Дебре.
Месса «Una musque de Biscaya»
(Gloria, 4)

30

paх ho - mi - ni - bus

Изаб

tol - lis

У Палестрины эти интервалы в виде мелодического скачка отсутствуют, равно как очень редка для него большая секста, которая, хотя и не часто, но встречается в композициях Обрехта и Жоскена Дебре. Гораздо чаще и большая, и малая секста (в восходящем направлении) применяются Палестриной и его предшественниками в условиях так называемого «мертвого скачка»:

31 *Палестрина*

O cu - stos Ro - mi - num

Клеменс не Папа

tus plo - ra - tus

Однако прежде чем пояснить этот момент, необходимо обратить внимание на то, что все вышеизложенные примеры приведены с текстом. И это далеко не случайно: **проблема мелодических скачков должна решаться всегда только с привлечением текста**. Говорить об употреблении тех или иных интервалов вне их соотносительности со словами²⁸ было бы совершенно неверно, поскольку качество скачка напрямую зависит от характера произнесения текста. Более того, именно «поведение» текста, его смысл, характер его подачи, распределение слогов чаще всего и сказываются на большей или меньшей распространенности тех или иных скачков, допуске в отдельных случаях как нескольких скачков подряд (в одном направлении), так и интервалов, запрещенных «школьными» правилами.

Например, как показывает практика, октава в большинстве случаев реализуется либо на границе окончания одного слова и начала другого, либо между словами, принадлежащими разным предложениям или фразам, и гораздо реже внутри одного слова, тем более при распевании одного слога. Школьное правило, запрещающее использовать несколько скачков в одном направлении, также совершенно не действует в художественной практике XV—XVI вв., так как конструкция текстовых фраз — окончание одной и начало другой — может вылиться в мелодический рельеф, состоящий из двух, трех скачков в одном направлении. Все это, несомненно, требует дифференцированного подхода к скачкам и их обязательного разграничения по функциям и местонахождению.

Итак, следует различать скачки, находящиеся:

- 1) внутри одного и того же слога (при его распевании);
- 2) между двумя слогами одного и того же слова;
- 3) между словами (окончанием слова и началом другого) одного предложения; в данном случае необходима градация ситуаций: следуют ли слова подряд (а) или же они разделены паузой (б);
- 4) между словами, принадлежащими разным предложениям (или фразам), с той же, что и в предыдущем случае, градацией: окончание фразы и начало следующей идут подряд (а), либо имеют достаточно продолжительную временную дистанцию (б).

При этом степень рельефности, активности скачка будет явно уменьшаться от первого к четвертому пункту. Более того, в двух последних случаях (пункты 3, 4)

²⁸ Такое рассмотрение скачков вне текста присутствует, к сожалению, и в Учебнике полифонии В.П. Фраенкова (см. 176, с. 69—80).

реальность скачка временами вообще проблематична; оттого он и получил (преимущественно в немецкой литературе) удачное, на наш взгляд, наименование «**мертвый скачок**». Если этот скачок мертвый, то к нему и не должны относиться основные правила употребления поступенного и скачкообразного движения, глаголющие, что:

— любой скачок, начиная с терции, требует полного или частичного заполнения, то есть восходящий скачок компенсируется нисходящим поступенным движением и наоборот;

— широкому скачку предшествует поступенное движение (осуществляющее подготовку, освоение его диапазона) или ряд более мелких скачков в другом направлении и проч.

Обратимся к примерам и проанализируем строение нескольких мелодических голосов.

Первый пример — начальный фрагмент Cantus'a только что рассмотренного пятиголосного мотета №24 из цикла Палестрины «Canticum canticorum» (см. пример 29). Мелодический голос, как это видно в нотном примере, движется только поступенно, причем такое строение является для данного мотета основополагающим; лишь в 46-м такте cantus включает скачок на терцию, в 52-м — на квинту и кварту, в 54-м — на кварту (всего в мотете 61 такт). Остальные встречающиеся в этом голосе скачки относятся к разряду «мертвых»: звуки образующие их, принадлежат разным словам, а иногда и фразам, поэтому они не мыслятся, не исполняются и не воспринимаются как скачки.

Естественно, подобное поведение верхнего голоса не является обязательным. Cantus может, как и остальные голоса, включать широкие и не очень широкие скачки, которые подразумевают не только различный выразительный смысл, но и разную степень исполнительской сложности.

Проанализируем теперь несколько голосов из месс Палестрины и постараемся ответить на вопрос, изменится ли картина соотношения поступенного движения и скачков, если в качестве объекта изучения выбрать не верхний голос (Cantus), а бас или один из средних голосов.

Несомненно, картина станет иной. Особенно заметно различие строения голосов, при сравнении партий Cantus'a и Bassus'a. Вне зависимости от выбора техники письма — будет ли это письмо на c.f., опирающееся на полифункциональный контрапункт и предполагающее некий контраст голосов, или же сквозное имитационное письмо, в котором голоса в тематическом отношении достаточно сближены и получают почти адекватное решение (полностью адекватно оно лишь в канонической технике письма), — в партии Cantus'a, как правило, многообразнее и шире представлено **поступенное движение**, скачки же употребляются не часто, причем преобладают терцовые «шаги», но также употребляются и «шаги» на кварту и квинту (как восходящие, так и нисходящие); в партии же Bassus'a число скачков значительно возрастает (приблизительно в 4,5 раза), причем среди них **преобладающую роль играют скачки на кварту, квинту, реже на терцию и октаву**. Звуковой состав этих

скачков во многом ограничен, поскольку он полностью согласуется с модальной гармонией, с ладовым строением композиции, в котором все заметнее проявляются черты зарождающегося функционально-гармонического мышления.

Так, например, в пятиголосном мотете «*Quam pulchra es*» Палестрины (№ 27 из его цикла «*Canticum canticorum*») из 26 кварто-квинтовых скачков, которые содержит нижний голос (в верхнем их всего 6), лишь в одном случае (каденция на медианте — такты 37/38) не задействованы I или V ступени. Во всех остальных одна из этих ступеней обязательно входит в состав скачков (из 7 возможных в диатонике вариантов Палестрина использует только 3: I-V и наоборот; I-IV и наоборот; II-V и наоборот).

Проанализировав интервальное строение хоровых партий, принадлежащих достаточно большому количеству произведений строгого стиля (таких авторов, как Обрехт, Жоскен, Пьер де ла Рю, Брумелъ, Лассо, Палестрина), можно отметить следующее: в сочинениях мастеров XV—XVI вв., несмотря на различия их художественных натур и творческих манер, на явно существующее отличие строгостильного письма начального и позднего периодов, особенности мелодического строения голосов хоровой партитуры, как правило (хотя и не всегда), предопределяются выбором жанра, трактовкой текста, исполнительскими условиями.

Несомненны следующие моменты:

1. В мелодическом строении тех или иных голосов хоровой партитуры мастерами строгого стиля соблюдаются определенные традиции, сложившиеся на протяжении длительного времени и обусловленные возможностями голосов, их функциями и т.д. Если рассматривать наиболее нормативные случаи и исключить случаи специального, преднамеренного выделения той или иной партии хоровой партитуры, а также «вынести за скобки» голос, излагающий *cantus firmus*, то можно констатировать следующее:

а) даже в многоголосии, представляющем собой соединение тематически близких голосов (сквозное имитационное письмо), интервальное строение нижнего голоса будет заметно отличаться от других голосов, поскольку партия этого голоса, как правило, рассчитана на большее количество скачков, нежели партии других голосов;

б) каждая новая фраза, следующая после паузы, обычно имеет своим начальным тоном либо заключительный звук предшествующей фразы, либо удобный для взятия тон, «подготовленный» другими голосами;

в) в употреблении восходящих и нисходящих кварт и квинт существует определенная закономерность: наиболее часты восходящая кварта и нисходящая квинта, менее употребительны нисходящая кварта и восходящая квинта; скачок на октаву преимущественно оказывается «мертвым» либо минимально активным; в подобном же качестве встречается и восходящий скачок на большую сексту, обычно отвергаемый теорией строгого письма.

2. Очевидно также, что преобладающее значение (включая и партию баса) в строении мелодической линии имеет поступенное движение; в отдельных композициях оно является ведущим в силу малой активности всех скачков.

Если вопрос об употреблении мелодических интервалов в том ракурсе, который только что рассматривался, присутствовал в трактатах XV—XVI вв. не часто (по-видимому, по той причине, что многое из рассмотренного нами представлялось само собой разумеющимся), то образуемые звуками, принадлежащими разным голосам, гармонические интервалы подвергались самому тщательному исследованию. Почти во всех трактатах по контрапункту этого времени им отводились объемные разделы, и даже целые книги.

Так, в уже известном нам трактате Тинкториса «De arte contrapuncti» первая книга посвящается консонансам (Тинкторис называет их concordantia), вторая — диссонансам (discordantia). По мнению автора трактата (напомним, что мы причислили его к представителям «классического контрапункта»), консонансы и диссонансы в равной степени отражают принадлежность к контрапунктическому письму; соответственно, и те и другие должны быть в равной степени изучены. Однако, как замечает Тинкторис, в контрапункте консонансы все же имеют преимущество перед диссонансами; поэтому он начинает рассмотрение интервалов именно с них.

В своей оценке интервалов, их характеристике Тинкторис во многом опирается на позиции Боэция, труды которого хорошо знает и с которым соглашается в отношении приоритета слуха при классификации интервалов. *«Ведь когда две струны натягиваются и, одновременно ударенные, издают каким-либо образом совместное и приятное звучание и два звука как бы соединяются в один, тогда это называется консонансом»,* — пишет Боэций (38, с.210/326). Так, например, Боэций трактует консонанс как *«смещение высокого и низкого звуков, доходящих до слуха как приятное соединение»*. Почти в таком же плане определяет консонанс и Тинкторис: *«Итак, конкорданс — это смещение двух голосов /тонов, звуков/, которые наиболее сладостны для слуха; и называется конкорданс от слов «con» и «corde»... и происходит от соединения двух струн, дружба и согласие которых воздействуют приятно»* (CS:IV, 156).

Исходя из художественной практики и имея в виду расстояние не только между двумя соседними голосами, но и между крайними голосами хорового ансамбля, а также возможности инструментов, Тинкторис перечисляет 22 консонанса в пределах 3-х октав — сначала с греческими названиями, а затем еще раз с латинскими:

Unisonus	
Semiditonus	tertia imperfecta
Dytonus	tertia perfecta
Diatessaron	quarta
Diapente	quinta
Diapente cum semitonio	sexta imperfecta
Diapente cum tono	sexta perfecta
Diapason	octava
Semiditonus supra diapason	decima imperfecta
	и т. д.

Все эти интервалы Тинкторис делит на **простые** (унисон, терции и кварта, которые он называет *simplices*) и **составные** (квинта, сексты — *compositae*, состоящие из соединения простых) и одновременно на **совершенные** и **несовершенные** (к первым, помечая их как «*principales*», он относит унисон, кварту, квинту, октаву; ко вторым — «*minus principales*» — остальные консонансы).

Включение в состав консонансов кварты отражает здесь в большей мере влияние учения Бозция, нежели позицию самого Тинкториса, который допускает ее в качестве консонанса лишь в трех-, четырехголосии, но в **двухголосии классифицирует как диссонанс**. Правда, в двухголосной вокальной импровизации она, по мнению автора, вполне применима (позднее кварта рассматривается им и как важнейший элемент техники фобурдона).

Интересная мысль высказывается Тинкторисом в отношении квинты, которую он называет «*concordantia melodissima*» — наимелодичнейшим консонансом, считая, что ее можно превосходно использовать в любых «точках» тенора (как в начале, так и в конце). Запрещая параллельное движение голосов этими интервалами, Тинкторис в то же время разрешает последование одной квинты за другой в случаях повторения их на одной ступени и при перекрещивании голосов (*Stimmtausch*).

При оценке диссонансов Тинкторис исходит, скорее, не из числовых пропорций (принцип Пифагора), а из слуховых впечатлений: «*Как раньше уже было замечено, диссонанс — это соединение /смещение/ двух голосов, оскорбляющих /обижающих/ естественный слух*»²⁹. Тинкторис называет внутри октавы 5, а в пределах трех октав **15 диссонансов**:

Semitonus	secunda imperfecta	
Tonus	secunda perfecta	
Tritonus	quarta falsa	
Diapente cum semidytono	septima imperfecta	
Diapente cum dytono	septima perfecta	
Semitonium supra diapason	nona imperfecta	и т. д.

Если греческие обозначения явно не стимулировали увеличение числа изучаемых интервалов, поскольку некоторые из них (секста, септима и др.) оказывались производными от утвердившихся исторически раньше совершен-

²⁹ Аналогичным образом определял диссонанс и Бозций: «*Когда же при одновременно ударенных /струнах/ каждая стремится идти /сама/ по себе, то они не соединяются слухом в приятное составное звучание, /образованное/ двумя /звуками/, тогда это называется диссонансом*» (38, 210/326).

ных консонансов, то система с латинскими обозначениями явно облегчает момент постижения сложных интервалов, каждый из которых получает свое собственное имя, независимое от имени других интервалов. Это ведет к быстрому расширению количественной стороны осваиваемых теорией интервалов, к более частому обращению к художественной практике, изучению амбитуса не только отдельных певческих голосов, но и всего вокального (а также и инструментального) ансамбля. Например, Флорентис де Фаолис в своем трактате «*Lieber Musices*» (1495) доводит количество перечисляемых консонансов до 55, а Уголино Орвието в трактате «*Declaratio Musicae Disciplinae*» (1485)— до 71 (!).

Среди наиболее часто высказываемых теоретиками XV века пожеланий, касающихся употребления диссонансов, следует назвать такие:

1. Применять диссонанс только на слабом времени.
2. Желательно, чтобы диссонировала нота небольшой протяженности.
3. Диссонанс допустим лишь тогда, когда голоса берут его не одновременно (иначе говоря, один из звуков диссонанса должен быть взят раньше другого; диссонанирующие «нота против ноты» запрещены).

В трактатах XVI века к этим рекомендациям прибавляются и другие, а некоторые из правил пересматриваются заново, пополняясь наблюдениями, которые основываются на художественной практике и требуют своего теоретического обоснования. Широкое распространение получает дискуссия о случаях употребления диссонансов, что согласуется с более основательным и детальным рассмотрением всех интервалов.

Например, Вичентино в трактате «*L' antica musica... alla moderna prattica*» («Старинная музыка, приспособленная к современной практике», 1555) отводит технике употребления интервалов всю вторую книгу. Показательно, что, принимая унисон (*unisono*) за точку отсчета, Вичентино по традиции понимает его как «однозвучность» (*prima* как термин не употребляется) и посему не считает интервалом, равно как не включает его в общую систему интервалов — систему, в которой выделяются группы консонансов и диссонансов. Тем не менее в начальной главе он самым подробным образом прорабатывает соединение унисона с другими интервалами — м.3, б.3 (при поступенном движении голосов и в оборотах, где нижний голос стоит на месте, а верхний скачком идет в терцию), перфектной 5, м.6, б.6 и т. д. Затем столь же скрупулезно изучается момент перехода разных интервалов в унисон (в условиях плавного голосоведения и со скачками, при ровном ритмическом пульсе и при синкопированном изложении).

Отдельную главу (V) Вичентино посвящает вопросу употребления секунды и кварты, которые рассматриваются прежде всего в качестве задержанного диссонанса, разрешаемого в соответствии с нормами классического контрапункта в консонанс; им приводятся примеры простых и двойных задержаний:

оригинал

хорошо не слишком лучше на 4 голоса

расшифровка

Кварта изучается и в следующей (VI) главе, в условиях двух-, трехголосия, а также в письме с большим количеством голосов, причем каждый раз в связи с меняющимся местоположением качество ее звучания комментируется словами: *buona* (хорошо), *semplice a 4* (лучше в четырехголосии), *sciolta* (мгновенная), *cattiva* (плохо) и т. д.

Самостоятельные главы отводятся употреблению тритона, отдельно ум.5 в условиях трех-, четырехголосия (автор называет ее *quinta imperfecta*), а также септимы. Особенно интересно сравнить обороты (глава XII), характеризующие Вичентино как *all'antica* (старый), *moderne* (новый, современный), *non troppo moderne* (не очень новый), *non moderne* (совсем не современный). Это сравнение позволяет увидеть предпочитаемые ритмику, метрическую организацию, тип движения голосов, последование интервалов:

33 all' antica all' antica moderno

non troppo moderne non moderne

Интересно, что интервалы, помимо обычного подразделения на совершенные и несовершенные, получают дополнительные характеристики типа «*совершеннейший*», «*хороший*» (консонанс) или «*плохой*» (диссонанс), вносящие более тонкие градации и имеющие явный эстетически-оценочный оттенок. Что касается употребления диссонансов, то они исследуются Вичентино достаточно под-

робно, причем изучаются как задержания, так и вспомогательные, и проходящие интервалы (последние два вида получают название «*sciolta*» — мгновенные). Музыкальные примеры второй книги трактата показывают многочисленные случаи применения консонансов и диссонансов в самых разных условиях — с различными метрами, с паузами и без пауз, в быстром темпе и медленном и т. д.

Подробно изучаются интервалы и в трактате Царлино «*Le institutioni harmoniche*» (1558) — в его III части, положения которой в дальнейшем строго повторяются в ряде трактатов конца XVI—XVII веков, в том числе Дж. М. Артузи, О. Тигрини, Я.П. Свелинка и др. В частности, Царлино обстоятельно описывает употребительные и неупотребительные случаи последования интервалов, в числе последних (обратим на это особое внимание — Н.С.) — две параллельные б.3, а также соединение двух б.6, или наоборот — двух м.6 и м.3. И в том и в другом случае один из интервалов должен быть большим, другой малым (см. пример 34 а). Это ограничение отчасти мотивируется нецелесообразностью выходить за пределы лада, а также еще одним правилом: в двух рядом стоящих интервалах не должно быть между верхней нотой первого и нижней — второго (и наоборот) ум.8 и тритонов — ум.5 и ув.4 (см. пример 34 б).

Разрабатывая правила употребления совершенных консонансов, Царлино фактически приближается к учению о скрытых квинтах и октавах. Он разрешает использовать эти интервалы (при прямом движении голосов) лишь тогда, когда один из голосов обязательно делает шаг на секунду (исключение составляет последование б — 5, рассматриваемое как нежелательное). Скачки же в двух голосах к 5 или 8 недопустимы, кроме единственного оборота: 3 — 5, в котором верхний голос движется на 3, нижний — на 5 (см. пример 34 в):

34

а) нельзя

должно быть

б) нельзя



Отдельно остановимся на **особых случаях** употребления диссонансов, обсуждаемых почти всеми теоретиками XVI века (Вичентино, Царлино, Тигрини и др.). Они связаны с использованием таких диссонансов, которые причисляются Еппесеном к «феноменам второстепенного значения», поскольку их появление мотивировано мелодическим развитием и оборотами чисто мелодического происхождения. Один из подобных оборотов — мелодический нисходящий ход в пределах кварты с возвратом на предшествующую последнему звуку ступень: 35



Его предыстория связана с традицией трактовки нисходящего (иногда восходящего) тетрахорда, второй звук которого мог входить в состав диссонансов, образуемых движением семибрависов (Просдочимо де Бельдемандис, Аноним XI, Тинкторис). Напомним, что вслед за периодом мензуральной нотации эпохи *ars antiqua*, счетной единицей времени в музыке которого был бравис, в музыке *ars nova* и первой половины XV века счетной единицей становится семибравис, и подобная ситуация — появление диссонанса — могла происходить как в условиях перфектного времени (чаще), так и имперфектного:

36

а) Данстейбл. "Veni Sancte spiritus"

б) Дюфай. "Agnus Dei"

С конца же XV века функцию семибревиса начинает выполнять минима (половинная нота), и такая организация сохраняется на протяжении всего XVI столетия, по крайней мере в жанрах церковной музыки (в то время как в светских композициях, особенно в мадригалах, достаточно часто в качестве счетной единицы начинает выступать семиминима, то есть четверть). Царлино и другие теоретики его времени обсуждают, как правило, в качестве диссонирующего звука прежде всего миним. Они говорят, что в случае, когда за семибревисом следуют две минимы, первая из миним может диссонировать. Однако подобная ситуация возможна только лишь при **нисходящем поступенном движении**; в восходящем же направлении она недопустима: ³⁷



Но по аналогии с этой ритмической фигурой может быть рассмотрена и другая — четыре четверти в нисходящем поступенном движении. Тогда, в соответствии с вышеизложенным, наряду с основным правилом (звуки, взятые на сильное и относительно сильное время, должны консонировать, а два других, соответствующих слабому времени, могут диссонировать), вступает в силу и другое, согласно которому третья четверть также может образовывать диссонанс³⁰. В этом случае рассматриваемый диссонанс может следовать не обязательно только после консонанса — ему может предшествовать также диссонанс, что и демонстрируют примеры, приводимые Артузи в его «L' arte dell contraponto» (р. 56), а также примеры Чероне из его «Melopeo» (р. 650):

38

а)



Артузи

*первая и вторая минимы
консонирова. По же втретьей
миниме диссонанс образуется
диссонанс сменяется*

б)



Чероне

³⁰ Данное правило формулирует прежде всего Фукс в своем «Gradus ad Parnassum», и его же повторяют в своих трудах Беллерман и Халлер. Позднее Э.Ф. Некес, подтверждая эту ситуацию примерами из художественной практики XVI века, вносит значительную поправку касательно интервалов, прилегающих к третьей четверти. Если Фукс считает, что третья четвертная нота может быть диссонансом, при условии, что вторая и четвертая являются консонансами, Некес демонстрирует большое количество примеров, когда диссонансом, кроме третьей ноты, является и вторая.

Чероне



И хотя подобные явления, по мнению ряда теоретиков (Артузи, Тигрини и др.), допустимы прежде всего в каденциях, тем не менее многочисленные примеры из произведений Палестрины показывают, что аналогичные ситуации в соотношении голосов могут возникать не только в каденциях, но и в самых разных местах музыкальной композиции:

39

a) PW V, 107, 3 б) PW XV, 109, 3

в) PW XIX, 84, 3 г) PW XX, 114, 2

Специально подчеркнем, что приведенные нами голоса представляют собой лишь фрагмент фактуры (преимущественно четырех-, пяти-, шестиголосной); в действительности же острота звучания диссонансов нивелируется не только логичностью и естественностью мелодических линий, но и другими голосами — участниками общего ансамбля, имеющими между собой нормативные отношения.

Другой прием, казалось бы, исключаемый теоретиками XV—XVI вв. и «школой», однако встречающийся в художественной практике, связан с диссонансом в ситуации «нота против ноты». Чероне обращает внимание на то, что очень часто нота (находящаяся в составе гаммообразного оборота), «формирующая» проходящий диссонанс, звучит на фоне не протянутой ноты более крупной длительности (как в обычном случае), а ее «раздробленного» варианта, записанного более мелкими длительностями:

40 Чероне

The musical score for example 40 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves start with a common time signature 'C'. The music is written in a style typical of the 16th century. There are two asterisks (*) above the staves, indicating specific points of interest or dissonance. The notation includes various note values and rests.

Подобные случаи иногда встречаются у Палестрины, и тем более они показательны для его предшественников, которые, к тому же, достаточно свободно употребляют диссонанс (нота против ноты) при гаммообразном движении голосов, даже не пытаясь каким-либо образом его «замаскировать»:

41 PW V, 29, 4

The musical score for example 41 consists of four staves. The top staff is in treble clef and the bottom three staves are in bass clef. The music is written in a style typical of the 16th century. There are two asterisks (*) above the staves, indicating specific points of interest or dissonance. The lyrics 'quis a lin a va ri us' are written below the staves.

Обречт. Mecca "Fortuna desperata". Pleni sunt

The musical score for example 42 consists of three staves. The top staff is in treble clef and the bottom two staves are in bass clef. The music is written in a style typical of the 16th century. There are two asterisks (*) above the staves, indicating specific points of interest or dissonance. The lyrics '(glo) ri(a) ri a ri a' are written below the staves.

Изаак. Светская песня (без текста)



Еще один, достаточно часто используемый мастерами строгого стиля прием, содержащий «брошенный» диссонанс, связан с применением мелодического оборота, включающего Wechselnote (обменную ноту) или камбиату:

42

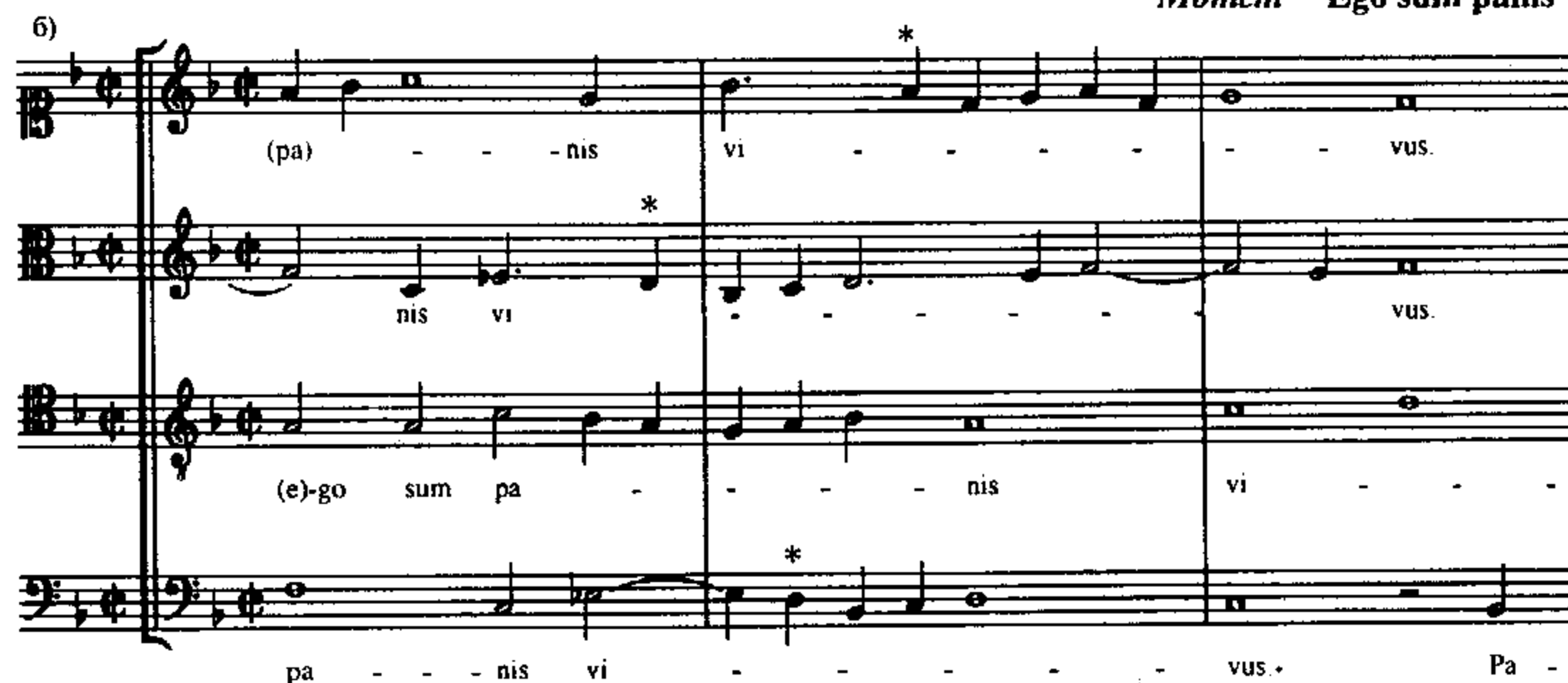


В своем учебнике «Der Contrapunkt» (S. 160-161) Беллерман приводит не только инструктивный пример на этот вид диссонансов, но и очень яркий образец многократного использования подобного выразительного приема у Палестрины:

43



Мотет "Ego sum panis"



Наконец, отбирая наиболее часто встречающиеся особые, исключительные случаи употребления диссонансов, необходимо отметить также обороты, содержащие предъем:

44 *Брумелъ. Crucifixus a 3* *Палестрина. Missa "In majoribus"*

т. 61

Палестрина. (PW XVIII, 32,1)

Вообще, можно без труда увидеть, что на протяжении более чем столетия отношение к консонансам и диссонансам претерпевает значительные изменения. Мастера второй и третьей нидерландской школ (Обрехт, Жоскен Дебре, Пьер де ла Рю, Изак и др.)³¹ чаще пользовались диссонансом в его «особых» ситуациях, допускали более резкие звучания и принимали, несомненно, более смелые решения в отношении построения вертикали, чем композиторы второй половины XVI века (Орландо Лассо, Палестрина). Однако, несмотря на общую тенденцию к смягчению стиля, последние находят повод для использования диссонансов и убедительно мотивируют их применение. Более того, иногда создается впечатление, что в художественной практике второй половины XVI века диссонанс применяется даже шире и разнообразнее, поскольку в это время уже многие музыканты осознают его особую выразительную силу и важную роль в передаче эмоционального начала.

³¹ Напомним, что мы не относим к строгому стилю композиции Дюфаи, Бюнуа, и даже Окегема, являющегося главой второй нидерландской школы. Аналогичным образом выходят за пределы строгого стиля и опыты работы с хроматикой, встречающиеся в творчестве мастеров второй половины XVI века Н. Вичентино, К. Роре и др.

Это влияет и на оценку диссонанса в теоретических трактатах; достаточно сравнить две точки зрения, одна из которых принадлежит Тинкторису, а другая — Царлино. Тинкторис пишет следующее: *«В контрапункте употребляются преимущественно консонансы, диссонансы же допускаются только временно в промежутках. Некоторые так избегают диссонансов, что применяют их только на нотах мелких длительностей, И, по моему мнению, таковым скорее следует подражать, чем Петру Домарто и Антонио Бюнуа, из которых первый в Et in terra мессы «Spiritus almus», а второй в песне «Maintes femme» целую семибревис делают диссонантной. И находятся люди, которые одобряют допущение таких диссонансов, потому что консонанс, идущий непосредственно за диссонансом, приятнее-де звучит! О рассуждение! Неужели добродетельному человеку надлежит совершить нечто позорное, чтобы добродетель его затем более заблестела? Неужели в хорошую и изящную речь нужно включить какую-нибудь нелепость, чтобы остальное показалось изящнее? И кто из образованных людей скажет, что в изображении красивого человека художник должен допустить какую-нибудь уродливость, чтобы от сего остальные части показались прекраснее?»* (цит. по 107, с.368).

Зная, безусловно, точку зрения если не самого Тинкториса, то многих других его сторонников, Царлино выражает свое отношение к диссонансам следующим образом: *«Хотя каждое сочинение и каждый контрапункт — а чтобы выразить это одним словом — каждая гармония состоит главным образом и сперва из консонансов, тем не менее для большей красоты и приятности употребляются также иногда и диссонансы. Они хотя сами по себе не слишком приятны для слуха, однако, когда они размещены правильным образом и согласно указаниям, которые мы покажем, то они настолько хорошо переносятся, что они не только не оскорбляют слуха, но даже доставляют большое удовольствие и наслаждение. Из этого музыканты извлекают две полезные вещи, кроме многих других. О первой было сказано раньше, а именно, что с помощью диссонансов можно переходить от одного консонанса к другому; вторая заключается в том, что консонанс, непосредственно следующий за диссонансом, кажется более приятным и воспринимается и постигается слухом с большим удовольствием, подобно тому как после мрака больше нравится и больше приятен для зрения свет, а после горького вкуснее и приятнее сладкое. Каждый день мы на опыте убеждаемся, что если некоторое время диссонанс и оскорбляет слух, то зато следующий за ним консонанс становится приятнее и мягче»* (цит. по 107, с.468)³².

Познакомимся с еще одним взглядом на «взаимоотношения» консонансов и диссонансов, который содержит трактат Морли. Обращаясь к своему Учите-

³² При сопоставлении высказываний Тинкториса и Царлино создается впечатление, что первый как будто бы отвечает второму, чего, естественно, не могло быть, поскольку трактат Тинкториса принадлежит 1474 году, а Царлино написал свой трактат в 1558 году. Скорее всего, Царлино повторяет здесь рассуждения ряда теоретиков XV века, соглашаясь с ними, тем более, что далее в тексте он ссылается на точку зрения древних (без указания имен), которые также «считали, что в сочинениях должны быть не только консонансы...» (107, с.468).

лю, Филоматес просит его показать несколько примеров, где диссонанс был бы взят плохо, и объяснить, почему это происходит. Мастер предлагает ему пример и дает следующее пояснение: диссонанс взят плохо, *«потому, что после диссонанса не принято ставить совершенный консонанс, поскольку совершенный консонанс не так хорошо поддерживает диссонанс, как несовершенный. Если диссонанс взят, то это для того, чтобы побудить ноту, следующую за ним, быть более приятной для слуха, а так как совершенные консонансы уже сами по себе достаточно приятны, то они не нуждаются ни в чьей помощи, чтобы быть еще милее...»* (272, р.74).

Итак, можно сказать, что почти все музыкальные трактаты XV и XVI вв. уделяют немалое внимание качеству вертикали, всячески заботясь о выполнении правил контрапункта, в кои прежде всего входят правила использования консонансов и диссонансов. Первые — **консонансы** — всеми теоретиками эпохи Ренессанса непременно разграничиваются на **совершенные и несовершенные** интервалы, употребление которых существенно различается.

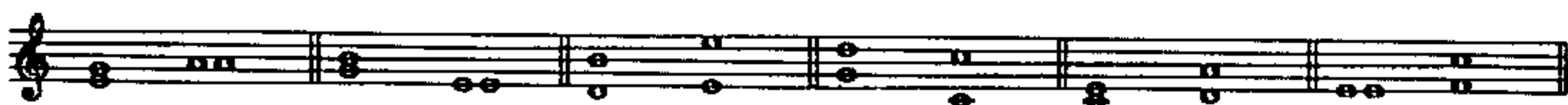
Совершенные консонансы:

чистая прима,
чистая квинта,
чистая октава.

При их использовании не разрешается:

1. Параллельное движение консонансами одного вида (параллельные примы, квинты, октавы).
2. Применение одинаковых интервалов в косвенном движении (ломаные квинты, октавы).
3. Взятие подряд двух, трех однотипных консонансов (квинта, дуодецима; прима, октава) в противоположном движении голосов.
4. Применение скрытых квинт, октав, взятых прямым движением крайних голосов и, главным образом, при скачкообразном ходе верхнего голоса.

45



Кроме того, нежелательно употребление примы на сильной доле такта в срединных построениях, и наоборот, всячески приветствуется использование совершенных консонансов в качестве начального и заключительного интервала музыкальной композиции. Наконец, во всех случаях не мешает помнить слова Царлино о том, что *«совершенные консонансы — это то совершенство, к которому стремится музыка, а поэтому не следует их повторять слишком часто, дабы слух не пресытился ими»* (310, ч.3, гл.27).

Несовершенные консонансы:

большая и малая терции,
большая и малая сексты.

По мнению теоретиков прошлого, *«несовершенный консонанс — это тот, который звучит неполно и нуждается в последующем совершенном консонансе для того, чтобы быть хорошо соотношенным с гармонией»* (Морли — 272, р.70). По наблюдению же Царлино, путь к достижению совершенства у каждого несовершенного консонанса свой, и поскольку *«... всякая вещь стремится стать совершенной возможно более коротким и лучшим образом»*, постольку *«большие несовершенные консонансы стремятся стать большими, а малые имеют обратное стремление; так что большая терция и большая секста стремятся стать большими и разрешаются одна в квинту, другая — в октаву, а малая терция и малая секста склонны становиться меньшими и разрешаются одна в унисон, а другая — в квинту...»* (цит. по 107, с.467).

Однако художественная практика XV—XVI вв. убедительно демонстрирует не только самостоятельность несовершенных консонансов и их независимость от совершенных консонансов, но и разнообразие их использования. Совершенные консонансы употребляются в неограниченном количестве при прямом, противоположном, параллельном (не более четырех-шести терций, секст) и косвенном движении голосов; однако присутствие их в каденциях ограничено, тем более в виде заключительного интервала. Кроме того:

1. При их использовании нежелательно употребление в параллельном движении двух больших терций или двух малых секст, находящихся на расстоянии секунды, поскольку их крайние голоса участвуют в обрисовке тритона.

2. Во избежание переченья и образования между крайними звуками увеличенных и уменьшенных интервалов не допускается употребление параллельных малых терций, а также больших секст, лежащих на расстоянии терции.

Правило, касающееся ситуации, при которой первый звук тритона в одном голосе предшествует второму звуку тритона в другом голосе, нередко получает и более широкую амплитуду действия, поскольку очень часто некоторые теоретики распространяют его на двухголосие, образуемое не только параллельным, но и противоположным движением голосов; причем в самой вертикали в этом случае присутствуют как несовершенные, так и совершенные консонансы:

46



В трех-, четырехголосии это правило, практически, перестает действовать, хотя всякая обрисовка тритона остается нежелательной.

Диссонансы:

большая и малая секунды,
чистая кварта,
большая и малая септимы,
тритоны, ув. и ум. интервалы

Употребление диссонансов связано с выполнением строгих правил, главными из которых являются следующие:

1. Все увеличенные и уменьшенные интервалы на сильной, относительно сильной и слабой долях такта категорически запрещаются; лишь в исключительных случаях в косвенном движении допустим проходящий тритон.

2. Всем остальным диссонансам — секунде, кварте, септимере, нонне — всегда предшествует консонанс, и после диссонанса также обязательно следует консонанс.

3. Характер использования диссонанса строго разграничивается в зависимости от того, будет ли он звучать на сильной (или относительно сильной) доле такта, либо на слабых его долях. В первом случае он употребляется только как **задержание** с соответствующим правилам «поведением» диссонирующего и свободного тонов, во втором — как **проходящий и вспомогательный**.

Использование диссонанса в виде задержания сопряжено с выполнением ряда условий. Первое из них: диссонирующий тон (напомним, что в секунде им является нижний звук, в септимере — верхний, в кварте и нонне им может быть как верхний, так и нижний звук) обязательно должен быть **приготовлен**, а затем, после взятия диссонанса, **разрешен**. Второе — его правильное метрическое размещение, не допускающее всякого рода синкоп в оформлении длительностей тонов приготовления и разрешения (см. примеры). Таким образом, все диссонансы, употребляемые на сильных (или относительно сильных) долях такта, в строгом стиле являются приготовленными, а сам факт использования диссонанса на сильной доле непременно включает **три** момента:

1. Приготовление диссонирующего тона (иначе говоря, взятие диссонирующего тона на предшествующей доле такта в том голосе, в котором затем будет звучать диссонирующий тон).

2. Взятие собственно диссонанса.

3. Разрешение диссонанса, осуществляемое одним из **трех** способов:

а) диссонирующий тон опускается на секунду вниз, переходя в звук, образующий консонанс со свободным тоном диссонанса на слабой доле такта (см. пример 47 а);

б) диссонирующий звук таким же образом разрешается ходом на секунду, но в момент его разрешения свободный тон диссонанса отводится в любой звук, образующий со звуком разрешения консонанс (см. пример 47 б);

в) перед тем, как сделать ход на секунду и взять звук разрешения, диссонирующий тон отводится в любой другой звук, образующий со свободным тоном консонанс, после чего берется звук разрешения (см. пример 47 в):

47
а)



б)



в)



В художественной практике иногда встречаются случаи применения задержанного диссонанса на слабой доле такта. Подобный диссонанс можно вводить и в учебные работы, но при этом следует помнить, что разрешение такого диссонанса не должно приходиться на более сильное время; наоборот, оно должно осуществляться на еще более слабом времени:

48



Если как исключение в качестве задержания использован тритон, необходимо проследить, чтобы в уменьшенной квинте приготавливался и разрешался верхний звук, а в увеличенной кварте — нижний.

Особое внимание следует обратить на разрешение однотипных диссонансов, которое может вызвать параллельные квинты и октавы, считающиеся запрещенными:

49

нельзя



Избежать их можно, нарушив секвентное продвижение голосов при помощи использования разных способов разрешения диссонансов.

Диссонансы на слабых долях такта выступают с функцией проходящих и вспомогательных интервалов.

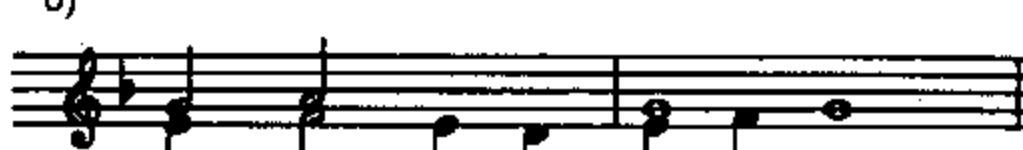
Проходящие диссонансы употребляются преимущественно в косвенном движении, то есть в условиях, когда один из голосов стоит на месте (см. пример 50 а). Художественная практика показывает также допустимость хода от терции к унисону, так называемое «вхождение в приму» (б), которым, впрочем, не должно злоупотреблять. Кроме того, проходящие диссонансы могут применяться и при противоположном движении голосов, не нарушая при этом закономерности чередования: консонанс — диссонанс — консонанс (в), а также и при прямом движении голосов. В последнем случае не разрешается взятие звука, находившегося перед тем в другом голосе (г). Лишь в исключительных случаях (преимущественно каденциях) допустимо использование двух диссонансов подряд (д):

50

а)



б)




в)



вл)



г)



гл)



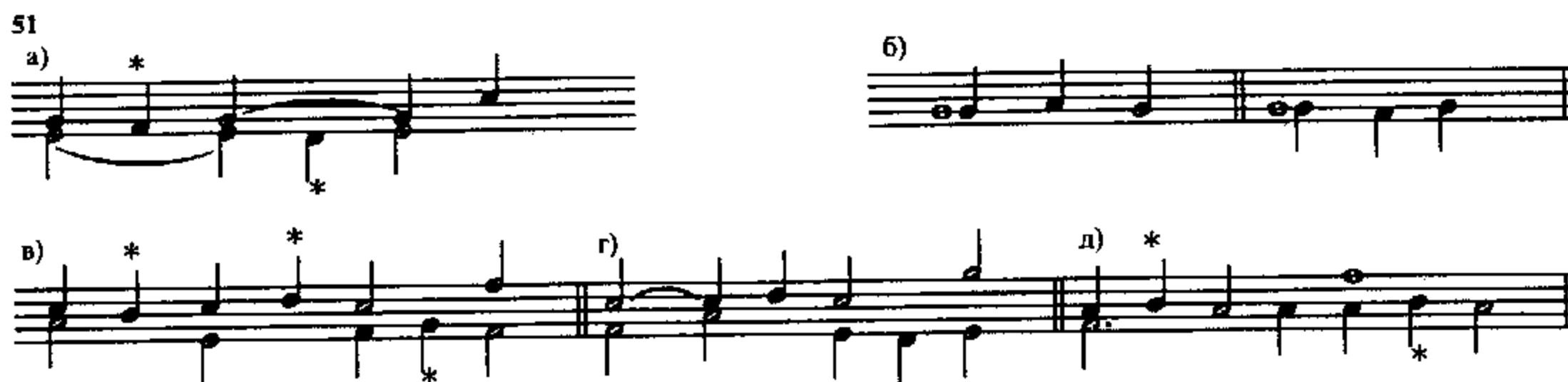
д)



д1)



Вспомогательные диссонансы употребляются аналогичным образом: при косвенном движении голосов — когда один из них стоит на месте (см. пример 51 а), в таком случае не допускается также вспомогательный тон к приме (см. пример 51 б); при противоположном движении голосов, когда не нарушается последовательность консонанс — диссонанс — консонанс (см. пример 51 в), а также и при прямом движении голосов (см. пример 51 г). Не разрешается использование в качестве вспомогательных интервалов увеличенной кварты и уменьшенной квинты (см. пример 51 д):



Длительность и проходящих и вспомогательных диссонансов должна не превышать минимы (редко) и семиминимы, то есть быть не больше половинной (редко) и четверти.

Таковы основные правила употребления диссонансов — правила, которые изучающему строгий стиль желательно усвоить до того, как он приступит к практическому освоению контрапунктического письма.

Правила эстетические усваиваются только на примерах их применения, т.е. как раз в ходе практического освоения строгого стиля. И тут аксиома:
cantus prius factus

и музыкальный тематизм

В многочисленных учебниках по контрапункту, созданных за последние два столетия, отсутствуют какие-либо сведения о музыкальных первоисточниках, лежащих в основе композиций строгого стиля. Примеры, предлагаемые в них, как правило, содержат «свободный», сочиненный самими авторами учебников музыкальный материал (это касается и мелодики с.ф., и инструктивных образцов двух-, трех-, четырехголосного письма) и, гораздо реже, фрагменты из художественной литературы. Но и эти последние фактически демонстрируют скорее технику письма, нежели отвечают на вопросы, связанные с происхождением музыкального тематизма и его истоками.

В то же время в трактатах Средневековья и Ренессанса вопросы, касающиеся тематизма, этапности создания композиции, обсуждались достаточно часто. Некоторые из подобных рекомендаций, возможно, известны читателю из книг по истории музыки Т.Н. Ливановой (см. 98 и др.). Однако там они приведены и без указания авторства, и в очень сокращенном виде. В настоящей работе эти фрагменты обрели свое авторство, они приводятся в значительно расширенном виде и в сопровождении необходимых комментариев. Кроме того, читателю предлагаются и высказывания других авторов, в том числе — Царлино, Вичентино, Морли и т.д. Перед тем, как процитировать ряд подобных определений, в нескольких словах коснемся специфики художественного мышления этого времени, проявляемой как в сфере музыки, так и в живописи, литературе, архитектуре и проч.

Одной из характернейших особенностей искусства эпохи Ренессанса является его почти обязательная соотнесенность с неким источником, первообразом. В жи-

вописи это, к примеру, икона, в музыке — мелодии литургических песнопений, в архитектуре — символика храмовых строений, в литературе — тексты Священного писания. Однако сфера источников ни в коем случае не ограничивается перечисленными «объектами», она намного шире и включает многие светские сюжеты и мотивы, получившие столь же широкое распространение в различных искусствах. Такая **сориентированность** на определенный «фонд» источников не есть традиция, появившаяся только во времена Ренессанса, она родилась гораздо раньше и перешла в эту эпоху из Средневековья, где всякое отклонение от истины, модели, образца не только порицалось, но и просто не допускалось. Правда, между иконографическими методами Средневековья и Ренессанса есть существенные различия, проявляющиеся как в отношении к первообразцу, так и в том, что выбирается в качестве него³³; и тем не менее и для той, и для другой эпохи характерна практика, когда единожды избранный первоисточник впоследствии «тиражируется» в многочисленных авторских интерпретациях и обработках уже в новом прочтении.

Так, например, выясняется, что в основе мотета, как правило, лежит григорианский хорал; месса чаще всего строится на материале или хорала, или светской песни, но также может иметь в качестве источника мотет, *chanson*, мадригал; *chanson*, в свою очередь, представляют собой многоголосную обработку популярных песенных мелодий и т. д.

Аналогичные явления «миграции» прослеживаются и в литературе. В частности, известно немалое число примеров претворения в итальянских новеллах сюжетов, распространенных в народной традиции (кстати, показательно и само строение новеллы: она открывается кратким тезисным изложением всего содержания, за которым уже следует его развернутая интерпретация). Впоследствии новелла довольно часто становится моделью для более крупных жанров, в том числе и трагедии. Самым показательным в этом отношении примером являются творения Шекспира, берущего в качестве основы для своих произведений самые разные источники, в том числе и новеллы. Возможно, историю любви Ромео и Джульетты, ему могла подсказать новелла Маттео Банделло (ок. 1485—1561), а прототипом «Оттелло», по-видимому, стала новелла (одно из «ста сказаний») Джиральди Чинтио (1504—1574) и т. д.

Немало подтверждений зависимости искусства Ренессанса от традиций, сложившихся в творческой практике Средневековья, мы обнаруживаем, обратившись к живописи. Большей частью это касается сюжетно-тематического фонда, который продолжает включать достаточно стабильный круг хорошо освоенных тем: Святая Троица, Мадонна с младенцем, Снятие с креста, Святой Себастьян и т. д. Особенно в XV веке он, практически, мало пополняется новыми сюжетами, которые могли бы выделить произведения этого времени и отличить их от предшествующей поры. Другое дело — качество и форма их претворения, получающие нередко исключительно

³³ Желаящие более подробно изучить эту проблему могут получить интересующие их сведения в кн. Ю. Евдокимовой и Н. Симаковой «Музыка эпохи Возрождения (*cantus prius factus* и работа с ним)». — М., 1982.

яркое, самобытное, глубоко индивидуальное преломление. Живописный язык, палитра красок, включающая новую цветовую гамму, пространственное решение — все отражало новое восприятие временной динамики. Традиционные сюжеты явно обретали новое прочтение, которое отвечало уже другим целям и задачам искусства и соответствовало иной, резко изменившейся исторической ситуации.

Напомним, что в разных странах переход от Средневековья к Ренессансу совершался далеко не одновременно и был во многих отношениях переломным этапом. Над Европой навис кризис «Священной Римской империи»: в 1378 году начался раскол церкви, за которым последовало множество более мелких, но не менее драматичных событий, существенно повлиявших на все сферы деятельности, в том числе и на искусство. Важным оказывается и другой фактор: мировоззрение отходит от схоластики как универсальной системы мышления. В немалой степени этому способствовало начавшееся упорное соперничество с феодальной аристократией бюргеров, буржуазии — как в образе жизни, так и в покровительстве искусству. Все это расширяет диапазон проявления художественного начала и определенным образом влияет на формирование эстетических вкусов и запросов, стимулируя появление в живописи, скульптуре, музыке, поэзии новых тем, связанных, с одной стороны, с некоей идеализацией действительности, а с другой — со все возрастающим культом богатства, роскоши, что отразилось на стилистике живописных полотен, станковой живописи, книжной миниатюры и т. д.

Характеризуя живописные источники, ограничимся лишь одним небольшим примером, почти никогда в подобных обстоятельствах не упоминаемым. Речь пойдет о характерной для художественных мастерских Средневековья традиции работы с **книгами образцов** (художники того времени, как правило, не писали непосредственно с натуры, а опирались на готовые «формулы» уже найденных решений, принадлежащих другим мастерам). Подобные книги образцов содержали рисунки-копии фигур, и главной целью, которую они преследовали, было точное воспроизведение образца (поэтому их создатели не заботились о фоне или каких-либо деталях, говорящих об окружении, эпохе и т. д.). В начале XV века книги образцов резко изменили свою функцию, став уже не просто «кладовыми» художественных традиций, но альбомами набросков, эскизов, где фиксировались новые художественные эксперименты, находки, в том числе, в частности, этюды с натуры — пейзажи, разнообразные зарисовки животных, людей и проч. Таким образом, содержание книг приобрело совершенно новое качество: момент дублирования, копирования сменился в них моментом экспериментирования, фиксацией неповторимого, сиюминутного... Уже только этот пример убедительно показывает, насколько раскрепощается художественное сознание в период перехода от Средневековья к Ренессансу.

Возвращаясь к музыке, еще и еще раз подчеркнем огромную зависимость почти каждого из ее жанров — будь то песня, мотет или месса — от тематической модели-первоисточника, который, в соответствии с некоторыми трактатами того времени, мы будем именовать **cantus prius factus**. В частности, удачное, на наш

взгляд, разъяснение дает ему Аноним IV. Он пишет: «*cantus vel tenor est primus cantus primo procreatus vel factus*» — то есть «*кантус или тенор — это первичный напев, предварительно созданный, или сделанный*» (CS:I, p. 356)³⁴.

В то же время почти во всех теоретических работах XV—XVI вв. *cantus prius factus*, как правило, отождествляется с темой произведения. В связи с чем встает необходимость особо рассмотреть вопрос о тематизме как основном концентрате логико-смыслового начала — о том «строительном материале», с помощью которого возводится целое. В освещении этого вопроса в современной музыковедческой литературе любой читатель, тем более специалист обнаружит не только песотроту точек зрения и противоречивость суждений, но и известную недосказанность (см. Приложение I). Поэтому, прежде чем приступить к его изложению, автор считает целесообразным сообщить его собственные представления о понятиях **тема, тематический материал**. Суть их в следующем:

1. Как и многие другие термины, сам термин «тема» неоднозначен в своем смысловом значении и нуждается в уточнении.

2. Музыка любой эпохи апеллирует к теме как к главному конструктивному и выразительному элементу; в этом отношении она всегда тематична. Однако музыкальная тема как таковая в сочинении может и отсутствовать, уступая свое место тематическому материалу.

3. В разные исторические периоды на первый план выдвигались то одни, то другие функции темы и тематизма; соответственно переоценивались многие художественно-эстетические явления. Менялось соотношение типизированных и индивидуальных форм мышления, равно как и принципы их проявления.

4. Не следует подходить к понятию «тема» и «тематизм» применительно к музыке строгого стиля с теми же критериями, что предъявляются к темам произведений баховской эпохи, венских классиков, романтиков и т. д.

5. Как и в последующие эпохи тематизм в сочинениях композиторов XV—XVI вв. представляет собой многоплановое явление; тема заявляет о себе на разных уровнях и проявляется в совокупности множества факторов и сторон.

Прежде чем ответить на вопросы

а) в каких значениях выступает тема в музыкальных композициях строгого стиля,

б) что она собой представляет и

в) каковы ее функции,

обратимся к истории вопроса, к первым документам, где фигурирует это слово, а также к контексту, который его окружает...

Упоминание о теме дается, в частности, в знаменитом трактате Глареана «*Dodecachordon*» (1547), где темой называется мелодия, лежащая в основе музыкальной композиции и по сути дела представляющая собой *cantus prius factus*.

³⁴Кстати, это изречение выбрано в качестве одного из эпитафов к ранее уже упоминавшейся книге «Музыка эпохи Возрождения».

Глареан пишет: «...в настоящее время фактически не существует ни одной мессы, которая бы не была написана на какую-нибудь старинную тему. Такова «Fortuna», таков «*Homo armatus*» и многие темы на языке галльском и германском. Еще больше их из хорала, где пение простое» (II, гл. 38)³⁵.

Аналогичным образом высказывается и Царлино в «Istitutione harmoniche». В III части своего трактата в главе 26, озаглавленной следующим образом: «Что требуется для создания композиции», он пишет: «Первое — это тема, без которой ничего нельзя сделать». Эта мысль не исчезает и позднее, она постоянно фиксируется автором, который интерпретирует ее с различными нюансами и в разных формах выражения. Так же, как и Глареан, Царлино отмечает зависимость музыкальных композиций от первоисточников. Он, в частности, пишет: «Ведь старинные музыканты никогда не писали мессы, кроме как на какую-нибудь тему. И современные композиторы придерживаются этой традиции» (ч. III, гл. 66). Однако Царлино, наряду со словом **thema**, пользуется и другими терминами, являющимися синонимами ему, а именно — **passagio**, **soggetto**, употребляя их в значении достаточно близком друг другу, поскольку все они составляют единую родовую категорию — тематическую³⁶. Наиболее универсальным все же для него является термин «soggetto»; к двум другим он обращается гораздо реже.

Термином «soggetto» пользуется и Глареан, однако по сравнению с ним автор «Istitutioni harmoniche» значительно расширяет функции soggetto. В одном случае он понимает под этим словом «голос, на который пишется произведение» (III, гл.35), в другом — «голос, который является главным и ведущим» (III, гл.28), либо «тот фрагмент..., из которого композитор извлекает остальные голоса композиции» (III, гл. 26). Отвечающее данным условиям мелодическое построение Царлино и называет темой. Темы подразделяются им (гл.26) на несколько видов. Это может быть:

- а) заимствованный «тенор или другой хоральный голос»;
- б) тема, которая «взята из композиции другого /автора/»;
- в) «часть полифонической композиции. Она может состоять из двух и более голосов, один из которых следует за другим в фуге или в консеквенции или выполнен в другой манере»;
- г) «голос, который вы выбрали как начинающий»;
- д) тема, являющаяся «изобретением его /композитора/ гения»;
- е) «когда композитор /.../ производит один голос из других и подходит к теме

³⁵ Приведенный перевод фрагмента текста из Второй книги трактата Гларсана, принадлежащий Б. Клейнеру (76), автор настоящей книги считает более точным, нежели тот, который приводится у Шестакова: «...теперь почти не существует мессы, которая не была бы сочинена на уже существовавшую тему; такова месса «Fortuna», такова месса «*Homo armatus*» и многие другие на темы песен на французском и немецком языках, но больше на мелодии /григорианского/ хорала, в котором мы имеем лишь одноголосное пение» (107, с.403).

³⁶ Об этом, в частности, пишет Н.И. Тарасевич в статье «Тема как категория в музыкальной теории XV—XVI веков» (168, с.80). «Вместе с тем, — отмечает автор статьи, — ... при всей близости *thema* и *soggetto*, *passagio* и *punto* несводимы к одной категории, своими достоинствами могущей охватывать круг свойственных каждому из них оттенков» (с. 80—81).

как вместе сочиненным партиям, тогда этот фрагмент, из которого он извлекает партии композиции, называется темой».

В разных частях и главах своего трактата Царлино вводит и более частные определения *soggetto*: для заимствованного тенора или голоса хорального происхождения — ***soggetto di canto fermo***, для сочиненного голоса полифонической композиции авторского происхождения — ***soggetto di canto figurato*** или ***canto diminuito***.

Термин *soggetto* широко используется и в других трактатах XVI века. Его применяет, в частности, Понтио; в то же время Морли вводит английский вариант понятия — ***subject***, которое было известно еще во времена Средневековья, где означало основу, сущность того или иного явления. Применительно к музыке определение *subject* звучит следующим образом: *«subjectum в музыке есть нечто, связанное необходимым модусом и состоящее из каких-либо тонов и пауз и собственно сохраняемое»* (CS: I, p.157 b).

Помимо термина *subject*, под которым Морли подразумевает и *cantus prius factus*, и какую-либо авторскую мелодию, и присочиняемый к *cantus firmus* контрапункт, он широко пользуется и термином ***point*** (его применяет также Вичентино, но с иной транскрипцией — ***punto***). Наиболее часто этот термин адресуется мелодическому фрагменту, и прежде всего начальному мелодическому обороту — мотиву (мелодии, хорала), который может разрабатываться другими голосами, а также участвовать в имитационных и канонических формах изложения музыкального материала (см. Приложение I).

Наконец, скажем и о термине ***passagio***. С ним чаще всего связываются непротяженные мелодические отрезки, которые подвергаются многократным повторениям. Отсюда естественна аналогия *passagio* с небольшими по протяженности темами оstinатных форм.

Таким образом, важно, что в XV—XVI веках уже существовал и термин «тема», и его эквиваленты, существовали свои названия для продолжительных мелодических образований и для кратких мелодических фрагментов и мотивов, предлагались различные варианты их формулировок. Немало внимания уделялось тому, как подходить к выбору темы, с чего начинать, приступая к сочинению той или иной композиции, что считать ее темой и как следует выбирать формы ее дальнейшего развития. Интересно, что даже в случаях отсутствия *cantus prius factus* не прекращала идти речь о теме. Так, Царлино пишет: *«Но даже, если у него /композитора — Н.С./ нет темы, с которой начинать, /то/ звучащий голос, или голос, который пишется как начальный, что бы это ни было и как бы оно ни начиналось — в верхнем ли, среднем или нижнем голосе — это и будет называться темой. К ней он приспособит остальные голоса в фугу, conseguenza, а также согласует, как только пожелает, музыку со словом, со значением, которое они содержат»* («Istitut. harmon.» III, гл. 26).

Таким образом, самый распространенный, пожалуй, случай реализации темы в музыкальном произведении XV—XVI вв. связан с выбором первоисточника, а следовательно, с толкованием темы как исходного мелодического данного, исход-

ной модели. Ею могла быть мелодия популярной итальянской канцоны (например, «Fortuna desperata» или «O rosa bella») или французской chanson («L'homme armé», «Malheur me bat» «Je ne demande» и др.), разновидность григорианского хора — антифон, секвенция (таковы излюбленные антифоны, посвященные девице Марии: «Ave Regina caelorum», «Ave Sanctissima Maria», «Ave Redemptoris Mater»).

Темой мессы могла стать также последовательность звуков, выражающая зашифрованный текст (например, месса Жоскена, имеющая заглавие «La, sol, fa, re, mi»³⁷), или название произведения (месса «Hercules dux Ferrariae»³⁸ этого же композитора), равно как простой мотив, состоящий всего из 4-х звуков («fa, re, mi, re» в мессе Жоскена «Elizabeth») или последовательность звуков обычного гексахорда «Ut, re, mi, fa, sol, la» (разрабатывается Палестриной, Брумелем и др.).

Во всех перечисленных случаях тема является как бы синонимом мелодии выбранной модели, и ее объем, протяженность определяются размерами источника, то есть мелодии-первоосновы. В зависимости от жанра тема предполагает различные формы подачи и разную степень интенсивности проработки. Она может излагаться только в полном, целостном виде, может быть раздроблена на ряд фрагментов, рассредоточена; может при повторениях не изменяться — или же наоборот, испытывать значительные преобразования, отражая логику художественного, драматургического мышления, в котором все больший удельный вес занимает стремление к движению, обновлению, уходу от стереотипа и канона.

Учитывая, что и Глареан, и Царлино употребляли термин «тема» в значении главной, ведущей, а иногда сопутствующей мелодии, мы предлагаем пополнить число этих определений еще несколькими — **сквозная, мигрирующая, эпизодическая, постоянная, сегментная, местная, оттеняющая, контрастная** и т. д. Тогда соотношение музыкальных тем в сочинениях строгого стиля будет не только разнообразным, но и поможет раскрыть интереснейшую картину.

Если произведение написано на какой-то определенный первоисточник и содержит в себе цитируемый материал — *cantus prius factus*, будем считать эту первооснову, часто выраженную в виде мелодической модели, за **основную** тему композиции (другое название этой темы — **тема-первоисточник**). Она может быть изложена в полном или в сокращенном виде, а может оформляться постепенно, в процессе развития (так происходит становление темы «ut, re, mi, fa, sol, la» в мотете Жоскена «Ut Pœbi Radiis»), может иметь одnogолосное или многоголосное решение. Для многоголосного источника мы вводим определение **тема высшего порядка**.

³⁷ Эти слоги, согласно Глареану, должны были напомнить об обещании, данном Жоскеном одним из состоятельных магнатов, который при каждом напоминании композитора отвечал ему на ломаном французском языке: «Laisse faire moi...» («да, я сделаю, сделаю»). См об этом — 107, с. 411.

³⁸ Расшифровку с. f. подсказывает авторская ремарка «soggetto cavato dalle vocali di queste parole» («тема, заключенная в гласных этих слов»). И действительно, гласные буквы (e, u, e, u, e, a, i e) из заглавия мессы «Hercules dux Ferrariae» образуют ту последовательность звуков, которая становится с. f. данной мессы.

Далее, исходя из драматургических функций тематизма, выделим в многоголосной фактуре **ведущую** (или **главную**) тему, которая имеет руководящее значение лишь на определенном отрезке сочинения — в данном разделе и в данный момент. Она может представлять собой фрагмент темы-первоисточника (тема — сегмент), либо быть одним из компонентов «темы высшего порядка», как мы это видим, например, в мессе «Fortuna desperata» Жоскена Депре. При этом остальные голоса композиции сопутствуют изложению главной темы и содержат музыкальный материал, который может быть охарактеризован не только как **сопровождающий**, но и как **контрастный, оттеняющий, дополняющий** (например, в мессе «Hercules dux Ferrariae» Жоскена).

В ряде месс можно говорить о **заглавном** тематическом материале, играющем важную роль в драматургии произведения (у Дюфаи и др.), а также об **итоговом** тематическом материале. Примером последнего случая могут служить разрастающиеся от части к части заключительные построения в мессе «L'homme armé» Окегема (4, 6, 8, 12 тактов) или последние такты Kyrie I в мессе «Maria zart» Обрехта, где один из сегментов основной темы выступает как тема-эпилог.

Неоднократное повторение темы, тематического материала позволяет характеризовать их как **сквозные**. По типу будущих лейттем они могут появляться в разных частях и с различными функциями. В мессе Обрехта «Sub tuum praesidium» **основная** тема является **ведущей** и в тоже время **сквозной**. В том случае, если тема появляется только на определенном участке формы, мы обозначаем ее как **местную**, если она переходит из голоса в голос — как **мигрирующую**.

Любая из вышеназванных тем может быть охарактеризована и с позиции оценки ее масштабов, а также продолжительности звучания. Наряду с **полным** изложением всей темы-первоисточника (в ее целостном виде) в сочинениях строгого стиля довольно часто употребляются **темы-сегменты**, представляющие собой фрагменты основной темы. Особенно часто они встречаются в композициях Обрехта, но не только у него. В зависимости же от частоты появления тем они могут быть причислены к **постоянным** или к **эпизодическим** (примером последних являются все 5 дополнительных cantus'ов в мессе «Sub tuum praesidium» Обрехта)³⁹.

Итак, повторим, при анализе музыкальных композиций строгого стиля вполне резонно употребление таких понятий как: **основная** тема (тема-первоисточник), **ведущая** и **сопутствующая** (сопровождающая), **постоянная** и **эпизодическая**, **сквозная**, **мигрирующая** и **местная**, **оттеняющая** и **контрастная**, **заглавная** и **тема-послесловие**...

Добавим также, что при характеристике основной и ведущей тем уместны некоторые термины, применяемые трактатах XVI в.:

³⁹ Почти все рассмотренные виды тем присутствуют в сочинениях, выполненных как в технике письма на c.f., так и в технике сквозного имитационного письма, то есть в самых показательных для XVI в. формах музыкального выражения. Естественно, их конфигурации будут различны в этих техниках, поскольку различны сами условия подачи тематического материала. Подробнее об этом см. в главе 6.

cantus — для обозначения мелодического голоса;
cantus prius factus — для обозначения темы-первоисточника;
cantus planus — для темы, излагаемой ровными крупными длительностями;
cantus firmus — для темы ритмически разнообразной, выделяющейся на фоне других голосов более крупными длительностями;
cantus diminutus — для темы с уменьшенными длительностями;
cantus figuralis — для голоса, содержащего фигурации и элементы колорирования.

Допустимо употребление по желанию и других терминов — синонимов *thema*, а именно: *subject*, *soggetto* (последнее, преимущественно, при анализе музыки итальянских мастеров); а также *point* (*punto*) — для обозначения краткого мотива, развиваемого имитационно, *passaggio* — для небольшой темы, излагаемой оstinato.

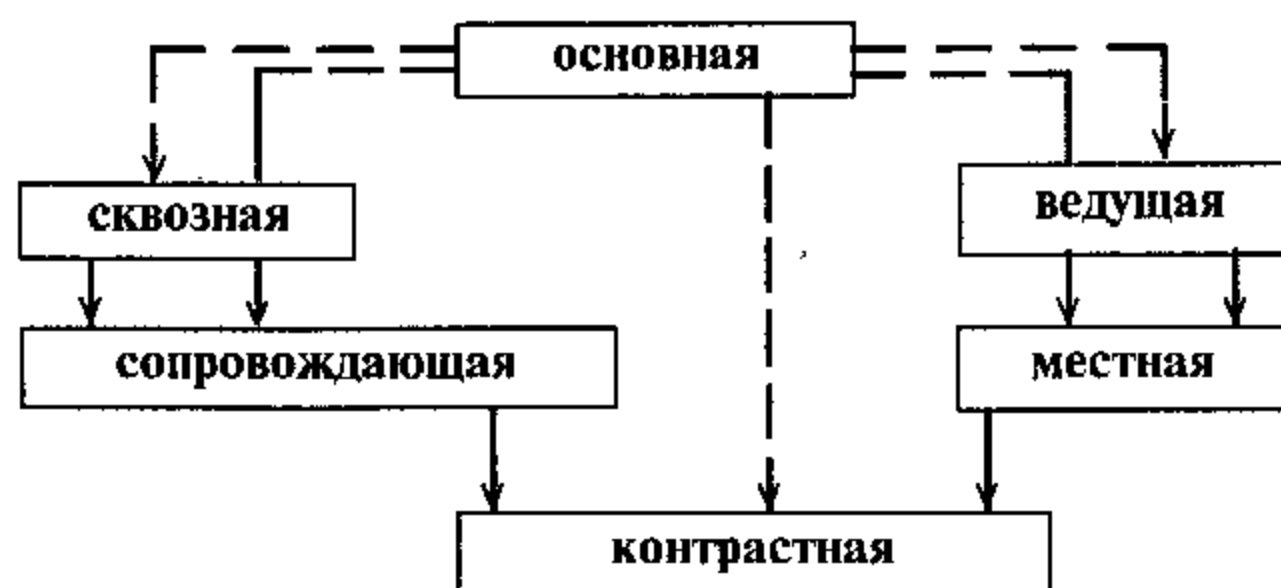
Возвращаясь к классификации тем, следует сказать, что, на наш взгляд, она позволяет более дифференцированно подойти к характеристике самих тем, к выявлению общих и отличительных свойств (в сравнении с сочинениями других эпох) музыкальных композиций XV—XVI вв., сопоставить функции тематизма строгого стиля и тематизма последующих эпох, а также тематизма полифонических жанров и жанров гомофонно-гармонического стиля. А отличия эти достаточно существенны: ни в одном из жанров XVII—XIX вв. нет столь многофункционального тематизма, как в музыке XV—XVI вв.

К примеру, однотемная барочная fuga, как правило, включает в себя: одну основную тему (она же ведущая, сквозная, мигрирующая), несколько сопутствующих (противосложения) и — довольно редко — эпизодические темы (также противосложения). В классическом сонатном цикле число основных и ведущих тем значительно увеличивается, но каждая из тем в то же время выполняет не более одной-двух функций. Напротив, тема строгого стиля, например, в условиях циклической формы мессы, может выступать в четырех-пяти значениях. Так, в ряде месс Обрехта («*Je ne demande*», «*Maria zart*» и др.) каждая из частей имеет свои **местные** темы, которыми становятся отдельные фразы **ведущей, основной** темы⁴⁰. На уровне отдельных частей эти **местные** темы выполняют функции **ведущих** тем, на уровне же композиции — **эпизодических** тем. Но кроме ведущей темы в той или иной части мессы очень часто появляются **сопровождающие** темы; ими являются не просто контрапунктирующие голоса, окружающие ведущую тему, но преимущественно такие, которые были ведущими в других частях циклической формы. К тому же **сопровождающая** тема в нашем понимании совсем не обязательно должна сочетаться с ведущей, она может выступать — и наиболее часто выступает — в роли **темы-эпиграфа, темы-предвестника, темы-заставки, темы-эпилога**, устанавливая связь с предшествующими и последующими частями, регулируя драматургическое развитие целого. Следовательно, **сопровождающая** (или со-

⁴⁰ Ни в одной из последующих эпох мы не встретим случая, чтобы основная тема произведения вбирала в себя до десятка и более тем, которые в качестве ведущих, главных предстанут в разных частях музыкального целого.

путствующая) тема также выявляет многоплановость, многоуровненность музыкальной композиции, устанавливает фазовое членение, этапность разработки, подчеркивает и выделяет главную роль ведущей темы.

Таким образом, апеллируя к ранее предложенным определениям, можно установить не только взаимосвязь между разными темами произведения, но и возможные случаи совмещения ими композиционных функций. Например, основной темой могут быть ведущая и сквозная; ведущей — основная, сквозная, местная; местной — сопровождающая и контрастная и т. д., что (в сокращенном варианте) и запечатлено на следующей схеме:



Наконец, несколько слов скажем о многоголосной теме, которую предложено называть **темой высшего порядка** — то есть такой, которая представляет собой продукт предварительной обработки одноголосного источника, избираемый в качестве основы для сочинения в **технике пародии**. Подобный, как мы условно назовем его, «cantus secundus factus» может состоять из мелодических голосов, имеющих идентичное интонационное решение, но с временным отставанием одного голоса от другого, и наоборот — голосов, значительно отличающихся своим мелодическим наполнением, но при этом звучащих одновременно. В первом случае речь идет о теме и тематическом материале, изложенных имитационно, стреттно, канонически; во втором — о теме, сопровождаемой контрапунктами, исключаящими имитацию. Дальнейшая их судьба различна. Многоголосный «первоисточник» может оставаться лишь основной темой композиции, нигде не реализуясь в полном виде как **главная, ведущая** тема, поскольку композитор может изымать из нее отдельные голоса (отдельно партию тенора, альты и т. д.) и работать с ними как с самостоятельными компонентами (так поступает, в частности, Жоскен Дебре в мессе «Fortuna desperata»). Но «тема высшего порядка» может разрабатываться и сегментами, как это часто делают Орlando Лассо и Палестрина, последовательно один за другим излагающие «блоки» многоголосного первоисточника (см. анализ месс «Je suis déshéritée», «Veni in hortum meum» Лассо, «Sine nomine» Палестрины — 146, с.44-46, 52-53).

Заканчивая раздел, посвященный музыкальной теме строгого стиля, следует сказать, что нами были подняты лишь некоторые вопросы, касающиеся тематизма. Почти

ничего не было сказано об интонационном и мотивном строении тем⁴¹. Как и в тематизме последующих стилей и эпох мотивное сцепление в темах строгого стиля может осуществляться по горизонтали (например, в мелодии «L'homme armé» — а б а1 б1, в в г, а б а1), по вертикали и по диагонали. Вертикальное контрапунктирование мотивов свойственно прежде всего многоголосно изложенным темам, диагональное — темам, имеющим имитационное, а точнее стреттное строение. Последний род тематизма не может не вызывать некоторых аналогий с микротематизмом XX века (характерным для творчества Бартока, Стравинского, Веберна, ряда отечественных композиторов — Шнитке, Леденева, Денисова, Губайдулиной). Будучи достаточно широким понятием, микротематизм в условиях хоровой музыки эпохи Ренессанса рассматривается рядом ученых (в том числе и Е. Ручьевской) как система имитируемых элементов, синтаксически не самостоятельных, но приобретающих важное выразительное значение в конструировании целого. Что же касается интонационного содержания мотивов, тематических элементов и собственно тем строгого стиля, а также форм их подачи, изложения — эти проблемы изучаются с той или иной степенью подробности в других разделах данной работы.

СЛОВО И МУЗЫКА

Взаимоотношения слова и музыки — одна из узловых проблем контрапункта строгого стиля⁴². Причина этого состоит не только в том, что написанные в данном стиле произведения составляют преимущественно сферу вокальной музыки, но главным образом в том, что меняются по сравнению со Средневековьем функции текста, его роль в музыкальной композиции. Если в эпоху раннего Средневековья допускался практически любой способ распевания текста и не существовало твердо закрепленных правил его произнесения, а практика текстового тропирования говорила о явно второстепенном значении слов даже в жанрах культовой предназначенности, то в эпоху Возрождения, особенно в XVI веке, отношение к тексту меняется. Соответствие музыки тексту обсуждается во многих трактатах того времени, авторы которых формулируют правила распевания слогов и слов, а также обращают особое внимание на соответствие содержания слов и характера музыки и т. д. «Невозможно музыканту, — пишет Царлино, — соединять гармонии и слова без всякого соответствия. Поэтому будет нехорошо веселые слова соединять с печальной гармонией и тяжелыми ритмами, а печальные — с веселой гармонией и легкими или подвижными ритмами» (цит. по 107,

⁴¹ Достаточно обстоятельно этот вопрос рассматривается в книгах Ю.К. Евдокимовой и Т.Н. Дубравской «История полифонии» (вып. 2 а, 2 б).

⁴² Слабые стороны многих ныне существующих учебников по данному разделу контрапункта состоят именно в том, что они ограничиваются рассмотрением лишь музыкальной части этого стиля вне связи с текстом, со словом. В музыке XV—XVI вв. очень часто именно слово корректирует интонацию, ритмическую сторону, более того, оно формирует музыкальную фразу. Текстовая фраза, повторяясь в разных голосах, не только является важным фактором объединения их в многоголосии, но и служит конструктивной единицей в выстраивании целостной формы. Несомненно важна и содержательно-смысловая связь музыки и текста, звуковая символика и пр.

с. 496). В зависимости от содержания текста он рекомендует более частое употребление тех или иных интервалов, «естественных» (натуральных, диатонических) или «случайных» (обозначаемых знаками \natural и \sharp) ступеней в определенном ритмическом изложении; его заботит и то, чтобы не отделять «части речи одну от другой паузами!..., пока не окончится ее клаузула... и смысл слов не будет закончен». По его понятию «не следует также ставить паузу *minima* на средних частях (серединных участках формы — Н.С.), так как поистине это вещь порочная...» и наоборот, паузы *minima* и *semiminima* лучше ставить «в начале средних частей речи, где они будут служить как запятые; в начале же периода (имеются в виду, по-видимому, отдельные разделы, построения) можно ставить какие угодно и сколько угодно пауз... они лучше всего могут расчленить части периода, и законченность смысла слов будет слышна без всякой помехи» (там же, с.498).

Царлино предпринимает, как он пишет, попытку устранить существующие беспорядок и путаницу при соединении нот со словами и слогами. С этой целью он формулирует 10 правил, которые, по его словам, «будут полезны не только композиторам, но также и певцам».

Первое правило заключается в том, чтобы всегда под долгий или краткий слог подставлялась соответствующая нота.

Второе: на каждую лигатуру из нескольких нот и в *canto figurato*, и в *canto plano* не должно приходиться больше одного слога, и он должен стоять в начале ее.

Третье: точка, стоящая рядом с нотами в *canto figurato*, хотя бы и поющая, не должна иметь отдельного слога.

Четвертое: только редко следует делать так, чтобы на отдельный слог приходилась *semiminima* или нота меньшего, чем она, достоинства.

Пятое: ноты, непосредственно следующие за точками *semibreve* и *minima*, не равного с ними достоинства, то есть *semiminima* после *semibreve* и *chroma (fusa)* после *minima*, обычно не имеют отдельного слога.

Шестое: когда на *semiminima* приходится отдельный слог, можно также в случае необходимости давать отдельный слог следующей ноте.

Седьмое: любая нота, начинающая кантилену или стоящая в середине, после паузы в силу необходимости должна нести с собой произношение слога.

Восьмое: в *canto plano* не должны повторяться ни слова, ни слоги..., но в *canto figurato* такие повторения допускаются /.../ ...повторять одно и то же не слишком хорошо, если только это не делается с целью лучше выделить слова, заключающие какое-нибудь важное изречение, на которые стоит обратить внимание.

Девятое: ...предпоследний слог получает то преимущество, что после себя может иметь ряд нот (две, три и т.д.) меньшего достоинства. Однако этот слог должен быть долгим..

Десятое и последнее: последний слог в речи должен совпадать, как того требует соблюдение данных выше правил, с последней нотой кантилены» (Цит. по 107, с.500-501).

Важные для правильного понимания специфики музыки XVI века моменты, касающиеся соотношения музыки и текста, рассматривает в своем трактате «Про-

стое и ясное введение в практическую музыку» («A Plaine and Easie Introduction to Practical Musicke») Т. Морли. Устами Мастера, излагающего двум своим ученикам правила, которые следует соблюдать при сочинении музыки с текстом, он сообщает о том, что «если вам нужно в своей музыке выразить суровость, жестокость или другой подобный эффект, то в движении голосов не должно быть полутонов, то есть они должны двигаться целыми тонами, большими терциями и большими секстами⁴³. Вы также можете использовать каденции с задержаниями кварты и септимы... Но когда нужно выразить печальное, жалобное чувство, необходимо использовать движение по полутонам, малые терции и малые сексты, которые по своей природе сладкозвучны. ...окажут также вам большую помощь ходы, по которым движутся в пении голоса. Эти ходы бывают натуральными и хроматическими. Натуральные ходы /.../ более мужественны, они вносят в напев больше энергии и силы, чем те, что отмечены случайными знаками, которые действительно случайны и делают напев более женственным и томным, нежели другие ходы, делающие его суровым и звучным. Так что натуральные ходы могут служить для выражения безжалостности, жестокости, горечи и им подобных чувств, а хроматические ходы подходят для выражения чувства горя, плачей, вздохов, скорбей, страданий и тому подобного.

Если речь идет о чем-то легком, веселом, то движение музыки должно быть быстрым, мелкими длительностями — минимумами, четвертями и восьмыми, а если о грустном, то музыка должна двигаться медленно и тяжело — семибревисами и бревисами. Примеры всего этого вы найдете повсюду в сочинениях хороших музыкантов.

Кроме того, нужно заботиться о том, чтобы, когда слово означает «восхождение», «высокий», «небеса» и тому подобное, музыка восходила, и наоборот, если в тексте говорится о «нисхождении», «пучине», «преисподней», то и музыка должна нисходить. Ибо как было бы большой нелепостью говорить о небесах, а показывать вниз, на землю, так же будет почитаться совершенно неуместным, если музыкант на слова «он вознесся на небеса» поведет музыку вниз или наоборот, когда речь пойдет о нисхождении, заставит музыку восходить» (272, p.177-178).

Соотношение музыки и текста обсуждается и в других трактатах этого времени, авторы которых формулируют правила распевания слогов и слов, а также обращают внимание на соответствие содержания слов и характера музыки. Так, первое из 14 правил последней главы «Breve introductione di musica mensurata» Джованни Лаго гласит: «Мелодия должна отвечать содержанию текста». Об этом же, но несколько иными словами, говорит и Лузитано в первом из «всеобщих правил композиции» своего трактата «Introductione facilissima et novissima». Андреан Коклико в шестом (из 7-ми) правиле композиции сообщает о том, что музыка имеет много общего с поэзией, и от композитора требуется, чтобы он воспроизводил хорошо текст, выбирая соответствующие его содержанию лад и гармонию («Compendium musicae»). Принимая во внимание, что Коклико, как это он сам

⁴³ Морли делает примечание: «когда я говорю о больших или малых терциях или секстах, то следует понимать, что они должны быть таковыми относительно баса». — p.177.

заявляет, излагает доктрину Жоскена, становится ясно, что вопросы соотношения музыки и текста были для мастеров того времени достаточно актуальны.

Тот же Жоскен никогда не упускает возможности обыграть содержание текста; он живо откликается на любой предоставленный ему случай прокомментировать тот или иной эпизод изобразительной музыкальной фразой, репликой, предлагая всякий раз оригинальное, изящное решение музыкальной композиции. Что же касается воспроизведения смыслового значения отдельных слов, то этот момент будет распространен в большей мере, начиная со второй половины XVI века, и получит определенный отклик в творчестве Орландо Лассо и Палестрины.

Подобная конкретизация содержания слов с помощью определенных мелодических оборотов, характерных ритмических рисунков, выбора определенного направления движения голосов и других выразительных средств, составляющая область **звуковой символики**, в одинаковой мере свойственна разным жанрам — мотетам, мессам, песенным жанрам и т. д. Например, слово «*magnus*» («великий») получает, как правило, торжественное звучание в результате использования ровного размеренного движения нотами крупной длительности; «*cantemus*» («да воспоем») сопровождается колорированными фразами; при слове «*terra*» («земля»), как отмечал Морли, мелодическая линия всегда спускается вниз, а со словом «*coeli*» («небеса») — поднимается вверх. Вообще почти любой текст, в котором говорится о движении и тем более указывается его направление, озвучивается соответствующим образом: *ascendit* — восходящим движением звуков, *descendit* — нисходящим. Текст, связанный с вознесением Христа, трактуется с помощью мелодических мотивов, имеющих восходящее движение. Это наглядно видно в мотете Палестрины «*Ascendens Christus*», начинающемся со слов «Восходящий в высь (небесную) Христос, Аллилуйя»: мелодические голоса его здесь движутся гаммообразно вверх в пределах октавы (см. 146, с. 273). По справедливому замечанию известной исследовательницы творчества этого композитора, публикующей свои работы под псевдонимом Мишель Брене, подобные изобразительные черты встречаются у большинства мастеров XVI века. «*Было бы ошибочно, — считает она, — приписывать им большое значение, но и нельзя оставлять их без внимания, хотя бы для того, чтобы убедиться, что в произведениях этого времени... ничего не было случайного, предоставленного только тому, что публика называет «вдохновением»*» (218, р. 84).

Необходимость присутствия текста в упражнениях по строгому стилю, особенно в целостных композициях — это аксиома, которой должно придерживаться прежде всего потому, что во многом именно текст и делает музыку строгого стиля музыкой! Не следует полагаться на то, что во многих книгах пишут, что для мастеров того времени — и особенно мастеров нидерландской школы — текст был неважен, приводя примеры перетекстовки сочинений (например, в жанрах французской *chanson* и немецкой *Lied*) или трансформаций, которым подвергается та или иная популярная песенка, ставшая солидным, степенным *cantus firmus*. Не имеет значения даже то, что во многих случаях композиторы не выписывали текст полностью, предоставляя эту работу самим исполнителям. Дело в том, что для них эта часть творческого

процесса была явно необязательна: ведь они в прямом смысле жили в мире всех этих мелодических оборотов, реплик, созвучий... Традиция устной импровизации, обязательным разделом входившей в музыкальное образование, участие в вокальных ансамблях давали практику безусловного владения хоровым «слогом». Поэтому интонации, мотивы, фразы, возникавшие под пером музыканта той эпохи, — все они были **вокальны** по самой своей природе, даже без указаний и ссылок на текст.

Слух современного человека «испорчен» музыкальными стилями последующих за Ренессансом эпох, пестротой новых жанров, в том числе жанров инструментальной музыки (не говоря уже о некоторых новейших изобретениях, которые вообще неизвестно, можно ли причислять к искусству). Конечно, нельзя сказать, что такая «испорченность» пошла ему исключительно во вред: он приобрел огромный опыт в чувстве контрастов, в умении перестраиваться. Но, думается, именно поэтому для воссоздания подлинной атмосферы той, отдаленной эпохи ему и необходим такой «союзник», как слово, текст.

Прodelаем маленький опыт: листом чистой бумаги закроем текст, сопровождающий вокальный голос из какой-либо мессы Палестрины:

52

(PW XIII, 50,2)



Первое, что бросится в глаза тем, кто хотя бы отчасти знаком с правилами школьного строгого письма, — это присутствие «нежелательных» повторений одного того же тона, «ошибки» в голосоведении, возникающие в результате взятия нескольких скачков в одном направлении и т. д. Откроем текст:

53

et prop - ter no - stram sa - lu - tem de -

scen - dit de coe - lis

Его смысл (речь идет об Иисусе, который «ради спасения нашего сошел с небес»), расстановка слов, способ их распевания — все это сразу же делает мелодическую линию оправданной, правильно и красиво выстроенной, усилит ее выразительность, рельефность, образность.

В разных жанрах — мессе, мотете, песенных формах, мадригале — складывались свои индивидуальные традиции соотношения музыки и текста. Пожалуй, несколько менее строгими они были в светских жанрах: в большинстве изданий частично отсутствует подтекстовка голосов, что объясняется, с одной стороны, популярностью используемых в них текстов, а с другой — высокоразвитой исполнительской культурой. Жанры духовной музыки и, в частности, месса, несом-

ненно, в большей мере оберегали соблюдение выработанных приемов работы с текстом; однако и в них далеко не всегда выписывались, например, некоторые повторы слов, хотя присутствие их при этом всегда подразумевалось. Вообще нельзя не признавать того факта, что месса, в отличие от других, более подвижных, подверженных изменениям жанров, упорно сохраняла в течение достаточно продолжительного времени многие выработанные еще на заре Ренессанса традиции. Среди них — три способа распевания текста:

первый — **силлабическое** пение, подразумевающее соответствие одному слогу одной ноты;

второй — **невматическое**, при котором на один слог приходится два-три звука;

третий — **мелизматическое**, в котором один слог распевается довольно большим количеством звуков.

Выбор того или иного способа зависел от разных обстоятельств — от размеров текста, от функций, которые предназначались музыкальной композиции, от ее образного решения, от техники письма, используемой композитором и т. д. Известно, что такие части мессы, как *Kyrie* и *Agnus* имеют небольшой текст. Естественно, для того, чтобы до некоторой степени уравновесить их музыкальное решение с другими частями мессы, приходилось отказываться от первой — силлабической трактовки текста. В *Gloria* и *Credo* текст, наоборот, очень большой, поэтому в ряде разделов этих частей мастера эпохи Ренессанса охотно пользуются силлабической манерой его подачи.

Важное значение имел и способ изложения музыкального материала — то, что мы называем техникой письма. Одни ситуации возникали в случае ориентации на разнотемное многоголосие, совсем другие — при избрании имитационного, канонического письма. Удивительные результаты — плод огромной, тщательным образом проделанной работы — демонстрирует в своей книге, посвященной Палестрине, Кнуд Еппесен, сравнивший части *Gloria* из шести месс Палестрины в отношении способа озвучивания их текста⁴⁴. Он останавливает свое внимание на 3-х случаях произнесения словесного текста: 1) все голоса одновременно произносят один и тот же слог; 2) промежуточный между первым и третьим случаями: ряд голосов объединяется синхронностью текста, но это явление не распространяется на всю вертикаль; 3) во всех голосах одновременно звучат разные слоги. Подсчитав число случаев проявления каждого из трех видов, а также общее число всех рассмотренных ситуаций (его цифровое выражение дается нами после двойной косой черты), Еппесен выстраивает таблицу, в которой обнаруженные им показатели запечатлеваются таким образом, что левая цифра соответствует количеству случаев первого вида, следующая за ней — второго вида, предпоследняя цифра — третьего вида; последняя, как уже было сказано выше, свидетельствует об общем количестве рассмотренных случаев. Итак, три способа распевания текста *Gloria* показывают следующие результаты:

⁴⁴ Eppesen K. *Palestrinastil med særligt henblik paa dissonansbehandlingen*, Kph., 1923. Нем. пер. — *Der Palestrinastil und die Dissonanz*. Leipzig, 1925. S. 30-33.

в мессе «Ad fugam» (каноническ.)	8;	75;	203	//	286
в мессе «Brevis» (сквозн. имитац. письмо)	61;	98;	124	//	278
в мессе «Ut, re, mi, fa, sol, la» (имитац.)	168;	83;	52	//	303
в мессе «Beatus Laurentius» — » —	147;	72;	38	//	257
в мессе «Assumpta est Maria — » —	169;	109;	47	//	325
в мессе «Papae Marcelli» — » —	204;	114;	31	//	349

Из этой таблицы отчетливо видно, что каноническая техника, характерная для мессы «Ad fugam», более всего провоцирует использование мелизматической манеры распевания текста (70,98%); в то же время большая половина (58,45,%) Gloria из мессы «Papae Marcelli», в которой Палестрина стремился к максимальной прослушиваемости текста, его отчетливости, ясности⁴⁵, изложена в силлабической манере. Это является прямым доказательством того, что, обращаясь к той или иной технике письма, мастера эпохи Ренессанса заранее предусматривали ее выразительный эффект. Думая о возможностях, предоставляемых им, с одной стороны, очень ясной декламационной формой подачи музыкального материала, а с другой — несомненно более сложным и изысканным **имитационным стилем**, тяготеющим к техническим «куншттюкам», они шли вполне осознанно на те или иные «жертвы».

Заканчивая раздел, посвященный вопросам взаимоотношения музыки и слова, остановимся еще на двух аспектах этого союза, связанных с композиционным и драматургическим уровнями произведений строгого стиля. Оказывается, что и в этих сферах мастера эпохи Ренессанса обнаруживают влияние текста, его содержания. Так, Окегем, обращаясь к chanson «De plus en plus» Беншуа и избирая ее мелодию в качестве с.р.г. для своей одноименной мессы, предлагает форму подачи с.г. в соответствии с содержанием первых строк текста — «Все больше и больше»: в Kyrie звучит лишь ее первая фраза, а в дальнейшем осуществляется ее прораствание до целостного вида.

Другой пример — месса Обрехта «Sub tuum praesidium», в которой соединяются и звучат одновременно обычный текст мессы и текст антифонов, посвященных деवे Марии, с их подлинными мелодиями. Вся месса в то же время может быть трактована как цикл вариаций на мелодию-ostinato. Ею становится антифон «Sub tuum praesidium», который проходит со своим текстом всегда только в верхнем голосе, символически передавая смысл первых слов текста — «под твоим покровом».

Как известно, для музыкальных композиций XVI века наиболее характерны были сквозные формы, репризность же им мало свойственна. Чаще всего она возникала лишь в случае повтора текста. Таким образом, текст и законы его орга-

⁴⁵ О чем свидетельствует история ее создания: как известно, использование в мессах XV–XVI вв. светских источников, а главное — такого контрапунктически изощренного письма, при котором текст порой становился плохо слышимым, грозило опасностью изгнания многоголосной мессы из церковного ритуала. Однако, будучи исполненной в 1565 г. в доме кардинала Вителли, эта месса Палестрины, посвященная одному из реформаторов церковной службы — папе Марчелло II, опровергла все претензии, высказанные на Триденском соборе и принесла ее автору славу «спасителя церковной музыки».

низации прямо влияли на форму музыкального произведения. Текстовую и музыкальную репризу мы встречаем, например, в мотете Окегема «Gaude Maria», где в третьей части повторяются слова и музыка заключительного раздела первой части. В *chanson* «Je suis déshéritée», которую обрабатывали многие композиторы, дважды звучит заключительная тексто-музыкальная фраза. В мадригале Палестрины «Vestiva i colli» повторяется начальный раздел формы, но с новым текстом, что так же было свойственно музыкальным композициям того времени, как и обратное явление — новый музыкальный текст в Куге II в мессах XV—XVI вв.

Наконец, отметим такой, казалось бы, привычный для крупных циклических форм момент, как использование внутри композиции смены плотности звучания, фактуры, метро-ритмического изложения, а также количества голосов и т.д. Особенно это типично для мессы, где, начиная с Дюфаи утверждается довольно устойчивая, находящаяся в прямой зависимости от текста, традиция использования разного количества голосов в тех или иных ее частях. Так, в тех разделах, где речь идет о Христе, принявшем образ человека и познавшем все тяготы земной жизни, — Агнце Божиим, взявшем на себя грехи мира, как правило, осуществляется не только сокращение количества голосов, но и отход от нормативных форм подачи *c.r.g.f.*, а иногда и вообще отказ от его цитирования, поскольку усиливается потребность в индивидуальном высказывании, в выражении личностного, субъективного начала.

В мессе Обрехта «Maria zart», написанной для четырехголосного хора, композитор 6 раз обращается к трехголосию и 2 раза — к двухголосию. Трехголосны (без теноров) разделы: *Christe eleison*, *Qui propter*, *Et incarnatus est*, где также речь идет о Христе, сошедшем с небес ради нас и нашего спасения; *Pleni sunt* — своеобразное описание земной жизни, где «небо и земля полны Его славы»; *Benedictus*, где еще раз говорится о Христе — «Блажен грядущий во имя Господа» — и *Agnus II*, передающий просьбу о помиловании (в отличие от *Agnus III*, большую часть которого занимает распевание текста «*dona nobis pacem*» — «Даруй нам мир»). Эти разделы отличаются от четырехголосных особой выровненностью голосов, их равнозначностью, очень свободной, ничем не скованной манерой изложения, активным участием имитационных форм. Две же двухголосные части, входящие в состав *Gloria*, интересны тем, что первая из них — *Domine Deus* (исполняют тенора и басы) — может быть трактована как авторское заключение, послесловие, а вторая — *Qui tollis* — как авторское предисловие. Камерное звучание хора явно усиливает внимание к содержанию текста, подчеркивает его выразительный смысл, что особенно ярко проявляется в «произнесении» молитвы «помилуй нас» (*miserere nobis*), порученной альтам и дискантам. Абсолютно ясно, что текст мессы во многом предопределяет ее музыкальную трактовку, предвещая ход драматургического развития, возможность введения контрастов, композиционных арок и переключек, участие самых разных выразительных моментов, влияющих на музыкальное целое.

Не меньшее внимание к содержанию текста мессы проявляет Палестрина. И хотя образный строй его сочинений лишен острых эмоциональных выражений,

резких переходов, контрастных сопоставлений и в целом отличается как бы внутренней успокоенностью, умиротворенностью, тем не менее и он явно придерживается определенных традиций в трактовке тех или иных частей мессы, что подтверждают многие его сочинения. Как правило, начальные разделы всех частей Ординария образуют у него один план — он связан с общим объективным ходом изложения литургии. Разделы *Crucifixus*, *Et resurrexit*, *Pleni*, *Benedictus* составляют другой план, отличающийся от предыдущего более камерным строем, а в отдельных случаях и авторской интонацией, которая, впрочем, полностью гармонирует с общим объективным тоном повествования.

Так, в пятиголосной мессе «*L'homme armé*» Палестрины второй (камерный) план мессы образуют три раздела — *Crucifixus*, *Pleni sunt*, *Benedictus*. Они четырехголосны и отличаются от других частей техникой выполнения. Первый из них выделяется исключительно прозрачным письмом с преобладанием двухголосия и парных группировок голосов. Для второго характерна подвижность голосов, постоянно участвующих в унисонно-октавных кратких канонах, на фоне которых излагается фрагмент с.f. Третий выполнен в форме дискретного остинато, где трижды звучащий в верхнем голосе (!) остинатный мотив как бы соответствует троекратному благословению «*грядущего во имя Господа*».

План, связанный с образом Христа, отчетливо выражен и в пятиголосных мессах из XIII тома сочинений Палестрины (PW). Причем, как и в ранее рассмотренной мессе «*L'homme armé*», здесь также момент различия двух планов обнаруживается при сравнении соседних разделов. Внутри же одного плана разница в образном решении даже таких, казалось бы, противоположных по содержанию частей, как *Crucifixus* и *Benedictus* почти не ощутима.

В последующие столетия тенденция образного разграничения частей в связи с трактовкой текста будет значительно усилена. Место камерных разделов займут арии, дуэты, ансамбли солистов (см. мессы Баха, Бетховена, Шуберта и др.). Увеличатся возможности выражения контраста, который будет осуществляться не только на близких дистанциях, но и на дальних временных расстояниях. Вступят в силу новые эстетические принципы. Однако разделение образных сфер, которое осуществилось в эпоху строгого стиля, сохранится, останется неизменным.

Выявив сферы взаимоотношения музыки и слова, мы справедливости ради, все же должны сказать, что, несмотря на явно успешные шаги и положительные результаты в этой области, равно как несмотря на многократно повторяемые советы и наставления ученых мужей XVI века, все же практики-мастера строгого контрапункта далеко не всегда заботились о «созвучности» текста и музыки. Намного больше внимания уделялось ими поиску необычных, оригинальных форм подачи музыкального первоисточника, техническим приемам. Время полной зависимости музыки от слова еще не наступило. Этому, по-видимому, препятствовали, с одной стороны, особые традиции хоровой практики многоголосного исполнения произведений, а с другой — стреттная имитационность, занимавшая в музыкальном письме XVI века господствующее положение.

Глава вторая

ПРОСТОЙ КОНТРАПУНКТ

Понятие «простой контрапункт» (einfacher Kontrapunkt — нем.) в том значении, в котором оно употребляется ныне, пришло в отечественную музыкальную педагогику преимущественно из немецких учебников и научных трудов. Оно встречается, в частности, у Ф. Марпурга, И.Г. Альбрехтсбергера, З. Дена, Л. Бусслера и др.

Однако во времена появления самого термина «контрапункт» это понятие имело совсем иное толкование. **Простым контрапунктом** — contrapunctus simplex — именовалось многоголосие, состоящее из нот равной длительности или, иначе говоря, письмо «нота против ноты»¹ (напомним, что иной вид, представлявший собой письмо «несколько нот против одной», в одних трактатах назывался floridus, то есть «цветистый», в других, например, у Тинкториса — diminutus, то есть «уменьшенный»). По поводу первого вида тот же Тинкторис пишет следующее: *«И называется этот контрапункт простым, потому что просто через пропорцию равенства только сделан, без какого-либо цветка разнообразия, которое делается через помещение двух или нескольких нот против одной...»* («Liber de arte contrapuncti», часть II, глава XIX).

В настоящее время **простым контрапунктом** называется такое соединение голосов, которое не дает новых комбинаций в сочетании данных голосов при их повторении. Иначе говоря, это название получает контрапунктическое соединение, не имеющее производных вариантов, в которых бы ранее задействованные голоса представали в новом качестве. Употребление понятия «простой контрапункт», как правило, связано с подчеркиванием факта отсутствия каких-либо преобразований в работе с исходным материалом, однако это вовсе не означает простоту самого письма и тем более примитивность полифонической техники.

¹ Первоначально такое название, как уже сообщалось ранее, имел дискант, поскольку именно в условиях дискантовой техники осуществилось окончательное разделение способов многоголосного письма: «нота против ноты» и «несколько нот против одной». В трактате Петруса диктуса Пальмы окиоза (1336) первый называется discantus simplex (простой дискант), а второй — discantus floridus adornatus (цветистый, раскрашенный дискант).

В современной трактовке понятие контрапункта включает в себя два типа письма: простой (simplex) и цветистый (floridus) с различными вариантами сложения нотного рисунка. По Диктусу Пальме, простой контрапункт — это форма многоголосия.

Сканирование - Фугетта

Чтобы грамотно выполнить ту или иную композицию в простом контрапункте, необходимо придерживаться определенных критериев оформления каждого из участвующих в многоголосном соединении компонентов, а также их «союза»: правильного выбора интервальных соотношений, ритмики, диапазонов голосов и т. д. Иначе говоря, должны быть соблюдены правила, касающиеся особенностей построения каждого из мелодических голосов и их контрапунктического соединения. В каждую эпоху, а точнее, в каждый период развития музыкального искусства предлагались свои рекомендации в отношении сочинения композиций и манеры исполнения. Получая оформление в манускриптах и трактатах своего времени, многие из них сохранились и впоследствии. Поэтому, прежде чем привести правила строгого контрапункта в их современной интерпретации, познакомимся с их трактовкой в XV—XVI веках. Но вначале скажем еще несколько слов о самих слагаемых компонентах контрапункта — о диапазонах голосов, о наиболее распространенных мелодических оборотах, ритмо-формулах и т. д.

о специфике мелодических голосов

Возможно, отдельное изучение этой темы, вынесение ее в виде самостоятельного параграфа кому-то покажется излишним; тем более, что материал предыдущей главы, обрисовавший наиболее важные стороны контрапункта строгого стиля — ладовую организацию голосов, их ритмику, интонационное строение, трактовку текста и т. д., как хотелось бы думать, уже во многом раскрыл особенности мелодических компонентов контрапункта, показал и самобытность используемых выразительных средств, и их многообразие. Однако, как правило, данная тема не получает достаточного освещения — ни в современных учебных пособиях, ни в трактатах XV—XVI вв., где вслед за освоением ключей, нот, пауз, лигатур, модусов, темпусов, пропорций, ладов и т. д., обычно сразу же идет речь об интервалах, образуемых сочетанием голосов, то есть фактически о двухголосии, затем о трехголосии и т. д. Нам думается, что специфика контрапункта строгого стиля настолько сильна, а изучающие его сегодня настолько далеки от этой традиции, что, видимо, имеет смысл перед тем, как приступить к изучению двухголосия, еще раз напомнить о тех критериях, которые предъявлялись к мелодическим голосам, и изложить важнейшие положения, касающиеся строения и трактовки голосов «будущего» контрапункта.

Внимание, уделяемое в данной работе к отдельным голосам, может быть мотивировано также характерной для XV — первой половины XVI века традицией окончательно оформлять музыкальные композиции в виде именно отдельных рукописных или печатных партий. Эта традиция берет начало еще в XIII веке (в связи с развитием мензуральной нотации) и, несмотря на зарождение с первых десятилетий XVI века партитурной рукописи, в большинстве случаев

остается основополагающей для всего периода расцвета контрапункта строгого стиля².

Итак, **первое**, на что следует обратить внимание, когда анализируется или сочиняется мелодический голос, — это его статус (*status quo*), его **роль в общем ансамбле**. Нельзя оценивать выразительные свойства того или иного мелодического голоса, не выяснив предварительно его положение, назначение в общем комплексе голосов. Не углубляясь в частные моменты и возникающие порой сложные ситуации во взаимоотношениях голосов, а также в те изменения, которые происходили в трактовке первоисточника и фактуры на протяжении полутора веков, перечислим те основные, наиболее распространенные функции, которые может выполнять отдельно взятый голос в музыке XV—XVI вв. Он может быть:

- а) точной цитатой первоисточника (*cantus prius factus*);
- б) контрапунктом, сопровождающим изложение первоисточника;
- в) контрапунктом, написанным «по мотивам» первоисточника, хотя и присутствующего в этом и в других разделах произведения, но не звучащего ни в одном из других голосов во время проведения данного контрапункта;
- г) контрапунктом, свободно интерпретирующим интонации и мотивы первоисточника, в целостном виде в произведении не звучащего;
- д) свободным, независимым от какого-либо первоисточника голосом.

Если первая и последняя функции достаточно конкретны (главным условием их определения является знание первоисточника) и не нуждаются в комментариях, то три другие требуют некоторых уточнений.

Степень самостоятельности, развитости контрапункта, сопровождающего первоисточник (то есть голоса, приписываемого к *c.f.*) зависит не только от таланта и мастерства автора, но также и от самой трактовки им *c.f.*, изложение которого иной раз почти ничем не отличается от других голосов, но чаще (особенно в XVI в.) контрастирует с ними, благодаря использованию крупных длительностей — лонг, бревисов. Именно в этом последнем случае, наряду с созданием свободных, интонационно самостоятельных голосов, возникает возможность введения в контрапунктирующие голоса отдельных мотивов и интонаций первоисточника, использования элементов колорирования и проч., что в функциональном отношении сближает данный тип контрапункта (б) с двумя другими (в, г). Тем не менее, допуская факт возможных вкраплений, обыгрываний интонаций первоисточника, будем относить к этому типу преимущественно те контрапункты, которые

² Что касается записи музыкального текста, то в XVI веке в музыкальной теории и практике существовали самые разные способы фиксации нотного материала: в партиях или голосах (не содержащих, либо содержащих «вертикальные», «ориентирующие» линии, которые несколько позднее, с начала XVII века будут заменены собственно тактовой чертой), в хоровых книгах, в интаволатуре, в партитуре. При этом сама запись осуществлялась на нотоносцах с разным количеством линий: хорал продолжал записываться на четырех линейках, вокальные композиции — на пятилинейном нотоносце, инструментальная музыка — на нотоносцах, содержащих от шести до десяти и более линий. Подробное освещение всех этих вопросов, включая и все дискуссионные моменты, касающиеся времени появления партитуры, см. в капитальном труде И.А. Барсовой «Очерки по истории партитурной нотации» (13).

ограничиваются по отношению к *s.p.g.f.* «дружескими отношениями» и не претендуют на роль «ближайших родственников».

Мелодический голос, написанный «по мотивам» отсутствующей в момент его звучания цитаты-первоисточника, безусловно, можно узнать лишь тогда, когда этот источник известен, равно как известна и техника письма, в которой выполнено то или иное произведение. Чаще всего и нагляднее всего эта функция выявляется при использовании техники письма на *s.f.* В таком случае в частях или разделах, где *s.f.* отсутствует или вводится с большим опозданием, мастера XV—XVI вв., как правило, прибегают к замене демонстрации «главного персонажа» показом его «родственного окружения». При этом, исходя из текста (особенно, если это текст мессы), бывает возможно определить не только раздел (начальный, срединный и т. д.), где проводится данный голос, но и предположить, каково «поведение» других голосов.

Наконец, выделяя отдельным пунктом мелодический голос, свободно интерпретирующий материал первоисточника, оставленного «за кадром», отсутствующего в произведении в полном виде, мы даем возможность обратить внимание на еще один род мелодических голосов, особенно характерный для композиций, выполненных в технике сквозного имитационного письма. Их первоисточник, будь то антифон, секвенция или мелодия популярной французской песенки, распределяется равномерно, по частям — мотив за мотивом, фраза за фразой — между всеми голосами хорового ансамбля, вообще нигде не появляясь в своем естественном виде. Стремление голосов к «равноправию» и полной «демократии» оказывается для *s.f.* губительным... Определить голос с такой функцией по одноголосному примеру достаточно сложно; однако в случае, если для анализа предложен голос, воспроизводящий «ответ», имитирующий «тему» начального голоса квинтой выше или квартой ниже, тогда, исходя из ладовой позиции «ответа», можно предположительно говорить как о технике сочинения данного фрагмента, так и о функции голоса в общем многоголосии.

Исходя из вышеизложенного ясно, что, в зависимости от техники, в которой написано то или иное многоголосное произведение, голоса в нем могут выполнять как одну функцию (типа «в», «г» или «д»), так и одновременно две (чаще всего — «а» и «б»), либо даже три («а», «б», «в»); намного реже четыре («а», «б», «в», «г»). В результате чего само многоголосие может быть классифицировано как **монофункциональное, бифункциональное и полифункциональное**. Самые простые случаи проявления монофункционального многоголосия — сквозное имитационное письмо, каноническое изложение, охватывающее все голоса фактуры, и т. д. Бифункциональное многоголосие характерно для техники, сочетающей сквозное имитационное письмо с *s.f.* Полифункциональное многоголосие возникает также при участии *s.f.* в сочетании с разного рода контрапунктами, интонационно свободными или в разной степени приближенными к первоисточнику. В нижеприводимом примере из *Kyrie I* четырехголосной *Missa Quarta* Палестрины (вторая его месса на мелодию «L'homme armé»: PW XIII) имеет место как раз случай полифункциональности: все четыре голоса обладают относительной самостоятельностью. *Cantus* является «лож-

ным» *s.f.*; он подготавливает появление основного *s.f.* в партии Bassus; Altus — явно свободный контрапункт, хотя в действительности он в достаточно завуалированной форме колорирует начальную квартовую попевку первоисточника; Tenor же явно написан «по мотивам» *s.gr.f.*: он первым проводит начальный мотив мелодии «L'homme armé» и сразу вслед за тем передает инициативу другим голосам:

54

Cantus
Ky - ri - e e - lei - son,

Altus
Ky - ri - e e - lei - son,

Tenor
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e -

Bassus
Ky - ri - e -

Очевидно, что степень авторского «участия» в создании контрапунктирующих мелодических голосов разных типов различна, тем не менее оно проявляется во всех случаях, даже в первом, не исключающем возможности свободного подхода к высотной, ритмической, структурной организации цитируемого первоисточника. Кстати, в роли *s.f.* может выступать (правда, это встречается менее часто) и специально сочиненный для данной композиции *subject* или *soggetto* (как, например, в мессе Жоскена Дебре «Hercules dux Ferrariae»). Тем самым возникает ситуация, когда случай, казалось бы, наибольшего проявления индивидуального почерка, творческой инициативы (д) идентичен первому случаю (а), в котором авторское участие ограничено многими условностями.

Переходя непосредственно к характеристике мелодических голосов, хочется сказать, что, конечно же, не стоит напрямую связывать выразительные возможности того или иного голоса с выполняемой им функцией. Ведь в музыке последующих за строгим стилем эпох хорошо известны случаи, когда контрапункты, подголоски, присочиняемые к главной теме каким-либо композитором (например, Чайковским) были значительно оригинальнее, выразительнее и ярче основных, ведущих тем, принадлежавших перу другого композитора. И все же в традиционных ситуациях — при наиболее типизированном соотношении голосов, в самых распространенных случаях выстраивания фактуры, эта зависимость, несомненно, существует. Более того, она отчетливо проявляется даже во внешнем облике голосов:

a)



Ec - - ce Sa - - cer - dos ma - gnus

б)



Chri - - ste e - lei - - - son

в)



Pa - - trem o - mni - po - ten - tem - - -



o - mni - po - ten - - -



tem

В приведенных выше трех образцах из мессы «Ecce Sacerdos magnus»³ Палестрины при сравнении без труда обнаруживаются:

1) голос, цитирующий первоисточник (об этом свидетельствуют не только изложение его в виде *cantus planus*, но и текст, сохраняемый автором в соответствии со старой традицией, который сочетается с текстом мессы в других голосах);

2) мелодический голос, который может быть только контрапунктом к с.ф. (б): абсолютно ясно, что он не претендует на роль с.ф. (а); не написан он, по-видимому, и «по мотивам» источника (в) — поскольку в его начальной интонации отсутствует конкретный мотив с.ф. Не может он быть и свободным голосом (д), исходя из традиций письма XVI века⁴, поскольку имеет текст *Christe eleison*. Еще одна возможная функция этого голоса (г) отпадает, поскольку первоисточник излагается полностью в виде с.ф. в другом голосе;

3) мелодический голос, явно написанный по «мотивам» первоисточника: содержа в своем *initium* заглавный мотив с.р.г.ф. и имея текст *Patrem omnipotentem*,

³ Месса «Ecce Sacerdos magnus» («Вот великий слуга») открывает Первую книгу мессы, являющуюся самой ранней публикацией композиций Палестрины (1554). Она написана в технике на с.ф., в качестве которого выступает одноименный антифон. Более подробные сведения об этой мессе см. в книге Т.Н. Дубравской (59) и статье автора (151).

⁴ В мессах этого времени, написанных на с.ф., раздел *Christe* мог разрабатывать очередной раздел с.ф., сохраняя то же число голосов, что и в *Kyrie I*, либо он мог иметь на один голос меньше, чем крайние *Kyrie*; в таком случае голоса сго обязательно содержали свободную интерпретацию первоисточника или строились на его мотивах.

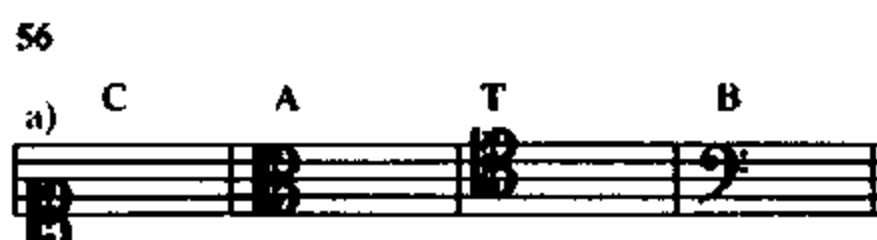
он, естественно, принадлежит начальному разделу части Credo, которая, вслед за Kyrie и Gloria, обязана включать изложение с.f.; следовательно, этот голос призван подготавливать вступление с.f., предшествовать его появлению.

Вторым важным моментом, который следует обязательно иметь в виду при сочинении или анализе мелодических голосов, является **высотная позиция** каждого голоса и закреплённость за ним определенного ключа. Иначе говоря, начиная уже с оформления одноголосия, необходимо внимательно следить за тем, чтобы ладовому решению выбранного голоса соответствовал определенный ключ. Дело в том, что в музыке эпохи Ренессанса выставляемый на нотном стане ключ уже нес в себе некую информацию о тесситуре голоса и его ладовом решении. Этим объясняется и характерная для хоровой многоголосной музыки эпохи Ренессанса традиция **многоключевой записи** нотного текста. В наше же время, под влиянием музыки XVIII—XIX вв. нотная запись ограничивается использованием, как правило, лишь двух ключей — скрипичного и басового, применение которых полностью разрушило **ладовую семантику** старых ключей.

Тем не менее, думается, будущему музыканту-профессионалу полезно было бы временно обратиться к старой системе записи мелодических голосов, более глубоко вникнуть в иерархию «высоких» и «низких» ключей с их ладовыми возможностями и взять на вооружение одно из важнейших правил контрапункта строгого стиля, гласящее, что *«в каком бы регистре ты ни писал свою музыку, ты не должен ни в одном из голосов выходить за пределы нотного ста и брать более высокие звуки сверху или /более низкие/ снизу»* (272, p.166).

В отношении выбора ключей строгие рекомендации предписывали следующее⁵:

— мелодические голоса Cantus, Altus, Tenor и Bassus, имеющие финалисы в 1-м тоне (*d*), 3-м тоне (*e*), 4-м тоне (*e*), 8-м (*g*), 6-м (*f*), а также глареановых 10-м (*a*) и 11-м (*c*) ладах, должны были излагаться в ключах:



— те же мелодические голоса, имеющие финалисы в 7-м (*g*), 2-м (*d*), 5-м (*f*), 9-м (*a*), глареановом 12-м (*c*), фиксировались уже в других ключах, а именно:



— мелодические голоса с финалисами в 1-м трансп. (*g*), 3-м трансп. (*a* — редко), 4-м трансп. (*a*), 8-м трансп. (*c* — редко) записывались в следующих ключах:

⁵ Приводится по книге: Bernhard Meier. Alte Tonarten (dargestellt in der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts). S.132.



— мелодические голоса с финалисами во 2-м трансп. (*g*), 6 (*f*), 7-м трансп. (*c* — редко) и глагеановом 9-м трансп. (*d*) имели следующие ключи:



— мелодические голоса, имеющие финалисы в 4-м (*e*) и 2-м (*d*) ладах, иногда могли быть записаны (хотя это довольно редкий случай) в следующих ключах:



Таким образом, согласно этим предписаниям, например, **Cantus**, сочиняемый в 1, 3, 6, 8, 10 и 11 тонах, должен был бы записываться в «высоком» сопрановом ключе, а сочиняемый во 2, 4, 5, 7, 9, 12 тонах — в «низком» дискантовом (скрипичном); при использовании же транспонированных ладов в сопрановом ключе (либо меццо-сопрановом) должен был бы фиксироваться *cantus*, находящийся во 2, 4, 5, 7, 9 и 12 тонах, а в дискантовом — *cantus*, сочиняемый в 1, 3, 6, 8, 10 и 11 тонах.

Bassus, как правило, сочинявшийся в плагальных ладах, должен был записываться в «низком» басовом ключе («фа» на четвертой линейке) при использовании следующих ладов: 6, 8 и 10; при необходимости записи баса во 2, 4 и 12 ладах использовались «высокие ключи», а именно: для 2-го — баритоновый ключ «фа» (на третьей линии), для 4-го и 12-го — теноровый ключ «до». В транспонированных ладах плагального наклонения *bassus* во 2-м, 4-м и 12-м тонах помещался в «низком» басовом ключе «фа», а в трех остальных случаях — в «высоких» ключах: в баритоновом («фа» на третьей линейке) — в 6-м и 8-м тонах, в теноровом ключе «до» — в 10-м тоне.

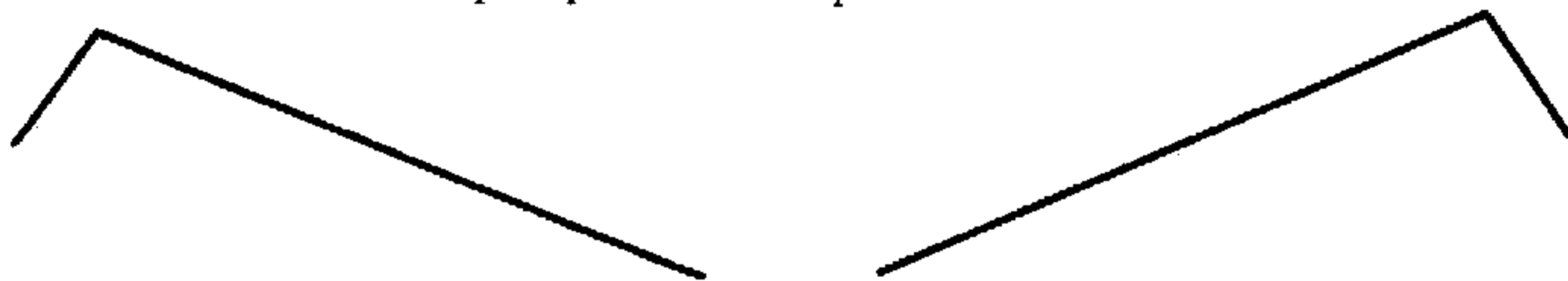
Становится понятным, почему мастера эпохи Ренессанса записывали ту или иную партию в некоторых композициях в одном ключе, а в иных — в другом. Так, в мотетах №№ 1, 2, 3, 4 из «*Canticum canticorum*», выполненных в 1-м транспонированном тоне (*g* дорийском), Палестрина помещает тенор в альтовом ключе, а в мотетах №№ 20, 21, 22, 23 из того же цикла, написанных в третьем тоне — *e* фригийском, — теноровая партия нотируется композитором в теноровом ключе⁶.

Наконец, говоря о тесситурах и ключах, следует также напомнить, что их выбор осуществлялся мастерами XV—XVI вв. в соответствии с тем или иным аф-

⁶ Мы здесь опускаем описание традиций ряда школ и отдельных мастеров в отношении размещения голосов в различных ключах, поскольку это особая, очень интересная тема, которая может стать предметом самостоятельного рассмотрения, и освещение ее в данной книге явно неуместно.

фектом музыки. И «хотя, — пишет Морли, — высокая и низкая тесситуры приходятся на одну и ту же высоту /звуков/ (или скорее диапазон); следует понимать, что те напевы, которые сочиняются в высокой тесситуре, должны быть более радостными, а другие — в низкой тесситуре — более серьезными и солидными, так что если ты поешь их в противоположных тесситурах, они теряют привлекательность и в некоторой степени искажаются в своей сущности» (272, p.166).

Третий момент, который необходимо учитывать при оформлении отдельных мелодических голосов, — это их **звуковысотный рельеф**. Как известно, для разных эпох, а также для стилей различных композиторов показательны свои особенности мелодической графики, свои фразировка, темп и динамика взаимоотношения протяженных и коротких мотивов, своя амплитуда соотносительности высоких и низких тонов в строении мелодии и т.д. В свое время А. Швейцер и Э. Курт выделяли два противоположных друг другу типа мелодических линий: постепенно восходящая и после кульминации быстро спускающаяся характерна, по их мнению, для стиля Баха; с быстрым восхождением и медленным спуском к исходной позиции — для григорианского хора:



Сопоставив эти наблюдения с мелодикой Палестрины — самого яркого представителя контрапункта строгого стиля, К.Еппесен отмечает, что для итальянского мастера совершенно чужды как первый, так и второй типы мелодического продвижения голоса. «Стиль Палестрины, — пишет он, — не принадлежит, честно говоря, ни к одной из двух стилистических групп. Он не знает ни бурного, стремительно-напряженного накопления энергии, осуществляемого как бы под давлением, шаг за шагом, ни широко растянутого, отличающегося неторопливостью скольжения сверху вниз» (259, S.39).

В качестве наиболее характерного для Палестрины образца мелодического рельефа исследователь приводит начальный фрагмент Cantus'a из его мотета «Sicut cervus» (PW V), для которого при общем волнообразном, спокойном движении голоса показательны многократные неторопливые спуски и подъемы:

58



Начальная интонация (3 звука на словах «*Sicut cervus*») — ход на секунду вверх и возврат к исходной позиции — повторяется на словах «*ad fontes*» терцией выше во второй фразе, которая, по сравнению с начальной, расширена за счет квартового хода и включает уже 7 звуков, захватывая диапазон септимы. Третья фраза, состоящая также из 7 звуков (со слова «*aquagum*»), начинаясь ступенью ниже предыдущей, тем не менее поднимается на ступень выше ее, достигая наиболее высокой точки (6-й такт), которая затем повторяется еще раз (на слове «*amen*») с тем, чтобы двумя уступами осуществить плавный спуск к исходному звуку всей мелодии. Общий дугообразный рельеф анализируемой мелодической линии, определяемый скрытым, но очевидным поступенным движением от I-й ступени (ионийского лада) к V-й и обратно к I-й, удивительным образом согласуется с аналогичного плана рисунками каждого из входящих в эту мелодию компонентов: первый мотив кончается тем же звуком, с которого и начинается; в третьем два начальных звука еще раз повторены в конце; в четвертом дважды в виде секвенции (как бы «в отражении») звучит квартовый мотив из второй фразы, который здесь подан в обращении и в виде секвенции — с тем же терцовым шагом, который использовался при повторе начального мотива во второй фразе, но опять-таки, взятым уже в нисходящем виде. Обращает на себя внимание взаимообусловленность всех компонентов, логичность, естественность, органичность во всем — в общем и в деталях, в целостном рисунке и в отдельных штрихах. Изящность мелодической линии сочетается с выразительностью интонаций и ритма.

О красоте палестриновской мелодии писали многие, в том числе и Сергей Иванович Танеев. С его высказываниями, с тонкими замечаниями по поводу строгого стиля трудно не согласиться. Среди многочисленных рукописных пометок на полях страниц произведений Палестрины (из принадлежащего его личной библиотеке Полного собрания — PW)⁷, возникавших под впечатлением от проигрывания и прослушивания сочинений гениального итальянского мастера, помимо записей, касающихся моментов, связанных с полифонической техникой, а также фиксации случаев отступления от «школьного» строгого стиля, содержится немало восклицаний, эмоциональных реплик, адресованных самой музыке. Так, на полях мессы «*Gabriel Archangelus*» Танеев замечает: «*Очень красивый Sanctus*». Аналогичную запись находим и по поводу мессы «*Aeterna Christi munera*»: «*Benedictus очень красив*». Из этого же X тома Танеевым выбираются нотные образцы для показа в классе, а возможно, и для дальнейшей исследовательской работы, что отражено в следующих замечаниях: «*переписать в альбом Christe*» (с. 4) или: «*хороший пример имитаций на хорал*» (с. 106).

Если мы еще раз, под иным углом зрения проанализируем верхний голос отмеченного Танеевым *Christe* из мессы «*Ecce Sacerdos magnus*» (см. пример 56 б),

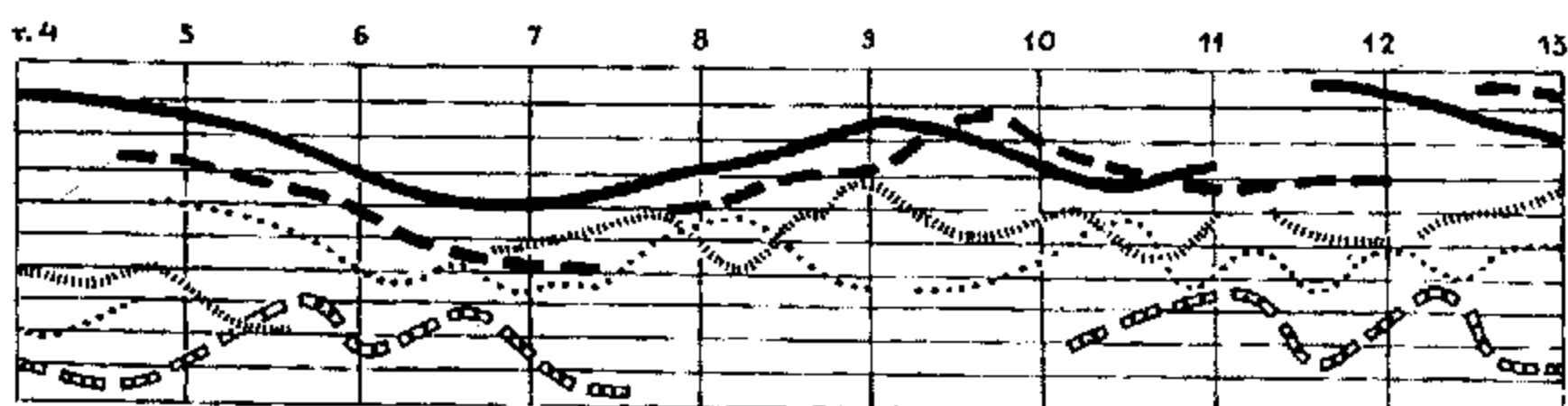
⁷ Ныне оно находится в Отделе редкостей Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

то увидим, что партия Cantus'a (записана в дискантовом ключе, соответствующем VII-му тону — миксолидийскому *g*) демонстрирует достаточно простую, но очень выразительную мелодию — «кружащуюся» в пределах небольшого диапазона (сексты) и постоянно возвращающуюся к V ступени, с которой она начинается и которой заканчивается. Обратим внимание на ритмику: ни один из тактов не повторяет здесь ритмическую группировку другого такта. Долгое распевание слога «lei», на который приходится 23 звука, создает впечатление свободно льющейся импровизации, исполненной чувства умиротворения и радости.

Рельеф этого голоса, его изгибы, подъемы и спады воссоздают контуры первоисточника, подчеркивая этапы продвижения *s.p.r.f.* Правда, в некоторых случаях мелодические голоса, выполняющие функцию контрапункта, могут создавать контраст по отношению к голосу, цитирующему первоисточник. Таковы, например, начальные такты Cantus, Bassus I и II в последнем Agnus из *Missa Quarta* (мессы «L'homme armé» из PW XIII).

В большинстве других случаев мелодические голоса Палестрины, написанные «по мотивам» первоисточника или свободно интерпретирующие его фразы и интонации, имеют волнообразные контуры, включающие чередования подъемов и спадов; причем точки подъемов образуют свою собственную «куполообразную» линию. Общий рисунок проецируется на структуру малых фраз, копирующих рельеф целостной мелодии. Возникает удивительно красивая картина переплетений голосов, создаваемая сочетанием пластичных линий, штрихами и контурами общего рельефа:

Палестрина. «Canticum canticorum», № 24 (т. 4-12)



Но может быть, это черта, присущая только стилю Палестрины? Конечно же, нет. Многочисленные примеры, два из которых мы приводим ниже (первый — дискант из двухголосного раздела *Pleni sunt* мессы А. Брумеля; второй — контра-тенор из *Sanctus* мессы Пьера де Ла Рю), свидетельствует о том, что мастера строгого контрапункта, несомненно, заботились о красоте графического рисунка как об отправной точке на пути к достижению гармонии всех выразительных средств и красоте звукового решения:

А. Брумелъ. Missa festiуale

60
a) Discantus

Ple - ni sunt

(#)

ple - - - - - ni sunt

П. де Ла Рио. Мисса "Tous les regrets"

6) Contratenor

San - ctus San - ctus

Четвертым моментом, существенным при анализе или сочинении композиций в строгом стиле, является **интонационное строение мелодических голосов**. Здесь предполагается выявление в мелодических голосах, с одной стороны, — в случае наличия первоисточника, — связей с ним, а также интонационных связей и заимствований между всеми голосами; с другой — характеристика наиболее типичных интонаций и мотивов, а также различных случаев взаимоотношения скачков и плавного движения, включая отдельные «вольности».

При анализе музыкального текста первая из задач не составляет трудностей, однако осуществима она **лишь при наличии первоисточника**. Учитывая, что им может быть не только одnogолосная мелодия песни, антифона, секвенции и т. д., но и многоголосное произведение — мотет, chanson, мадригал и т. д. (в случае применения техники пародии), необходимо вначале отделить авторский текст от текста цитаты и только затем уже приступать к анализу интонационного строения отдельных мелодических голосов и всего произведения⁸.

При сочинении же голосов, ориентированных на определенный с.р.г.ф., целесообразно остановиться на ранее рассмотренных моделях голосов, выполняющих функции «б», «в» и «г». Для этого вначале следует провести предварительную работу с с.р.г.ф. (выделить наиболее яркие интонации, мотивы), а затем, ориентируясь на конкретные образцы (из произведений Обрехта, Жоскена Дебре, Пьера де Ла Рю, Лассо, Палестрины), сочинить несколько примеров, не забывая при

* Часто встречающейся ошибкой является анализ многоголосия, в том числе и отдельных голосов месс Лассо, Палестрины, других композиторов этого времени, без сопоставления их с первоисточником. Если бы авторы подобных теоретических работ обратились к первообразам, им бы, несомненно, пришлось переадресовать многие из своих похвал, поскольку они относятся к цитируемому материалу.

этом не только о соответствующих ладу ключах и тесситуре, но и об особенностях интервального строения.

Выполнение этой задачи требует повторения теоретического материала, посвященного употреблению мелодических интервалов, правил, касающихся особенностей ладового строения голосов, тонкостей взаимоотношения музыки и слова, а также четкого представления о системе ритмической организации голосов, к изложению которой мы и переходим.

Пятый и последний момент касается одного из важнейших факторов построения одноголосия — его ритмического строения.

Школьные правила обычно страдают излишней категоричностью, поскольку они игнорируют такие факторы, как текст и распевание слов, цитирование первоисточника и его трактовку в виде *s.f.*, стилевые различия (хотя бы даже относительные) в написании мессы, ее частей, мотета, мадригала, *chanson*. Поэтому, рассмотрев в предыдущей главе основные аспекты ритмического оформления голосов, мы хотим лишь еще раз обратить внимание на ритм как на важнейшее средство варьирования и обновления музыкального тематизма, позволяющее реализовать основное требование эпохи — стремление к разнообразию, поиску, новизне.

Заметим, что исследованием ритмических особенностей и пропорций в XV—XVI вв., как правило, интересовались прежде всего те теоретики, которые одновременно активно занимались композиторской практикой. Среди них можно выделить Франкино Гафори и Иоанна Тинкториса. Последний посвятил этой проблеме один из своих трактатов — «*Proportionale musices*» («Музыкальные пропорции», 1473–74).

В XVI веке о соотношении нотных длительностей сообщает Констанцо Порта, который в наставлениях некоему ксендзу Томассо Грациано Багнакавалло, в частности, пишет о том, что за целой нотой преимущественно должна следовать половинная, за ней — четверть; четвертная нота может следовать и за целой, но в таких случаях ее лучше лиговать.

Даже в конце XVI — начале XVII вв. композиторы-приверженцы строгого стиля, последователи школы Палестрины, продолжают сохранять строгое отношение к практике использования ритмических длительностей. В частности, в манускрипте, принадлежащем братьям Нанини — Джованни Мария и Бернардино, младшим современникам Палестрины, высказываются следующие рекомендации:

- две четверти не должны стоять на месте акцентируемой половинной ноты;
- движение на ступень вверх, выраженное четвертью, должно быть продолжено до появления акцентируемой половинной;
- менее желательно, когда поступенное движение останавливается перед неакцентируемой половинной, что приводит к синкопе;
- не очень хорошо, если поступенное движение вверх или вниз начинается с четверти на первую долю такта; лучше начинать движение четвертными длительностями не с сильной доли (см. 260, S. 10).

И хотя художественная практика не всегда подтверждает выполнение этих рекомендаций, все же в целом выбор тех или иных длительностей определяется

возможностью или невозможностью употребления конкретных мелодических фигур в соответствии с нормами строгого стиля.

Итак, что касается крупных длительностей, то в отдельных инструктивных упражнениях (без текста) желательно не употреблять нот крупнее бревиса, который должен располагаться лишь в каденции. В упражнениях же, связанных с цитированием первоисточника (а также имеющих текст), бревис может находиться в любом месте, кроме того, здесь вполне допустимо использование и более крупных длительностей — лонги и максимы.

Белые ноты — преимущественно, целая и половинная (семибревис и минима) — могут участвовать не только в плавном движении, но и в образовании скачков; в образовании последних половинная (реже целая) нота может объединяться с четвертью (семиминимой).

Использование четвертей — прежде всего их количества — предопределяется во многом выбором текста, жанра музыкальной композиции, а также и такими факторами, как содержание сочинения, повод к его созданию, исполнительские условия и возможности. Это вовсе не означает, что существовали какие-то строгие нормативы для написания *Kyrie* или *Benedictus*'а, мадригала или мотета; и тем не менее практика доказывает, что последний все же в большей мере содержал «белые ноты», тогда как мадригал включал достаточно большое число мелких длительностей и выделялся обилием черных нот (о различии техники письма этих жанров см. в Приложении II).

Следует знать, что четверти наиболее часто употреблялись в плавных гаммообразных ходах, пробег которых мог охватывать до 8 — 10 звуков (см. пример 61 а). При этом считается нежелательным начинать пробег четвертями с сильной или относительно сильной доли, лучше начинать его со слабой доли или с залигованного первого звука (см. пример 61 б). Завершать пробег следует на сильном или относительно сильном времени и нотой более крупной длительности (см. пример 61 в).

Что касается лигования нот, то существует правило, согласно которому можно лиговать ноты либо одинаковой длительности (кроме четвертей), либо большую с меньшей, но не наоборот (см. пример 61 в):

61

а) *Лассо*

б) *Палестрина*

в) *Палестрина*

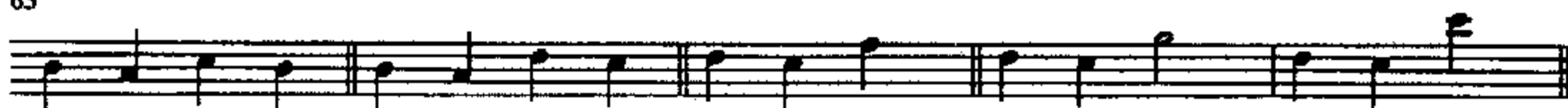
Наконец, особо остановимся на скачках, образуемых четвертными длительностями. Кнуд Еппесен в двух своих работах — «Der Palestrinastil und die Dissonanz», а также «Kontrapunkt» (последняя имеет подзаголовок «учебник классической вокальной полифонии»), подробнейшим образом рассмотрев самые разнообразные случаи использования скачков Палестриной (в условиях движения четвертными нотами), приходит к выводу, что существующий запрет располагать скачок на сильном или относительно сильном времени явно должен быть подвергнут сомнению. Он (запрет) не находит подтверждения ни при анализе произведений Палестрины, ни даже при анализе композиций мастеров предшествующих поколений, в частности, Обрехта, Жоскена, Брумеля. Такие скачки, входящие в образование орнаментальных фигур, используются композиторами XV—XVI вв. в самых разнообразных ситуациях, поэтому они вполне могут применяться и при написании учебных работ. Приводим некоторые из подобных ситуаций:

62



Аналогичным образом — путем приведения примеров, многочисленность которых фиксирует солидный перечень подобных случаев в сочинениях Палестрины, — Еппесен опровергает и другое правило, запрещающее при движении четвертными длительностями использование скачка на слабом времени такта — правило, которому не следуют ни итальянский мастер, ни мастера нидерландской школы:

63



Воспользовавшись наблюдениями Еппесена, перечислим вслед за ним ряд оборотов, особенно характерных для контрапункта строгого стиля и, в частности, для Палестрины, а также и те, которые не показательны для этого композитора.

Интересная ситуация возникает с оборотами:

64



С одной стороны, они достаточно часто встречаются в мелодике григорианских хоралов, а с другой — почти не используются или, лучше сказать, избегают-

175

Еще есть много других примеров. Нельзя сказать, что все эти примеры являются отголоском от григорианских хоралов, но многие из них действительно являются отголоском от григорианских хоралов. Также есть много других примеров.

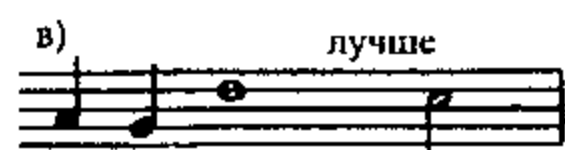
ся Палестриной. Также очень редко встречаются у него обороты (в изложении четвертными длительностями) с несколькими скачками такого типа:



В то же время несколько скачков, следующих друг за другом в разных направлениях и завершающихся более крупной длительностью, применяются им очень часто и, более того, входят даже в число его излюбленных приемов:



Вообще же в соотношении поступенного движения и скачков, в выборе для них «нужных» длительностей немало тонкостей. Тем не менее закономерности строения многих оборотов вполне объяснимы; поэтому читателю должно быть понятно, отчего, в примере 67 первый из оборотов встречается чаще, чем два других, и почему, исправив ситуацию (дав частичное заполнение и правильно употребив ритмику), мы получаем, несомненно, лучший вариант предыдущего оборота:



Если восходящий скачок, «подготовленный» предшествующей ему нисходящей секундой, используется часто, то этот же оборот в обращении достаточно редок и встречается лишь в исключительных случаях (см. пример 68 а).

Как отмечает Еппесен, для стиля Палестрины имеет большое значение направление движения скачка и окружающих его звуков. Так, например, оборот, включающий нисходящий скачок, совершаемый половинными нотами, с последующим продвижением в ту же сторону, встречается гораздо чаще, чем аналогичный оборот, повторяющий ту же ситуацию, но уже в восходящем направлении (68 б):



Желающему сочинять свои композиции в стиле Палестрины следует также знать, что этот мастер, довольно часто используя трехзвучные фигуры со вспомогательной четвертью и половинкой в конце, в то же время очень редко применяет, казалось бы, близкие им четырехзвучные мотивы, которые явно принадлежат другому времени и другому стилю:

69



И еще несколько слов о восьмушках (фузах). Их применение в строгом стиле ограничено и количественной стороной, и функциональным значением. Могут быть употреблены только две восьмушки, причем в обороте, где они выполняют роль либо проходящих, либо вспомогательных звуков:

70



Исходя из вышеизложенного, суммировав разные аспекты характеристики одноголосия (включая и его функциональные значения), мы получаем возможность дать правильную оценку анализируемому (или сочиняемому) голосу с помощью следующих терминов:

для ведущего голоса — (реже) **thema**; (чаще) лат. **cantus firmus**, **subjectum** (англ. **subject**); итал. **canto fermo**, **soggetto**, **passagio**, **punto** (англ. **point**);

для остальных голосов — лат. **contrapunctus**, **contrasubjectum** (англ. **contrasubject**); итал. **contrapunto**, **contrasoggetto**. Для контрапункта, находящегося выше с.ф., можно использовать обозначение — **contrapunctus hyperbatus** (лат.) или **contrapunto sopra il soggetto** (итал.), а для расположенного ниже с.ф. — **contrapunctus hypobatus** (лат.) или **contrapunto sotto il soggetto** (итал.).

В соответствии с тем, что представляет собой **thema** (**subject** и т. д.), а именно: имеет ли она простое (бытовое, народное) происхождение, является ли главным «персонажем» (звучит постоянно, «твердо»), изложена ли одинаковыми крупными длительностями — она может характеризоваться как **cantus vulgaris**, **cantus firmus**, **cantus planus**.

Особые названия можно применять и в отношении контрапунктирующих голосов. Чаще всего такие названия получали голоса, имеющие ломаную мелодическую линию, мелкие длительности, или отличающиеся цветистым, фигурационно-орнаментированным изложением, в соответствии с чем они именовались: **contrapunctus fractus**, **contrapunctus diminutus**, **contrapunctus figuratus**, **contrapunctus floridus** (**coloratus** или **ornatus**).

И последнее: следует еще раз напомнить, что самым первым шагом при сочинении (и оформлении написанного) мелодического голоса должен стать выбор

текста, а точнее, фразы или фрагмента фразы (это могут быть и два-три слова из канонического текста мессы, из строфы мотета, *chanson* и т.д.), — который и определит выбор жанра и всех соответствующих характеру этого текста выразительных средств.

двухголосие

Двухголосие — это письмо с минимальным количеством голосов, необходимым для возникновения контрапункта. Для строгого же стиля, не апеллирующего ни к аккордам, ни к их соединениям, двухголосие, в котором корректирующим началом является интервал, становится важнейшей смысловой и конструктивной основой, требующей пристального внимания и самой тщательной проработки. Не случайно во всех значительных трудах по контрапункту, как правило, делается акцент на изучении прежде всего двухголосия (в некоторых трактатах, например, у Бернхарда, им и вовсе ограничиваются), поскольку именно оно во многом предопределяет качественную сторону трех-, четырех-, пятиголосия (и контрапункта с большим количеством голосов), и именно от него при дальнейшем наращивании голосов зависит успех в достижении красиво и грамотно выстроенного многоголосия.

Приступая к двухголосию, хочется надеяться на то, что читатель уже успел хорошо усвоить и особенности строения одноголосия, и правила употребления интервалов. Заметим лишь, что изучение простого контрапункта (в условиях двух, трех-, четырех-, пятиголосия), равно как и всех предшествующих и последующих тем, осуществляется в данной работе в одной и той же последовательности: вначале рассматриваются правила контрапункта и методика обучения ему, свойственные концу XV—XVI вв., а затем предлагаются способы изучения интересующего нас явления в наше время.

правила контрапункта по Тинкторису

Как уже сообщалось ранее, многие правила строгого контрапункта подготавливались на протяжении нескольких веков. Так, уже при переходе ко второй фазе развития многоголосия вводится запрет на движение параллельными совершенными консонансами. На третьем этапе к нему добавляется правило, согласно которому совершенные консонансы могут чередоваться с несовершенными, а после трех несовершенных консонансов, звучащих подряд, должен вводиться совершенный консонанс. В этот же период в трактате «*Ars contrapuncti*» Псевдо-Витри появляются сведения о «*musica ficta*» и вводится правило *Mi contra Fa*, запрещающее звучание тритона. В целом же общая методология разработки многоголосного письма остается включительно по 50-е годы XV в. достаточно формальной и лишь

отчасти ориентированной на художественную практику. Педантичное отношение к интервалу, выстраивание громоздких, а главное, едва ли употребимых при сочинении реальной музыки схем и таблиц — все это соответствует лишь началу того пути, по которому пойдет в дальнейшем развитие учения о контрапункте. Перелом в методике его изучения произойдет не ранее 70-х годов XV века.

Среди наиболее ярких трактатов, посвященных музыке периода «классического» контрапункта и, в частности, начальной стадии строгого стиля, и поднимающих вопросы, связанные с художественной практикой, несомненно, выделяется ранее уже упоминавшаяся «*Liber de arte contrapuncti*» («Книга об искусстве контрапункта», 1477) Иоанна Тинкториса. Огромное значение этого трактата состоит в том, что его писал не просто превосходный теоретик и педагог, но и практик — композитор, тонко реагировавший на запросы своего времени и прекрасно чувствующий, в чем заключаются его основные художественные тенденции. Кроме того, Тинкторис одним из первых касается не только проблем, связанных с искусством *res facta* (т. е. зафиксированным произведением), но и широко распространенной традиции импровизации — *super librum cantare* («пения по книге /над книгой»). В связи с этим, правила композиции, которые содержатся в 3-ей книге его труда, отличаются от правил, изложенных в других трактатах, и большей широтой, и большей обстоятельностью.

В данном разделе мы остановимся на сокращенном варианте сформулированных Тинкторисом 8 правил контрапункта, текст которых (в переводе Р.Л. Поспеловой) воспроизводится в максимально приближенном к оригиналу виде (CS: IV, p. 147-153)⁹.

Итак, **правило первое** гласит: *«всякий контрапункт должен начинаться и кончаться совершенным конкордансом»* (так Тинкторис называет консонанс). */... / Если же какая-либо пауза будет предшествовать кантусу, сам кантус может начинаться с несовершенного конкорданса. /.../ ...нет ошибки, если, когда многие поют над книгой, некоторые из них заканчивают в несовершенный конкорданс... /но советую/, чтобы они воздержались от сексты, терцдецимы, вицесимы (секста через две октавы) над нижней нотой. Потому что они вследствие своей жесткости, особенно вместе с квинтой, дуодецимой или нондецимой не подобают для перфекций (каденций)».*

правило второе позволяет *«подниматься и опускаться /параллельно/ с тенором через несовершенные консонансы одного и того же вида, но не через совершенные... (речь идет о запрещении параллельного движения совершенными консонансами). Однако в композиции из трех и более голосов иногда разрешается подниматься и опускаться одному голосу /параллельно/ с другим (за исключением лишь нижнего) также и через перфектные (совершенные) конкордансы одного и того же вида... при том, что какой-то из этих голосов прерывается паузой...»*

⁹ В круглые скобки заключены необходимые пояснения; в косые — пропущенные, но подразумеваемые слова.

правило третье утверждает, что «если тенор стоит на месте, то можно ставить подряд несколько конкордансов одного вида не только несовершенных, но также совершенных... Однако, когда мы поем над плавным кантусом, то подобного контрапункта следует тщательно избегать. /.../ В *res facta* же (фиксируемом контрапункте) он может быть вполне уместен, особенно если друг за другом следуют несовершенные конкордансы, а иногда и в связи с /определенным/ текстом».

правило четвертое сообщает, что «контрапункт должен быть максимально плавным и упорядоченным, даже если мелодия тенора, как бы препятствуя этому, составлена из шагов на широкие интервалы. /.../ Однако от этого правила освобождаются те, кто стремится скорее к более приятному и красивому контрапункту, чем к плавному. И когда многие /певцы/ поют по книге, то для умеренного разнообразия, как и некоторые /композиторы/, они прибегают к более свободному /по голосоведению/ контрапункту».

правило пятое предупреждает о том, что «не следует строить перфекцию над той нотой /тенора/, (где бы она ни находилась), которая может привести к искажению тона кантуса. /.../ Но это должно определяться всецело слуховым ощущением. /.../ Под перфекцией здесь понимается срединная или заключительная клаузула какого-либо кантуса, совершаемая по правилам через перфектный (совершенный) конкорданс, хотя на место последнего допускается и имперфектный (несовершенный) конкорданс».

правило шестое советует: «когда мы поем над плавным кантусом, то должны по возможности избегать редикты (повторения в каком-либо голосе одинаковых мелодических ходов), и более всего, когда таковые /уже/ будут находиться в теноре. /.../ Но хотя в любом голосе *res facta* редикты по правилам тоже запрещаются, иногда все же они терпимы при подражании звуку колоколов или труб».

правило седьмое рекомендует: «когда мы поем над плавным кантусом, то не следует допускать две или несколько перфекций /подряд/ на одной и той же ноте /тенора/, хотя кажется, что сам плавный кантус в некотором роде располагает к этому. /.../ Композиторам следует тщательно учитывать это правило и при сочинении тенора не допускать соседства двух или нескольких перфекций подряд на одной ноте, ибо это весьма напоминает редикты, а потому должно избегаться как противное разнообразию».

правило восьмое и последнее подытоживает: «во всяком контрапункте надобно усерднейшим образом искать разнообразия (*varietas*).... И подобно тому, как в искусстве красноречия разнообразие более всего... радует слушателя, так и в музыке разнообразие звуковых сочетаний весьма услаждает душу слушателя».

Подобного разнообразия композитор или концерт (импровизирующий контрапунктист) достигает, когда сочиняет или поет, чередуя разные квантитации (мензуры), перфекции (каденции), пропорции (ритмические соотношения), конъюнкции (мелодические интервалы), то с синкопами, то без синкоп, то с фугами (канонами), то без фуг, то с паузами, то без пауз, то с уменьшением /длительностей/, то без них.

Однако во всем этом /разнообразии/ должно проявлять высочайшую меру (*Summa ratio*). Одна /мера/ разнообразия приличествует кантилене, другая — мотету и тре-

тья — мессе. Итак, во всякой *res facta* должно быть разнообразие, соответствующее ее роду и протяженности. /.../ Примерами такого разнообразия — каждый раз индивидуального и уместного — могут служить мессы «*L'homme armé*» Гийома Дюфаи и «*Et vinus*» Г. Фоге, мотеты «*Clangat*» Иоанна Региса и «*Congaudiband*» Антония Бюнуа, кантилены «*Ma maitresse*» Иоанна Окегема и «*La Tridaine, a deux*» Фирмина Карона, достойные высочайших похвал и всяческого подражания».

Таким образом, данное правило не только суммирует все вышеизложенное, но и, переводя разговор с техники письма в область эстетики, в ясной, доступной форме провозглашает художественное кредо эпохи Ренессанса: **разнообразие** и высочайшее **чувство меры** — качества, к воплощению которых стремились не только музыканты, но и поэты, скульпторы, архитекторы, живописцы того времени.

Перечисленные имена музыкантов подтверждают ранее высказанную мысль о том, что музыкальный стиль, на который ориентируется (и правила обучения которому предлагает) Тинкторис, соответствует времени, предшествовавшему строгому стилю. Однако в этот период, тем не менее названный нами «периодом классического контрапункта», практически уже сложились (особенно в области формообразования и контрапунктической техники письма) многие выразительные и конструктивные приемы строгого стиля; отличающимися оставались сферы трактовки ладов и интервалики, несомненно, отвечавшие разным художественным требованиям и вкусам.

система разрядов

Одним из самых распространенных для XV—XVI вв. методов обучения контрапункту был метод, который впоследствии приобрел название «системы разрядов». Интересно, что почти во всех учебниках XIX—XX вв. (прежде всего зарубежных авторов) эта система преподносится как личное изобретение Йозефа Фукса, изложенное им в одном из капитальнейших для XVIII столетия трудов под названием «*Gradus ad Parnassum*» («Ступени к Парнасу», 1725). В первой части своего трактата Фукс предлагает изучающему контрапункт вначале приписывать к заданному *s.f.* голос в соотношении «нота против ноты» (I разряд), затем — две ноты против одной (II разряд), три ноты против одной (III разряд), четыре против одной (IV разряд), синкопированный контрапункт (V разряд) и цветистый контрапункт, включающий разное количество нот по отношению к звукам *s.f.* (VI разряд). Что касается этого последнего контрапункта, то устами Алоиза (трактат написан в форме диалога между Учителем и учеником)¹⁰ сообщается, например, следующее: «Подобно тому, как сад полон цветов, так и этот вид контрапункта

¹⁰ В роли Учителя здесь предстает Палестрина (под именем Алоиза), а в ученике (по имени Йозеф) без труда узнается сам Фукс.

«*Gradus*» состоит из 3-х частей:

181

1-я - изложение основных правил гармонии (теория *harmonicarum*)
2-я - разряды (теория *gradus*)
3-я - упражнения (теория *exercitia*)

должен вбирать в себя совершенство всех видов: пластику мелодических линий, силу, жизненность движения, красоту и разнообразие форм».

С книгой «Gradus ad Parnassum», как уже сообщалось ранее, были прекрасно знакомы практически все западноевропейские композиторы XVIII—XX веков, от Баха, Моцарта, Гайдна и т.д. до Хиндемита. Последний, подчеркивая практическое значение работы Фукса, пишет в своем учении о музыкальной композиции («Unterweisung im Tonsatz»), в частности, следующее: «Возможно, что искусство композиции (строгого стиля? — Н.С.) действительно кануло бы в Лету, если бы «Gradus» Фукса не демонстрировал превосходные образцы сочинения» (р.18)¹¹.

Современные исследователи, обосновывая долголетие методики обучения контрапункту, предложенной Фуксом, как правило, подчеркивают ее органическую связь с природой самого строгого стиля, для которого фактически также была свойственна техника «подписывания», «прилаживания» к с.ф. остальных голосов. Однако, к сожалению, упускается из виду тот очень важный факт, что Фукс не был изобретателем этой методики, а заимствовал ее из более ранних трактатов, а именно — из трактатов, принадлежавших времени становления и расцвета контрапункта строгого стиля.

По-видимому, в числе первых, кто описал систему разрядов (не вводя такого названия) и рекомендовал ее как способ последовательного (от простого к сложному) обучения контрапунктической технике, был Антонио Лено¹², предложивший в своем трактате «Regulae de contrapuncto» («Правила контрапункта», ок. 1450 — CS: III, р.307-321) методику, состоящую из поэтапного освоения 3-х способов соединения голосов. Начальные рекомендации Лено связаны с обучением письму нота против ноты — contraponto a nota per nota (см. пример 71 а).

За ними следуют предложения писать две ноты против одной — contraponto de due note per una (см. пример 71 б).

Последний этап связан с освоением письма три ноты против одной — contraponto de III note per una (см. пример 71 в):

Считается, что основные методики заимствованы Ланцуром, а также развиты самим Фуксом. У Ланцура мы находим и следующие термины: «соединение нот» и т.д.

¹¹ К сожалению, система Фукса получила негативную оценку в высказываниях ряда известных советских исследователей (Х. Кушнарев, Ю. Тюлин, И. Пустыльник, С. Павлюченко, С. Скребков), которые считали предложенную им методику «устаревшей», «искусственной», «схоластической», «абстрактно-механистической», «недостаточно связанной с живой музыкальной практикой». В статье «О двух системах преподавания контрапункта строгого письма. И. Фукс и Х. Кушнарев» (105) А.П. Милка вносит необходимые коррективы в упомянутые выше оценки и убедительно доказывает ценность и той и другой системы. К словам Милки о том, что методика Фукса была «теснейшим образом связана как с музыкой строгого стиля, так и с практикой сочинения этой музыки, поскольку является ее обобщением», следует лишь добавить, что эта методика была связана также и со старой системой обучения контрапункту.

**1 У Кушнарера есть выражение «методика приписывания» нем. Антонио де Лено.*

71

a)



b)



в)



Как видно из примеров, все эти три способа касаются лишь двухголосия и не распространяются на большее число голосов. Во всех образцах Лено избирает тенор в качестве нижнего голоса. Причем на третьей «ступени» предлагаемой им системы усвоения контрапункта возникает немало диссонансов, а также параллелизмов совершенных консонансов, присутствие которых можно объяснить не столько неумелым владением контрапунктом, сколько временем создания трактата, соответствовавшего практике, принятой в эпоху, предшествовавшую строгому стилю.

Систему соотношения голосов, в еще большей степени предвосхищающую «разряды» Фукса (нота против ноты, две, три, четыре, шесть против одной), рекомендует в своем трактате «*Introduttione facilissima et novissima di Canto fermo, Figurato, Contraponto semplice et in Concerto*» (ок. 1553) **Виченто Лузитано**. В трех первых случаях все звуки контрапункта, по его мнению, должны консонировать со звуками тенора; при соотношении «четыре против одной» консонируют первая и третья ноты; при шести — первая, третья и пятая. Таким образом, двухголосие Лузитано наряду с употреблением консонансов подразумевает и использование диссонансов, применяемых на слабых долях такта в виде проходящих и вспомогательных интервалов.

Близкую только что рассмотренной методике, однако, расширенную благодаря введению метро-ритмических основ, систему излагает **Джироламо Дирута** в

4. В начале 16-го века неслучайно появилось понятие «контрапункт».

трактате «Il Transilvano» («Трансильванец», 1597). Он предлагает вначале тренироваться на контрапунктических упражнениях, содержащих только половинные длительности, затем синкопы, потом четверти и, наконец, — ноты разных длительностей, разных ритмических рисунков. Заметим, что в контрапункте «нота против ноты» *cantus firmus* помещается им то в нижнем, то в верхнем голосе; при изучении контрапункта, изложенного половинными нотными длительностями, осваиваются все виды интервалов — и консонансы, и диссонансы; в синкопированном контрапункте также сначала заливываются и связываются консонансы, а затем и диссонансы. Дирута предлагает примеры контрапункта, записанного четвертными длительностями и даже восьмыми; кроме того, он отдельно останавливается на моменте сочинения контрапункта над гексахордом *ut, re, mi, fa, sol, la*, а также приводит образцы трехголосного сопровождения *c.f.*

В XVII веке достаточно обстоятельно вопросы, касающиеся методики изучения контрапункта, решаются в трактате Адриано Банкьери «*Cartel — la musicale nel' Canto figurato, & Contrapunto*», первое издание которого вышло в Венеции в 1601 году, второе — в 1610, третье — в 1614 году. В одном из его разделов — *Epilogo del Contrapunto* — автор приводит примеры и описывает шесть способов написания контрапунктов к *cantus firmus*, изложенному в верхнем голосе целыми нотами. В первом случае контрапункт приписывается нота против ноты, во втором — две половинные против одной целой, в третьем — четыре четверти против одной целой; в четвертом примере приводится образец синкопированного контрапункта, в пятом — фугированного (напомним, что этим термином обозначалось каноническое изложение), в шестом — оstinатного. В дальнейшем его первые четыре способа лягут в основу первых четырех разрядов в системе Й. Фукса.

Шесть случаев (способов) контрапунктирования к *c.f.* прорабатывает в своем трактате «*Specchio secondo di musica...*» (1631) С. Пичерли, предлагая в диминуированном контрапункте располагать голоса так, чтобы в первом случае две, во втором — три, в третьем — четыре ноты, в четвертом — шесть, в пятом — восемь, в шестом — шестнадцать нот соотносились с одной целой или двумя половинными. При этом первая, третья, пятая ноты (и т. д.) должны обязательно входить в состав консонансов, а вторая, четвертая, шестая... — диссонансов.

Таким образом, в своем «*Gradus ad Parnassum*» Фукс не только возродил многие правила, характерные для музыкального искусства XVI столетия, не только воссоздал (диалогической формой подачи текста и латинским языком) нужный колорит эпохи, выполнив свой труд в традициях, свойственных очень многим трактатам Ренессанса, но и воскресил практику изучения контрапункта, предложив систему, полностью соответствовавшую педагогическим взглядам того времени — времени, когда контрапункт строгого стиля был ведущим художественным стилем эпохи.

Ценность его методики видится в обстоятельности изучения консонансов и диссонансов — в неторопливом, многократном обыгрывании ситуаций, связанных с выполнением однотипных заданий, в создании ряда вариантов и «вариан-

ций» на один и тот же *cantus firmus*; иначе говоря, — в ее приближенности к реальным условиям практики *res facta* и искусству импровизации на заданный первоисточник («*cantus supra librum*»). Считая эту методику несомненно полезной, мы предлагаем изучающему контрапункт поработать с ней, для чего в Приложении III помещаем ряд заданий (в том числе и с выполненным начальным разделом, который следует продолжить, сохранив предложенный способ соединения голосов) для письменных упражнений и устной импровизации на фортепиано.

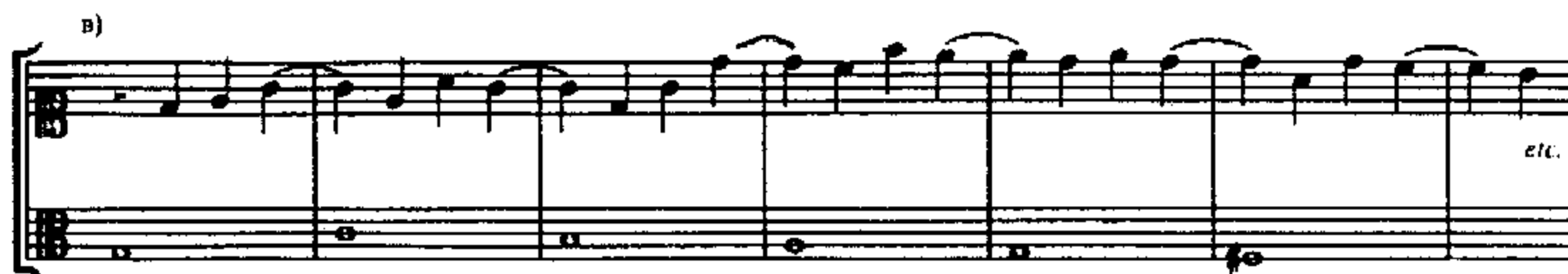
Кроме вышерассмотренной методики существовали и системы «местного» значения, характерные для отдельных школ, отдельных мастеров. Остановимся лишь на одной из них — системе Морли, который подчеркивает (как следует из его цитируемой ниже реплики), что не является автором сего изобретения, но считает, что ученикам полезно знать *«те виды, которым обучались в старину, до того, как начинали петь на два голоса /на хорал/»* (272, р. 89). Эта система значительно отличается от предыдущей, поскольку она, с одной стороны, не столь строго выстроена (фактически она начинается с описания техники письма последних разрядов), а с другой стороны, больше акцентирует внимание на ритмических пропорциях (в связи с этим более сложные примеры могут предшествовать простым и т. д.).

В частности, в качестве первого вида он предлагает противопоставить одной ноте четверть, половинную и четверть (см. пример 72 а); в качестве второго — половинную и четверть... и так далее (см. пример 72 б); третий вид включает фигуру, состоящую из двух четвертей (первая из них следует после четвертной паузы) и одной половинной ноты, в результате чего голоса не совпадают на сильных долях такта (см. пример 72 в); четвертый вид подразумевает проработку варианта с двумя нотами против одной, при условии, что первая из двух берется после четвертной паузы (см. пример 72 г); пятый вид касается использования «триплы» в минимах, четвертной и пятерной пропорций, а также соотношений трех, шести, девяти нот против двух; четырех нот против трех и т. д. (см. примеры 72 д, е):

72

а)

б)



Завершает Морли изложение своей методики оптимистичной фразой, суть которой состоит в том, что, видимо, не только педагог, но и ученик *«способен придумать бесконечное число /пропорций/, которые могут быть и искусны, и приятны...»* (272, р. 92).

новая методика сочинения контрапункта

Начиная с XX века, формируется новая методика¹² практического освоения строгого стиля, которая как бы заменяет собой ранее изложенную систему разрядов (эта последняя, впрочем, продолжает тиражироваться в зарубежных учебниках по контрапункту). Она уже не включает столь основательную, многоэтапную проработку ритмо-интервальных комбинаций между голосами и внешне как бы в большей мере приближена к художественным результатам полифонического искусства XVI века, где довольно трудно найти сколь-нибудь продолжительные образцы постоянного контрапунктирования трех нот против одной, четырех против одной и т. д. По своей сути эта новая методика как бы опускает все «подготовительные» упражнения, предлагая ученику сразу же войти в разнообразнейший мир многоголосия, где консонантная вертикаль может расцвечиваться диссонансами, а мерное, спокойное движение голосов неожиданно нарушается разного рода игровыми приемами, введением фигур, связанных со звуковой символикой и пр.

В изданных в последние годы учебниках по контрапункту — С.С. Скребкова, Т.Ф. Мюллера и др. — эта методика ограничивается тем, что контрапунктически соединяемые голоса должны образовывать грамотную, с точки зрения правил строгого стиля, вертикаль, оставаясь, к тому же, не только выразительными, но и достаточно самостоятельными. Поэтому, как правило, все рекомендации, в частности, касающиеся двухголосия, в этих учебниках распространяются лишь на сферу употребления интервалов, ритмики и не затрагивают таких важных «тем», как способы «составления» контрапунктического многоголосия, его зависимость от первоисточника, его ладовая организация, соотношенность музыки и текста.

В связи с этим, перечисление наиболее традиционных правил современной методики изучения простого контрапункта будет дополнено нами рядом необходимых рекомендаций, касающихся использования тех выразительных свойств строгого стиля, которые были рассмотрены ранее (см. главу I).

Итак, для грамотного выполнения **двухголосного** примера в простом контрапункте необходимо иметь в виду, что лишь в упражнениях и композициях с применением имитаций и канонов, как правило (но не всегда), оба голоса сочиняются одновременно; в иных случаях начальный этап сочинения примера простого контрапункта прежде всего связан с оформлением первоисточника — *cantus prius factus*. В связи с этим желательно:

1) выбрать для предполагаемого упражнения подходящий (по тексту, продолжительности и т. д.) первоисточник — *c.p.f.* (см. Приложение II); определить, каковы будут его графическое решение (в увеличении, в обращении, в рассредоточенном виде и т. д.), лад, ключ;

2) поместить его в том или ином голосе (ориентируясь на предполагаемые тембр и tessitura второго голоса); при этом учитывать содержание и строение текста;

¹² В большей мере она показательна для отечественной учебной литературы.

*Новая методика - это методика Витковского, т.е. 187
упражнений на "фугатическом" материале. В
советские времена была такая работа. Но
какая работа над методом.*

3) лишь после оформления *c.r.g.f.* приступать к сочинению второго голоса, который может выполнять любую из ранее перечисленных функций и, как правило, в двухголосии:

- а) бывает ближайшим (соседним) по тесситуре;
- б) имеет тот же текст (реже другой — в случае контрапунктирования со вторым *c.r.g.f.*);
- в) соответствует ладовой организации *c.r.g.f.* и подчеркивает ее не только совместной заключительной каденцией, но иногда и высотной позицией своего начального тона, а также участием в возможных срединных каденциях;
- г) может вступать одновременно с уже оформленным голосом или раньше (реже — позднее) его;
- д) имеет свою фразировку, свой самостоятельный мелодический рельеф, не содержащий продолжительного участия в параллельном движении с выписанным голосом, а также одновременных с ним скачков в том же направлении;
- е) строится по отношению к оформленному голосу в соответствии с принципами комплементарной ритмики;
- ж) отвечает правилам употребления интервалов — совершенных и несовершенных консонансов, а также диссонансов, как на слабых, так и на сильных (относительно сильных) долях такта.

4) придать выполняемому двухголосному образцу структурно законченный вид (подкорректировать фразировку, еще раз просмотреть план каденций, а также масштабное соотношение разделов, увеличив или уменьшив их за счет прибавления или сокращения каденционных участков).

Среди перечисленных рекомендаций этот последний (4) пункт при написании не упражнений, а целостных полифонических пьес, несомненно, должен учитываться уже на начальном этапе сочинения. Иначе говоря, к реализации первого пункта (1) — поиску нужного первоисточника и т. д. следует приступать лишь, исходя из жанрового решения предполагаемой композиции, после выбора техники ее выполнения и ориентировочного плана ее структурного оформления.

Несмотря на выделение имитационных форм в самостоятельные главы, при изучении двухголосия вполне допустимо включать в практические занятия выполнение упражнений (и композиций) с участием имитационных форм (как кратких, так и продолжительных). В данном случае оформление простого контрапункта осуществляется чаще всего сразу в двух голосах — с поэтапным продвижением то одного, то другого голоса. Аналогичным образом реализуется двухголосие и в форме обычного конечного канона, а также мензурального (пропорционального) канона. Связь с первоисточником здесь, как правило, бывает только фрагментарной, и все упражнение (композиция), скорее всего, выполняется лишь «по мотивам» того или иного *cantus prius factus*.

И последнее. Сочиняется ли конкретное упражнение, та или иная композиция и т. д. (в условиях двухголосия, как в дальнейшем — трех-, четырех-, пятиголосия), — во всех случаях наилучших результатов в освоении простого контрапункта можно

достичь лишь тогда, когда письменному заданию предшествует анализ фрагментов и целостных композиций мастеров строгого стиля. Более того, имея перед глазами то или иное произведение Обрехта, Жоскена Дебре, Орlando Лассо, Палестрины, совсем не лишним окажется выполнение собственной композиции «по образцу» проанализированного сочинения: это вполне будет соответствовать традициям искусства строгого контрапункта и отвечать духу его времени:

73

О. Лассо. Missa super “Je suis déshéritée”

a) Duo

Tenor

Bassus

Be - - ne di - ctus qui ve - nit, be -

Be - - ne - di - ctus qui ve -

- - ne - - di ctus qui ve - - nit in no - mi -

- - nit, he - - ne - - dic - tus qui ve - - nit in no - - mi - -

ne Do - - - mi - ni, in no - mi - ne

Do - - - mi - ni

6)

Пьер де Ла Рю

Discantus

Contratenor

Tenor

Bassus

San - - ctus San

San - - ctus - San - - ctus



Завершая данный раздел, приведем несколько рекомендаций, исходящих от самих музыкантов эпохи строгого стиля. Так, Морли устами Мастера в разных главах своего трактата дает советы, которые, как нам представляется, будут очень полезны каждому, кто изучает строгий стиль и практикуется в написании упражнений в простом контрапункте. Некоторые из его советов распространяются и на трех-, четырех-, пятиголосие, но большая часть относится именно к двухголосию:

«Остановка дисканта (контрапункта) вместе с хоралом осуждается» (р. 76).

«Движение вниз /а также и вверх/ вместе с хоралом не разрешается» (р.84).

«Переход от октавы к унисону осуждается» (р.73).

«Связанный консонанс не так хорош, как связанный диссонанс» (р.87).

«Два диссонанса подряд осуждаются» (р.118).

«Несвязанные диссонансы на первую долю осуждаются» (р.87).

«Залигованная нота не оправдывает двух диссонансов подряд» (р.122).

«Соседство бемоля (бекара) и диеза осуждается» (р.96).

«Долгая остановка на одном месте осуждается» (р.95).

«Старайся сделать свою музыку приятной для слуха, так же как и показать в ней свое умение» (88).

«Слух — самый справедливый судья в музыке» (р.88).

трех-, четырех-, пятиголосие

Стоит ли специально говорить о том, что трех-, четырех-, пятиголосие являются для строгого стиля, несомненно, более распространенным явлением, нежели двухголосие? Каждый, кто слышал музыку эпохи Ренессанса, должен был обратить внимание на то, что большая часть произведений этого времени, написанная для хора, вокальных или вокально-инструментальных ансамблей, как правило, имеет четырех- или пятиголосное решение. Более того, если обратиться к композициям Палестрины и Орландо Лассо, то выясняется следующее: наибольшее число произведений, например, мотетного жанра и у того, и у другого автора выполнено для пяти голосов, на втором месте по количеству находятся мотеты для шести и четырех голосов¹³. Аналогичные результаты показывает и просмотр,

¹³ У Лассо 12 мотетов двухголосных, 24 — трехголосных, 121 — четырехголосный, 181 — пятиголосный, 161 — шестиголосный, 27 — семиголосных, 6 — девятиголосных, 3 — десятиголосных, 2 — двенадцатиголосных.

У Палестрины 85 мотетов четырехголосных, 120 — пятиголосных, 32 — шестиголосных, 2 — семиголосных, 58 — восьмиголосных (для двух хоров), 11 — двенадцатиголосных (для трех хоров).

например, мадригалов, среди которых большая часть написана именно для пятиголосного состава исполнителей¹⁴. Следовательно, наиболее характерным для строгого стиля было не **четыреголосие**, как принято обычно считать, а **пятиголосие**, несколько реже — **шестиголосие**. Трехголосие применялось не очень часто: в крупных циклических произведениях ему отводилось место срединных, «интермедиальных» разделов, которые выполняли в форме целого задачу оттенить основные разделы внесением более камерного (возможно, даже личностного) начала (в мессе это эпизоды, в которых речь идет о Христе — *Christe eleison*, *Pleni sunt*, *Crucifixus* и др.) Для подобного выбора количества голосов есть объяснение. Оно связано с использованием характерной для XV—XVI вв. техники письма, с превращением особых, излюбленных приемов в конструировании многоголосного «здания», — о чем будет сказано позднее.

старая методика

В теоретических трактатах выход за пределы двухголосия и постановка вопросов, связанных с трех-, четырех-, пятиголосием осуществляются с конца XIV — начала XV вв., то есть с периода, предшествующего строгому стилю. В частности, замечания о технике письма на три, четыре голоса содержит трактат «*Quatuor principalia musicae*», приписываемый Кусмакером Симону Тунстеду (CS:IV, p.201), но по новейшим данным принадлежащий не ему, и не 1380 году, а более позднему времени. В нем говорится, что два, три голоса, находящиеся над с.f. и дискантирующие с ним, должны по возможности начинаться с различных консонансов. Если один из голосов образует с другим консонанс, он должен сию же минуту идти в другой консонанс. Голос, располагающийся под с.f., может вступать с ним в октаву, сексту, квинту, терцию или дуодециму, квинтдециму и т. д.

О сочинении контрапункта на три голоса рассказывают две главы трактата Псевдо-Муриса «*Ars discantus*», датируемые также началом XV в. (CS:III, p.92-95). В первой из них, называемой «*De compositione contrapunctus*», автор пишет: «*Кто хочет над одним тенором сочинить два контрапункта или дисканта, должен остерегаться того, чтобы они (эти последние — Н.С.) не имели равнозначные или совсем одинаковые консонансы, например, квинту и дуодециму, или октаву и двойную октаву, или терцию и дециму, сексту и терцдециму, ибо в таком случае будут не два различных звучания, а один и тот же тон, дважды взятый*».

«*Также следует остерегаться того, чтобы он (имеется ввиду тенор — Н.С.) не давал с одним контрапунктом квинту, а с другим сексту, также и с октавным наращиванием, один с другим не могут быть соединены*».

¹⁴ Так, у Палестрины 3 мадригала адресованы трехголосному составу, 55 — четырехголосному, 61 (включая 31 светский и 30 духовных) — пятиголосному, и только 2 написаны для шестиголосного ансамбля.

«Хорошо располагать первый контрапункт в квинту, а второй в дециму — здесь оба контрапункта, без тенора, сочетаются в сексте... или первому давать дециму, а второму дуодециму — в этом случае они консонируют в терции» и т. д.

В следующей главе — «De compositione carminum», — посвященной сочинению трехголосной композиции (песни), автор сообщает правила написания третьего голоса — контратенора к имеющимся тенору и верхнему голосу, называемому им *carmen*. Фактически, здесь формулируются правила, которые лягут в основу так называемого учения о контратеноре и будут широко разрабатываться вплоть до XVII века. Впоследствии они станут использоваться в учении об альте и басы. Обратимся к тексту трактата (CS; III, p.95):

«Для того, чтобы как следует составить песню или мотет на три голоса, то есть /соединить мелодию/ с тенором и контратенором, нужно, прежде всего, знать то, что когда с тенором имеется унисон, тогда /контратенор может располагаться/ на терцию ниже тенора или на квинту, или сексту...

Если над основным тоном (super principalem tenorem) верхний лежит на расстоянии терции, тогда под ним, в контратеноре может быть взята терция или секста (последняя звучит не так хорошо), октава, децима, но не квинта.

Если верхний голос берет с тенором квинту, то контратенор может вступать ниже секстой или октавой, но ни терцией, ни квинтой, ни дуодецимой, которые не дадут хорошего звучания».

В дальнейшем возможные случаи вступления контратенора рассматриваются уже исходя из интервального расстояния между тенором и верхним голосом, равного сексте, дециме, дуодециме.

Указывая на допустимые и недопустимые случаи соотношения голосов, автор трактата тем самым как бы обращает внимание на то, что манипулирование консонансами — терциями, квинтами, секстами и т.д. — не всегда безопасно. Без координации с верхним голосом оно не может гарантировать чистое, корректное письмо, хорошее и мягкое звучание.

Подобная же техника выстраивания трехголосия предлагается Анонимом XI в трактате «De musica plena et mensurabili» в главе «Ars contrapunctus» (CS:III, p.465-466). Она открывается следующими словами: *«Если кто хочет построить контратенор над каким-либо тенором, он должен выяснить, где начинается дискант. Если дискант начинается в октаву /с тенором/, тогда контратенор должен иметь квинту — это в то время, когда строится на низких /нотах/; если же /последний/ на высоких, то контратенор должен быть октавой ниже тенора».* В дальнейшем последовательно рассматриваются все случаи вступления контратенора в зависимости от дисканта и местоположения тенора (высокого или низкого).

Эту же методику оформления многоголосия демонстрируют и два анонимных трактата XVI века: первый из них — «Introductorium Musicae» (ок. 1500)¹⁵ —

¹⁵ Этот трактат, обнаруженный в библиотеке Лейпцигского университета, датирован Г. Риманом ок. 1500 г. и им же подготовлен к публикации — MfM, 1897, 1898.

реализует ее в условиях трехголосия, второй — «De Musica figurata et de contrapuncto» (CS:IV, p.434-469) — в условиях четырехголосия. Каждый из трактатов изобилует огромным количеством схем (в последнем кроме схем приводятся еще 20 страниц нотных примеров, содержащих упражнения и художественные образцы). В этих схемах выясняются все возможные случаи грамотного сочетания сначала дисканта и тенора, затем дисканта, тенора и контратенора (опять тем же путем: если дискант звучит в унисон с тенором, то контратенор может вступать по отношению к тенору в терцию, квинту, октаву, дециму и т. д. ниже тенора; если дискант звучит с тенором в терцию, контратенору предоставляется возможность выбирать позицию на расстоянии терции, октавы, децимы ниже тенора и т. д. Приводим одну из схем, содержащихся в трактате «Introductorium Musica»:



С традицией составления таблиц при изучении трех-, четырехголосия можно познакомиться также, обратившись к трактату Т.Морли «Простое и ясное введение в практическую музыку», где ученикам Филоматесу и Полиматесу предлагаются «Таблица, содержащая консонансы, которые следует использовать при сочинении на три голоса» и «Таблица, содержащая употребительные консонансы при сочинении на четыре голоса» (272, p.126-127, 129-130). Вот они:

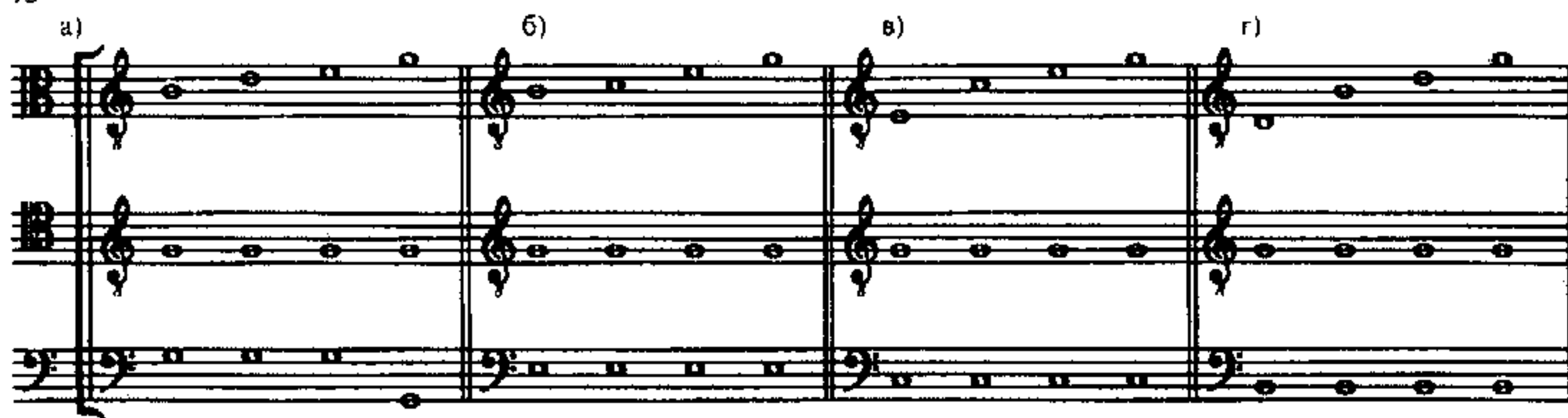
Если бас /вступает/
в унисон или октаву
с тенором, альт может
быть в квинту, сексту
октаву, дециму, дуодециму
или квинтдециму с басом

Если бас /вступает/
в квинту с тенором,
альт может быть в
терцию, октаву, дециму
или квинтдециму с басом.

Если бас /вступает/
на терцию ниже тенора,
альт может быть в квинту,
сексту, дуодециму или
терцдециму над басом

Если бас /вступает/
в сексту с тенором,
альт должен быть
в терцию, октаву, дециму
или квинтдециму с басом.

75



Во всех случаях построения трехголосия, как мы видим, в качестве изначальной предстает теноровая партия (она цитируется или сочиняется первой), к которой сначала присоединяется бас, а затем уже альт.

Приводя таблицу для четырехголосия, Морли (а точнее Мастер) сообщает, что «...она послужит для сочинения не только на четыре голоса, но на столько голосов, на сколько вам будет угодно, ибо когда вы сочиняете больше, чем на четыре голоса, вы не вводите новый голос, но удваиваете какой-нибудь из тех четырех, то есть вы делаете два сопрано, два средних голоса, или два тенора, или два баса. И я придерживаюсь в таблице такого порядка: вначале записываю интервал, который сопрано образует с тенором, затем показываю, как далеко бас может отстоять от тенора; распорядившись таким образом этими тремя голосами, я показываю, какой интервал с ними должен составлять альт, чтобы сделать гармонию совершенной. Вы также должны заметить, что иногда для альты записан не один интервал, а больше. В этом случае интервалы могут служить не только для альты, но и для других голосов, которые могут быть добавлены к четырем (р.129).

Итак, если верхний голос образует унисон с тенором, а бас находится терцией ниже тенора, тогда альт или средний голос будет в квинту или сексту над басом;

но если бас находится квинтой ниже тенора, альт будет терцией или децимой выше баса.

Также, если бас находится на сексту ниже тенора, альт может быть на терцию или дециму выше баса.

И если бас находится на октаву ниже тенора, другие голоса могут быть терцией, квинтой, секстой, децимой или дуодецимой выше баса.

Но если бас находится на терцию ниже тенора, средний голос должен быть на сексту или дуодециму выше баса.

Но если бас находится на дуодециму ниже тенора, альт может быть терцией или децимой выше баса.

Если же бас находится квинтдецимой ниже тенора, другие голоса могут быть терцией, квинтой, секстой, децимой, дуодецимой или терцдецимой выше баса.

Если верхний голос образует **терцию** с тенором, и бас находится на терцию ниже тенора, альт может вступать в унисон или в октаву с другими голосами.

Если бас находится секстой ниже баса, альт может быть терцией или децимой выше баса,

но если бас находится октавой ниже тенора, альт будет квинтой или секстой выше баса.

И если бас находится децимой ниже тенора, другие голоса могут быть в унисон или в октаву с тенором или басом.

Если верхний голос образует **кварту** с тенором, и бас находится квинтой ниже тенора, тогда средний голос может быть терцией или децимой выше баса.

Но если бас находится дуодецимой ниже тенора, альт будет децимой выше баса.

Если верхний голос образует **квинту** с тенором, а бас находится октавой ниже тенора, тогда альт будет терцией или децимой выше баса.

Но если бас находится секстой ниже тенора, альт будет звучать в унисон или октаву с одним из голосов.

Если верхний голос образует **сексту** с тенором, и бас находится квинтой ниже тенора, альт может быть в унисон или октаву с одним из голосов.

Но если бас находится терцией ниже тенора, альт будет квинтой выше баса.

Также, если бас находится децимой ниже тенора, средний голос будет квинтой или дуодецимой выше баса.

Если верхний голос образует **октаву** с тенором, и бас находится терцией ниже тенора, другие голоса могут вступать в терцию, квинту, сексту, дециму, дуодециму, терцдециму с басом.

Также, когда бас находится квинтой ниже тенора, другие голоса могут быть терцией выше баса.

И если бас находится октавой ниже тенора,¹⁶
другие голоса могут вступать терцией, квинтой, децимой, дуодецимой выше баса.

Наконец, если бас находится дуодецимой ниже тенора,
голоса могут быть децимой или септдецимой выше баса.

а)

б)

В целом, подобная методика, хотя и предлагала невероятно громоздкий путь в решении проблемы контрапунктического соединения голосов, для своего времени была достаточно прогрессивным явлением, по сравнению с тем, что предлагал в этом плане (но в условиях двухголосия) XIV век, — который заботился о системе последования интервалов (м.3 разрешается в приму, б.3 — в квинту, м.6 — в квинту и т. д.), концентрировал внимание на горизонтальных координатах и линейных закономерностях. Здесь же внимание переключается на **вертикальный** срез многоголосия, собственно на созвучие и соотношения созвучий. В

¹⁶ В данном случае, как и в аналогичных, ранее изложенных случаях, автор трактата, несомненно, имеет в виду расстояние не только в одну октаву, но и в две, три октавы.

дальнейшем это приведет к коренному перелому и изменению музыкального стиля, языка, всего синтаксиса, итогом чего явится установление гомофонно-гармонического склада, функциональной гармонии. Но это еще впереди. В XVI же веке первые шаги к освоению категорий созвучия и аккорда можно видеть, пожалуй, лишь у Царлино; другие теоретики, как правило, продолжают опираться на интервальный способ построения многоголосия, наиболее ярко представленный как раз в учении о контратеноре (басе) и альте. Это учение содержится у Стефано Ваннео — в 3-ей книге его «*Recanetum de musica aurea...*» (1533), у Джованни Мария Лафранко — в 4-й книге его «*Scintille di musica*» (1533), где, к тому же, в музыкальных примерах вводится *c.f.* (помещаемый то в верхнем, то нижнем голосе), у Джованни дель Лаго — в «*Breve introductione di musica misurata*» (1540) и, намного позднее, — у Томаса Морли, в его «*A Plaine and Easie Introduction to Practical Musicke*» (1597). Это учение мы находим даже в конце XVII века — в частности, в трактате Г. Перселла «*An Introduction to the Art of Descant or Composing Music in Parts*»¹⁷.

Помимо только что рассмотренной методики построения многоголосия существовала и **другая методика**, получившая описание в ряде трактатов XV века, в том числе в теоретическом труде Г. Монахуса «*De preceptis artis musice*» (CS:III, p.273-307)¹⁸. В этой работе предлагаются рекомендации и даются многочисленные примеры сочинения третьего голоса (и даже четвертого) с помощью применения дублировок, то есть своеобразного утолщения одного или двух голосов. Монахус обозначает эту технику письма как фобурдон. Свои же нотные примеры он рассматривает в качестве своеобразных моделей, пригодных для подражания и копирования. В одном из них, помещенном в главе «Правила контрапункта английского» («*Regule contrapuncti Anglicorum*») предлагается образец, в котором верхние голоса движутся секстами, начиная и заканчивая этот путь октавами. Нижний голос ограничивается всего двумя тонами — чередованием первой и пятой ступеней (см. пример 77 а). Другой пример для подражания знакомит нас с трехголосием, в котором воспроизводится почти такая же схема, но параллельное движение в верхней паре голосов протекает в терциях. Оно начинается с унисона и им же завершается. Нижний голос остается таким же, как и в предыдущем случае (см. пример 77 б).

Еще один пример (77 в) показывает образец параллельного изложения уже крайних голосов, движущихся децимами. Переход к ним осуществляется из октавы, и этот же интервал служит своеобразным выходом из однотипного изложе-

¹⁷ Он представляет собой 3-ю часть «*An Introduction to the Skill of Music in Three Books*» — труда, который, начиная с 1654 года, неоднократно переиздавался, получая при этом разную редактуру, а порой и разные наименования. При 12-м переиздании в 1694 году его анонимная часть (первые две принадлежат Т. Кампиону и Хр. Симпсону) была обновлена Г. Перселлом и практически стала выглядеть как его собственная теоретическая работа.

¹⁸ Ряд авторов считает, что труд Монахуса был создан в 1480/90 годы; другие, в том числе Герритцен (248), называют временем его появления приблизительно 1450 г.

ния. Средний голос — тенор — малоподвижен и консонирует с крайними в квинту, сексту, октаву и т. д.:

77

The image contains three musical exercises, labeled a), б), and в), each consisting of three staves. The first staff in each exercise is for the Soprano voice, the second for the Alto voice, and the third for the Bass voice. The exercises are in G major (one sharp) and 4/4 time. Exercise a) shows a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment. Exercise б) shows a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment. Exercise в) shows a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment.

Наконец, не следует забывать и о «системе разрядов», которая в условиях трех-, четырех-, пятиголосия предполагает столь огромное число возможных вариантов воплощения, что нынешний учебный план явно просто не «позволит» нам неторопливо-методично пройти по всем «ступеням Парнаса». Тем не менее необходимо все же проделать целый ряд упражнений в виде игры на инструменте, а также письменных работ (см. задания в Приложении III). Следует помнить, что, начиная с трехголосия, число заданий в каждом из разрядов значительно увеличивается, поскольку, во-первых, каждый вид контрапунктирования голосов прорабатывается посредством поочередного помещения с.ф. в каждый из голосов; во-вторых, новый контрапункт, приписываемый к с.ф., — две минимы против це-

лой, четыре семиминимы и т. д. — аналогичным образом меняет свое высотное положение, свою тесситурную позицию; в-третьих, после выполнения условий определенного разряда выполняются упражнения, которые суммируют в одном примере все те задания, которые осваивались ранее.

Однако, перейдем к другим вопросам. Помимо рассмотрения проблемы, касающейся вертикальных соотношений голосов — вертикальных координат, авторы трактатов XV—XVI вв. обсуждают и сам **процесс сочинения той или иной композиции**, иначе говоря, — план, последовательность этапов творческой работы. В частности, о способах сочинения мотета на четыре или пять голосов дается интересная информация в трактате Псевдо-Муриса (CS:III, p.124-128), созданном, по-видимому, около 1400 года. Здесь, кроме других вопросов, сообщается очень ценная рекомендация в отношении последовательности написания голосов, их расстановки, этапов «выстраивания» произведения — рекомендация необычайно важная для восприятия строгого стиля, понимания его особенностей и специфики:

«Возьми тенор из антифонария, размерь его и упорядочи и помести в низкий регистр (in gamma bassa); можешь перевести его в высокий регистр (in gamma alta), и когда он будет как следует выстроен, поставь над тенором дискант, как умеешь и как можешь лучше. Если захочешь сделать мотет на четыре голоса, тогда нужен контратенор и необходимо, чтобы контратенор шел первым (sit primo, то есть, в данном случае, был нижним) и согласовался с тенором... Если желаешь построить мотет с пятью голосами, можешь поступить так: сначала выстраиваешь тенор, как уже говорилось выше, затем строишь дискант в соответствии с тенором и согласуешь их (et concordare). Таким же образом выстраиваешь триплум, дискантирующий с мотетусом, и делаешь это как можно лучше. К этому же можешь построить другой дискант, опевающий триплум и как бы его расцвечивающий. Пятый же /голос/ должен петься с четвертым, и так получится полный мотет. И мне кажется, других, новых голосов добавить уже нельзя» (p.128).

Следовательно, в первом случае речь идет о многоголосной композиции, состоящей из тенора (с.f.), контратенора, мотетуса и триплума. Во втором случае прежний состав пополняется квадруплумом и дает следующую расстановку голосов: контратенор, тенор (с.f.), мотетус, триплум и квадруплум, причем последний движется в диапазоне триплума. То, что автор трактата неоднократно говорит о консонантных отношениях между голосами, лишний раз доказывает, что он имеет в виду прежде всего метод сочинения *res facta*.

новая методика

Начиная с трехголосия, происходит несомненное расширение возможностей организации голосов, а также качественное переосмысление вертикали, что выражается прежде всего в снятии ряда ограничений, касающихся употребления некоторых интервалов. При этом дальнейшее увеличение количества голосов —

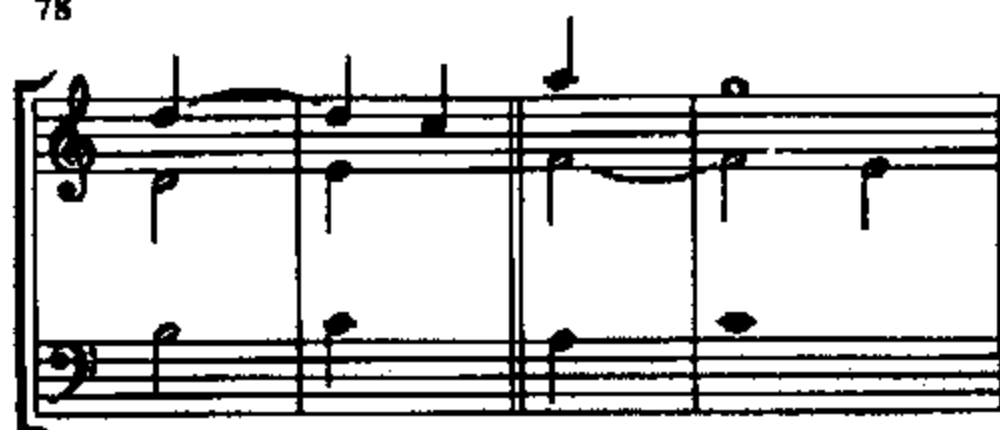
четыре, пять и т. д. — практически, уже не сопровождается внесением каких-либо новых, дополнительных по сравнению с трехголосием, правил и рекомендаций. Поэтому вполне целесообразно трех-, четырех-, пятиголосие (а последнее является для строгого стиля наиболее показательным) изучать комплексно, одновременно.

Итак, трех-, четырех-, пятиголосие, в отличие от двухголосия:

1) расширяет возможности фактурных решений музыкальных композиций, поскольку наряду с перешедшими из двухголосия и свойственными ему **монофункциональным** и **бифункциональным** видами многоголосия, оно демонстрирует образцы композиций, голоса которых в функциональном отношении исключительно разнообразны; следовательно, возникает возможность не только суммирования разных видов многоголосия (например, однофункционального и бифункционального), но и появления еще одного вида контрапунктического многоголосия — **полифункционального**;

2) изменяет отношение к трактовке интервалов **кварты и ноты**. **Кварта**, рассматриваемая в условиях двухголосия как диссонанс, находясь в условиях трех-, четырех-, пятиголосия в любой паре голосов, в которую не входит бас, **становится консонансом**, а следовательно, не требует ни приготовления, ни разрешения; в том же случае, когда в ее образовании участвует бас, она остается диссонансом; **нона**, образованная с басом, допускает разрешение не только в дециму, но и в октаву; однако в других голосах ее ведение в октаву нежелательно:

78



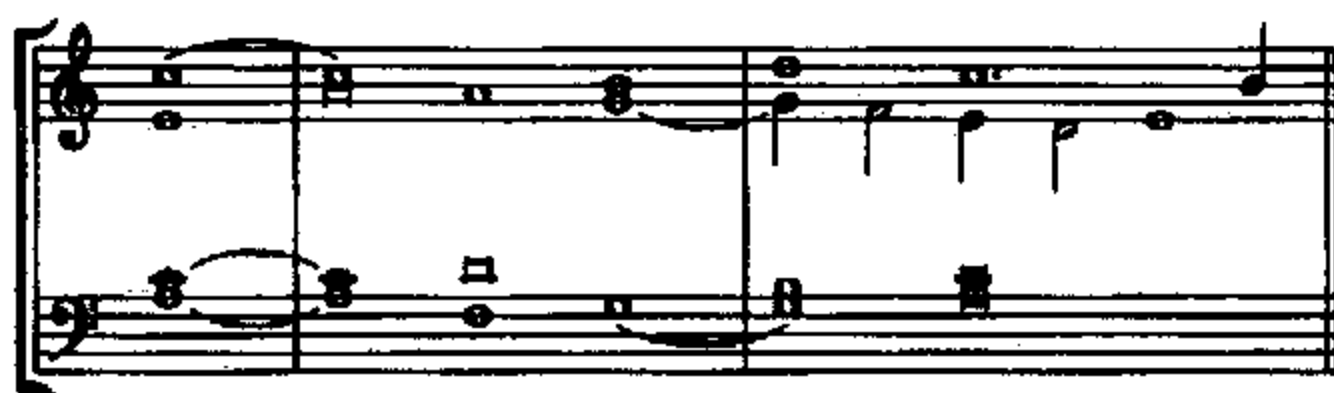
3) координирует свою позицию в отношении формулы КДК (консонанс-диссонанс-консонанс), потому что теперь несколько диссонансов могут следовать подряд друг за другом, находясь — и это крайне важно — в разных парах голосов; в одной паре, естественно, продолжает действовать правило, не разрешающее употребление двух диссонансов подряд (см. некоторые «вольности» на с.204-205):

79



4) вносит определенную свободу в ритмическую организацию голосов, допуская одновременное лигование двух голосов в трехголосии (в двухголосии оно не допускалось), трех голосов в четырехголосии и т. д.:

80



5) увеличивает возможности регистрового разнообразия в трактовке голосов, содержит определенные предпосылки для более яркого выражения однородности и контраста;

6) предполагает возможность использования большего числа (в связи с возросшим числом голосов) производных соединений сложного контрапункта, а следовательно, и большего числа вариантов сочетания тех же мелодических голосов.

Поясняя первый пункт, перечислим те варианты фактурных решений, в которых, например, может предстать трехголосие. Оно бывает:

1) с участием имитаций, либо достаточно кратких (сквозное имитационное письмо), либо продолжительных (каноническое письмо, в котором участвуют все три голоса); и в том и в другом случае многоголосие — монофункционально;

2) без участия имитаций: к *cantus prius factus*, поданному в виде *c.f.*, присочиняются самостоятельные в интонационно-ритмическом отношении голоса; либо к одному голосу-цитате добавляется голос, цитирующий другой первоисточник, который имеет самостоятельное значение и сохраняет свой текст; затем к этому второму приписывается новый контрапункт-цитата и происходит контрапунктическое соединение, а точнее — «подлаживание» трех источников друг под друга; наконец, одновременно сочиняются три голоса, не связанные с каким-либо *cantus prius factus*; многоголосие полифункционально;

3) результатом суммирования двух вышеизложенных видов многоголосия становится *cantus prius factus* в сопровождении контрапунктов, излагаемых канонически; либо наоборот: цитируемый напев, канонически звучащий в двух голосах, поддерживается самостоятельным третьим голосом; многоголосие бифункционально.

В четырех-пятиголосии все эти перечисленные фактурные варианты сохраняются. Единственной новой формой (она развивает третий пункт) оказывается двойной канон, о котором речь пойдет отдельно. Остальные же варианты являются лишь корректировкой трехголосных решений с учетом прибавления одного-двух голосов.

Приводим несколько примеров, демонстрирующих разные способы соотношения мелодических голосов, при этом акцентируем внимание на монофункциональном, бифункциональном и полифункциональном многоголосии:

81 *Обречт. Mecca "Maria zart"*

a)

Discantus

Chri - ste e - le - i - son, e - le

Altus

Chri - - - ste e - le - - i -

Bassus

- i - son.

Chri - ste e - le - i - son, e - - - le -

Chri - - - ste e - le - - - i - - son. e -

6)

Ag - nus De - i, Ag - nus De -

Ag - nus De -

Ag -

8)

Discantus

A - - - gnus. a

Altus

A - - - gnus De - i.

Bassus

A - gnus De - i qui tol

отступления от правил

Изучение музыки мастеров XV—XVI вв., анализ созданных ими произведений почти никогда не обходится без выявления моментов, свидетельствующих, что многие композиторы в ряде случаев пользовались правилами контрапункта достаточно свободно, подчиняя их своим творческим, художественным задачам. Подобные вольности в употреблении тех или иных длительностей, интервалов, ладов отмечались не только исследователями прошлого столетия и нашего времени — они фиксировались и современниками этих музыкантов. Причем иногда такие наблюдения высказывались с чувством горечи и желанием разобраться в причине возникшей «оплошности» (она могла произойти по вине переписчика, *«ибо копии переходят из рук в руки, а небольшая ошибка, допущенная первым писцом, будет усугублена вторым, что даст возможность третьему изменить еще больше и в словах, и в музыке в соответствии с тем, как покажется лучше по его собственному мнению»* — 272, р.74), иногда с недовольством, даже пренебрежением; иногда же, наоборот, они выражали восхищение смелостью мастера, преклонение перед находчивостью и оригинальностью его мышления.

Теоретики прошлого всегда делали различие между задачами школьного упражнения, учебной композиции и профессиональной творческой работы. В трактате Морли Мастер, отмечая параллельные квинты в упражнении своего ученика Филоматиса, рассказывает ему, что *«подобную ошибку совершил и мастер Альфонсо (в самом конце песни «Sich io mi cred'ho mai» из второй книги его пятиголосных мадригалов, 1587) — великий музыкант, знаменитый и почитаемый среди лучших за свои работы... Но твоя ошибка происходит от невежества, а его — от веселости»* (272, р. 75). В другом месте этого же трактата читаем:

«Да у самого Кроче в одном из сочинений проскользнули пять квинт подряд, и во многих из них /его сочинений/ ты найдешь две /параллельные/ квинты (которые для него не ошибка, что видно из того, как он их использует). ...Но хотя Кроче и прочие... брали такие квинты, мы не будем им в этом подражать...» (р.150).

Подобной установки придерживались и другие теоретики XVI в. Например, в третьей части своего трактата «Le institutioni harmoniche» («Установления гармонии») Царлино в качестве назидания молодому поколению, ученикам, пишет:

Мы должны подражать не тем, кто без всякого стыда идет в искусстве против добрых правил и предписаний, но тем, кто придерживается этих правил, нам следует присоединиться к ним и заключить в объятия как добрых мастеров, навсегда оставив дурное и взяв хорошее» (гл. 29).

Отметим некоторые обороты, приемы голосоведения и т. д., используемые мастерами Ренессанса, где нормы строгого контрапунктического письма, казалось бы, явно нарушены¹⁹. Часть этих отступлений оправдывается увели-

¹⁹ Большая часть этих вольностей отмечена Л. Бусслером в главе 17 его книги «Строгий стиль» (25).

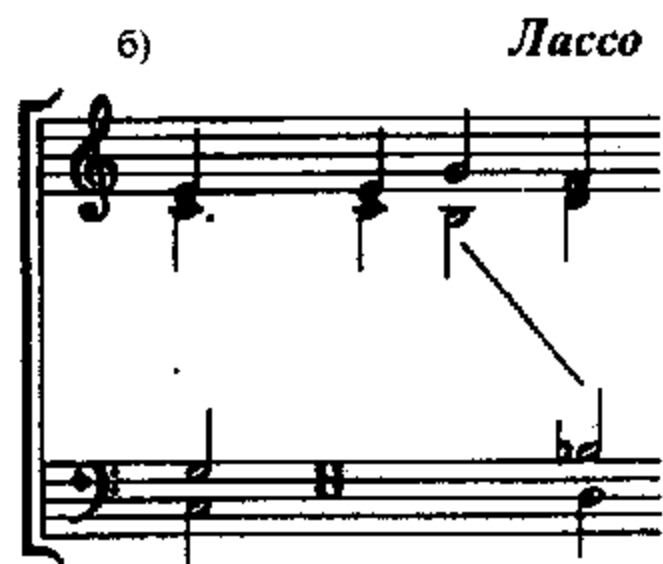
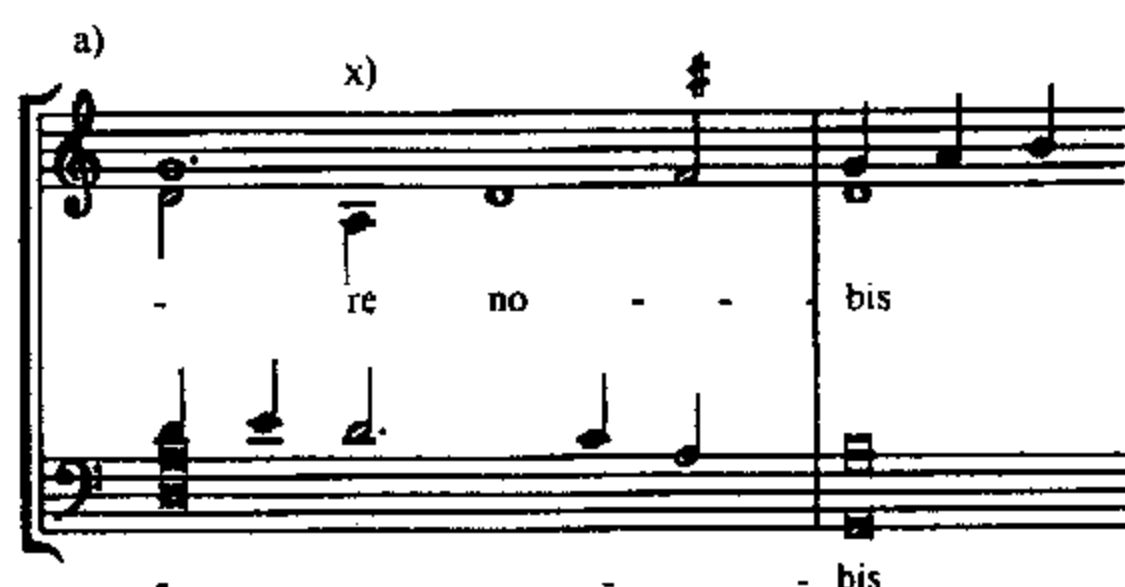
чившимся количеством голосов (применение тритона, скрытых квинт, октав и т. д.), другая часть может быть обоснована особенностями голосоведения либо иными причинами. Поэтому в отдельных случаях введение некоторых из «отступлений» (с обязательной пометкой в тексте) вполне допустимо и в школьной практике, особенно при сочинении целостных музыкальных композиций.

Итак, в произведениях композиторов XV—XVI вв., написанных для трех-, четырех-, пятиголосного хора или ансамбля, встречаются:

1) переkreщивания голосов (особенно часто средних) — ситуация, при которой более высокий голос звучит ниже более низкого и наоборот, более низкий голос получает высотную позицию выше, чем соседний с ним более высокий (см. пример 82 а). Присутствуют у мастеров строгого стиля почти постоянно, и особенно часто — в случаях применения имитационной техники; почти никогда не используются в *contrapunctus simplex*;

2) перечения — достаточно часты; употребление их объясняется не только модальными нормами мышления, но и самостоятельностью функций голосов (см. пример 82 б). Однако в практических работах злоупотреблять ими не следует; тем не менее в некоторых случаях (которые должны быть отмечены в тексте) их использование вполне возможно:

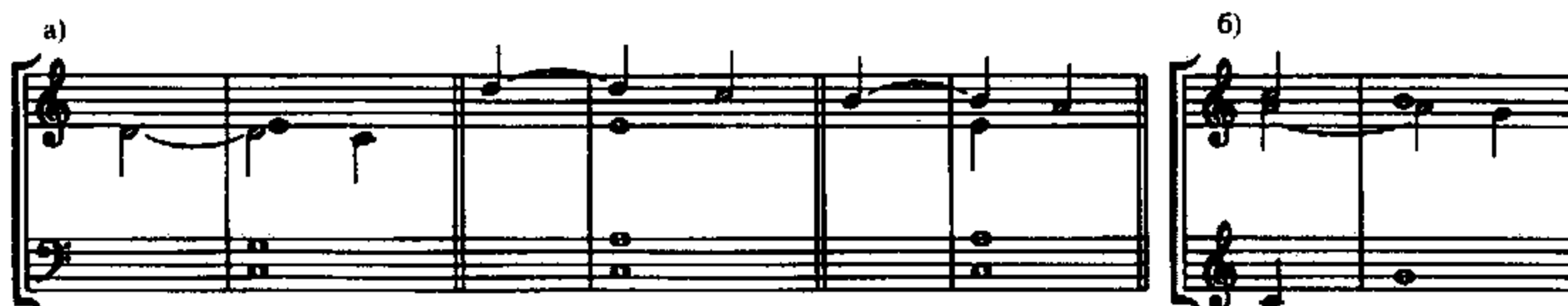
82



3) особое употребление ноты. Иногда верхний звук ноты может одновременно входить в состав других диссонансов — секунды, кварты, септимы. Во всех этих случаях правильное разрешение последних интервалов приведет к разрешению верхнего звука ноты: она перейдет в октаву — что будет считаться правильным (см. пример 83 а);

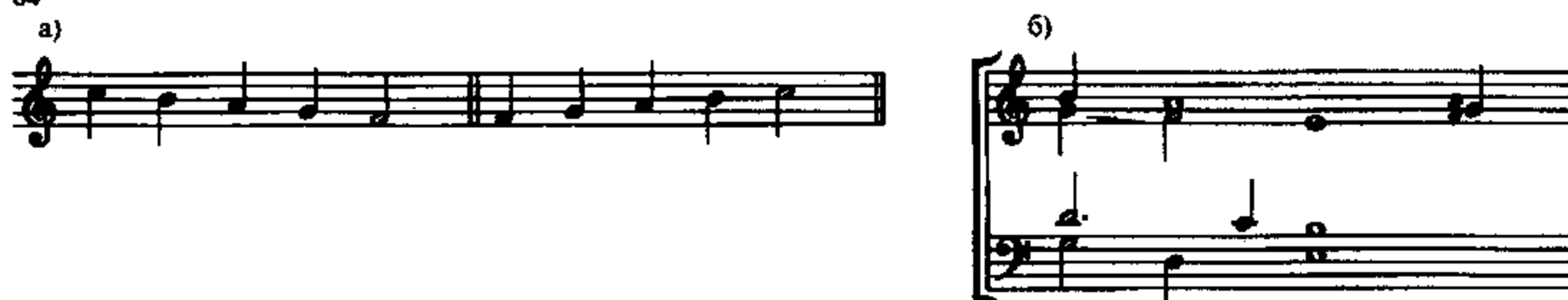
4) особое употребление секунды. Встречаются случаи, когда секунда разрешается одновременно и нижним и верхним голосом (см. пример 83 б). Это происходит тогда, когда диссонирующий тон секунды находится на секунду выше одного из соседних с ним голосов и на секунду ниже другого (звук, который мог бы образовывать ноту с диссонирующим тоном секунды, здесь как бы переносится на октаву вверх). Применение подобного приема всегда должно быть отмечено в тексте:

83



5) применение тритона, во-первых, в поступенном мелодическом ходе. Такой тритон допустим, когда один из его звуков берется на слабом времени (см. пример 84 а). Во-вторых, он применяется в трех-, четырех-, пятиголосии и т. д. между голосами, которые могут образовывать последование из двух больших терций или двух малых секст (б):

84



б) прямое движение к совершенному консонансу, не разрешаемое в двухголосии, изредка допускается в трехголосии и достаточно часто встречается в четырех-пятиголосии. В учебных работах, как советует Бусслер, его можно использовать в каденциях, а также *«в тех случаях, когда посредством этого движения можно избежать более серьезной ошибки»* (25, с.54).

7) параллельные квинты и октавы, взятые на расстоянии на сильных и относительно сильных долях такта; все же в учебных работах их применять не следует.

Наконец, следует отметить, что довольно большое количество содержащих явные отступления от правил примеров, которые мы обычно причисляем к так называемым «вольностям» мастеров строгого стиля, на самом деле — результат «вольности», а точнее неточности редакторов. Несколько примеров такого рода в свое время описал еще Кнуд Еппесен в книге «Der Palestrinastil und die Dissonanz». Например, третий такт Agnus'а из мессы «Ecce sacerdos magnus», содержащий кварту на третьей доле, казалось бы, следовало рассматривать как явное отступление от правил строгого стиля. В то же время оригинал²⁰ записи теноровой партии (см. пример 85 а) имеет иное ритмическое изложение. Следовательно, к ранее указанной кварте Палестрина не имеет никакого отношения, она — результат явного издательского недосмотра:

²⁰ В конце мессы д-р Хаберл приводит оригинал записи партий всех голосов четырехголосного Agnus'а.

85

a)



A - gnus De - i

б)



Cantus

Altus

Ошибочный вариант

Тенор

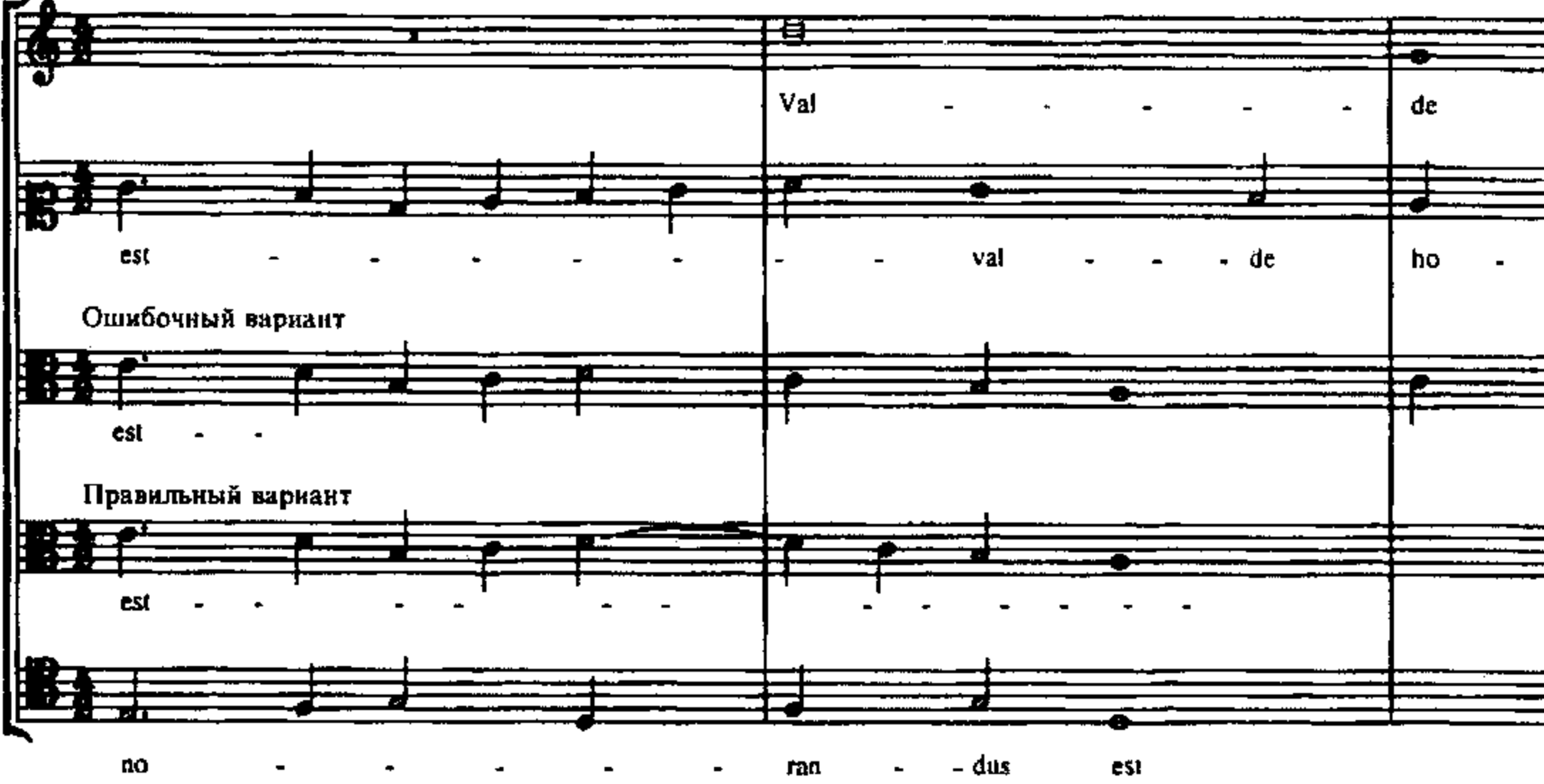
Правильный вариант

Tenor

A - gnus De - i

Ошибку аналогичного происхождения находит Еппесен и в мотете «Valde honorandus est» из первой книги четырехголосных мотетов. Фрагмент партии тенора в издании Palestrina Werke (Bd.V) содержит неприготовленную септиму на сильной доле, которая отсутствует в издании Проске («Musica divina»), основанном на другом прижизненном издании мотетов; там партия тенора имеет иной ритм и, естественно, не дает диссонантного звучания Cantus'а с Tenor'ом:

86



Val - de

est - val - de ho -

Ошибочный вариант

est -

Правильный вариант

est -

no - ran - dus est

Отечественным ученым обнаружить подобные «издательские вольности» очень трудно — из-за ограниченного доступа к первоисточникам; им приходится смиряться с мыслью, что такие «открытия» возможны в принципе — при проведении специальных исследовательских работ с оригиналами. В педагогической же практике задачи такого рода тем более недоступны, а потому лучше сконцентрировать силы и внимание на основных правилах и наиболее традиционных формах взаимоотношения контрапунктирующих голосов, не забывая при этом и о тексте.

Эту часть главы, как и предыдущую, посвященную двухголосию, завершим несколькими советами Мастера (из того же трактата Морли), касающимися написания многоголосного контрапункта:

- *Выход за пределы лада — большая ошибка (р. 147);*
- *Голоса должны быть расположены так тесно, чтобы между ними нельзя было поместить никакой другой голос (р.146);*
- *Средние голоса могут перекрещиваться (р.145);*
- *Следует избегать остановок на унисоне... /который/ лучше применять в проходящих нотах и на последней доле такта (р. 162);*
- *Осуждается одновременное звучание нескольких совершенных консонансов (р.94);*
- *Не следует краткий по природе слог выражать несколькими нотами или одной нотой долгой длительности, а долгий слог — нотами короткой длительности (р.178);*
- *Остерегайтесь отделять паузой одну часть слова от другой (р.178);*
- *Не следует делать каданс (особенно полный), пока весь смысл слов не будет выражен полностью (р.178).*

Глава третья

ИМИТАЦИЯ И ИМИТАЦИОННЫЕ ФОРМЫ (взгляд традиционный и новый)

«Имитация есть зародыш, из которого развиваются все контрапунктические формы».

Л. Бусслер

Несмотря на то, что данная тема в большинстве отечественных учебников¹ изучается, как правило, лишь после освоения темы «сложный контрапункт», что отчасти продиктовано методическими задачами, исторически имитационные формы, несомненно, предшествовали формам сложного контрапункта; более того, именно они способствовали развитию, расцвету техники сложного контрапункта, разнообразию его выразительных приемов. Кроме того, нельзя не учитывать, что целый ряд имитационных форм вообще выполняется в условиях простого контрапункта. Поэтому данная тема рассматривается нами в двух главах — в настоящей главе, которая посвящена преимущественно «периодической» имитации, и в главе пятой (после изучения сложного контрапункта), посвященной «постоянной», канонической имитации или канону.

Наряду с традиционным отношением к имитации здесь предлагается и новый подход к ней, продиктованный фиксацией двух форм ее проявления — **симультанной и консекутивной**². Как правило, обычный, традиционный подход к имитационным приемам письма ограничивается рассмотрением лишь одной формы — **консекутивной**, то есть предполагающей последовательное вступление голосов. Имитационные приемы другого, **симультанного** вида, в том числе пропорциональный **канон**, некоторые случаи **ракоходного канона** и др., если о них заходит речь, обычно попадают в число особых разновидностей, на которых внимание долго не задерживается, — как не задерживается оно и на факте иной временной соотнесенности голосов, поскольку в этих канонах голоса вступают одновременно. Тем не менее наряду с пропорциональным и др. канонами ком-

¹ Имеются в виду: «Учебник полифонии» С.С. Скребкова (4 изд. — М., 1982), «Учебник полифонии» В.П. Фраёнова (М., 1987), «Полифония» Т.Ф. Мюллера (М., 1989).

² От латинских слов *simul* — совместно, *consecutio* — последовательность.

позиторская техника разных эпох демонстрирует целую группу явлений, которые в силу необычного соотношения голосов (прежде всего это касается их временных пропорций) вообще не имеют конкретных названий и остаются «за бортом полифонических» форм, вне их классификации. Таков, к примеру, случай одновременного изложения темы в основном и инверсионном видах — технический прием, очень часто встречающийся не только в музыке Ренессанса, но и Барокко, Классицизма, Романтизма, XX века. Обычно он просто фиксируется, детально описывается без указания конкретной полифонической формы, и лишь невероятно редко определяется как «канон в инверсии с нулевой временной дистанцией».

Сам факт применения к имитационным формам понятия «нулевая временная дистанция» многими музыкантами остается непонятым и кажется им надуманным. В то же время, если обратиться к истории музыкального искусства и, в частности, к предыстории имитационной техники письма эпохи Ренессанса, то выясняется, что на протяжении достаточно длительного периода развития многоголосия оно преимущественно опиралось на формы симультанного вида. Эти формы явились предшественниками более поздних форм и, в частности, тех имитационных форм, которые получили стремительный и бурный расцвет в эпоху Ренессанса — прежде всего, в условиях контрапункта строгого стиля.

В связи с этим представляется наиболее целесообразным начать изучение имитационных форм эпохи Ренессанса с краткого освещения их предыстории, вслед за которой, уже последует достаточно подробное рассмотрение вопросов, связанных с терминологией, классификацией этих форм и техникой их выполнения.

ранние виды имитационных форм

Слово *imitatio* в переводе с латинского означает **подражание**. Стремление к подражанию, к повтору одного голоса другим, партии одного инструмента другим инструментом и т. д. является, как известно, самым естественным свойством музыкального искусства. Да и сама музыка — разве не возникла она из желания человека воссоздать окружающую его природу, безграничный мир ее звуков, ее многоголосие, — все, с чем он ежеминутно соприкасается, чему неизменно удивляется и чему пробует **подражать**?

Издавна, начиная с самых ранних этапов развития человечества, в разных сферах своей деятельности, в том числе и в той, которая причастна к искусству, человек не обходится без имитирования, подражания — важнейшего свойства его мышления. Он «имитирует» практически все, что слышит и видит, все, что происходит в окружающей его среде. При этом имитирование может осуществляться как с временной дистанцией, так и мгновенно — с минималь-

ным отставанием «копии» от источника подражания. Оно может повторять буквально все тонкости и нюансы воспроизводимого «объекта» или же усиливать, ослаблять отдельные моменты, вносить новые штрихи, свидетельствующие об авторском участии. Ограничимся двумя примерами.

Первый — наскальная живопись, в том числе наскальные фрески, обнаруженные в 50-е годы XX столетия в Центральной Сахаре, которые рассказывают нам не только о флоре и фауне прошлого Сахары, но и о способности людей этого времени к условному и конкретному мышлению, к видению общего и частных, к воспроизведению статики и динамики, и о многом другом.

Второй — музыкально-танцевальная традиция, изначально явно носившая религиозно-обрядовый характер; соответственно имитирование в танце, как правило, представляло собой определенный род магии, где важнейшую роль играл лидер — вождь, шаман, жесты и движения которого мгновенно повторялись всеми участниками яркого, зрелищного действия.

Установив очень древние истоки явления имитации в широком смысле, обратимся теперь к музыкальному толкованию этого термина, обозначающего повторение голосом или инструментом только что исполненного другим голосом или инструментом мелодического фрагмента, фразы, оборота и т. д. Таково традиционное понимание имитации. Оно связано с неперменным наличием временной дистанции между **пропостой** — предлагающим, изначально излагающим мелодический материал голосом (ит. *proposto* — предложение), и **риспостой** — голосом, отвечающим, повторяющим этот материал (ит. *risposto* — ответ, возражение). Предлагаемая в учебниках XIX—XX веков теория имитационных форм опирается именно на такую трактовку имитаций. Однако подобный, традиционный взгляд на имитацию дает, как нам кажется, лишь частичное представление о ней. История музыкального искусства, практика старых веков, говорят о том, что отношение к явлению имитации в музыке претерпело огромные изменения. Ранее оно отличалось более широким пониманием и явно не было столь однозначно. Своеобразие подхода состояло в том, что различие между пропостой и rispостой во многом касалось **смыслового уровня** музыкальной композиции, определяясь не только и не столько временной дистанцией (она могла быть равна и нулю), сколько функциональной значимостью голосов. В понятия «пропоста» и «риспоста» как бы вкладывался несколько иной смысл: пропоста — фундамент композиции, **основполагающий** голос; rispоста — вторичный, производный от главного, **дублирующий** голос.

В связи с вышеизложенным, предлагаем говорить о **двух родах** имитационных форм: **первый род**, исторически более ранний, — имитационные формы с нулевой или почти нулевой временной дистанцией; **второй род** — традиционные образцы имитаций, в которых rispоста и пропоста суть явления разновременного порядка. Коротко рассмотрим примеры, связанные с имитационностью того и другого рода.

Образцы имитационных форм первого рода демонстрируют такие жанры как органум, гимель, английский дискант, фобурдон.

Известно, что в образовании органума участвуют: *vox principalis* — ранее существовавший и отобранный для многоголосной обработки хорал — голос, несомненно, ведущий, предлагающий (то, что впоследствии будет названо пропойстой), и *vox organalis* — голос его дублирующий и фактически повторяющий, имитирующий (риспоста). Практика исполнения органума подтверждает имитационную природу этого явления. Более того, как свидетельствуют средневековые анонимные трактаты XI—XII веков (из Милана, Ватикана, Монпелье), имитация в рассматриваемых органумах имела временную дистанцию не нулевую, а почти равную нулю. В одном из них, а именно в трактате из Милана «*Ad organum faciendum*» (что дословно означает «К тому, как следует сочинять органум», или, как предлагает В.Федотов³, более кратко: «О сочинении органума»), в центральном разделе, имеющем подзаголовок «Что такое органум или как он должен сочиняться» читаем: «*Органум есть голос, следующий за идущим впереди голосом с поспешностью в квинту или кварту, из которых, а именно из идущего впереди и следующего за ним голосов образуется копула с помощью какого-либо подходящего консонанса*» (175, 38)⁴.

Близкое определение органума содержится в трактате из Ватикана: «*Органум есть напев, который следует за идущим впереди голосом, потому что кантор (то есть исполнитель кантуса, vox principalis — Н.С.) должен идти впереди, а организатор (то есть исполнитель органумного голоса, vox organalis) следовать за ним, и кантор должен заканчивать первым*» (175, с.38). Таким образом, практика исполнения органума предполагала момент быстрого подстраивания одного голоса по отношению к другому — органумного голоса к заданному. Это отразилось и на названиях: *vox praecedens* — «голос, идущий впереди», *vox sequens* — «голос, следующий за ним».

Подтверждает изложенную ситуацию и одноименный миланскому трактат из Монпелье. Фраза, с которой он начинается, гласит: «*Диафония есть удвоенный кантус, такое ее определение*». Далее читаем об органуме: «*Органум есть голос, сопровождающий данный голос с поспешностью в кварту или квинту. Из них, то есть из данного и сопровождающего голосов возникает копула с помощью какого-либо подходящего консонанса*» (175, с.123).

Итак, как мы видим, практика исполнения органума дает несколько иное толкование его текста, нежели то, которое фиксирует его нотное изображение, где голоса движутся одновременно. И хотя и в миланском трактате, и в трактате

³ С основными положениями книги В.А. Федотова «Начало западноевропейской полифонии» (175) читатель может познакомиться также в его статье «Из истории раннего органума («*Ad organum faciendum*» — трактаты из Милана и Монпелье) // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII—XVII вв.). Труды ГМПИ им.Гнесиных, вып. 65, М., 1983, с. 16-33.

⁴ Там же, с.19.

из Монпелье речь идет уже о новом органуме, включающем даже отдельные моменты колорирования, однако, думается, характер исполнения старого параллельного органума был таким же.

Другой жанр, где получают претворение имитационные формы первого рода (но в более свободном виде), — это гимель. По мнению М. Букофцера, ранние его формы, относящиеся к допрофессиональной английской традиции, возможно даже предшествовали органуму, но зафиксированные образцы принадлежат второй половине XIII века. Являясь специфическим видом английского многоголосия, гимель, несомненно, опирался в своих истоках на традиции народного музицирования. Строгий тип его проявления представляет собой двухголосие, состоящее из ведущего голоса и его варианта, дублирующего основной напев параллельными терциями и секстами, допускающее перекрещивание голосов в пределах достаточно узкого диапазона. Вот что пишет по этому поводу Ю.Евдокимова: *«Отличает двухголосие гимеля начальное мелодическое равенство голосов. В основе его лежит как бы одна мелодия, разветвляющаяся на две линии, то идущие параллельно, то сливающиеся в унисон, перекрещивающиеся до противоположных терций, вновь сходящиеся к унисону и т.д. Это специфическая национальная разновидность гетерофонии»* (64, с.12-13). Евдокимовой приводятся и первые высказывания об этом явлении, запечатленные в теоретических трактатах второй половины XV века. В одном из них, по-видимому, принадлежащем Псевдо-Хилстону (ок. 1450 г.), гимель рассматривается как *«голос, добавленный (импровизируемый) к тенору — countergetel, как своеобразный вид контратенора, связанный с тенором мелодической схожестью, подобием»* (64, с.14). Очень важно, что традиции гимель-стиля сохраняются и в XVI веке, что подтверждается большим числом примеров из английских манускриптов этого времени, в которых двухголосные разделы, входящие в состав трех-, четырех-, пятиголосных композиций, довольно часто обозначаются не только как Duo, но и как gume1 (там же, с.15).

Более позднее историческое явление — **английский дискант**, зафиксированный, как и гимель, лишь в XIII веке, — возвращает нас к формам с точной имитацией, поскольку его особенностью является точное дублирование основного напева параллельными несовершенными консонансами. Но это качество характеризует прежде всего строгий дискант. С одной из расшифровок особенностей дисканта мы встречаемся в трактате, приписываемом Симону Тунстеду *«Quatuor pñcipale»* (1351), где в числе специфических черт английского дисканта указывается на обычай вести голоса над cantus planus параллельными секстами (64, с.18). Свободный же дискант, пришедший на смену своему «старшему брату» в начале XV столетия, привносит с собой определенные свободы разрушительного характера. В результате колорирования, мелодического преобразования голосов, ритмического обновления от имитационной формы первого рода остаются лишь едва заметные контуры. Однако в результате появления ярких, запоминающихся мелизматических фигур, в силу своеобразия ритмичес-

ких формул и их повторов в разных голосах, возникают предпосылки к появлению имитаций второго рода — то есть традиционных, имеющих временную дистанцию между пропостой и респостой.

И, наконец, остается рассмотреть еще один очень важный для развития имитационных форм первого рода вид многоголосия — **фобурдон** (*fauxbourdon*). Он отличается от достаточно популярной в то время английской практики пения на *фабурден* (*faburden*) не только тем, что появляется на континенте (первые образцы относятся к XV веку), но также и принципами организации голосов. Пение на *фабурден* — это пение на хорал с дописанными к нему контрапунктами. Особая система записи английского дисканта, предполагающая транспозицию хорала (нижнего голоса) на квинту и октаву выше, в реальном звучании делала басом («ложным басом») контрапункт, а весь материал представал в виде параллельно движущихся сектаккордов.

В фобурдоне записывались верхний голос (дискант) и тенор, которые нотировались параллельными секстами. Средний же голос (контратенор) выводился из верхнего в соответствии с указанием «фобурдон» и двигался по отношению к нему (верхнему) параллельными квартами. То есть возникало, казалось бы, то же звучание параллельными сектаккордами, однако происхождение самой техники было иное, чем в английском дисканте. Кстати, в континентальном фобурдоне нижний голос не всегда двигался параллельно верхнему, он мог выполнять и самостоятельные функции; тогда в каноне (с нулевой временной дистанцией) участвовала лишь верхняя пара голосов.

Среди наиболее ранних жанров, опирающихся на имитационные формы **второго рода**, следует прежде всего назвать английский **рондель**. Техника его выполнения, несомненно, связана с широко распространенным в XII—XIII веках (преимущественно в органумах) приемом обмена голосов — так называемым *Stimmtausch*. Поначалу только ритмические формулы, а затем и интонационно-ритмические фигуры разных голосов (чаще ближайших, соседних) при повторении менялись местами, что, однако, не отражалось на вертикали и на характере звучания целого. На время достигалось определенное единство голосов, их сходство, подобие и равноправие; общим же эффектом этих перестановок являлся игровой момент — тембровое варьирование повторяющегося материала, своеобразное обновление оstinatных фраз и попевок.

Описывая эту технику на примере произведений Перотина, Ю. Евдокимова пишет: «В системе стиля Перотина техника *Stimmtausch* одновременно воссоединяла в себе и моменты повторения (остинатность), и моменты обновления (тембрового, возникающего при перемещении попевок в другие голоса). В какой-то мере в самом факте обмена голосов содержится она и предпосылки к имитационности (и каноничности). И хотя формально это так, все же главным художественным свойством данного приема является оstinатное повторение материала, эффект стабильного звучания всего многоголосия...» (63, с.50). Соглашаясь с этим выводом, заметим, однако, что прием *Stimmtausch* был для многоголосной фактуры началом не стабили-

зирующим (утверждающим оstinatность), а напротив — явно видоизменяющим ее, то есть разрушительным. Расшатывая оstinatность, он привнес в технику письма новые свойства музыкального мышления и элементы будущих форм — бесконечного канона и вертикально-подвижного контрапункта и тем самым обозначил союз двух грандиозных сфер полифонического искусства — имитации и сложного контрапункта.

В отличие от ранее рассмотренных имитационных форм, имевших нулевую временную дистанцию между голосами (пропостой и респостой) и разное пространственное решение (голоса могли находиться и в кварто-квинтовом, и в октавном, терцовом, секстовом соотношениях), в Stimmtausch, как и в двух-, трех-, четырехголосных ронделях, соотношение времени и пространства иное. Высотные позиции при перестановке музыкальных фраз здесь не меняются, а остаются теми же, временные же координаты — различны. Их величина зависит от продолжительности самих мелодических оборотов, участвующих в подобном каноне. Более того, строго регламентируется и количество этих фраз. оборотов: в двухголосном ронделе их две, в трехголосном — три и т. д. Форма ронделя зависит от количества содержащихся в нем блоков, от наличия или отсутствия «репризной» строфы (первой строфы, повторяющейся в самом конце ронделя).

Приводим несколько схем ронделей:

двухголосный

a	b
b	a

трехголосный, состоящий из одного блока

a	b	c
b	c	a
c	a	b

трехголосный, состоящий из двух блоков

a	b	c	d	e	f
b	c	a	e	f	d
c	a	b	f	d	e

Название жанра — rondellus — несомненно, связано с понятием cantus rotundellus — мелодическим фрагментом, совершающим круговое, «колесообразное» движение⁵. Интересно высказывание по этому поводу В. Одингтона, который пишет следующее: «Дискант имеет много видов. Если то, что один спел, все п-

⁵ Описание форм ронделя, как и техники Stimmtausch, содержит статья Ю.Н. Холопова «Канон. Генезис и ранние этапы развития» (187, с.127-157).

очереди повторяют, такое пение называется рондель, то есть колесообразное или круговое» (цит. по 187, с. 133)⁶.

Следует отметить, что чаще всего рондель представляет собой самостоятельное произведение, но может являться и одним из пластов более сложно выстроенной композиции. Таков, например, «Летний канон» («Sumer is icumen in») — шестиголосное сочинение, в котором два нижних голоса представляют собой двухголосный рондель, четыре остальных — роту, канон с последовательно вступающими, то есть имеющими временную дистанцию голосами.

Очень часто рондель становится составной частью английского мотета XIII—XIV веков, в котором один из голосов (чаще тенор) организуется в виде цепочки периодически повторенных фраз либо одной и той же, многократно звучащей остинатной фразы:

a	b	c	d	a	b	c	d
b	a	d	c	b	a	d	c
m	m	n	n	m	m	m	m

В XIV столетии этот тип имитаций (с разновременной дистанцией) продолжают утверждать такие жанры, как итальянская *качча* (caccia) и французская *шас* (chasse, chase). Оба названия переводятся как «охота» и связаны с изобразительными моментами — передачей погони, гонки, преследования, а следовательно, с программным толкованием пьес (включающим элементы символики и аллегории)⁷. Различие данных жанров заключается в том, что свойственное для каччи трехголосие состоит из двухголосного унисонного канона (обычно верхняя пара голосов) и свободного третьего, сопровождающего голоса. Шас чаще всего строится как трехголосный (иногда двухголосный) унисонный канон без каких-либо дополнительных голосов. Расстояние по времени между вступающими голосами у шас гораздо меньше, чем у каччи, голоса которой вступают на продолжительном временном расстоянии один от другого (в восемь, десять и более тактов).

Таковы некоторые старинные жанры, в которых формировались два рода имитаций — имеющих некую временную дистанцию (равную миниме, двум минимам и т. д.) и с временной дистанцией равной нулю. Их обзор, а также приведенные примеры помогают раскрыть секреты строения целого ряда имитационных форм, получивших дальнейшее развитие в эпоху Ренессанса, в условиях контрапункта строгого стиля. Кроме того, они во многом подсказывают нам технику сочинения некоторых имитационных форм, в том числе таких, как бесконечный канон (циркулярный канон), канон на *cantus firmus* и многие другие.

⁶ Fratrís Walteri Odingtoni. De Speculatione musica — CS:I, 245b—247. Перевод дается по ранее указанной статье Ю.Н. Холопова — с.133.

⁷ См. об этих жанрах в этой же статье Ю. Холопова — с.135-140.

«канон», «фуга», «имитация» (значение терминов)

Начиная с XIV века, в западноевропейской музыкальной практике получает широкое распространение особый метод записи музыкального текста, при котором этот текст фиксировался не полностью, а лишь частично, предоставляя возможность каждому, кто считал себя музыкантом, самостоятельно расшифровать авторский замысел, — иначе говоря, «вывести» нотированные, невыписанные голоса из предложенного нотированного музыкального текста. При этом, как правило, в подобных сочинениях непременно присутствовали определенные обозначения, а именно один или сразу два вышеуказанных термина — **canon** и **fuga**, подсказывающие и уточняющие способ расшифровки используемого тем или иным мастером композиционного приема (подробнее об этом будет сказано позднее).

Эти термины начинают фигурировать и в музыкальных трактатах, а с последней трети XV века к ним присоединяется еще один — **imitatio**. Три слова — **imitatio**, **canon**, **fuga** — достаточно часто «пересекаются» в трактатах XV—XVI вв., в одних случаях уточняя смысл друг друга, в других противопоставляясь, в целом же — раскрывая все многообразие выразительных приемов и средств, которыми пользовались мастера эпохи Ренессанса. Однако при этом каждое (с некоторыми оговорками) соответствует особому способу письма, со своими «тонкостями» и секретами, которые непременно следует учитывать при обращении к композициям этого времени. Важно отметить, что в рассматриваемую эпоху трактовка данных терминов, их смысловое значение существенно отличались от того, которое они получили в эпоху Барокко и которое закрепилось за ними вплоть до настоящего времени.

Итак, что же означали в эпоху Ренессанса слова **imitatio**, **canon**, **fuga**?

1. В историческом плане самым ранним, вне всяких сомнений, был термин «**canon**». В предельно информативной статье Ю. Холопова «Канон. Генезис и ранние этапы развития» (187) перечисляются практически все значения этого термина, начиная с античных времен, а также объясняется и тот его смысл, который диктовался этимологией слова, в переводе с греческого означавшего «брусок», «линейка для графления», «правило». Далее, — пишет Холопов (с.128), — оно стало трактоваться как «правило, норма, мерило (уже не в предметном смысле, а как мера, образец)». Многочисленные примеры использования этого слова — в качестве названия монохорда, «инструмента мудрецов», в качестве термина, которым обозначались определенные формы церковной музыки (9 од, входившие в византийский канон, канон в русской службе, раздел из Sanctus католической мессы — со слов «Te igitur»), а кроме того, применение его в математике, архитектуре, скульптуре и т. д., — несомненно, оказали определенное влияние на то смысловое значение, с которым он стал употребляться в музыке эпохи Ренессанса.

Одно из ранних объяснений, что такое канон, дает Иоанн Тинкторис в своем «Определителе музыки» — первом в истории музыки систематическом музыкально-терминологическом словаре, содержащем около 300 терминов («Terminorum

musicae diffinitorum», ок. 1472-74). Здесь, в частности, Тинкторис пишет: «Канон есть правило, являющее волю композитора под покровом некоей тьмы»⁸.

С этим же значением канона мы встречаемся и в трактате «Musica practica» (1482) Бартоломео Рамоса де Парехи, который пишет: «Канон называется подписанное под тенором правило, скрывающее волю композитора под некоей двусмысленностью или в сокровенной загадке, например в мессе «*Se la face au pale*» (Дюфаи), где написано «*Cresut in triplo et in duplo et pu jacet*» (то есть «растет втройне, вдвойне и как лежит»)⁹. Рамос де Пареха приводит достаточно большое количество примеров из творчества Дюфаи, Бюнуа и других мастеров XV века, а также из собственных произведений, в которых канон применяется с одним и тем же значением, а именно, он понимается как **правило расшифровки некоего иносказания или изречения**. Вот один из канонов, взятых Парехой из сочинения А. Бюнуа:

«*Ubiα, ibiω, et ubiω, finis esto*» — то есть, «где альфа (начало), там омега (конец), а где омега, там кончай». Приводимое изречение говорит о том, что *cantus firmus* должен быть изложен сначала в прямом виде, а затем в ракоходном — от конца к началу.

В XV—XVI вв. почти невозможно найти мастера, который бы не пользовался подобными канонами. Вот еще несколько примеров, в которых слово *canon* используется в том же значении:

Так, в трехголосном мотете «*Veni Sancte Spiritus*» Джон Данстейбл нотирует партии лишь двух голосов, зашифровывая тенор с помощью следующего изречения:

Canon:

Et dictur prius directe, secundo subverte lineam, tertio revertere removendo tertiam partem et capias diapente, si vis habere tenorem Sancti Spiritus.

87



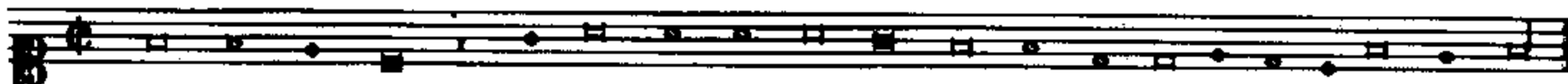
Оно подсказывает, как следует вывести из предложенного фрагмента всю партию ненотированного тенора, а именно: «и поется в первый раз прямо; во второй — обращенно, в третий — в возвратном движении, опуская третью часть (то есть 9), и берешь квинтой (квинтой ниже), если хочешь иметь тенор *Sancte Spiritus*» (что и можно увидеть в расшифрованном нотном тексте мотета, приведенном в 146 № 27).

⁸ Цит. по указанной статье Ю. Холопова, с.141. Несколько другой перевод, а именно: «*Canon* — правило, указание, заключающее волю композитора под неким иносказанием», содержится в кн. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения» (107, с.369).

⁹ Цит. по 107, с.346. Заметим, что это изречение относится к партии тенора в частях Gloria и Credo мессы Дюфаи «*Se la face au pale*» («Если бледно личико»), который должен провести мелодию одноименной баллады сначала в тройном увеличении, затем в двойном увеличении и в обычном виде.

Сочиняя *Agnus Dei* для мессы «*Fortuna desperata*», Жоскен Дебре выписывает три голоса целиком, а вместо партии баса помещает строку с мелодией одноименной канцоны, сопроводив ее словесной подсказкой:

88 а)



*In gradus undenos descendant multiplicantes,
Consimilique modo crescant antipodes uno*

При расшифровке этого текста следует обратить внимание на слово «*antipodes*» — оно намекает на то, что движется вверх, должно идти вниз и наоборот; а также на слово «*multiplicantes*» — неявное указание на увеличение длительностей. И действительно, композитор сочинил эту часть мессы таким образом, что партия баса излагает мелодию канцоны не только в зеркальном отражении, но и в четверном ритмическом увеличении (именно в этом случае она достигает протяженности 60 тактов и ее окончание совпадает с окончанием партий других голосов).

Пополним число примеров еще двумя образцами.

Первый из них — *Canon: Qui tecum resonat in decimis barritonisat*, то есть «кто звучит со мной — интонируй в дециму» содержится в *Agnus*'е II мессы «*Je ne demande*» («Я не спрашиваю») Якоба Обрехта (см. 146 № 8). Он относится к ненотированному басовому голосу, который, начиная с первого и до последнего такта этой части, децимой ниже повторяет партию верхнего голоса.

Второй — *Canon: Fuga in Subdiatessaron*, то есть «Фуга в нижнюю кварту». Такое, часто встречающееся указание (оно может разнообразиться упоминанием разных интервалов) в данном случае содержат два голоса — *Cantus* II и баритон мотета Жоскена Дебре «*In festo SS. nominis Jesu*» (см. 146 № 35). Оно свидетельствует о том, что из этих голосов в соответствии с предписанием должны быть выведены ненотированные тенор и бас, которые вместе с *cantus*'ом и баритоном предстанут в форме, в соответствии с современной терминологией именуемой «двойным каноном».

Заметим, что лишь в двух последних случаях понятие *Canon* связывается с имитационными принципами письма и собственно с имитационной формой. Чаще же в музыке XV—XVI веков данное слово означает просто «правило» прочтения того или иного голоса и подсказывает путь к его расшифровке и исполнению. Поэтому вслед за словом *Canon* обычно следуют либо некий афоризм, либо конкретное пояснение, подсказка к выводимому голосу. К примеру, это может быть достаточно хитроумное, замысловатое изречение, заставляющее изрядно поломать голову и потратить немало времени на решение предложенного условия (типа «*Noctem in diem ver tare*», то есть «обрати ночь в день», что означает: исполни в увеличении, сделав черные ноты белыми). Такие указания обязательной частью входили в творческую практику музыкантов того времени, которая непременно должна была включать в себя некий момент тайны, загад-

ки, и кроме того, как правило, предполагала наличие акта своеобразного соревнования между мастерами в искусстве музыкального «красноречия», в нахождении наиболее остроумных и изящных решений формы, в привлечении оригинальных выразительных средств и т. д.

Поэтому определение, которое дает канону XIV—XVI вв. Орнитопарк, а именно: *«Канон — это воображаемое правило, выводящее тот голос напева, который не записан, из того, который записан. Сейчас мы используем канон либо для того, чтобы продемонстрировать искусство или сократить работу, или испытать другие хитрости»* (цит. по 84, с. 205), — представляется нам максимально точным.

В то же время, как справедливо отмечает Ю.Н. Холопов (см. вышеуказанную статью, с.144), роль канона в музыке XIV—XVI веков не ограничивается лишь одной его функцией «правила выведения голосов». Он выполняет и другую важную функцию, а именно выступает в значении «формы с выводимыми голосами», реализуемой в результате прочтения канона, то есть его расшифровки. Каждый раз, вне зависимости от «иносказания», канон как бы «руководит» структурой целого, прогнозируя и определяя и его масштабы, и масштабы составных частей, а также соотношенность разделов, цезур и проч. И в этом своем значении он обнаруживает общие свойства с каноном в его нынешнем понимании, который аналогичным образом может быть трактован как форма с выводимыми голосами, и следовательно, может быть записан в неполном виде, с пропуском нотируемых голосов (что мы и встречаем в творчестве Баха, Моцарта и других композиторов).

Интересно, что даже в XVI веке, как сообщают нам материалы трактатов, понятие «канон» иногда смешивалось с понятием «фуга». На это, в частности, сетует Царлино, который в III-ей книге *«Le istitutioni harmoniche»* («Установления гармонии», 1558) сообщает, что *«некоторые не очень смышленные музыканты обозначают каноном то, что должно называться фугой, консеквенцией или reditto»* (глава 51). В связи с этим попробуем ответить на вопрос, по какой причине такое могло происходить, и что было общего между каноном и фугой XVI века?

2. Слово *fuga* (с лат. — «бегство», «погоня») появилось в музыкальной терминологии достаточно рано. Оно встречается уже в первой половине XIV века, в частности, в теоретическом трактате Якоба Льежского *«Speculum musicae»* («Зеркало музыки», ок. 1330 г.). Это слово приводится там среди таких сложившихся и хорошо известных терминов, определяющих вид многоголосия и форму, как кондукт, мотет, рондель. Во второй половине XIV в. этот термин применяется наряду с названиями «качча», «шас» в том же, что и они, значении и с тем же смыслом, реализуемым в форме, где один голос догоняет другой. Таким образом, слово *«fuga»* (в итальянских трактатах его синоним — *consequenza*) имеет совершенно иной смысл, нежели в настоящее время, и в XIV—XVI веках означает не что иное, как каноническое тождество голосов.

«Фуга есть тождество голосов по длительности, имени, форме, а также по месту в тоне и паузам своим» — такую формулировку получает фуга у Иоанна Тинкториса в его «Определителе музыки» (CS: IV, p.395).

Рамос де Пареха в своей расшифровке термина «фуга» (трактат «Musica practica», 1482) акцентирует внимание несколько на другом моменте, а именно на способности выведения ненотированных голосов из нотированных, поэтому в его понимании фуга — это «когда из одного голоса другие поднимаем в бег либо в унисон или в кварту, либо квинту, а также октаву»¹⁰. Причина выбора именно этих интервалов объясняется стремлением сохранить соотношение тонов и полутонов в имитируемом голосе.

Начиная с XV века термином «фуга» широко пользуются композиторы разных школ — итальянской, нидерландской, немецкой; среди них — Й. Чакониа, Г. Дюфаи, Й. Окегем, Я. Обрехт, Жоскен Дебре, О. Волькенштейн и многие другие, которые охотно вводят это слово и в название композиции (например, «Missa ad fugam» Жоскена, позднее с аналогичным названием у Палестрины), и в подзаголовки отдельных частей («Fuga duorum temporum» в Gloria Дюфаи), и в пояснения к зашифрованным и выводимым голосам («Fuga in Epidiaperente» — то есть фуга в верхнюю квинту). Причем в отдельных случаях наряду со словом «fuga» тут же нередко проставляется и другое слово — «Canon» в значении «правило» (см. ранее называемый мотет Жоскена «In festo SS. nominis Jesu»).

Интересные сведения, касающиеся фуги, содержит трактат Пьетро Арона «Comprodiolo di molti dubli...», 1545). В главе 70, говоря о фуге (или consequenza), он сообщает о 4-х способах «фугирования», в основе каждого из которых лежит «имитация» в один из тех четырех интервалов, которые в свое время называл еще Пареха, а именно — унисон, кварта, квинта и октава. При этом Арон считает, что сама фуга — «это не что иное, как похожесть музыкальных интервалов, из которых она нотируется». Такое определение еще раз убеждает нас в том, что целый ряд музыкантов отдавал предпочтение в выборе интервала имитации (прежде всего для фуги «связанной», строгой — fuga-legata) совершенным консонансам¹¹, которые не меняли интервального строения (соотношение тонов и полутонов) в выводимом голосе.

Подобная же точка зрения на фугу высказывается и Царлино в III части его трактата «Istitutioni harmoniche» (1558). Он считает, что фуга (он называет ее также consequenza или reditta) может быть двух видов: строгой — fuga legata (связан-

¹⁰ Перевод дается по указанной ст. Ю. Холопова (с.140)

¹¹ Заметим, что кварта не только Ароном, но и многими другими теоретиками и композиторами, в частности, Царлино рассматривалась как совершенный консонанс. «Некоторые считают нотой, — пишет Царлино в главе 5-й III части «Istitutioni harmoniche», — что я располагаю кварту среди консонансов, так как до сих пор ее считали диссонансом». То, что она должна находиться среди консонансов, проверяется тремя способами: авторитетом греческих и латинских ученых, рациональным методом рассуждения (будучи с квинтой в составе октавы, а также в составе аккорда с «хорошей гармонической позицией», она не может быть диссонансом) и примерами из практики (приводится двухголосный отрывок из раздела Et resurrexit мессы «L'homme armé» Жоскена Дебре).

ной) и свободной — **fuga sciolta** (буквально: развязанной). В первой голоса (начальный из которых он называет «вождем», а следующий за ним «спутником») должны вступать только в совершенный консонанс — в унисон, кварту, квинту, октаву, а во второй — в любой другой интервал (кроме тритона, опасения по поводу которого — «чтобы не сделать фугу в тритон» — высказывает также В. Лузитано). Поэтому его определение фуги (в главе 51) следующее: «*Fuga, consequenza или reditta — это повторение определенных нот или всей мелодии, проводимой одной партией, в другой партии через временной интервал. Вторая партия поет те же ноты, в тех же или иных длительностях, в тех же интервалах — тонах, семитонах или подобных*» (310, р.126).

Очень ценной для нас является также эстетическая оценка этих форм, которую дает им Царлино, а также его мнение о том, что без консеквенций или фуг «...сочинение будет лишено какого-то блеска, какой-то красоты и изящества...» (цит. по 107, с.476). Рассматривая виды фуг, Царлино сетует на то, что выработался некий стандарт близкого расположения голосов (друг к другу) по времени их вступления. Поэтому он призывает к тому, чтобы «стремиться всеми силами найти такие, которые были бы новыми, потому что если отделить вождя от спутника на три или пять пауз, *trinit* или другие /длительности/, то несомненно увидим, что можно найти какой-нибудь новый вид консеквенции» (там же, с.479).

Таким образом, fuga этого времени в большей мере понимается и как технический прием, и как композиционная форма — «форма с выводимыми голосами». Означая максимально строгое выражение имитационного принципа, она явно входит в сферу имитационных форм, и в этом статусе канонической имитации существует вплоть до конца XVII века.

Завершая информацию о фуге, приведем одно из интересных рассуждений, которое содержит трактат Флорентиса де Фаолиса «*Libet musices*» (между 1494-96). Как бы в продолжение мыслей Якоба Льежского, однако спустя уже полтора столетия, этот автор пишет о 4-х формах — способах письма, свойственных его времени. Это — *Fauxbourdon*, *Fuga*, *Canon* и *Imitativus* (фобурдон, фуга, канон и имитация). Характеризуя каждый из них отдельно и сопоставляя их между собой, Фаолис, после объяснения техники фобурдона, отмечает, что «фуга строится в строгой имитации», канон — это «исполнительское предписание», имитация же — это «комбинация трех первых и лучше, чем эти».

Итак, перейдем теперь к рассмотрению термина «*imitatio*».

3. Зарубежные исследователи полагают, что, несмотря на то, что имитационные формы существовали уже в XII—XIII вв., сам термин **imitatio** появился лишь в XV веке. Причем большая часть специалистов в области контрапункта называют первым автором, употребившим понятие имитации и его расшифровку как «строгое или свободное повторение», опять-таки, Рамоса де Пареху (1482). Несколько позднее вопросы, связанные с имитацией, поднимает в одном из своих трактатов, а именно в «*Libri tres de Institutioni Harmonica*» (1516) Пьетро Арон. Он приравни-

вает строгую имитацию к фуге, сообщая, что *«это и есть то, что называется имитацией или фугой, поскольку последующий голос повторяет каждую ноту предыдущего, иными словами, он повторяет те же ноты по названию, хотя и различные по местоположению»*. В то же время эта мысль вовсе не означает, что он устанавливает полное равенство между фугой и имитацией, поскольку в одной из более поздних своих работ Арон вносит уточнение, высказывая мысль о том, что *«имитация представляет собой неточное повторение»*. Почти так же мыслит и Лузитано, заявляя в своем трактате *«Introduttione facilissima et novissima di Canto fermo. Figurato...»* (1553), что Fuga означает петь те же самые тона или полутона, а имитация — другие..., *«как если один поет a, g, f, e, а другой отвечает — g, f, e, d»*.

Аналогичной позиции придерживается и Царлино. В главе 52 из III части ранее указанного трактата он пишет о том, что *«имитация как и fuga может быть строгой и свободной. Музыканты иногда называют ее фугой, но на самом деле между ними есть различие: (...) в имитации консеквент не обязан повторять интервал вождя»* (310, p.142). *«Поэтому, — пишет Царлино, — если консеквенция может быть в унисон с вождем на кварту, или на квинту, или на октаву, ...то для имитации может быть выбран любой интервал, за исключением вышеупомянутых, а именно она может быть на секунду, на терцию, сексту, септиму и другие подобные интервалы выше или ниже»*.

Можно сказать, следовательно, что имитация — это такой вид консеквенции, который может быть между двумя или несколькими голосами, причем движения спутника, имитируя движения вождя, идут только по тем же ступеням, а интервалы в соображение не принимаются» (107, с.480).

Следовательно, смысловое значение, с которым употреблялось в музыкальной теории XV—XVI веков понятие «имитация», было также иным, нежели то, которым оно наделяется ныне, поскольку в настоящее время главным признаком, отличающим имитацию от канона, является не интервал имитации, а количество отделов, на протяжении которых «спутник сопровождает вождя» или, как бы мы сейчас сказали, — количество отделов, которые воспроизводит респоста вслед за пропостой.

Художественная практика далеко не всегда следует всем этим тонкостям, и тем не менее при избрании в качестве интервала имитации сексты, септимы, терции, секунды слово «fuga» обычно опускается, и вместо него вводится уже знакомый нам термин «canon». Подобная традиция наиболее характерна для мастеров итальянской школы (см. обозначения «Canon ad Septimam», «Canon ad Sextam» в мессе Палестрины «Repleatur os meum laude» — II, № 20) и в меньшей степени — для нидерландской (см. обозначение «Duo. Fuga post unum O tempus descendendo per septimam» в мессе «Prolationum» Окегема — II, № 6). Само же слово «imitatio» ни в названии композиций, ни в виде указаний, пояснений к отдельным частям или голосам в музыке XV—XVI веков не встречается. Казалось бы, оно явно имеет второстепенное значение. Тем не менее за ним скрывается явление не только более широкого плана, но и (вспомним Фаоли-

са), несомненно, обобщающего характера, суммирующее все, что касается разных приемов работы с музыкальным материалом, в том числе работы с повторяющимися в разных голосах *punto*.

классификация имитационных форм

Уже на ранней стадии изучения имитационных форм авторы трактатов фиксируют различную степень их точности, разную величину протяженности, многообразие временных и пространственных соотношений между начальным голосом — пропостой (*proposta*) и отвечающим ему — респостой (*risposta*). Вся эта информация, сведения и нюансы, касающиеся поведения голосов и их взаимоотношений, получают отражение в ряде определений, которые становятся важной, неотъемлемой частью характеристики имитационных форм и со временем прочно утверждаются в теории имитации.

Итак, имитация может быть:

строгая и свободная (лат. *imitatio obligata, imitatio libera*)

периодическая и каноническая (лат. — *imitatio partialis, imitatio totalis*)

в прямом движении (лат. — *imitatio recta* или *motus aequalis*)

в обращении (лат. — *imitatio per motum contrarium*)

в возвратном движении (лат. — *imitatio per motum retrogradem, cancrizans*)

в ракоходном и обращенном виде (лат. — *imitatio cancrizans motu contrario*)

в увеличении (лат. — *imitatio per augmentationem*)

в уменьшении (лат. — *imitatio per diminutionem*)

прерываемая паузами (лат. — *imitatio interrupta*)

верхняя (лат. — *superior*)

нижняя (лат. — *inferior*)

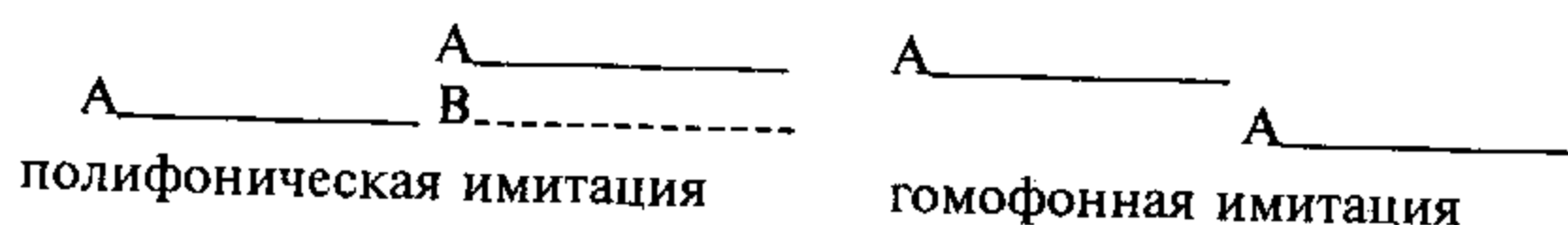
и, конечно же,

в тот или иной интервал: в приму, секунду, терцию, кварту, квинту, сексту, септиму, октаву и т. д. (*per primam, secundam, etc.* — или *in primam, secundam, etc.*).

При одновременном имитировании двух, трех *punti* имитация получает дополнительное название — «двойная», «тройная». К имитированию одного *punto* (*point*) уточняющее определение (вроде «одиночная») не применяется.

Во всех вышеизложенных случаях те или иные особенности имитации проявляются прежде всего в характере изложения респосты: именно она представляет ранее изложенный (пропостой) музыкальный материал в строгой или свободной форме, в прямом виде или в инверсии, с увеличением длительностей или с их уменьшением, с паузами или без пауз, в верхнюю квинту или нижнюю октаву и т. д. Лишь в случае обращения к двойной (или тройной) имитации специфика формы зависит не только от респосты, но и от пропосты, функцию которой выполняют сразу два (или три) голоса.

Следует также помнить, что далеко не всякая имитация является полифонической формой. Чтобы быть именно полифонической, она должна в момент звучания rispосты обязательно иметь контрапункт в том голосе, который до этого выполнял роль пропосты. Для гомофонной имитации контрапункт не нужен, она напоминает обыкновенную переключку голосов, подобную эхо. Вот как выглядят схемы полифонической и гомофонной имитаций:



Переходя к изучению имитационной техники письма, следует особо обратить внимание на то, что принятая ныне в учебниках полифонии классификация имитационных форм в большей мере соответствует музыкальному искусству конца XVIII—XIX вв., чем искусству эпохи Ренессанса. Как правило, она апеллирует всего-навсего к двум основным видам имитационных форм. Это — **простая имитация**¹² и **каноническая имитация** (сокращенно иногда именуемая **канон**¹³, что расшифровывается здесь уже не как «правило», а как особая имитационная форма). Последняя из форм — канон — рассматривается обычно лишь в двух проявлениях, имеющих принципиально разные решения, что зафиксировано в их названии: **конечный канон** и **бесконечный канон**. В свою очередь, бесконечный канон, предполагая возвращение к исходному музыкальному материалу и его повторение как на прежней высоте, так и на новой, имеет возможность в качестве технического приема выделить этот последний случай (повторение на новой высоте) как самостоятельный, получивший название **каноническая секвенция**. В практике более ранних эпох (XVI—XVIII вв.) такой канон, будучи использован в качестве законченной формы музыкальной композиции, назывался «**циркулярным**» (или «**круговым**»).

Таким образом, в целом, согласно современной теории имитационных форм, общее число разных имитационных форм, включая их разновидности и подвиды, равняется **четырем**, и между собой они находятся в следующей соотнесенности:

I. периодическая (простая) имитация (1)

II. постоянная (каноническая) имитация — канон; последний может быть представлен в двух видах, а именно как **конечный канон (2)** и **бесконечный канон (3)**; особый случай бесконечного канона — **каноническая секвенция (4)**.

¹² Ранее уже указывалось на неточность понятия «простая» имитация, которую мы будем именовать «периодической» в отличие от «постоянной» — канонической.

¹³ Однако следует иметь в виду, что понятия «канон» и «каноническая имитация» не тождественны. Первое из них чаще употребляется для обозначения относительно завершенного фрагмента композиции или всей композиции в целом, второе — для фиксации технического приема или построения, не имеющего какого-либо четкого окончания.

Все эти четыре имитационные формы могут быть использованы в условиях работы с одной темой или с несколькими темами — чаще двумя, в связи с чем такие имитационные формы получают дополнительный штрих к их определению, а именно — **двутемная имитация, двутемный (или двойной) канон** и т. д.

В число этих форм не попадает довольно большое количество канонов особого вида, которые широко использовались в композициях строгого стиля, и среди них — **пропорциональный, линейный, рассредоточенный, элизионный каноны, также канон, сопровождающий *cantus firmus* (fuga на хорал), канон с удвоением интервалов, *Fuga ad minimam* и т. д.** Все они, вне зависимости от того, требуется ли при их выполнении простой или сложный контрапункт, будут рассмотрены в главе пятой, посвященной канону и содержащей общую классификацию этой формы, которая отражает специфику трактовки канона в эпоху Ренессанса и особенности творческой практики XV—XVI вв.¹⁴

В настоящей же главе рассматриваются разные виды имитаций и особенности их выполнения как в двухголосии, так и в трех-, четырех-, пятиголосии. Однако прежде чем приступить к изложению этих вопросов, следует остановиться на том, что составляет **характеристику** любой имитационной формы, а именно на тех сведениях, которые касаются высотных и временных соотношений ее голосов.

Высотные соотношения определяются с помощью **интервала имитации**; под ним подразумевается тот интервал, который образуют высотные позиции пропосты и респосты, или, иначе говоря, — интервал перемещения материала пропосты. Выбор того или иного интервала имитации — квинты, квинты и т. д., как правило, дополняется словами «**в верхнюю**» или «**в нижнюю**», фиксирующими момент расстановки голосов и, главное, — порядок их вступления. Произнося слова «имитация в нижнюю квинту», мы фактически в достаточно компактной форме излагаем мысль о том, что пропостой этой имитационной формы является верхний голос, а респостой, повторяющей материал пропосты квинтой ниже, — нижний голос. Если же в анализируемом отрывке к одnogолосно изложенной музыкальной фразе (например, в партии басов) присоединяются альты, повторяющие октавой выше только что отзвучавший материал, можно сказать, что данный

¹⁴ Эта классификация предложена Л. Файнингером в его докторской диссертации «Ранняя история канона до Жоскена де Пре» (237). Несмотря на то, что автор исследования освещает историю этой формы до XVI века, выработанная им классификация в полной мере остается актуальной и для музыки Жоскена Дебре, Лассо, Палестрины. Большая часть называемых в ней канонов получает широкое претворение в композициях этих и других мастеров XVI века.

Считаем важным также сказать о том, что разнообразие рассматриваемых Файнингером канонических форм убедительно демонстрирует ограниченность школьного курса строгого стиля, предлагаемого зарубежными и отечественными учебниками, который проходит мимо целого ряда явлений, характерных для художественной практики эпохи Ренессанса. И хотя в XVI в., по сравнению с предшествующими двумя столетиями, картина претворения канонических форм несколько меняется — поскольку соотношение канона-правила и канона-формы с выводимыми голосами склоняется в пользу последней, а баланс свободных имитационных и строгих канонических форм говорит о приоритете первых, — тем не менее она, несомненно, остается более близкой практике XV века, чем XVIII—XIX веков.

раздел формы начинается с «имитации в верхнюю октаву». В двух нижеприведенных примерах из композиций Палестрины и Лассо демонстрируются образцы имитаций: в первом случае — в верхнюю квинту, во втором случае — в нижнюю октаву:

89

Палестрина (PW XII).
Месса "Repleatur os meum laude" Kyrie II (5v.)

a)

Cantus

Altus

Ky - ri - e e - lei - son.

Ky - ri - e e - lei - son.

Лассо (SW III).
Мотет "Inclina Domine" (4v.)

б)

In - cli - na Do - mi - ne au - rem tu -

In -

- am, au - rem -

cli - na Do - - mi - ne au - - - rem tu - am.

Столь же важное значение для характеристики имитационных форм имеют временные соотношения (горизонтальные координаты) между пропостой и риспостой, которые принято называть **расстоянием вступления** голосов. Как уже сообщалось ранее, в некоторых жанрах, принадлежащих времени, предшествовавшему контрапункту строгого стиля, временная дистанция между голосами иногда могла быть равна нулю. Но в эпоху XV—XVI вв. такое соотношение голосов встречается уже довольно редко, преимущественно в мензуральных канонах и канонах с одновременным изложением музыкального материала в основном виде и в инверсии. Как правило, временная дистанция между имитационно вступающими голосами в музыке этого времени бывает выражена **двойко**.

В одних случаях она может быть достаточно значительна — особенно в той разновидности техники письма на с.ф., где до появления настоящего с.ф. один из голосов выполняет роль «ложного» с.ф. Таков, например, начальный раздел из Sanctus мессы «Hercules dux Ferrariae» Жоскена Дебре, в котором до вступления с.ф. в партии теноров его материал излагается в партии альтов, продолжающих контрапунктиро-

вать с.f. и в момент звучания последнего (см. 146, №12). Аналогичный пример можно видеть у того же Жоскена в Куге его мессы «*Malheur me bat*» (там же, № 11).

В других случаях (особенно при обращении к технике сквозного имитационного письма) временная дистанция между голосами остается небольшой, равной протяженности минимы, семибрависа, брависа, максимы (четверть такта, пол такта, такт, два такта)¹⁵. При этом, чем меньше временная дистанция между пропостой и респостой (респостами), тем больше вероятность перерастания пропостой, периодической имитации в каноническую, постоянную (или канон)¹⁶. В том случае, когда имитация ограничивается повторением лишь начального отдела, этот последний должен представлять собой текст-музыкальную фразу (реплику), состоящую не менее чем из двух-трех звуков, иначе самый эффект имитации не будет достигнут¹⁷. Если имитация вступает раньше окончания текст-музыкальной реплики (фразы), но завершение этой реплики присутствует во всех голосах, такая имитация получает наименование **стреттной**.

Название «**прямая имитация**» (или «имитация в прямом движении», то есть та, в которой респоста воспроизводит материал пропосты, не меняя направления и порядка ее звуков) при анализе музыкального текста чаще всего не употребляется. Если же респоста подает ранее изложенный пропостой материал в инверсии или в ракоходном виде, в новом ритмическом изложении и с какими-либо иными видоизменениями, такая имитация обязательно получает уточняющее название — например, **имитация в инверсии**, **имитация в увеличении** и т. д. Однако каковы бы ни были преобразования в респосте, ее изменения никоим образом не влияют на технику выполнения простой имитации, которая и в двухголосии, и в трех-, четырех-, пятиголосии осуществляется в простом контрапункте и не требует применения каких-то особых правил.

двухголосие

строгая и свободная имитации

Вне зависимости от того, на сколько голосов написана имитация (на два, три, четыре голоса и т. д.), она бывает строгой и свободной. Под строгой понима-

¹⁵ В композициях, содержащих каноны-правила, музыкальный текст которых выводится из словесного предписания, расстояние во времени, как правило, всегда указывается. Например, раздел *Pleni* из *Sanctus* мессы «*Prolationum*» Й. Окегема, выполненный в форме двухголосного канона, записан тем не менее композитором в одном голосе, на одной строке со следующим предписанием: «*Duo. Fuga post unum O tempus descendendo per septimam*» (нотный текст помещен в 146, с.162).

¹⁶ В ряде учебников зарубежных исследователей не акцентируется подразделение на простую и каноническую имитацию, поэтому к имитации причисляются и такие двухголосные образцы, в которых респоста повторяет не один, а несколько отделов пропосты. С таким (в широком смысле) пониманием «имитации» мы, в частности, встречаемся и в книге «*Kontrapunkt*» Еппесена (S.135-140 и далее).

¹⁷ Если для канона с максимально краткой дистанцией между голосами — в минимуме — существует даже специальное название — «*Fuga ad minimam*», то подобного определения для имитации дать нельзя.

ется такая имитация, в которой респоста точно воспроизводит материал пропосты, сохраняя качественно неизменным ее интервальное строение (расположение тонов, полутонов и т. д.). Всегда строгими являются имитации в унисон и октаву. Имитация в другие интервалы требует соблюдения определенных условий. Так, например, имитация в **кварту** оказывается также строгой, если:

в ионийском ладе — в пропосте не затрагивается IV ступень;
в дорийском ладе — в пропосте не затрагивается III ступень;
во фригийском ладе — в пропосте не затрагивается II ступень и т. д.

Строгой будет и имитация в **квинту**, если:

в ионийском ладе — в пропосте не затрагивается VII ступень;
в дорийском ладе — в пропосте не затрагивается VI ступень;
во фригийском ладе — в пропосте не затрагивается V ступень и т. д.¹⁸

Двухголосный мотет Орландо Лассо «Exspectatio iustorum» (SW I, № 5), выполненный в транспонированном фригийском ладу (завершается каденцией на «а»), открывается квартовой имитацией, которая явно не может быть строгой, поскольку присутствующая в *punto* II ступень потребовала бы введения дополнительных знаков в респосте и увела бы далеко от устойчивых тонов основного лада. Поэтому, взяв вместо звука «es» звук «f», композитор по сути дела меняет интервал имитации, продолжая ее не как квартовую, а как квинтовую:

90

Ex - spe - cta - ti - o ju - sto - rum. lae - ti - ti - a

В двух других фрагментах — из мессы «Gabriel Archangelus» Палестрины (написана в транспонированном эолийском ладе) налицо применение разных видов имитаций: в первом случае — при использовании кварто-квинтовой имитации (между соседними голосами) — она опять-таки, не может быть строгой по причине образования в респосте хода в пределах тритона, во втором же случае композитор пользуется строгой имитацией, поскольку она уже «объединяет» другие голоса (тесситурно родственные) и является октавной:

¹⁸ Предполагается, что в том и в другом случае пропоста — нижний голос, респоста — верхний.

91

a) т. I

Chri - ste e - lei - son.

Chri - ste e - lei - son.

6) т. 2

Chri - ste e - lei - son.

Chri - ste e - lei - son.

При имитации в секунду, терцию, сексту, септиму возникает еще большее число «ограничений» (все они могут быть определены заранее). Поэтому в случае выбора подобных интервалов для имитации не стоит рассчитывать на то, что музыкальный материал респосты будет тождественен (своими мелодическими интервалами) материалу пропосты. Следовательно, такая имитация может быть строгой лишь в редких, исключительных ситуациях.

Свободной называется имитация, в которой интервальное строение материала пропосты и респосты не тождественно. Различия начального и имитирующего голосов в этом случае могут быть незначительны (например, когда при сохранении ступеневой величины интервалов в респосте изменяется их тоновая величина: малая секунда заменяется на большую секунду и т. д.), но могут быть и достаточно существенны, поскольку касаются изменения ритмики и самих интервалов:

92

Палестрина. "Canticum canticorum", № 8

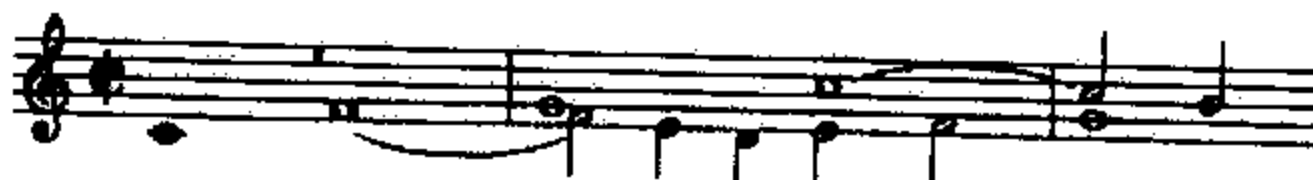
Ec - ce tu pul - cher es. di - le - (cte)

Возможны и другие замены, усиливающие степень свободы имитирования. Крайний же случай проявления свободной имитации — когда сохраняется в основном лишь ритм, — позволяет говорить о ритмической имитации.

Во всех случаях, — будет ли это строгая или свободная имитация, — респоста должна вступать на звуке, образующем со звуком пропосты консонанс; гораздо

реже (в музыке Палестрины и Лассо почти не встречается¹⁹) осуществляется вступление респосты на приготовленном диссонансе:

93



Техника выполнения двухголосной имитации включает следующие этапы:

а) цитирование или сочинение в нижнем или верхнем голосе **первого отдела пропосты** (ц.1; его границей является момент вступление респосты);

б) повторение респостой этого первого отдела в точном виде или с преобразованиями (ритмическое увеличение, уменьшение, пропуск пауз, обращение нотного рисунка по вертикали, горизонтали или и то и другое одновременно), в какой-либо предложенный интервал (ц.2);

в) присочинение по правилам простого контрапункта второго отдела пропосты, контрапунктирующего с первым отделом респосты (ц.3).

Схематически это выглядит следующим образом:

Cantus:		2.A_____
Tenor:	1. A_____	3. B_____

Дальнейшее продвижение голосов свободно; в учебных упражнениях оно должно подводить к каденции и заканчиваться ею с учетом ладового строения обоих голосов.

Двухголосная имитация, как правило, выполняется в смежных голосах. В композициях, написанных для двух голосов, она может вводиться как сразу же, с первых тактов (что наиболее часто), так и спустя некоторое время. Два нижеприводимых примера из двухголосной части Domine Deus мессы Обрехта «Maria zart» демонстрируют имитации в подобных ситуациях:

94

Do - - - - - mi - ne De - - - - -

а) T. I

Do - - - - - mi - ne De - - - - -

A - - - - - gnus De - - - - -

б) T. 22

- gnus De - - - - - i

Остается отметить, что в музыке XV—XVI вв. двухголосная имитация была настолько распространена, что практически невозможно найти какое-либо сочи-

¹⁹ Например, в 24-х Cantiones duarum vocum О. Лассо (SW I) нет ни одного случая вступления респосты на диссонансе. Создается впечатление, что подобное вступление имитирующих голосов в большей мере было характерно для стиля musica reservata, причем преимущественно для жанра мадригала, где таким образом усиливалось внимание к выразительности слова, реплики, всего текста.

нение (созданное именно для двух голосов), в котором композитор обошелся бы без имитации²⁰. Причины обращения к ней вполне понятны: имитация сближала голоса, демонстрировала их взаимоотношения, подчеркивала идентичную или различную (в случае, например, инверсии) «реакцию» на один и тот же текст, его суть и смысл. Естественно, что двухголосная имитация очень часто употреблялась и в композициях с большим числом голосов, внося в их «союз» функциональное разнообразие и способствуя активизации самих голосов.

трех-, четырех-, пятиголосие **строгая и свободная имитация**

Трех-, четырех-, пятиголосная имитация (полифоническая форма с двумя, тремя, четырьмя риспостами) также может употребляться в композициях, где она является единственной формой подачи музыкального материала и где помимо имитационно излагаемых голосов могут быть дополнительные голоса и другие *soggetti* (например, *c.f.*). Вне зависимости от этих обстоятельств, следует отметить, что с прибавлением в имитационной форме (по сравнению с двухголосием) числа голосов, естественно, увеличивается число вариантов в отношении порядка их вступления и комбинирования временных дистанций между ними. Если в двухголосной имитации всего 2 возможных варианта вступления голосов (пропоста — или верхний, или нижний голос), то в трехголосной имитации число таких вариантов 6, в четырехголосной имитации — 24, в пятиголосной — 120. Наибольшее распространение среди них, несомненно, имеют схемы с прямолинейным порядком вступления голосов: Bassus — Tenor — Cantus (и наоборот) или Bassus — Tenor — Altus — Cantus (и наоборот), или же Bassus — Tenor — Altus II (или Quintus) — Altus I — Cantus (и наоборот)²¹. На втором месте по числу применения оказываются схемы, где начальным голосом является средний (а в четырех-пятиголосии — один из средних), к которому затем присоединяются остальные голоса. Впрочем, хоровая партитура того времени, как известно, могла включать и большее число голосов — шесть, восемь, двенадцать и т. д., которые объединялись в более мелкие группы, строящиеся в свою очередь по принципам обычного состава (таковы двуххорные и многохорные композиции Окегема, Жоскена Депре, Палестрины и др. мастеров XVI в.).

Техника выполнения трехголосной имитации включает следующие этапы:

1) выбирается схема вступления голосов и сами голоса, два из которых (еще лучше — три) обязательно должны быть смежными;

²⁰ Разнообразные ее формы демонстрируют, в частности, 24 двухголосных *Cantiones* Орландо Лассо (SW, 1), из них первые 12 песнопений выполнены с текстом, вторые 12 — без текста.

²¹ Состав голосов в пятиголосии мог быть самым разным, тем не менее следует сказать, что в некоторых национальных школах существовали свои традиции обозначения голосов. Нами выбрана наиболее распространенная система, используемая в полном собрании сочинений Палестрины (PW) и Лассо (SW).

2) в соответствии с избранной схемой в первом из вступающих голосов записывается цитируемый фрагмент первоисточника (*punto*) либо сочиненный собственный мотив, который до момента вступления следующего голоса составит первый отдел пропосты (ц.1);

3) в зависимости от участвующих в имитации голосов (а также от наличия или отсутствия конкретных технических задач) выбираются максимально логичные и удобные позиции для повторения первого отдела пропосты в двух других голосах; они-то и определяют интервалы имитации и ту высоту, на которой будет повторен материал *punto* сначала в одном голосе (ц.2), а затем в другом (ц.3);

4) после оформления риспост, к ним присочиняются свободные контрапунктирующие голоса (ц.ц. 4, 5, 6). Полученное трехголосие (в случае выполнения отдельных упражнений) целесообразно завершить каденцией.

Схематически это выглядит следующим образом:

Altus:		2. A _____	5. C
Tenor:	1. A _____	4. B _____	6. D =====
Bassus:			3. A _____

Данная схема предполагает квинтовую имитацию между тенором и альтом и октавную между альтом и басом. Впрочем, условия написания простой имитации могут быть самыми разными: одна из риспост может повторять материал *punto* в ритмическом увеличении, уменьшении, обращении и т. д.

Аналогичным образом (по тем же пунктам) выполняются четырехголосная и пятиголосная имитации.

Новым, по сравнению с двухголосной имитацией, является и то, что в трех-, четырех-, пятиголосной имитации голоса могут вступать как с равной, так и с неравной временной дистанцией, что, впрочем, для простой имитации не чревато какими-либо последствиями, а вот для канонической имеет важное значение, поскольку существенно влияет на технику ее выполнения.

В трехголосии, но особенно в четырех-, пятиголосии значительно сокращается число имитаций в приму и октаву (вспомним требование Морли как можно ближе располагать голоса друг к другу), и наоборот, увеличивается число форм с квинтовой имитацией, а следовательно, потенциально растет и число свободных имитаций, явно в количественном отношении превышающих строгие. В некоторых примерах интонационный материал имитируется настолько свободно, что можно говорить лишь о ритмической имитации; в случае же спрессованной подачи голосов, «наступления» одного голоса на другой (при явно свободном изложении дальнейшего материала) вполне уместно введение понятия «стреттная имитация». Оно достаточно точно отражает суть самого явления, а именно — быстрое вступление одного голоса за другим и свободное изложение самого музыкального материала. Обращаясь к такого рода имитациям, мастера XV—XVI вв., по-видимому, чувствовали себя необыкновенно легко и раскованно, они как бы играли своим материалом, с удовольствием фантазируя на ходу и изящно продвигая то один, то другой голос:

95

О. Лассо. SW I, № 4

S. De - us tu - - - - - scis in - si - pi - en(tiam)

T. De - us tu - - - - - scis in - si - pi - en(tiam)

B. De - us tu scis in - si (pien(tiam))

Особо остановимся на тех случаях, когда *initio* пропосты в качестве начального интервала включает кварту или квинту, иначе говоря, начинается с квартового или квинтового скачка. В этих случаях иногда ход на квинту — от I к V ступени — заменялся ходом на кварту — от V к I ступени, а ход от V к I ступени — ходом I — V. Таким образом, в соседней паре голосов оказываются как бы одновременно задействованными две разновидности одного и того же лада — автентическая и плагальная. Имитация, естественно, оказывается свободной. Композиторы XVI века охотно пользовались этим видом имитации, чтобы иметь возможность как можно дольше удерживаться в одном ладу, максимально сохраняя его основные ладовые центры, ладовые устои. Поэтому при выполнении имитации, особенно на три, четыре, пять голосов, следует обратить особое внимание на *initio* пропосты: в том случае, когда в ее начальном мелодическом обороте присутствует последование ступеней V-I (или I-V) желательно в аналогичном месте в респостах сделать последование ступеней I-V (или V-I):

96

Палестрина. Месса "L'homme armé" (PW XII)

S. Qui tol - lis Qui tol - lis Qui

B. tol - lis Qui tol - lis

233

Впрочем — и этот факт подчеркнем особо, — в XV—XVI вв. подобные замены, известные нам из практики последующих столетий (прежде всего — тональный ответ барочной фуги), осуществлялись все же достаточно редко. Чаше квартовый или квинтовый ход имитировался *точно*; однако имитация продолжала оставаться свободной, поскольку сразу же после него (иногда через один, два звука) в респосте, как правило, осуществлялся секундовый сдвиг, позволявший имитации не выходить за пределы основного лада и более того — подготовить естественное вступление следующего голоса:

97

Лассо. Мотет (SW III, №134)

The musical score is for a four-part motet by Josquin des Prez (Lasso). It features four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are 'Le - va - bo o - cu - los, me - os, Le - va - bo o - cu - los'. The score is written in G-clef for Soprano and Alto, and F-clef for Tenor and Bass. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The score shows a complex imitative texture with overlapping phrases and a variety of intervallic relationships between the voices.

Итак, по сравнению с двухголосной имитацией, имитации на три, четыре, пять голосов требуют обязательной корректировки партий с точки зрения их высотных позиций. Это, в первую очередь, касается соотношения таких пар голосов, как Cantus и Tenor, Altus и Bassus: желательно, чтобы оно было идентично (с учетом октавного расположения). Как технический прием сами по себе эти имитации, казалось бы, не представляют особых трудностей при их выполнении. Однако именно имитация (и связанное с нею «видение» вариантов вступления голосов, их изложения), равно как вся тонкая работа с *punti* (мотивами, краткими темами), в конечном счете, и отличают ученика от Учителя, рядового композитора от гениального Мастера. Последний выбирает для своих имитаций как традиционные, так и нетрадиционные способы высотного размещения голосов, находит заложенные в изначальном материале возможности их одновременного вступления, использует различные варианты проведения *punto* — в инверсии, уменьшении, увеличении и т. д. (см. Главу 6, где подробно рассматривается техника сквозного имитационного письма на примерах из художественной практики).

Помимо имитации одного *punto* в практике мастеров строгого стиля широко использовалась традиция работы с двумя (в шестиголосии с тремя) *punti*. В частности, Морли считает, что подобный «способ /сочинения/ с двумя или

три разными мотивами (point), звучащими одновременно, — самый искусный вид композиции» (р.167). Желая более подробно ознакомиться с этими видами тематической работы, а также с другими рекомендациями английского композитора следует обратиться к Приложению II, в частности, к выполненным Мастером образцам, демонстрирующим работу с несколькими point (пример 4) и работу с одним point, излагаемым как в прямом виде и обращении (пример 5), так и только в прямом виде, но с разными временными дистанциями (пример 6).

имитации на cantus firmus

Одним из самых распространенных методов обучения имитационному письму в педагогической практике эпохи Ренессанса (и последующих двух столетий) был метод сочинения имитаций на cantus firmus, предполагающий возможность не только всестороннего освоения самых разных видов имитаций, но и максимального приближения к художественным образцам. Сама техника выполнения имитаций не зависела от происхождения с.ф., в роли которого могли выступать и григорианский хорал, и мелодии светского или народного характера, а также мелодии, имеющие авторское происхождение. Тем не менее в трактатах XV—XVI вв., как правило, эта техника именовалась преимущественно «имитацией на хорал», в результате чего происходило некое отождествление мелодии любого происхождения с хоралом. Важно то, что форма на с.ф. могла быть использована, начиная лишь с трехголосия, и конечно же, особенно часто применялась она в условиях четырех-, пяти-, шестиголосия²², где представляла в следующих вариантах:

- 1 а) с использованием одного punto;
б) с использованием нескольких punti, которые излагаются либо последовательно, либо одновременно;
- 2 а) с имитациями, тематический материал которых самостоятелен и не зависит от интонационного строения с.ф.;
б) с имитациями, интонационно подготавливающими появление с.ф.

И в том и в другом случае сами имитации могли применяться в прямом виде, в инверсии, с использованием приемов увеличения, уменьшения длительностей и т. д. Как правило, их введение предшествовало с.ф., либо совпадало с ним, но также могло осуществляться и после вступления с.ф. Следует

²² В небольшой книжечке профессора Петербургской консерватории Н.А. Соколова «Имитации на cantus firmus» (1928 г.) эта техника письма рассматривается вне связи с художественной практикой, о чем сообщает сам автор в теоретической части, имеющей всего 21 стр.: «В произведениях XVI — XVII веков нет образцов, указывающих, как пользоваться С. Ф. того вида, который принят в контрапунктических задачах» (с.14).

помнить, что число проведений каждого *punto* в одном и том же голосе, как показывает художественная практика, может быть различным — от одного до нескольких. Причем в этом последнем случае, как правило, изыскиваются любые возможности для стреттного вступления голосов, максимально «спрессовывающего» тематический материал *punti* в единый сопровождающий *s.f.* пласт, в котором допускаются и ритмические, и высотные изменения в подаче *punto*, оправдываются все неточности в его изложении. Стреттная подача *punti* позволяет избежать не только длинноты, но и стереотипности в формообразовании, всячески способствуя разнообразию контрапунктического изложения материала. Она — наиболее яркий показатель совершенного владения имитационной техникой письма.

Рассмотрим несколько примеров имитаций на *s.f.*, обратившись к мессе «Ессе Sacerdos Magnus» Палестрины (PW X), где эта техника письма присутствует в ряде частей цикла. В *Et in terra* (Gloria), в *Gredo* (в разделах *Patrem omnipotentem*, и *Et iterum*), в *Sanctus* (начальный раздел и *Hosanna I*), а также в *Agnus I* имитации предшествуют появлению *s.f.*; в *Kyrie II* они начинаются одновременно; в *Kyrie I* и *Agnus II* имитации начинаются после вступления *s.f.*

В *Kyrie I* — два *punti* или две малые темы. Первая — трехтактная и звучит три раза (то есть по разу в каждом из голосов), вторая — также трехтактная — одиннадцать раз²³. Простой подсчет свидетельствует о том, что этот раздел мессы должен был бы иметь протяженность не менее 42 тт., однако виртуозное владение стреттным письмом позволяет Палестрине изложить весь материал в рамках 31 такта.

Столь же виртуозно представлена техника имитаций на *s.f.* в *Pleni sunt*, *Agnus II* и в начальном разделе *Sanctus* этой мессы. В последнем из названных фрагментов — две малые темы: первая — трехтактная — звучит 8 раз в трех голосах (*Cantus*, *Tenor*, *Bassus*; четвертый — *Altus* — излагает *cantus firmus*); вторая также трехтактна и звучит, как и первая, в кварто-квинтовом соотношении голосов 12 раз. В итоге весь раздел при последовательном вступлении *punti* должен был бы иметь протяженность не менее 60 тт., в то время как у Палестрины он занимает всего лишь 43 тт.

В мессе Палестрины «*O Regem Coeli*» (из этого же тома) тематическая плотность выражена еще сильнее. Так, в *Kyrie I* этой мессы первый *punto* звучит 4 раза (его протяженность 2,5 тт.), второй — 22 раза (та же протяженность). При отсутствии стретт и дублировок эта часть должна была бы содержать не менее 75 тт., у Палестрины же она более чем вдвое короче, а именно имеет протяженность в 29 тт. При последовательном изложении *punto* не менее 60 тт. должна была бы содержать и следующая часть — *Christe*, однако ее трехтактный *punto*, звуча по-

²³ В двух из одиннадцати проведений *punto* получает более свободную трактовку.

переменно в разных голосах 20 раз, разрабатывается в пределах всего лишь 28 тт. Наконец, особое впечатление производит Agnus II этой мессы. Его вторая малая тема звучит 5 раз, в то время как первая на протяжении части дважды варьируется и в общей сложности повторяется 37 раз. Если учесть, что *punti* этого раздела мессы достаточно протяженны (4 т.), становится очевидным факт тематической насыщенности фактуры, поскольку размеры Agnus'a составляют всего 49 тт., а не 148 тт., которые образовались бы в случае последовательного, а не стреттного вступления голосов.

Рассмотрим технику выполнения имитаций на *c.f.* Она предполагает:

— предварительное изложение музыкального текста *c.f.*, в связи с чем вначале выбирается какой-либо напев, затем голос, который будет выполнять функцию *c.f.*, затем его ладовое наклонение, ключ, длительности, а также форма подачи *c.f.* — слитная или же с подразделением на фразы (сегменты);

— выбор вида имитации (см. выше); следует помнить, что наибольшее распространение, как показывает художественная практика, имела такая форма имитаций на *c.f.*, в которой осуществлялась его интонационная подготовка (другой вид в большей мере был характерен для первой половины XV века); далее определяется порядок вступления голосов и их высотные позиции;

— размещение первого *punto* во всех сопровождающих *c.f.* голосах с учетом того, что они вступают раньше *c.f.* (или одновременно с ним) и, будучи идентичными в отношении своего *initio* (при строгой имитации), в дальнейшем не получают канонического изложения из-за разного продолжения и свободного развития музыкального материала.

Интересно, что при всем строгом отношении к хоралу, которое было свойственно эпохе XV—XVI вв., ради применения или сохранения имитации музыканты были согласны порой даже допустить некоторые изменения в цитируемом первоисточнике. *«Лучше диминуировать хорал, — произносит Морли устами Мастера, — чем отказаться от имитации»* (р.95). Аналогичным образом, то есть ради имитации (прежде всего именно ради продолжительной, канонической имитации) шли они на уступки и в отношении выполнения целого ряда правил, касающихся употребления интервалов, ритмики и т. д. Тот же Мастер, оправдывая сексту в виде начального интервала между вступившими голосами, говорит: *«Имитация (point) оправдывает и все прочие погрешности, против которых можно было бы возразить, за исключением неправильного дисканта (контрапункта — Н.С.) , то есть двух одинаковых совершенных консонансов подряд и тому подобное»* (р.76). Анализируя пример своего ученика Филоматеса, он специально останавливается на допущенной тем серьезной ошибке (прямое движение двух голосов к совершенному консонансу), а именно — *«восходящее движение от квинты к октаве на седьмой и восьмой нотах»*, и тем не менее, несмотря на всю свою категоричность в высказываниях и строгость суждений, добавляет: *«однако имитация оправдывает это, и хотя в двухголосии*

подобное не позволяет никто из лучших музыкантов, при большем числе голосов это можно допустить» (р.77).

Если мы с этих же позиций проанализируем произведения мастеров строгого стиля, то обнаружим немало интересного. Действительно, ради введения или продления момента имитирования, композиторы очень часто шли на определенные уступки в отношении точности изложения цитируемого первоисточника, увеличивая или сокращая длительности отдельных звуков *s.f.* Например, в мессе «*Ecce Sacerdos magnus*» Палестрина, подчиняя достаточно строгой логике изменения в масштабах антифона²⁴, тем не менее в разделе *Christe* задерживает звучание его первой семизвучной фразы на полтакта (ее протяженность равняется семи с половиной тактам) — именно для того, чтобы, с одной стороны, **вести имитацию**, а с другой — чтобы после диссонанса в конце 7-го такта на сильной доле 8-го такта прозвучал консонанс.

Отмеченный штрих не случаен для данной мессы, поскольку прием увеличения протяженности *s.f.* имеет место и в других ее частях. Например, продолжительность того же начального фрагмента антифона в разделе *Et iterum* равна 9 тактам, в *Osanna I* — 10 тактам, в *Agnus I* — 11 тактам, в начале *Sanctus* — 12 тактам, в *Patrem* из *Credo* — 13 тактам, в *Qui tollis* — 14 тактам. При таком, казалось бы, строгом применении принципа аугментации к семитактной фразе антифона (когда в своем последнем варианте она фактически увеличивается вдвое по сравнению с исходным изложением в *Kyrie I*) сам порядок разделов достаточно произволен и не соответствует традиции, принятой в художественной практике того времени, в соответствии с которой перманентное изменение любых данных осуществлялось последовательно от *Kyrie* к *Agnus*. К этой традиции обращались разные мастера эпохи Ренессанса и, в частности, сам Палестрина (см. его мессу «*Repleatur os meum laude*» — PW XII). Оказывается важным и то, как увеличивает композитор продолжительность семи звуков *s.f.*, ведь этого можно достичь самыми разными способами. Например, в одной части увеличить вдвое длительность первого звука (бревиса), в следующем разделе мессы — двух звуков, затем трех и т. д. В рассматриваемом нами произведении подобная схема отсутствует; напротив, композитор как бы специально пользуется в изложении *s.f.* непропорциональным увеличением длительностей, позволяющим ему, «продлевая» тот или иной звук не только на два, но даже на три такта (см. разделы *Agnus I*, *Patrem* из *Credo*, *Qui tollis*), ввести в этот момент в других голосах имитации, сделав их отчетливо слышимыми. Следовательно, секрет такого «непропорционального» изменения длительностей *s.f.* связан прежде всего с большей активностью именно на этих продленных участках *s.f.* имитационно излагаемых голосов, вводящих в музыкальный текст

²⁴ См. об этом в книге Т.Н. Дубравской «История полифонии» (59, с.275-283). Однако причины непропорционального увеличения тех или иных звуков *s.f.* автором не объясняются.

интонационно развитые, «подвижные» *punti*²⁵. Так, в последнем из указанных разделов (*Qui tollis*) имитации, полностью отсутствуя в начальном построении, вводятся именно с 8-го такта — момента «тройного» увеличения пятого звука *c.f.*

Возвращаясь еще раз к мессе «*Ecce Sacerdos magnus*», попробуем ответить на вопрос, что же было для композитора первичным — желание ли насытить полифоническую ткань имитациями (на *c.f.*), показав виртуозное владение искусством сочинения имитаций на хорал, или же главной была идея варьирования протяженности *c.f.*, внесения разнообразия в его ритмическое изложение? На наш взгляд, на композиционном уровне явно изначально превалировала первая идея, связанная с имитациями. В процессе реализации замысла она повлияла на масштабную организацию *c.f.* и привела к дальнейшему уже откорректированному выбору «нужных» величин, размеров, пропорций. Таким образом, имитация, опять-таки, оказывается формой первичной, стимулирующей рождение новых идей, развитие других композиционных приемов и форм.

Однако изменение (под влиянием имитаций) структуры хорала, как правило, не предпринималось в отношении тех хоралов, тех *c.f.*, которые получали остинатную форму изложения, фактически представляя собой линейный канон, либо отвечая особым задачам, связанным с математическим расчетом, с воплощением определенных цифровых пропорций. В подобных случаях имитации могли сгущаться прежде всего в интермедийных разделах — то есть разделах, находящихся между проведением фраз *c.f.*

Таким образом, причина изложения *c.f.* в музыке XVI века крупными длительностями, по сравнению с первой половиной XV века, думается, понятна: звуки, протянутые на 3, 4, 5 и более тактов, позволяли не просто свободно вводить в других голосах имитации, но и создавали для этих имитаций максимально удобные условия в ладовом отношении. И главное, — поскольку тем самым практически «сокращалось» количество реально действующих голосов, объединяемых таким подобием органного пункта в единой гармонии, текст делался хорошо прослушиваемым.

Ярким примером вышеизложенного может служить *Kyrie I* из пятиголосной мессы «*L'homme armé*» Палестрины (PW XII). Вступающий в 10-м такте в партии тенора *cantus firmus* (он излагает первые семь звуков французской песенки на протяжении 17 тактов), благодаря крупным длительностям, позволяет композитору вводить на его фоне в других голосах не только имитации, но и более сложную имитационную форму — бесконечный канон (тт.11-13); при этом продлевается звучание одной «гармонии» (тем самым предвосхищаются функциональные свойства будущей гармонической системы):

²⁵ Это обстоятельство подтверждается и использованием именно на таких «участках» *c.f.* семиминим и фуз.

98

Tr. 10

S. son, Ky - ri - - e e - - lei - - -

A. son, Ky - ri - - e e - - lei - - son,

T. son, Ky - ri - - e e - - lei - - son,

T. Ky - - ri - - e

B. son, Ky - -

Как в этом, так и в других произведениях Палестрины каждый из участвующих в имитациях голосов сам по себе естественен и пластичен. Объединенные же с *c.f.* в одно целое, они не могут не вызывать восхищения мастерством автора, ясностью и четкостью его мысли, легкостью и простотой письма. Думается, что здесь очень уместны будут слова Л.Бусслера о Палестрине, которыми мы и хотели бы завершить главу об имитации: *«Ни один из последующих композиторов не только не превзошел его, но даже не сравнился с ним в искусном и вместе с /тем/ непри-
нужденном сплетении голосов, в совершенной прозрачности и ясности при величай-
шем разнообразии комбинаций»* (25, с. 98).

Глава четвертая

СЛОЖНЫЙ КОНТРАПУНКТ

Дрежде всего, следует сказать, что понятие «сложный контрапункт» характерно лишь для отечественного музыкознания. В зарубежной музыковедческой литературе оно отсутствует. Так, например, в немецком музыкознании его заменяет близкое по смыслу словосочетание *mehrfacher Kontrapunkt* — в противоположность *einfacher Kontrapunkt*. Впервые понятие «сложный контрапункт» было введено С. Танеевым в 1885 году при переводе им книги Бусслера «*Der strenge Satz...*» (1877): во всех разделах, где речь идет о двойном, тройном, четверном и т. д. контрапункте, а также в заглавии Танеев прибавил слово «сложный» (в его интерпретации книга приобрела название: «Строгий стиль. Учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах»). Позже Танеев широко пользуется этим названием в своей книге «Подвижной контрапункт строгого письма» (1909), где данное явление получает глубокую и оригинальную разработку и подразделялся на три вида: **подвижной, допускающий удвоение и обратимый**.

В дальнейшем в трудах разных авторов теория сложного контрапункта обогащается новыми положениями, включает дополнительные уточнения и т. д. Например, С.С. Богатырев в своей книге «Обратимый контрапункт» (1960) подробно исследует один из названных Танеевым видов сложного контрапункта — **обратимый**, а также возможность его соединения с вертикально-подвижным и горизонтально-подвижным контрапунктами. Ему же принадлежит и нововведение, касающееся рассмотрения двух форм обратимого контрапункта, получивших в теории этого вида определения **полный и неполный**.

Вопросы сложного контрапункта разрабатывают и многие другие отечественные исследователи. Среди них — композитор Н. А. Тимофеев, автор книги «Превращаемость простых канонов» (1981). В другой своей, к сожалению, до сих пор не изданной работе «Очерки по теории подвижного контрапункта строгого стиля» он дает классификацию сложного контрапункта и высказывает очень ценные замечания относительно определения возможностей удвоения голоса данного двухголосного соединения несовершенными консонансами (глава III), а также соображения по поводу теории зеркального и ракоходного контрапунктов (глава VII). Проблемам сложного контрапункта посвятили свои работы также петербургские ученые А.Н. Должанский и К.А. Южак — авторы общей систематизации сложного

контрапункта, предложившие универсальную формулу любого контрапунктического соединения (см. библиографию).

Что же касается истории изучения этого явления, то одним из первых, кто фактически касается проблемы сложного контрапункта, рассматривая прием обмена голосов своими партиями в условиях так называемой техники *Stimmtausch*, был Й. де Гарландиа (см. трактат «*De musica mensurabili*» — «О мензуральной музыке» — CS: I, p.116). Более же подробное описание этого явления дает Николо Вичентино. В IV книге своего трактата «*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*» («Старинная музыка, приспособленная к современной практике», 1555 г.), в главе 34, названной «Способ сочинения двойного контрапункта или двойной композиции», он сообщает о возможности перенесения одного голоса (по отношению к другому) в диапазоне октавы, децимы, дуодецимы. Здесь же приводится очень важное и глубокое наблюдение относительно природы этого интереснейшего явления. В частности, Вичентино пишет: «*Двойной контрапункт есть природы имитационной, но не имитация*». Тем не менее этим высказыванием он подчеркивает причастность сложного контрапункта к явлениям, связанным с имитационностью, а также и с особой ситуацией соотношения голосов, при которой две или больше голосов сходны и даже идентичны своим строением.

Известно, что Вичентино дает описание двум видам сложного контрапункта — **вертикально-подвижному** и **обратимому**. Однако среди примеров, которые он предлагает, есть также музыкальные образцы, где осуществляется перестановка голосов не только по вертикали, но и со сдвигом по времени (см. пример 99 а, демонстрирующий вдвойне-подвижной контрапункт). Интересно и то, что обратимый контрапункт (глава 35) рассматривается им также как вариант «двойного контрапункта», а точнее «двойной композиции». Один из приводимых в трактате примеров демонстрирует реализованный замысел такой «двойной композиции» — четырехголосие, в котором партия сопрано содержит материал баса изложенный в зеркальном отражении и отстающий по времени от других голосов на паузу-бревис (в соответствии с нашей классификацией, это образец комбинированного контрапункта, сочетающего горизонтально-подвижной вид и вертикально-обратимый неполного вида — см. пример 99 б); другой приводимый Вичентино образец — двухголосный, с развитым сопрановым голосом (см. пример 99 в) предстает в двух вариантах, причем во втором (производный вариант) оба голоса излагаются не только в обращении, но и меняются местами, отвечая нормам полного вертикально-обратимого контрапункта:

99

a) *Il medesimo procedere, & i gradi medesimi. A due voci, con un sospiro, p terza sopra.*



A due voci Tenore & Tenore *parte ch'era di sopra, parte ch'era di sotto.*

расшифровка

(первоначальное соединение) (произвольное соединение)

б) *Soprano a. 4. voci. Alto a. 4. voci. Tenore a. 4. voci. Basso a. 4. voci.*

расшифровка

в) *Soprano a due voci alla quinta sopra del Tenore. Tenore riversciato in soprano.*

Tenore a due voci. Soprano riversciato in Tenore alla 5. sotto al canto fermo.

расшифровка (начало)

На близость сложного контрапункта и имитационного письма указывает также Томас Морли в своем трактате «Простое и ясное введение в практическую музыку» («A Plaine and Easie Introduction to Practical Musicke», 1597)¹. Главный персонаж его книги — Мастер заявляет, в частности, следующее: «Существует также манера сочинения, распространенная среди итальянцев, которую они называют *«contrapunto doppio»* или «двойной контрапункт» /double descant/; и хотя это не канон, но очень близко к природе канона... Это не что иное, как определенный род композиции, который, если его спеть по-разному, поменяв голоса /местами/, образует различную гармонию...» (272, р.105). Далее Мастер сообщает: «и он бывает двух видов. Первый — это когда Главное — *Principal* (то есть вещь, как она сочинена изначально) и Ответ — *Reply* (то, что образует Главное /соединение/ при перемене голосов местами) поются, меняя голоса таким образом, что верхний голос может быть сделан нижним, и нижний голос верхним, без каких-либо изменений в движении. То есть, если они первоначально двигались вверх, то они также будут двигаться вверх после того, как их поменяли /местами/, а если они первоначально двигались вниз, то и после они станут также двигаться вниз. (272, р.105).

Небезынтересным является и то, что в этом первом виде двойного контрапункта выделяются две его формы проявления: первая (см. пример 100 а) — когда после перестановки голосов названия нот остаются прежними (она возникает в том случае, когда в Ответе верхний голос Главного соединения исполняется квинтой ниже, а нижний голос — октавой выше)²; вторая (см. пример 100 б) — когда после перестановки голосов названия нот меняются (в данном случае верхний голос Главного соединения в Ответе рекомендуется петь на дециму ниже, а нижний — на октаву выше или наоборот). Следовательно, как видно из описания, а также из приводимых правил и нотных примеров, речь здесь идет о вертикально-подвижном контрапункте дуодецимы и децимы (октавный контрапункт не рассматривается, но, исходя из ранее приведенного примечания, он подразумевается):



¹ За тот факт, что именно имитационные формы явились первопричиной появления сложного контрапункта, говорят и следующие слова Мастера: «Кстати, ты должен запомнить только то, что если в каноне в кварту ведет нижний голос, и если ты споешь ведущий голос на октаву выше, получится канон в *hypodiatente*, то есть в нижнюю квинту; и наоборот, если в каноне в квинту с ведущим нижним голосом ты споешь ведущий голос на октаву выше, получится канон в *hypodiatessaron*, или нижнюю кварту».

² Казалось бы, вполне естественно здесь ожидать октавных перестановок голосов, но ни в трактате Царлино, ни у Морли они не рассматриваются. Однако следует помнить, что названия нот могут сохраняться не только при их октавной, но и при квинтовой перестановке (см. систему гексахордов): C sol fa ut — F fa ut, D la sol re — G sol re ut и т. д.

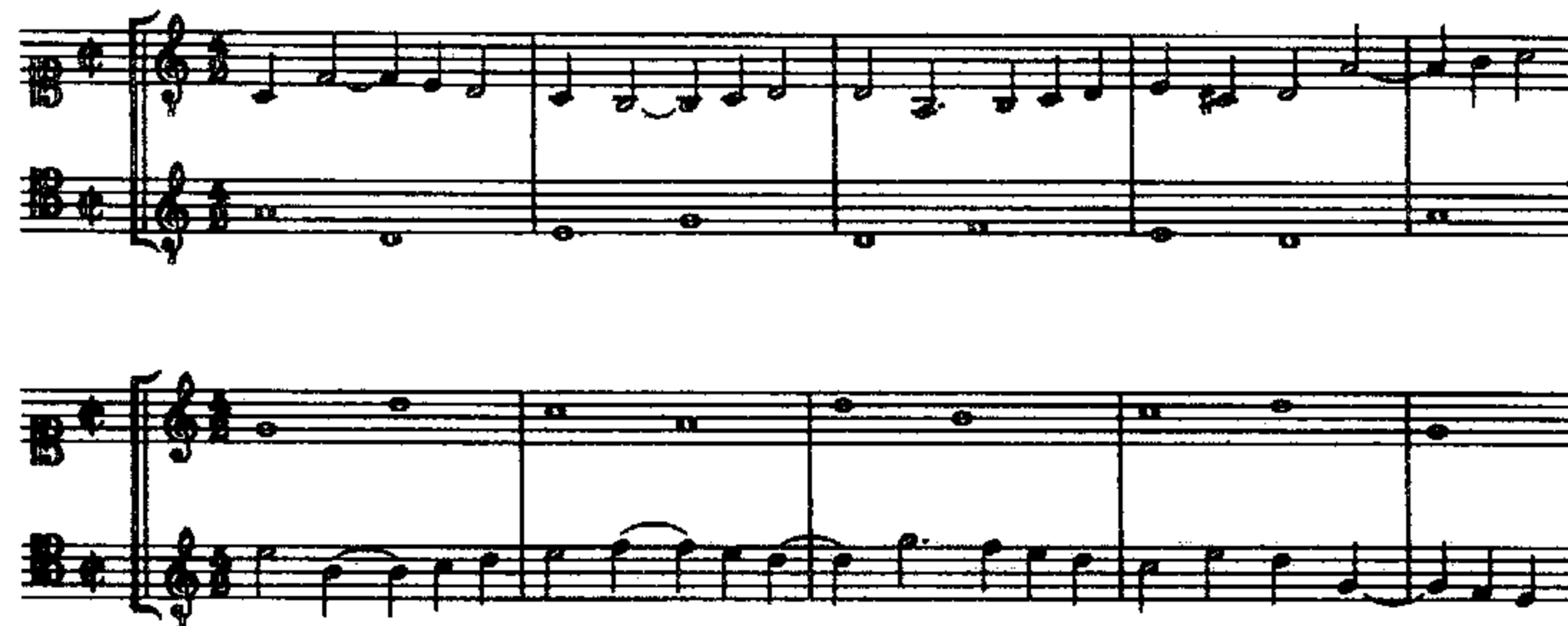


б)



Второй вид двойного контрапункта, по словам Мастера, — это когда голоса, поменявшись /местами/ с верхнего на нижний, движутся противоположно, то есть если прежние оба шли вверх, то, поменявшись /местами/, они идут вниз, или если прежде они двигались вниз, то, поменявшись, они будут двигаться вверх. (272, р.105). Для сочинения в этом роде также следует знать ряд правил (высказывается ряд ограничений в употреблении диссонансов и возможностей последования определенных интервалов). Как уже понял читатель, под вторым видом двойного контрапункта здесь подразумевается **вертикально-обратимый контрапункт**:

101



101



Особо следует подчеркнуть, что большая часть нотных образцов, которые Мастер приводит в качестве примеров на первый и второй виды двойного контрапункта (для подтверждения высказываемых им теоретических положений) включает имитационные формы. Один из них особенно удивителен: он демонстрирует «правила пения третьего голоса к двум другим в двойном контрапункте» — состоит как бы из двух «блоков» — Главного /соединения/, в котором к двум одновременно вступившим голосам, излагающимся на протяжении 23 тактов параллельными децимами (канон с нулевой временной дистанцией), присоединяется третий голос (см. пример 102 а), и Ответа — с новой расстановкой этих же голосов (см. пример 102 б). Сегодня эта форма явно была бы определена как пример тройного контрапункта; однако во времена Морли она воспринималась не только как двойной контрапункт, но и как результат выполнения огромного числа правил (заметим, не всегда обоснованных); впрочем, успешного результата в его написании можно было достичь, выполнив пожелание автора «сочинять Главное /соединение/, и Ответ вместе, чтобы допустить наименьшее число ошибок...» (272 p.109-110):

102 а)



246



То, что сложный контрапункт и имитационное письмо изначально мыслились как очень близкие явления, доказывают не только ранее приведенные примеры, но и факт завершения темы, посвященной двойному контрапункту, изложением способа сочинения канона «per arsin & thesin» («я только покажу тебе способ «per arsin & thesin» и на этом покончим с двойным контрапунктом» — p.114). Разные варианты вступления голосов этого канона, рассматриваемые как варианты двойного контрапункта, заставляют автора трактата сделать вывод о том, что «не стоит упражняться в них до тех пор, пока не достигнешь совершенства в контрапункте и в простых видах канонов...» (p.115).

Правила, формулируемые Морли в отношении двойного контрапункта, его разновидностей и вариантов, связаны прежде всего с употреблением тех или иных интервалов и во многом точно повторяют, по-видимому, хорошо известные автору положения из «Le Istitutione harmoniche» Царлино — трактата, пользовавшегося, как уже многократно говорилось, огромной популярностью и авторитетом в ряде стран, причем не только во второй половине XVI, но и в XVII веке. Так, в третьей части этого трактата подробнейшим образом описаны поведение тех или иных интервалов в условиях разных перестановок голосов, а также способы составления контрапункта децимы и дуодецимы и т. д.

Подчеркнем тот факт, что Царлино применяет понятие «двойной контрапункт» как к двухголосным образцам, так и к трех-, четырехголосным фрагментам, в которых в перестановке голосов участвуют уже не два, а все три, четыре голоса. По-видимому, (хотя очень предположительно) он, как и Вичентино, вкладывает в это понятие некий особый смысл, связанный с «двуликостью» композиции, с возможностью предлагать не один образец контрапункта, но еще и другой его вариант, не один-единственный пример соединения голосов, но и его своеобразный «дубль»³.

³ Подобная трактовка понятия «двойной контрапункт» в применении к трех-, четырехголосию просуществовала несколько эпох. В частности, она встречается и у Марпурга в его трактате «Abhandlung von der Fuge» (1753-54).

Итак, в отличие от простого, сложный контрапункт реализуется всегда в нескольких соединениях голосов — первоначальном и одном или нескольких производных, в которых участвуют те же голоса, но в иных комбинациях, в иных временных, интервальных, метро-ритмических и прочих соотношениях. Таким образом, для того, чтобы говорить о присутствии сложного контрапункта, нужно иметь в наличии (в анализируемом тексте) по меньшей мере два соединения тех же мелодических голосов, первое из которых принимает-ся за первоначальное, второе — за производное. В случае же использования возможностей разных видов сложного контрапункта число производных соединений может быть неограниченным; при этом каждое новое производное соединение получает порядковый номер («первое производное соединение», «второе» и т. д.).

Долгое время считалось, что производные соединения должны находиться на некоем расстоянии от первоначального соединения, иначе говоря, производное соединение может вступать лишь после окончания первоначального. либо на значительной дистанции от него. Однако вся история развития многоголосного музыкального искусства, история взаимоотношений имитационных форм и сложного контрапункта показывает, что сложный контрапункт может иметь две формы проявления — симультанную и консекутивную⁴. В первой — симультанной (лат. *simul* — вместе, совместно) — первоначальное и производное соединения слиты как бы воедино, они не расчленяются при слуховом восприятии, так как звучат практически одновременно (см. примеры 110—112, 114—117, в которых при желании можно выделить первоначальное и производное соединения).

Представим себе запись четырех-, пятиголосного мотета или партитуру одной из частей месс, фактура которых включает, например, канон двух голосов и еще два или три свободных голоса. Присутствие сложного контрапункта в этом случае обязательно; более того, у него будет несколько первоначальных соединений. Их образуют сочетание пропосты канона и любого из свободных голосов; респоста канона с тем же свободным голосом составят производное соединение (например: АВ, АС, АД — первоначальные соединения; А₁В, А₁С, А₁Д — производные соединения). Таким образом, практически любая из музыкальных композиций, которая содержит канон, сочетающийся со свободным голосом (или свободными голосами), может быть примером реализации этого вида сложного контрапункта. В качестве его образцов, в частности, могут быть названы Gloria «ad modum tubae» Дюфаи и его же рондо «Bien veignes vous» и

⁴ Оба эти понятия впервые были использованы в книге Ю. Евдокимовой и Н. Симаковой «Музыка эпохи Возрождения (*cantus prius factus* и работа с ним)» применительно к технике письма (в том числе к технике выполнения *Quodlibet* и т.д.), но не к сложному контрапункту. Позднее они были задействованы в теории сложного контрапункта — см. дипломную работу Э. Кислицыной «Сложный контрапункт и его претворение в советской музыке 1960-80-х годов» (Московская консерватория, М., 1990, руков. Н.А. Симакова).

«Resvelons nous — Alons ent bien», II Agnus Dei из мессы Обрехта «Je ne demande», шансон Жоскена «Petite camusette» (a 6 v.), песня Зенфля «Entlaubet ist der Walde», любая часть мессы Палестрины «Repleatur os meum laude», мадригал Лассо «Come la sera al foco» и т. д., где в условиях трех-, четырех-, пятиголосия при одновременном звучании разные пары голосов составляют первоначальное и производное соединения⁵.

Симультанная форма сложного контрапункта по времени своего бытования, несомненно, предшествует консеккутивной форме (лат. *consecutio* — последовательность) — с последовательной фиксацией и возможностью раздельного прослушивания первоначального и производного соединений (что согласуется с изменением восприятия человеком пространственно-временных отношений). Вспомним, как на смену органумному многоголосию с почти одновременным звучанием голосов приходит техника *Stimmtausch*, потом стретная полифония, которую затем вытесняет имитационное (контрапунктическое, в том числе фугированное) письмо со значительно увеличившейся временной дистанцией между вступающими голосами. И тем не менее при наличии огромного (практически бесконечного) числа примеров сложного контрапункта симультанного вида, содержащихся в музыкальном наследии мастеров Средневековья и Ренессанса, это наследие демонстрирует и великолепные образцы сложного контрапункта, выраженного в консеккутивной форме. В их числе, несомненно, могут фигурировать такие композиции, как рондо Машо «Ma fin est mon commencement», Sanctus из мессы «duarum facierum» Мулю, Agnus II из мессы «L'homme armé» (sexti toni) Жоскена Депре, Sanctus из мессы «Canonica» Палестрины (?), его же мотет «Haec dies» и др.⁶

Анализируя эти примеры, как и ранее перечисленные (мы еще вернемся и к тем, и к другим при изучении техники выполнения контрапункта), нетрудно убедиться, что присутствующий в них сложный контрапункт действительно предстает в одной из двух только что рассмотренных нами форм (симультанной или консеккутивной), но кроме того, можно заметить, что он различается также по своим выразительным и конструктивным возможностям. Это говорит о необходимости выработки определенной классификации, для чего следует ответить на такие вопросы:

- 1) сколько существует видов сложного контрапункта;
- 2) каковы они;
- 3) что явилось импульсом к их возникновению;
- 4) в каких сферах художественной практики они наиболее часто применимы?

⁵ Для удобства анализа примеров все они приводятся из одного учебного пособия — книги автора «Вокальные жанры эпохи Возрождения» (146), см. номера: 4, 46, 47, 8, 546, 63, 20, 71.

⁶ В том же, ранее названном, учебном пособии они располагаются под номерами: 26, 18, 13, 22, 43.

Как уже говорилось, С.И. Танеев в своем исследовании «Подвижной контрапункт строгого письма» (во Вступлении) пишет о существовании трех видов сложного контрапункта⁷, которые называет следующим образом:

1) подвижной, 2) допускающий удвоение, 3) обратимый.

Подразделив первый из них на три подвида (вертикально-подвижной, горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной) и обнаружив общие свойства между контрапунктами вертикально-подвижным и допускающим удвоение, Танеев объединяет их изучение в первой части книги, посвятив вторую часть изложению теории горизонтально-подвижного и вдвойне-подвижного контрапунктов, техника письма которых до этого вообще никем не объяснялась и предлагается здесь впервые. Достоинства труда С.И. Танеева настолько очевидны и неоспоримы, что можно только восхищаться интуиции этого ученого-музыканта, блестяще реализовавшего идею точного математического обоснования сугубо специфических явлений, свойственных контрапункту и предложившего всего на нескольких страницах простое решение целого ряда сложнейших задач, на выполнение которых, равно как на их объяснение многим западным теоретикам требовались десятки параграфов и сотни страниц.

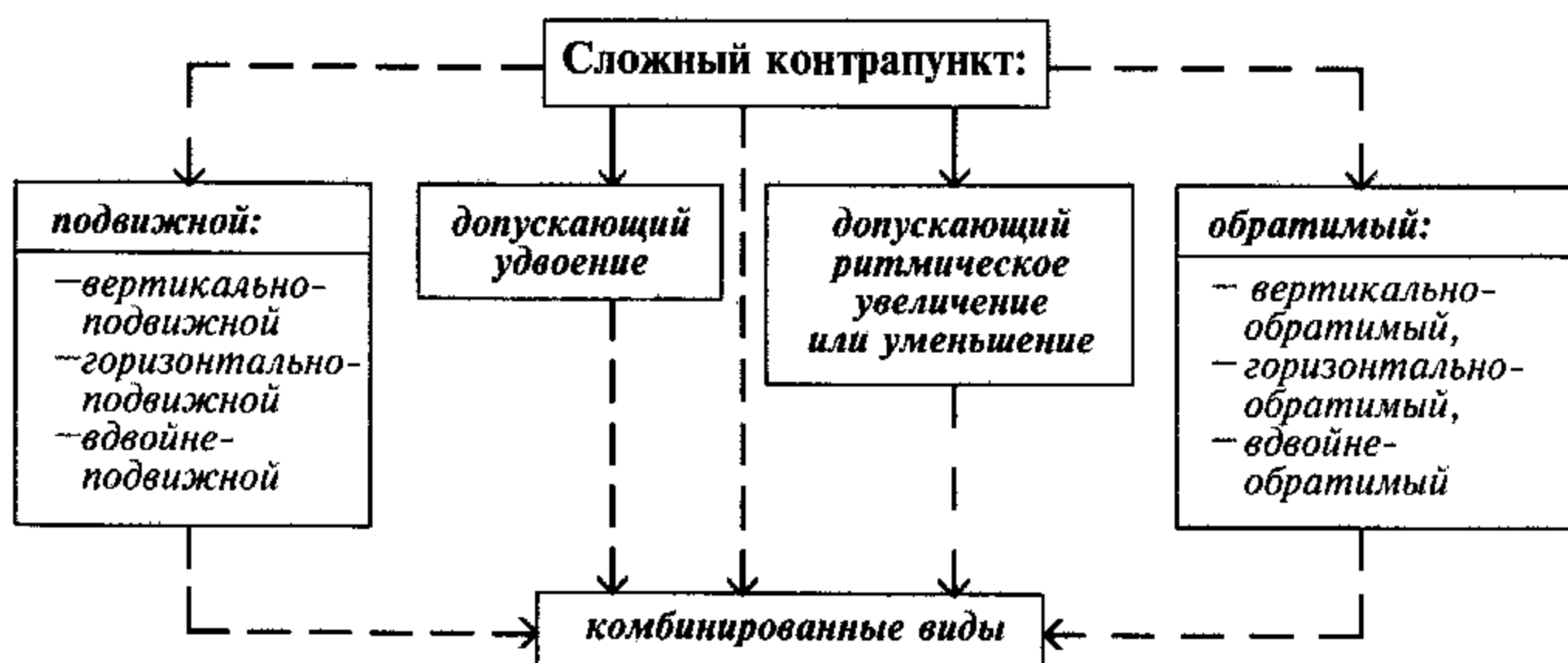
Три вида сложного контрапункта, сформулированные Танеевым, несомненно, представляют наиболее часто встречающиеся формы его проявления. Тем не менее художественная практика, неустанно корректирующая теорию, демонстрирует нам порой такие музыкальные композиции, в которых содержатся и другие виды сложного контрапункта, ученым не рассмотренные, хотя, возможно, и осознаваемые. Образцы претворения подобных видов сложного контрапункта имеют место не только в современном композиторском творчестве, но и в музыке старых эпох. К ним, например, явно может быть причислен контрапункт с пропорциональным метро-ритмическим изменением одного из мелодических компонентов. Частный случай его проявления — трех-, четырехголосие, включающее пропорциональный канон (один из голосов подается в двух разных метро-ритмических вариантах, звучащих одновременно). Особую область, несомненно, представляет и контрапункт, сочетающий в себе разные виды сложных контрапунктов, примеров проявления чего, как ни странно, достаточно много.

Добавив эти два вида и распределив все полученные виды с учетом степени их распространенности в художественной практике, мы получим следующую классификацию сложного контрапункта:

⁷ После смерти С. Танеева в отечественном музыкознании проблемами сложного контрапункта занимались также С. Богатырев, Н. Тимофеев, А. Должанский, К. Южак и др. Автор преднамеренно отказывается от дискуссии по поводу существующих классификаций сложного контрапункта с этими и другими авторами учебников и учебных пособий, статей (в том числе в музыкальных энциклопедиях) и пр., предлагая свою классификацию, в которой, как уже было сказано, первые три вида сформулированы Танеевым и им же намечены остальные. Однако автор хотел бы специально выделить (как наиболее логичную и простую) классификацию, предложенную В.П. Фраеновым, который подразделяет сложный контрапункт на три основных вида: 1) подвижной, 2) допускающий удвоение, 3) допускающий преобразования (обратимый, ракоходный, допускающий увеличение, допускающий уменьшение).

- 1) **подвижной контрапункт**, который предстает в трех разновидностях:
 - а) вертикально-подвижной контрапункт;
 - б) горизонтально-подвижной контрапункт;
 - в) вдвойне-подвижной контрапункт;
- 2) **обратимый контрапункт**; он также может быть выражен тремя способами:
 - а) вертикально-обратимый контрапункт;
 - б) горизонтально-обратимый контрапункт;
 - в) вдвойне-обратимый контрапункт⁸;
- 3) **контрапункт, допускающий удвоение**, то есть рассчитанный на дублировки;
- 4) **контрапункт, допускающий метрическое изменение**, то есть рассчитанный на пропорциональное увеличение или сокращение длительностей;
- 5) **комбинированный контрапункт**, сочетающий признаки двух и более видов сложного контрапункта⁹.

Схематически это может быть выражено следующим образом:



Каждый из названных видов имеет свои специфические особенности и отличается техникой выполнения. Например, производные соединения подвижного и обратимого контрапунктов содержат то же количество голосов, что и первоначальные соединения, в то время как в контрапункте, рассчитанном на

⁸ В одном из найденных уже после смерти С.И. Танеева вариантов Вступления к «Подвижному контрапункту» (его публикацию см. в сб. «Танеев С.И. Из научно-практического наследия». — М., 1967) предлагается отсутствующая в окончательном, вошедшем в книгу варианте более подробная градация обратимого контрапункта. Здесь он подразделяется (как и подвижной) на три подвида, названные Танеевым: вертикально-обратимый, горизонтально-обратимый, вертикально-горизонтально обратимый. Последний из подвидов переименован нами во вдвойне-обратимый.

⁹ Мы опускаем рассмотрение возможного промежуточного явления, выражающегося в свертывании тонов мелодического голоса в вертикальный комплекс многоголосного созвучия.

дублировки, число голосов в производном соединении по сравнению с начальным изложением увеличивается. Обратимый контрапункт (все три разновидности) может представать в полном и неполном видах. Последний возникает тогда, когда эффект отражения (по вертикали или по горизонтали) применяется не ко всем, а лишь к отдельным голосам, что сказывается на производном соединении. Подобные операции (перемещение только одного из голосов) возможны и в подвижном контрапункте, однако к нему совершенно неприменимы понятия «полный» и «неполный», поскольку перемещение даже одного компонента приводит к изменению качества многоголосия, а следовательно, выявляет факт наличия производного соединения. Далее, если для того или иного контрапункта (например, частично-обратимого) неполный вид — явление частное, в некотором роде даже вторичное, то для четвертого вида сложного контрапункта — допускающего метро-ритмические преобразования (как результат пропорционального увеличения или уменьшения длительностей) — именно это свойство оказывается основополагающим. Более того, для данного вида контрапункта, наоборот, недопустимо использование идентичного ритмического преобразования синхронно во всех голосах. Если это произойдет, то производные соединения не будут отличаться от первоначального ничем, кроме графических (иные длительности) и темповых показателей. Отсутствие же каких-либо качественных изменений между исходным соединением и его вариантом — факт, неоспоримо свидетельствующий об отсутствии самого явления сложного контрапункта.

двухголосие

подвижной контрапункт

Подвижным контрапунктом является такой вид сложного контрапункта, производные соединения которого содержат те же мелодические голоса, что и первоначальное, но с другими временными и интервальными соотношениями. В строгом стиле подвижной контрапункт — не просто часто встречающееся явление. Это один из самых распространенных способов музыкального мышления, один из ведущих художественно-выразительных приемов, являющийся неотъемлемой частью техники письма мастеров XV—XVI веков.

Как и контрапункт, допускающий удвоение, подвижной контрапункт имеет уходящие вглубь веков исторические корни, мощные ростки от которых отчетливо проявляются уже во времена раннего Средневековья. При этом если контрапункт, рассчитанный на дублировки, оттачивался в формах параллельного органоума, гимеля, в технике фабурдена и фобурдона и т. д. (см. главу 3), то приемы подвижного контрапункта рождались нередко в этих же письменно зафиксированных, но уже трехголосных образцах, а также в разнообразных способах музыкальной импровизации. Ранние примеры применения вертикально-подвижного

контрапункта встречаются уже в музыке XII—XIII веков. Они показывают как в процессе «подлаживания» голосов к избранному первоисточнику происходит их интонационное сближение, приводящее к идентификации музыкальных текстов. Важную роль в становлении и развитии принципов этого вида сложного контрапункта сыграла также техника *Stimmtausch*, в основе которой лежит прием взаимной перестановки голосов. Такие примеры вертикальных перестановок мелодических оборотов (а первоначально — ритмических фигур) содержат многие органумы. В еще большей мере они характерны для жанра ронделя XIII века. В дальнейшем вертикально-подвижной контрапункт участвует в образовании многих полифонических форм, встречаясь в самых различных фактурных условиях. Кульминационная же точка его развития совпадает с моментом расцвета и широким распространением имитационных форм, а также связанной с ними имитационной техники письма, исключительно показательных для художественно-стилевой направленности музыкального искусства Ренессанса. Позднее не менее яркую страницу в историю подвижного контрапункта вписали Барокко и XX век.

Каждая из разновидностей подвижного контрапункта возникает в результате передвижения голосов — вертикального, горизонтального, либо и того и другого одновременно, что и получило отражение в их названиях.

Итак, основу вертикально-подвижного контрапункта составляет **вертикальное передвижение**, в двухголосии совершаемое одним или двумя голосами. Шаг каждого из голосов на определенный интервал мы будем обозначать латинской буквой *v* (*vertikal*) и номером голоса: *v I* и *v II*. Сумма интервалов, на которые переместятся голоса, составит **показатель** вертикально-подвижного контрапункта — *Iv* (*index verticalis*). $Iv = vI + vII$. Следует особо оговорить момент цифрового обозначения интервалов. Опираясь при рассмотрении сложного, в том числе вертикально-подвижного контрапункта, а также других его разновидностей, на учение С.И. Танеева, несомненно, следует принять и его систему обозначения интервалов. Согласно ей, каждый интервал обозначается цифрой, соответствующей числу совершенных внутри него секундовых шагов, что реально выражается цифрой на единицу меньше общепринятой (прима = 0, секунда = 1, терция = 2 и т. д.).

Горизонтальное передвижение голосов, составляющее основу горизонтально-подвижного контрапункта, с учетом того, что за единицу расстояния принимается такт, мы будем аналогичным образом помечать буквой *h* (*horisontal*). Соответственно при перемещении того или иного голоса каждый из них будет обозначаться как *hI* и *hII*. Их сумма даст представление о показателе горизонтально-подвижного контрапункта — *Ih* (*index horisontalis*). $Ih = hI + hII$.

Вдвойне-подвижной контрапункт, основу которого составляют одновременно **вертикальные и горизонтальные перемещения** голосов, естественно, апеллирует к тем же обозначениям и фактически суммирует данные *Iv* и *Ih*. Все остальные нюансы, касающиеся каждого из контрапунктов, будут рассмотрены в соответствующих разделах.

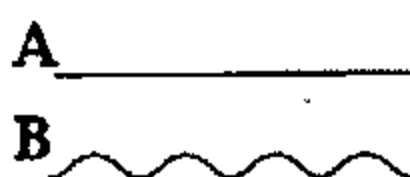
вертикально-подвижной контрапункт

Эта разновидность подвижного контрапункта образуется в результате передвижения мелодических голосов по вертикали, что приводит к изменению между ними интервальных отношений. Иными словами:

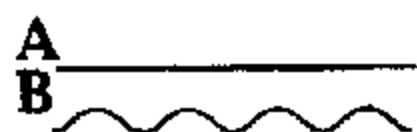
— **вертикально-подвижной контрапункт** — это контрапункт, производное соединение которого отличается от первоначального интервальными соотношениями мелодических голосов, а также их высотной позицией.

Изменение вертикальных координат в этом виде контрапункта осуществляется путем перестановок голосов. Они могут быть прямые и противоположные:

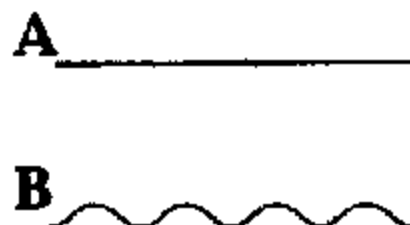
первоначальное соединение:



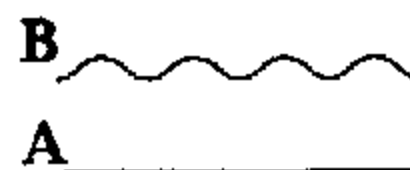
произвольные соединения:



прямая
перестановка



прямая
перестановка



противоположная
перестановка

Художественная практика подсказывает, что прямые перестановки голосов встречаются наиболее часто (но не всегда) в симультанном виде сложного контрапункта, тогда как противоположные — в консекутивном.

Существуют два способа выполнения вертикально-подвижного контрапункта, которые снимают момент случайности, произвольности в поиске вариантов ранее звучавших голосов и обеспечивают получение правильных производных соединений (с новыми высотными координатами).

Первый способ, зафиксированный в трактатах XVI века (Вичентино и др.) и учебниках последующих веков (включая упоминавшуюся ранее книгу Бусслера), связан с привлечением для сочинения двойного контрапункта третьей (дополнительной) строки. Данная методика осуществления вертикально-подвижного контрапункта состоит в том, что на одной из строк (предположим, на верхней) выписывается заданная мелодия или хорал (с.pr.f.); тогда на нижней (третьей) строке строго нота под нотой (по отношению к с.pr.f.) переписывается эта же мелодия на любой высоте. Вместе с верхним голосом она образует мнимый (он звучать не будет) канон — с нулевой временной дистанцией, но в какой-то опре-

деленный интервал, например, в нижнюю октаву, дециму, дуодециму, в любой другой (главное, он строго выдерживается от первой до последней ноты). Наконец, на средней строке сочиняется новый мелодический голос, который в ладовом, ритмическом и интервальном отношении согласуется и с верхним, и с нижним голосом и при этом отвечает всем правилам построения простого контрапункта. В итоге, трехстрочный эскиз («заготовка») позволяет нам получить: **первоначальное соединение** (его дают мелодические голоса I и II строк) и **производное соединение** (его дают мелодические голоса II и III строк) вертикально-подвижного контрапункта. Интервал же между голосами мнимого канона (I и III строки) и будет величиной, определяющей **показатель вертикали**, то есть **IV**:

103



Голоса можно располагать и иначе. Помещение мнимого канона на I и III строках обеспечит возможность получения **противоположной перестановки** голосов, а на I и II строках — **прямой**. Наряду с известными показателями — октавы, децимы, дуодецимы, такой способ построения вертикально-подвижного контрапункта позволяет применять и любые другие показатели.

104

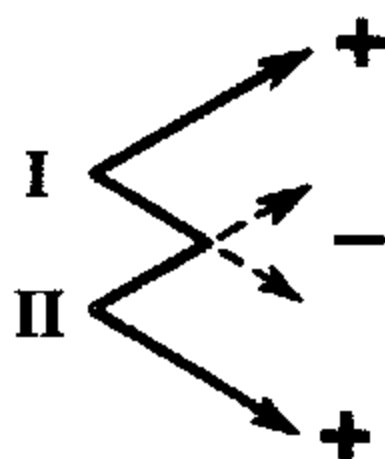


Второй способ предполагает прекрасное знание **ограничений** всех или хотя бы основных, наиболее часто встречающихся видов контрапункта — октавы, децимы, дуодецимы. С целью выяснения, какие интервалы получаются в производном соединении в результате перестановки голосов, как они соотносятся с интерва-

лами первоначального соединения и какие отсюда вытекают дополнительные ограничения для каждого из видов контрапункта, составляется таблица, позволяющая заранее определять наиболее оптимальные варианты для того или иного вида контрапункта.

Еще раз напомним здесь о новом, отличающемся от общепринятого, способе обозначения интервалов, введенном С. Танеевым, при котором все они получают цифровые выражения (что позволяет производить математические действия), фиксирующие не количество охватываемых интервалом ступеней, а сумму заключенных в нем секунд. В результате, по словам Танеева, «каждый интервал обозначается цифрой, на единицу меньшей, чем та, которая соответствует общепринятому его названию: терция — цифрой 2, кварта — цифрой 3 и т.д.» (162, с.17).

Другим, столь же важным нововведением явился фактор фиксации направления движения голосов при изменении их высотных позиций (в производном соединении). Для этого используются соответствующие обозначения (со знаками + и -). Схема фиксации передвижения голосов проста: любое удаление одного голоса от другого (увеличение расстояния между ними) обозначается знаком +; сближение голосов (уменьшение расстояния между ними, включая и перекрещивание) обозначается знаком -. Приводимая ниже схема иллюстрирует эти обозначения:



Сумма интервалов, на которую в конечном счете переместились мелодии первоначального соединения в производном выражается (как уже было ранее отмечено) определенной цифровой величиной, называемой **Index verticalis**. Соответственно тому, какой применен **Iv**, контрапункт получает аналогичное наименование (например, контрапункт, написанный с применением **Iv = 7** именуется «контрапунктом октавы»; с применением **Iv = 2** — «контрапунктом терции» и т. д.). **Iv** — одна из важнейших характеристик контрапункта, им определяются выбор интерваллики, виды движения голосов (косвенное, прямое, противоположное, параллельное и проч.) Каждый вид контрапункта имеет свои ограничения, внимательное отношение к которым при сочинении первоначального соединения голосов в известной степени гарантирует отсутствие ошибок в производном. В случае противоположной перестановки голосов использование между голосами интервала, превосходящего величину показателя вертикали **нежелательно** — иначе в производном соединении произойдет перекрещивание голосов. В соответствии с традицией, идущей еще от Вичентино, Царлино, Морли (рассматривавших примеры вертикально-подвижного контрапункта только с противоположной перестановкой голосов).

двухголосный контрапункт, в котором голоса обмениваются своими партиями (мелодиями), получает к своему названию дополнительное определение — «двойной». Таким образом, двухголосный контрапункт, содержащий обмен партиями в диапазоне октавы ($Iv = -7$) будет называться **двойным контрапунктом октавы**, в диапазоне децимы ($Iv = -9$) — **двойным контрапунктом децимы** и т.д. Контрапункт, производные соединения которого не содержат противоположных перестановок голосов (а только прямые), подобного дополнительного определения иметь не будет.

Для того, чтобы определить, в каком вертикально-подвижном контрапункте выполнен тот или иной двухголосный фрагмент композиции, необходимо суммировать цифровые выражения интервалов, на которые переместились обе контрапунктирующие мелодии. Цифры с одинаковым знаком (только $+$ или только $-$) складываются; в случае же наличия разных знаков из цифры большей величины вычитается меньшая. Например, ситуация при которой мелодия верхнего голоса опустилась в производном соединении на кварту (интервал перемещения верхнего голоса $vI = -3$), а мелодия нижнего поднялась на секунду ($vII = -1$), свидетельствует о применении здесь **контрапункта квинты** ($Iv = -4$). Если же верхний голос поднялся на терцию, а нижний поднялся на дециму ($vI = +2$, $vII = -9$), их сложение укажет на использование в анализируемом фрагменте **двойного контрапункта октавы**.

Один и тот же Iv может являться результатом суммирования разных цифровых выражений, например: $2 + 5$, $3 + 4$, $1 + 6$. Качество производного соединения при этом остается неизменным, но меняется его высотная позиция.

Методика сочинения упражнений на вертикально-подвижной контрапункт предполагает следующие действия:

- 1) сочинить или процитировать мелодический голос;
- 2) выбрать показатель вертикали (Iv) и уточнить его возможности относительно употребления тех или иных интервалов, а также другого рода ограничений;
- 3) приписать второй мелодический голос соответственно ограничениям данного контрапункта;
- 4) сделать перестановку голосов, стараясь, чтобы первоначальное соединение голосов органично переходило в производное (а именно, чтобы окончание первой фразы верхнего голоса естественно перетекало в начало второй фразы нижнего и наоборот — конец первой фразы нижнего голоса по возможности убедительно «состыковывался» с началом последующей реплики верхнего); однако можно и не состыковывать первоначальный и производный варианты, предполагая, что они будут звучать не подряд, а с некоей временной дистанцией;
- 5) проверить написанный музыкальный текст первоначального и производного соединений с точки зрения вертикали, ладовых, ритмических требований, предъявляемых строгим стилем. В случае возникновения в производном соединении ладовых «шероховатостей» (тритон) необходимо исправить их за счет смены высотной позиции всего комплекса голосов (в том числе с помощью изменения ключей).

При выполнении пункта 2 вышеизложенных рекомендаций следует помнить, что в качестве Iv может фигурировать практически любое число, указывающее на тот

или иной интервал¹⁰. Однако далеко не каждый контрапункт располагает достаточным количеством взаимозаменяемых, не требующих каких-либо особых правил приготовления, разрешения и т. д. интервалов. Наибольшее распространение в художественной практике получили: двойной контрапункт октавы, двойной контрапункт децимы, двойной контрапункт дуодецимы, в которых максимальное число консонансов первоначального соединения переходит в производном соединении также в консонансы, а диссонансов — в диссонансы. Данные виды контрапункта удобны и по ряду других причин, важнейшая из которых — наиболее естественная в ладовом отношении высотная позиция контрапунктирующих мелодий после их перестановки. Рассмотрим эти контрапункты с точки зрения применения в них интервалов.

Контрапункт октавы: $Iv = -7$ (-14, -21, -28)

первоначальное соединение:	0	1	2	3	4	5	6	7	8
производное соединение:	7	6	5	4	3	2	1	0	6

Как видно из схемы, унисон двух голосов первоначального соединения дает в производном соединении октаву; секунда (с приготовленным в случае задержания нижним звуком) — септиму (с приготовленным верхним звуком); терция первоначального соединения дает в производном соединении сексту и т. д. Таким образом, основное ограничение этого контрапункта касается употребления **квинты**, которая (ввиду того, что в производном соединении она перейдет в кварту) в первоначальном соединении должна рассматриваться как диссонанс с приготовлением и обязательным разрешением (в случае ее применения на сильной или относительно сильной доле такта) либо ее верхнего, либо нижнего тона. В том случае, когда диапазон между голосами первоначального соединения превышает октаву (во избежание перекрещивания голосов должен применяться $Iv = -14, -21, -28$), дополнительное ограничение коснется употребления **ноны**, в которой при употреблении ее на сильной (или относительно сильной) доле такта в первоначальном соединении должен приготавливаться и разрешаться только нижний звук.

105

а) Жоскен Дебре. Alma Redemptores Mater – Ave Regina coelorum

¹⁰ Исключения составят лишь следующие случаи: $Iv = 0$, $Iv = +7$, $+14$, а также $Iv = -7$, возникающий в результате сближения, но не перекрещивания голосов, которые по сути дела не относятся к сложному контрапункту.



Контрапункт децимы: $Iv = -9$ (-16, -23, -30)

первоначальное соединение: 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

производное соединение: 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

Из схемы видно, что терция в производном соединении дает октаву, а секста — квинту, следовательно, в этом контрапункте возможно только противоположное и косвенное движение голосов, поскольку параллельные терции приведут к параллельным октавам, а параллельные сексты — к параллельным квинтам. Невозможно и прямое движение к этим интервалам — оно приведет к скрытым октавам и квинтам. Дополнительные ограничения вводятся также при употреблении **кварты** и **ноны** — интервалов, в которых в качестве диссонирующих тонов могут выступать как верхний, так и нижний звук. В этом контрапункте в кварте (в производном соединении она дает септиму), если она употребляется на сильной (или относительно сильной) доле такта, приготавливается и разрешается только нижний тон, а в ноне (в производном соединении она дает секунду) в аналогичных временных условиях — только верхний:

106



Контрапункт дуодецимы: $Iv = -11$ (-18, -25, -32)

первоначальное соединение: 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 и т. д.

производное соединение: 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 и т. д.

9**

259

В этом контрапункте, так же как и в октавном контрапункте, все консонансы за исключением лишь одного дают в производном соединении консонансы. Более того, совершенные консонансы — прима, квинта, октава — переходят в совершенные, несовершенный консонанс — терция — в идентичный интервал несовершенной децимы. Дополнительные ограничения касаются употребления лишь двух интервалов — **сексты** и **ундецимы**: первая (в производном соединении она дает септиму) рассматривается как диссонанс, в котором в случае употребления ее на сильной (или относительно сильной) доле такта должен быть приготовлен и разрешен нижний звук; во второй (в производном соединении дает секунду) при употреблении ее в качестве задержания в роли диссонирующего выступает верхний звук:

107



Для того, чтобы показать технику выполнения любого, не обязательно двойного (то есть с противоположной перестановкой голосов), вида вертикально-подвижного контрапункта, рассмотрим достаточно удобный для практического использования **контрапункт терции**:

Контрапункт терции: $I_v = +2$

первоначальное соединение: 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 и т. д.

производное соединение: 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 и т.д.

В этом контрапункте возможно применение на сильной (или относительно сильной) доле такта таких консонансов, как прима, терция, секста, октава, которые, однако, и внутри построения, и в каденции должны быть использованы только при косвенном или противоположном движении голосов. Иное их введение грозит появлением скрытых или параллельных квинт и октав. Кроме того, особого внимания заслуживает употребление в первоначальном соединении квинты, которая в этом контрапункте должна рассматриваться как диссонанс (ввиду перехода в септиму) и, в случае употребления ее на сильной (или относительно сильной) доле такта, потребует обязательного приготовления и разрешения верхнего звука.

108



В «Приложении» к своей книге «Подвижной контрапункт строгого письма» С.И. Танеев приводит сочиненные им нотные примеры, демонстрирующие использование вертикально-подвижного контрапункта со всеми показателями, начиная от $Iv = +1$ до $Iv = +6$ и от $Iv = -1$ до $Iv = -13$ включительно.

Художественная практика (преимущественно эпохи Ренессанса, но также Барокко и последующих эпох) показывает, что иногда первоначальное соединение голосов сочиняется с учетом ограничений нескольких видов вертикально-подвижного контрапункта (например, октавного и дуодецимы или октавного, децимы и дуодецимы). Это дает возможность говорить о применении сложного показателя (двойного, тройного и т. д.). Правда, в художественной практике строгого стиля (в отличие от свободного стиля) подобное явление встречается не столь часто, поскольку, как правило, при повторении мелодические голоса несколько видоизменяются интонационно, ритмически, и это сразу же снимает вопрос о наличии собственно сложного контрапункта. Однако в учебных пособиях и в трудах, посвященных вопросам контрапункта, примерам, содержащим сложный показатель, обычно уделяется достаточное внимание («Строгий стиль» Бусслера; главы V и X из «Подвижного контрапункта» Танеева и др.). Поэтому для усвоения и совершенствования техники вертикально-подвижного контрапункта в практические работы целесообразно вводить задания на сложный показатель, суммирующий хотя бы три наиболее популярных показателя — октавы, децимы, дуодецимы:

109

а) первоначальное соединение

б) производное

$Iv = -7$

$I \times -7$

$II \times 0$

Exercise 109 consists of two parts, a and b. Part a, titled 'первоначальное соединение' (initial connection), shows a treble and bass staff with a complex contrapuntal exercise. Part b, titled 'производное' (derived), shows the same exercise with additional indicators: $Iv = -7$, $I \times -7$, and $II \times 0$, which represent the sum of three different contrapuntal indicators (octaves, decimas, and duodecimas).

261

в) производное

$Iv = -9$

$I \times -12$
 $II \times +3$

г) производное

$Iv = -11$

$I \times -11$
 $II \times 0$

Наконец, следует, несомненно, упомянуть и о так называемом **полиморфическом показателе**, связанном, по словам Танеева, «с задачей, сильно занимавшей умы старых теоретиков и казавшейся им особенно таинственной» (с.121), — показателе, допускающем практически все без исключения перестановки голосов. Предложенные Танеевым расчет и таблица наглядно продемонстрировали неосуществимость этой задачи в условиях строгого стиля (а следовательно, и тщетность усилий) из-за отсутствия интервала, который можно было бы поставить на сильную долю такта при всех показателях.

горизонтально-подвижной контрапункт

Эта разновидность подвижного контрапункта образуется в результате передвижения мелодических голосов по горизонтали, а следовательно, изменения между ними временных координат (соотношений). Иначе говоря:

— **горизонтально-подвижной контрапункт** — это контрапункт, производное соединение которого отличается от первоначального временем вступления мелодических голосов.

В строгом стиле (как, впрочем, и в барочной музыке, и в музыке последующих эпох) смещение контрапунктирующих голосов по горизонтали чаще всего осуществляется без переакцентировки сильных и слабых долей (но с возможной заменой сильной доли на относительно сильную и наоборот), — что наверняка связано с особенностями хорового и ансамблевого пения, а именно с традициями и «правилами» произнесения тексто-музыкальных фраз. Закрепленность слова за конкретным мотивом вполне естественно удерживает последний в том же метрическом обличье, не позволяя длительностям сильных долей перейти на слабое время такта и наоборот, что неминуемо повлекло бы за собой изменение ударения в слове. Поэтому сдвиг во времени, как правило, осуществляется либо по целым тактам, либо, в четырехдольных размерах, — $4/1$, $4/2$ — по полутактам, полутактам и т. д.

Подобно вертикально-подвижному, горизонтально-подвижной контрапункт имеет свою характеристику, свой определительный знак, указывающий на те изменения, которые произошли в производном соединении. Это — **показатель горизонтали: Ih** (Index horisontalis). Он фиксирует суммарную величину перемещений мелодических голосов, которая выражается количеством тактов (и полутактов). Увеличение временной дистанции между мелодическими голосами помечается знаком +, сближение голосов во времени и уменьшение между ними временной дистанции помечается знаком - . Схематически это может быть выражено следующим образом:

$$+ \leftarrow A \rightarrow - \leftarrow B \rightarrow +$$

Танеевым предложено достаточно сложное определение **Ih**. В упрощенном виде оно может быть представлено следующим образом:

— если в производном соединении временная дистанция между мелодическими голосами сократилась, то **Ih** будет иметь знак - и цифровое выражение, равное количеству тактов, разделяющих голоса мнимого или реального канона; в случае использования полутака он обозначается $\frac{1}{2}$;

— если в производном соединении временная дистанция между мелодическими голосами увеличится, то **Ih** получит знак + и цифровое выражение, равное количеству тактов, разделяющих голоса мнимого или реального канона; полутакт обозначается $\frac{1}{2}$;

В том случае, когда мелодия верхней строки (с.ф.) и сопровождающий ее контрапункт вступают в разное время — с разрывом в полтакта или же в целый такт и более, — сложную операцию определения **Ih** можно облегчить таким образом: голос, отстающий от другого, следует **мысленно** «нарастить» до момента, когда в двухголосии оба голоса вступят одновременно. Эта небольшая хитрость, несомненно, ярче проакцентирует моменты удаления и сближения голосов и поможет точнее определить вид **Ih** (положительный или отрицательный). В нижеприведенном примере **Ih** = +1:

110

Жоскен Дебре. "Petite camusette" (a 6v.)

te pe - ti - te ca - mu - set - te, à la mort

Интересно, что методика сочинения горизонтально-подвижного контрапункта, впервые подробнейшим образом разработанная С.И. Танеевым, имеет довольно мало точек пересечения с его же методикой вертикально-подвижного контрапункта (несмотря на некоторые аналогичные формулировки, определения, цифровые обозначения и проч.). Несравненно ближе она к методике сочинения вертикально-подвижного контрапункта, ранее обозначенной нами как **первый способ выполнения вертикально-подвижного контрапункта** (с помощью дополнительной строки). Наиболее часто эта техника реализуется в условиях сложного контрапункта симультанной формы, содержащего не мнимые, а реально звучащие каноны, многочисленные имитации и т. д. Они-то и провоцируют возникновение сложного контрапункта. Картина взаимоотношения голосов здесь сама подсказывает тот порядок их введения, ту их расстановку, которые и будут положены в основу методики сочинения горизонтально-подвижного контрапункта.

Неслучайно, **первый** из предложенных Танеевым способов выполнения этого вида контрапункта рекомендует:

- 1) вначале написать каноническую имитацию (интервал имитации — прима);
- 2) затем выше или ниже этого канона присочинить третий голос, который бы в соответствии с правилами простого контрапункта давал правильное двухголосие с каждым из голосов канона;
- 3) одну из пар голосов, в которую входит начальный голос канона, принять за первоначальное соединение, другую — за производное:

111 Canon

Паоло Агостини. Месса "Sine nomine"

Et re - sur - re xit ter - ti a

Resolutio

Et re - sur - re xit

Basso continuo

Второй способ, предложенный Танеевым, тем не менее гораздо удобнее и проще, поскольку большая часть работы (пункты 1, 2) выполняется автоматически и не требует ничего, кроме внимания. В то же время этот способ позволяет работать с уже готовыми, существующими темами — мелодиями первоисточников, разного рода с.ф. и т. д. В условиях двухголосия для его выполнения, так же как и при первом способе, необходимо участие помимо основных двух нотных строк (нотеносцев) еще одной — дополнительной строки (поэтому очень часто технику горизонтально-подвижного контрапункта называют «**техникой трех строк**» или «**техникой с мнимым канонном**»). Итак:

1) на верхней (I-ой) строке цитируется мелодический материал какого-либо первоисточника или записывается самостоятельно сочиненный голос;

2) на средней (II-ой) строке переписывается на той же высоте материал верхней строки, но с запаздыванием в один, два (реже три) такта (либо в пол-такта, полтора такта и т. д. — при четырехдольном размере). Диссонансы и другого рода «недоразумения» с верхней строкой принимать во внимание не следует, поскольку канон, образовавшийся между этими двумя строками, является мнимым и звучать не будет;

3) на нижней (III-й) строке в соответствии с правилами простого контрапункта сочиняется новый мелодический голос, образующий правильную вертикаль с мелодией и первой, и второй строки.

В итоге: двухголосие, возникшее между I-й и III-й строками принимается за первоначальное соединение горизонтально-подвижного контрапункта, а двухголосие, образуемое голосами II-й и III-й строк, — за производное (или наоборот: II и III строки представляют первоначальное соединение, а I и III строки — производное):

112



Выбор в качестве первоначального и производного варианта той или иной пары голосов зависит от Ih . В том случае, если задание выполнено строго в соответствии с предложенными рекомендациями и мелодический голос второй строки отстает на один или два такта, Ih со знаком плюс ($Ih = +1, +2$ и т. д.) получится, когда первоначальным соединением будет пара голосов, расположенных на крайних строках; что же до Ih со знаком минус ($Ih = -1, -2$ и т. д.), то здесь в качестве первоначального соединения должна выступать пара голосов, изложенных на II и III строках¹¹.

Рассмотренные два способа выполнения горизонтально-подвижного контрапункта содержат в себе возможность давать не одно, а несколько производных

¹¹ Предложенный способ выполнения горизонтально-подвижного контрапункта не исключает возможности использования и другого варианта размещения голосов: цитирование с.ф. производится на нижней строке, далее он воспроизводится на средней строке на той же высоте, отступя один-два такта, и, наконец, к ним приписывается мелодический голос на верхней строке, удовлетворяющий требованиям простого контрапункта.

соединений, и следовательно, отвечать требованиям **сложного показателя**. В этом случае применяемый канон (как реальный, так и мнимый) должен быть не двух, а трехголосным (**IIIh**) или даже четырехголосным (последний даст три производных соединения при **IIIh**).

Отметим еще несколько моментов. Один касается выбора расстояния по времени ($\frac{1}{2}$, 1, 2 такта и т. д.) между голосами «мнимого канона». Если оно выбирается произвольно, свободно, то для голоса, помещаемого на средней строке, тем не менее желательно найти такую позицию, которая будет давать с начальным голосом максимальное количество унисонов, октав или, по крайней мере, консонансов. В этом случае новый контрапункт приписать будет гораздо легче, а при наличии унисонов и октав вообще не составит никакой трудности.

Чем больше между голосами мнимого канона диссонансов, тем сложнее присочинить к ним контрапункт, который обладал бы развитостью мелодической линии и разнообразием ритмики. В этом случае можно порекомендовать следующее: когда все три голоса уже оформлены, нарастить контрапунктирующий голос спереди, приписав к нему начальное *initio* в 1 или 1,5 такта, которое компенсирует недостаточную яркость этого голоса и сделает двухголосие и первоначального, и производного соединений достаточно выразительным и запоминаемым.

Третий из предложенных Танеевым способов выполнения горизонтально-подвижного контрапункта, по его же словам, *«вряд ли применимый в композиции и пригодный главным образом для школьных упражнений»* (с. 237), особенно легко реализуется в тех случаях, когда для его осуществления не заданы готовые, предварительно написанные мелодии, *s.f.* и т. д. Тогда все три голоса — два голоса канона (с интервалом имитации в унисон) и сопровождающий их контрапункт оформляются по частям и в строго определенном порядке. Единственное, о чем здесь следует позаботиться, так это о естественности «состыковки» сочиняемых отделов, о плавности перехода одного из них в другой. В нижеприведенной схеме цифрами обозначен порядок написания отделов (заметим, что на каждом этапе реализации этого способа количество соединяемых голосов не превышает двух), который в итоге обеспечит получение первоначального и производного соединений горизонтально-подвижного контрапункта:

	3.A	6.B	9.C	12.D	
2.A	5.B	8.C	11.D	14.E	
1.K	4.L	7.M	10.N	13.O	и т. д.

Наконец, в нескольких словах остановимся на частном случае проявления горизонтально-подвижного контрапункта — на такой его разновидности, которую старые мастера называли **«контрапунктом с паузами и без пауз»**. Рассматривая

этот контрапункт, С.И. Танеев опирается прежде всего на выполненные в данной технике двухголосные и трехголосные части мессы Пьера де Мулю (ученика Жоскена Депре), озаглавленной им «Missa a vilages ou plus (sans pause)» и получившей впоследствии подзаголовок «duarum facierum», то есть «двулика»¹², а также на единственный обнаруженный им в теоретических трактатах пример «Cantilena con le pause e senza» (doc. 30), помещенный в труде А. Берарди «Documenti armonici» (1687). Анализ этих композиций подсказывает секрет их выполнения, а следовательно, и те условия, которые необходимо соблюсти при обращении к данной разновидности контрапункта.

Первое условие: не принимать во внимание паузы, равные миниме.

Второе условие: вводить основные голоса не одновременно, а с дистанцией в один, два, три и т. д. такта.

Третье: трактовать приписываемый мнимый голос как отвечающий, то есть не как первый, а как второй голос канона.

Четвертое: не менять в используемом каноне интервал имитации, который должен быть только прямой (в случае изменения интервала данный контрапункт уже не будет разновидностью горизонтально-подвижного контрапункта).

Техника выполнения двухголосного контрапункта с паузами и без пауз осуществляется с помощью двух дополнительных строк следующим образом¹³:

1) на верхней (I-ой) строке цитируется мелодия *chanson*, *Lied* и т. д., фразы которой отделены друг от друга паузами продолжительностью от одного до двух, трех, четырех тактов; при этом периодичность и строгая выдержанность пауз одной продолжительности необязательна;

2) строкой ниже (II), отступя от ее начала два-три такта, на той же высоте переписывается ранее процитированная мелодия с пропуском всех паузированных тактов (но с сохранением пауз мелкой длительности, например, равных миниме);

3) одновременно на двух строчках (III-й и IV-й) по частям (фраза за фразой) сочиняется сразу в двух вариантах новый мелодический голос, который на III-й строке излагается без пауз, а на IV — с паузами. При этом голос III-ей строки согласуется лишь с мелодией II строки, а голос IV — только с мелодией I строки.

В итоге I и IV строки дают первоначальное соединение (контрапункт с паузами), а II и III — производное соединение (контрапункт без пауз).

¹² Четырехголосный пример (*Sanctus* из этой же мессы), имеющий аналогичную технику — с паузами и без пауз — см. в книге автора «Вокальные жанры эпохи Возрождения» (146, с. 203–5).

¹³ В данном случае, как и при описании техники горизонтально-подвижного (а в дальнейшем и вдвойне-подвижного) контрапункта, мы намеренно пользуемся простой схемой выполнения и отказываемся от алгебраических формул и уравнений, предлагаемых Танеевым, считая, что каждый, кто заинтересуется подобной системой доказательств, сможет самостоятельно ознакомиться с ней, обратившись к труду «Подвижной контрапункт строгого письма».

113

I
L' homme l' homme l' homme armé

II
L' homme l' homme l' homme

III

IV

I

II

III

IV

При желании выполнить «неполный вид» этого контрапункта IV-ая строка будет не нужна, и вся предварительная «заготовка» ограничится тремя строками, из которых II и III дадут первоначальное соединение, а I и III — производное.

Упомянутый в ряде трактатов контрапункт «с паузами и без пауз», как и вообще горизонтально-подвижной контрапункт, не получал до Танеева каких-либо разъяснений в отношении техники его выполнения. Более того, что касается классификации самих контрапунктов, то в теоретических трудах и XVI века, и более поздних веков нередко вообще допускались неточности и ошибки. Так, в

качестве примера на контрапункт с паузами и без пауз Вичентино приводит образец, в котором действительно в одном случае, казалось бы, пауза есть, в другом ее нет (см. пример 99 а). Однако отсутствие и наличие паузы в этом примере — явно формальный момент, и данный образец демонстрирует еще одну разновидность контрапункта — вдвойне-подвижной, к рассмотрению которого мы и переходим.

вдвойне-подвижной контрапункт

Данная разновидность подвижного контрапункта образуется в результате передвижения мелодических голосов и по вертикали, и по горизонтали, а следовательно, изменения между ними и временных, и интервальных координат. Иначе говоря:

— **вдвойне-подвижной контрапункт** — это контрапункт, производное соединение которого отличается от первоначального интервальными и временными соотношениями мелодических голосов.

В хоровых композициях эпохи Ренессанса вдвойне-подвижной контрапункт, при сопоставлении его с другими разновидностями подвижного контрапункта, по многократности использования, пожалуй, должен быть поставлен на первое место. Как и все прочие виды сложного контрапункта наибольшее распространение он получает в условиях имитационно-канонического письма, в котором число канонов с нулевой временной дистанцией между голосами (что необходимо для образования вертикально-подвижного контрапункта), а также с интервалом имитации в унисон (что необходимо для возникновения горизонтально-подвижного контрапункта) явно уступает более распространенной (в связи с тесситурным расположением хоровых партий) имитации в кварту либо в квинту, предполагающей не только временной сдвиг, но и интервальные изменения в соотношении ранее прозвучавших мелодических голосов. Естественно, что образцы техники подобного рода концентрируются в таких разделах музыкальных композиций, где подвижной контрапункт проявляется в симультанной форме (см. «Вокальные жанры эпохи Возрождения»: строки I-II, I-IV из *Christe* мессы Палестрины «*Repleatur os meum laude*» — № 20; I-II, II-III из № 52, I — III, II- III из примера № 53 и т. д.).

Заимствуя свойства вертикально- и горизонтально-подвижного контрапунктов, вдвойне-подвижной контрапункт располагает и обоими их показателями: **Iv** и **IIh**. Техника его суммирует варианты выполнения и того и другого вида подвижного контрапункта. Поскольку же вертикальные перестановки мелодических голосов в вертикально-подвижном контрапункте бывают прямые и противоположные, то и производные соединения вдвойне-подвижного контрапункта могут представлять в двух конфигурациях: с взаимообменом голосов партиями и без него (в последнем случае за голосами, один из которых или оба получают новые вы-

сотные позиции, сохраняется закреплённость партий). Следовательно, если опираться на только что рассмотренный метод сочинения горизонтально-подвижного контрапункта с тремя способами его воплощения, то каждый из этих способов может быть реализован в двух вариантах: один рассчитан на прямую перестановку мелодических компонентов, второй — на противоположную.

По-видимому, стоит также сказать, что в отдельных случаях (при прямой перестановке голосов) различия в технике выполнения вдвойне-подвижного и горизонтально-подвижного контрапунктов минимальны и касаются только одного момента — используемого при написании данного контрапункта интервала имитации в каноне (реальном или мнимом, в зависимости от избранного способа). В горизонтально-подвижном это всегда прима, во вдвойне-подвижном — секунда, терция, кварта, квинта и т. д. (но не прима и не октава). Итак, аналогично горизонтально-подвижному контрапункту, техника выполнения вдвойне-подвижного контрапункта может быть представлена тремя способами.

Первый способ выполнения вдвойне-подвижного контрапункта осуществляется следующим образом:

вариант первый (с прямой перестановкой голосов)

1) сочиняется или цитируется ранее написанный двухголосный канон, интервал имитации которого может быть любым, начиная от секунды до септимы, ноны, децимы и т. д.;

2) затем выше или ниже этого канона сочиняется третий голос, который в соответствии с правилами простого контрапункта составляет правильное двухголосие с каждым из голосов канона.

В итоге любая пара голосов, в которую входит один из голосов канона, принимается за первоначальное соединение, другая пара — за производное:

114

Дассо. Мотет "Creator omnium Deus"

[illegible]

вариант второй (с противоположной перестановкой голосов)

1) сочиняется или цитируется двухголосный канон; его голоса записываются на первой (I) и третьей (III) строках (!) и имеют при этом достаточно широкий интервал имитации (любой, включая и опускаемые в первом варианте октаву,

две, три октавы и т. д.), который позволял бы без перекрещиваний расположить между этими голосами еще один;

2) на средней (II) строке сочиняется новый голос, который в соответствии с правилами простого контрапункта дает правильное двухголосие с каждым из голосов канона.

В результате верхняя пара голосов может быть принята за первоначальное соединение вдвойне-подвижного контрапункта, а нижняя — за производное. При этом, если начальным голосом канона является верхний (I), а новый голос (II) вступает в то же время, что и второй голос канона (III), II будет отрицательным; IV этого варианта (в связи с *обменом голосов партиями*) также всегда будет иметь знак -, а его цифровое выражение составит величина интервала имитации канона:

115

Палестрина. Месса "Sine nomine" (PW XV)

Chri - ste e - lei - son Chri - ste - - - -

Chri - ste e - lei -

Chri - ste e - lei

Второй способ выполнения вдвойне-подвижного контрапункта располагает тем преимуществом, что в нем может быть использован любой первоисточник — мелодия хорала (как григорианского, так и протестантского), светской, народной песни, составляющей основу *chanson*, *Lied*, мотета или мессы XVI века.

Техника его выполнения следующая:

вариант первый (с прямой перестановкой голосов)

1) на верхней (I) строке сочиняется или цитируется мелодия;

2) на средней (II) строке эта мелодия переписывается на **новой высоте**, отступя от начала строки один или два (реже три) такта (либо пол-такта, полтора такта и т. д. при четырехдольном размере);

3) на нижней (III) строке в соответствии с правилами простого контрапункта сочиняется новый мелодический голос, образующий грамотную вертикаль с мелодией первой и второй строк.

В итоге двухголосие, образованное голосами I и III строк, принимается за первоначальное соединение вдвойне-подвижного контрапункта, а образованное голосами II и III строк — за производное (или наоборот). Канон же, записанный на I и II строках будет «мнимым», неисполняемым. Однако именно его основные

показатели — интервал имитации и временная дистанция — и явятся теми величинами, которые составят цифровые выражения показателей вдвойне-подвижного контрапункта, его **Iv** и **Ph**:

116

Палестрина. Офферторий "Ave Maria"

первоначальное

производное

A - ve Ma - ri - a, a - - - ve Ma - - - ri - - -

вариант второй (с противоположной перестановкой голосов) предполагает выполнение тех же действий и с той же их последовательностью, что и в первом варианте. Однако используемый и в этом случае «мнимый» канон располагается не на соседних строках, а на крайних, что обеспечивает возможность противоположной перестановки голосов. При этом показатель вертикали (**Iv**) будет отрицательным. Итак:

- 1) на верхней (I) строке цитируется мелодия;
- 2) на нижней (III) строке она переписывается в другом регистре на любой высоте, отступя один-два такта;

3) на средней (II) строке сочиняется новый мелодический голос, образующий правильное двухголосное соединение с мелодией верхней и нижней строк.

В итоге соединение голосов I-й и II-й строк дают первоначальное соединение, а II-й и III-й строк — производное соединение вдвойне-подвижного контрапункта (или наоборот):

117

Лассо. Мецца "Je suis déshéritée" (SWn X)

первоначальное

производное

Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son

Chri - ste lei - son, Chri - ste e - le - i - son

Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

Наконец, **третий способ** выполнения вдвойне-подвижного контрапункта может быть осуществлен в соответствии со схемой, предложенной на с. 266. При этом он также имеет два варианта:

вариант первый (с прямой перестановкой голосов):

мелодические фразы среднего голоса (А, В, С) при переносе на верхнюю строку должны воспроизводиться не на той же высоте (как в горизонтально-подвижном контрапункте), а на новой, с сохранением постоянного интервала имитации.

вариант второй (с противоположной перестановкой):

средний голос (см. схему) становится верхним, нижний — средним, а верхний — нижним; при этом сохраняются последование фраз и цифровые обозначения, указывающие порядок сочинения. Высотная позиция вновь полученного мелодического голоса нижней строки должна быть (для удобства выполнения контрапункта) не меньше октавы.

Рассмотрим несколько музыкальных композиций¹⁴, содержащих примеры использования разных видов **подвижного** контрапункта. Особо подчеркнем тот факт, что в соответствии с традициями художественной практики XV—XVI вв., связанной преимущественно с письменной и импровизационной практикой на три, четыре, пять голосов, образцы сугубо двухголосного письма, содержащие технику сложного контрапункта, достаточно редки. Как правило, в творчестве Жоскена Дебре, Лассо, Палестрины «двухголосный сложный контрапункт» реализуется в условиях трех-, четырех-, пяти-, шестиголосной фактуры, где кроме голосов, участвующих в сложном контрапункте, присутствуют еще и дополнительные, а само производное соединение возникает не в тех певческих голосах, которые были заняты в первоначальном соединении.

Начнем с одного из ярких и наиболее показательных примеров использования **вертикально-подвижного** контрапункта, который демонстрирует мотет Жоскена Дебре «Ave Maria» (I, № 19). Применение в первых десяти его тактах вертикально-подвижного контрапункта достаточно характерно для стилистики XVI века и с точки зрения местоположения (начальный раздел формы), и с точки зрения самой ситуации — возникновения сложного контрапункта в условиях сквозного имитационного письма в результате противопоставления пар голосов. Первые пять тактов (канон тенора и сопрано) представляют собой первоначальное соединение, последующие пять тактов (тот же канон у альты и баса) — производное соединение двойного контрапункта дуодецимы: $Iv = -II$ (поскольку высотная позиция начального голоса осталась прежней, а мелодический голос сопрано

¹⁴ Для удобства пользования нотным текстом преднамеренно все эти образцы взяты только из двух книг — антологии К. Пэрриша и Дж. Оула «Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха» (обозначается цифрой I, далее порядковый номер примера) и учебного пособия автора «Вокальные жанры эпохи Возрождения» (помечается цифрой II, далее номер нотного примера).

спустился дуодецимой ниже в партию баса). Факт наличия подобного контрапункта подтверждает и вертикаль: параллельным терциям начального дуэта корреспондируют параллельные децимы производного соединения.

Остановимся специально на некоторых «вольностях», допускаемых этим мастером при выполнении производного соединения. Так, мелодическая фраза в словах «*gratia plena*» в первом и втором случаях (т.т. 5-6, а также 10-11) получает разное окончание, увеличиваясь при повторении на один такт. «Выпрямляя» своеобразное движение (с троекратно повторяющимся *es* — см. т.10), которое должно было перейти сюда из первоначального соединения, композитор демонстрирует свободу в обращении со строгими правилами. И напротив, повторив постепенный восходящий ход у альты, Жоскен как бы дополнительно привлекает внимание к моменту появления (в несколько измененном виде) мотива «*gratia plena*» в верхнем голосе, вводимого на устойчивой высотной позиции реперсуссы в двойном увеличении (т.т. 11-13). Данный композиционный штрих, по-видимому, весьма важен для композитора, поскольку, подчеркивая каденционный участок первого раздела мотета, мотив «*gratia plena*» в то же время становится соединительным «мостом» к начальному *initio* второго раздела, а следовательно, способствует слитности формы и непрерывности развития фактуры — неотъемлемым свойствам музыки строгого стиля.

Технику вертикально-подвижного контрапункта консекутивного вида можно видеть также в начальном фрагменте раздела *Sanctus* из мессы Жоскена Дебре «*Hercules dux Ferrariae*» (II, № 12), где крайние голоса второго и третьего такта представляют собой первоначальное и производное соединения двойного контрапункта септимы с *Iv* = -20. Если проанализировать данный вид контрапункта с позиций его интервального состава, то окажется, что он располагает всего лишь двумя случаями, когда консонанс первоначального соединения дает также консонанс в производном. Это терция, которой в производном соединении соответствует квинта, и квинта, в производном соединении дающая терцию. Именно эти два интервала и образуют вертикаль между голосами рассматриваемого фрагмента.

Осознавал ли Жоскен Дебре, что прибегает к использованию такого редкого контрапункта, как контрапункт септимы? Преднамеренно ли он выбрал этот показатель? Думается, вряд ли. Скорее всего, он заботился о том, чтобы высотные позиции перекликающихся голосов соответствовали традиционным I и V ступеням *d* дорийского (первого тона), а также о степени активности голосов, усиливающейся с введением на сильной доле паузы.

Отметим небольшую деталь: движение нижнего голоса (второй такт) подводит его на первой ноте третьей доли такта к октаве. При перестановке голосов ей должна была бы соответствовать достаточно акцентная септима. Но этого не происходит, поскольку Жоскен Дебре вводит на последнюю долю паузу и тем самым нарушает точность вертикальной перестановки. Но именно благодаря этой небольшой хитрости обеспечивается легкость и, главное, консонантность вертикали.

Agnus III из этой же мессы (II, № 12) демонстрирует своим начальным пяти-тактным построением технику письма, свойственную **горизонтально-подвижному** контрапункту симультанного вида. Своим возникновением он обязан унисонной имитации, которой объединяются контрапунктирующие с *cantus firmus* этой мессы (изложен в верхнем голосе) *Altus* и *Superius*. Пара голосов, вступившая первой, естественно, будет здесь первоначальным соединением, а два *Superius*'а — производным соединением контрапункта, имеющего $Ih = +2$.

Рассматриваемый пример представляет собой, казалось бы, не слишком замысловатый образец реализации горизонтально-подвижного контрапункта, который вроде бы даже совпадает со случаем, обозначенным Танеевым как **первый** (с реальным канонем, к которому присочинен свободный голос). Однако в данном полифоническом фрагменте записи канона несомненно предшествовало изложение *cantus firmus*'а в верхнем голосе. А приписать имитацию или канон к уже готовому мелодическому голосу — дело непростое: для этого нужна дополнительная строка и т. д. Тем не менее Жоскен Депре, конечно же, остается верен себе: он не выстраивает громоздких, а главное, неслышимых «сооружений», его творческое кредо — изящность, выдумка, разнообразие — заставляет его каждый раз искать простое и легкое решение. Использование трехтактной имитации в анализируемом примере не составило никакой сложности, поскольку 3-4-5 такты в *cantus firmus*'е идентичны 1-2-3 тактам. Поэтому, написав первые три такта, Жоскен без труда ввел имитацию у *Superius*'а, а также продлил *Altus* в простом контрапункте. Далее этот трехголосный фрагмент он повторил в партиях мужских голосов.

Очень выразительный пример использования техники **горизонтально-подвижного** контрапункта консекутивного вида содержит *Agnus Dei* из мессы Палестрины «*Veni sponsa Christi*» (I, № 24). Его образуют, как это было и в мотете «*Ave Maria*» Жоскена Депре, две пары канонически излагаемых голосов: верхняя, расстояние между голосами которой равно такту, и нижняя, где высотная позиция голосов остается прежней, но расстояние между ними становится два такта. Сравнивая первоначальное и производное соединения ($Ih = +1$), совсем нетрудно определить, что второе не возникло случайно — оно подготовлено заранее и наверняка планировалось уже при написании первых четырех тактов *Agnus*'а мессы (а еще ранее — лежащего в основе мессы мотета).

Если сопоставить интонационное строение начальных $4\frac{1}{2}$ тактов сочинения Палестрины и 1-го версуса антифона, то отчетливо видно, что композитор вставляет между его 5-м и 6-м звуками дополнительный вспомогательный звук. В итоге третий такт верхнего голоса становится вариантом второго, а следовательно, допускает необходимое для написания горизонтально-подвижного контрапункта введение третьей строки с голосом, вступающим на той же высоте, что и второй. Естественно, что первоначально «мнимый» голос в тактах 7-9 становится реальным.

Наконец, следует обратить внимание и на то, что при имитировании музыкального текста в хорошо слышимых голосах, например, у баса, Палестрина повторяет его полностью ($6\frac{1}{2}$ тактов), в то время как в средних голосах, например, у тенора, он уходит от продолжительных, многотактовых построений, ограничивая повтор тремя тактами. Это может означать, что из двух начал — конструктивного и выразительно-го — для композитора более важным в данный момент является выразительная сторона: ради нее он отказывается от прямого копирования уже готового текста.

Примеров использования техники **вдвойне-подвижного** контрапункта особенно много. Ее демонстрируют сочинения, с одной стороны, насыщенные стрет-тными формами (в этом случае она получает консекутивную форму выражения), и с другой стороны, включающие в качестве композиционного стержня многоголосной фактуры двухголосный канон с интервалом имитации больше прима (в таком случае техника приобретает симультанный вид).

В качестве образца, содержащего первый случай применения **вдвойне-подвижного** контрапункта, может быть приведена анонимная *Canzona per l'epistola* для клавира (I, № 26), прототипом которой вполне мог быть песенный источник более раннего происхождения (например, *chanson*). В первой части этой пьесы используются разные виды сложного контрапункта, среди которых есть и еще не рассмотренный вид — контрапункт, допускающий удвоение голосов (т.т. 6-7). Однако нас прежде всего интересует **вдвойне-подвижной** контрапункт, который реализуется в тактах 17-19: начальная тема канцонны подается здесь в стреттном виде (со сдвигом во времени в 1 такт, то есть при $Ih = -1$) и с другим порядком вступления голосов, что свидетельствует о присутствии еще одного показателя: $Iv = -14$.

Примером второго случая применения **вдвойне-подвижного** контрапункта является трехголосная *chanson* Окегема «*Malheur me bat*» (II, № 52). Тон всей композиции задает начальный раздел. Он включает каноническое изложение первого фрагмента популярной французской мелодии в крайних голосах. Однако, поскольку мелодия *chanson* не допускает точного канонического развития на протяжении всей пьесы, в дальнейшем оно продолжается в рассредоточенном виде — в пределах кратких эпизодов (например, с т.т. 13, 17, 24, 35, 54). Средний голос приписан в данной композиции последним. И так как в канонах порядок вступления голосов меняется, и к тому же, они вступают то с дистанцией в два такта, то в один такт, он оказывается участником сложного контрапункта, имеющего положительные и отрицательные Iv и Ih .

Средний голос в начальном разделе *chanson* образует с басовым голосом первоначальное, а с верхним голосом, имитирующим партию баса в верхнюю октаву и отстоящим от него на два такта, — производное соединение **вдвойне-подвижного** контрапункта с $Iv = -7$ и $Ih = +2$.

Присутствие **вдвойне-подвижного** контрапункта симультанного вида можно видеть также в разделе *Et resurrexit* из мессы П. Агостини «*Sine nomine*» (II, № 24)

при сравнении пар голосов (начиная с т. 10 и до конца). Канон из голосов, вступивших первыми (верхняя пара) имеет на протяжении всей композиции постоянный интервал имитации, тогда как третий и четвертый голоса написаны в каноне с постоянно убывающим интервалом имитации, в связи с чем, естественно, меняется и Iv : сначала он = +6 (т. 10), затем +5 (т. 14), +4 и т. д. Если же из многоголосия этой части вычленим и рассмотрим другие голоса — например, два верхних и нижний — то их трехголосие явится образцом **горизонтально-подвижного** контрапункта (симультанного вида), поскольку одна из входящих в него пар голосов представляет собой канон в приму. Итак, очевидно, что почти любой музыкальный текст, включающий имитационные формы, при определенных условиях их подачи оказывается своеобразным «хранилищем» подвижного контрапункта.

Рассмотренные примеры отчетливо демонстрируют, как подвижной контрапункт, выполняя различные выразительные функции, практически всегда при этом вносит в музыкальную композицию, и прежде всего в ее фактуру, организованность и порядок.

Выдающийся зодчий XX века Ле Корбюзье сказал: *«Человеку необходим порядок; без него все его действия теряют согласованность, логическую взаимосвязь. Чем совершеннее порядок, тем спокойнее и увереннее чувствует себя человек. Он делает умозрительные построения, основываясь на порядке, который продиктован ему потребностями его психики, — это творческий процесс. Творчество есть акт упорядочения»*. В таком случае, сложный контрапункт как раз и является образцом того, как строжайшее упорядочение музыкального мышления способно приводить к творческим достижениям высочайшего уровня.

обратимый контрапункт

Ранее нами назывались примеры, свидетельствующие о внимании мастеров эпохи Средневековья и Ренессанса к данному виду сложного контрапункта, а также случаи его описания и изучения (в частности, Вичентино). Однако этот вид сложного контрапункта встречается в художественной практике значительно реже, чем подвижной. Нельзя не усмотреть в его применении проявление изощренности творческого мышления, стремление к изыску. Но не только: чаще всего за ним стоит стремление к максимальной соразмерности (частным случаем чего является симметрия) пропорций целого¹⁵. Мы уже говорили, что эпоха Ренессанса вдохновлялась идеей возрождения традиций античности. В Древней Греции понятия

¹⁵ Проблемам, связанным с зеркальной симметрией в музыке и, в частности, некоторым вопросам, касающимся предпосылок художественной концепции обратимости (а именно психологическим механизмам возникновения зеркально-симметричных структур, а также этнокультурным моделям обратимости) посвящена книга С.С. Гончаренко «Зеркальная симметрия в музыке (Новосибирск, 1993).

«мера», «пропорция» являлись отнюдь не сугубо формальными, но **смысловыми** характеристиками, напрямую связанными с выражением представлений о гармонии и красоте. В связи с ними оценивались и проявления человеческой деятельности, и сам человек — его внешний вид, внутреннее состояние; и окружающая его природа, и космос. Если вспомнить все это, тогда неудивительно, что за обратимым контрапунктом (безусловно, строящимся в соответствии с законами гармонии и красоты) не только в XV—XVI в.в., но и в последующие столетия закрепилось представление как о носителе и выразителе глубочайших, наиболее универсальных принципов мироздания.

Итак, как и подвижной, **обратимый** контрапункт может представать в трех разновидностях: **вертикально-обратимый** (инверсионный, зеркальный), **горизонтально-обратимый** (ретроградный, ракоходный), **вдвойне-обратимый**, сочетающее горизонтальное и вертикальное обращение мелодий (ретроградную инверсию и ракоход и зеркальное отражение)¹⁶. Особенности данного вида контрапункта связаны с моментом перемещения его компонентов — мелодических голосов вокруг оси. В том случае, когда такое «отражение» осуществляется по вертикали, возникает первая из названных разновидностей; когда оно реализуется по горизонтали, то есть мелодические голоса прочитываются от конца к началу, — образуется вторая разновидность; сочетание двух способов отражения дает третью разновидность обратимого контрапункта.

В отличие от подвижного, обратимый контрапункт может быть двух видов, а именно **полный** и **неполный**. Первый подразумевает обращение вокруг оси всех компонентов, всех голосов; второй — отражение лишь части голосов и возможность сохранения одного или нескольких голосов (в трехголосии — одного или двух, в четырехголосии — одного, двух, трех, и т. д.) в неизменном виде, в связи с чем этот вид нередко также называется **частично обратимым**.

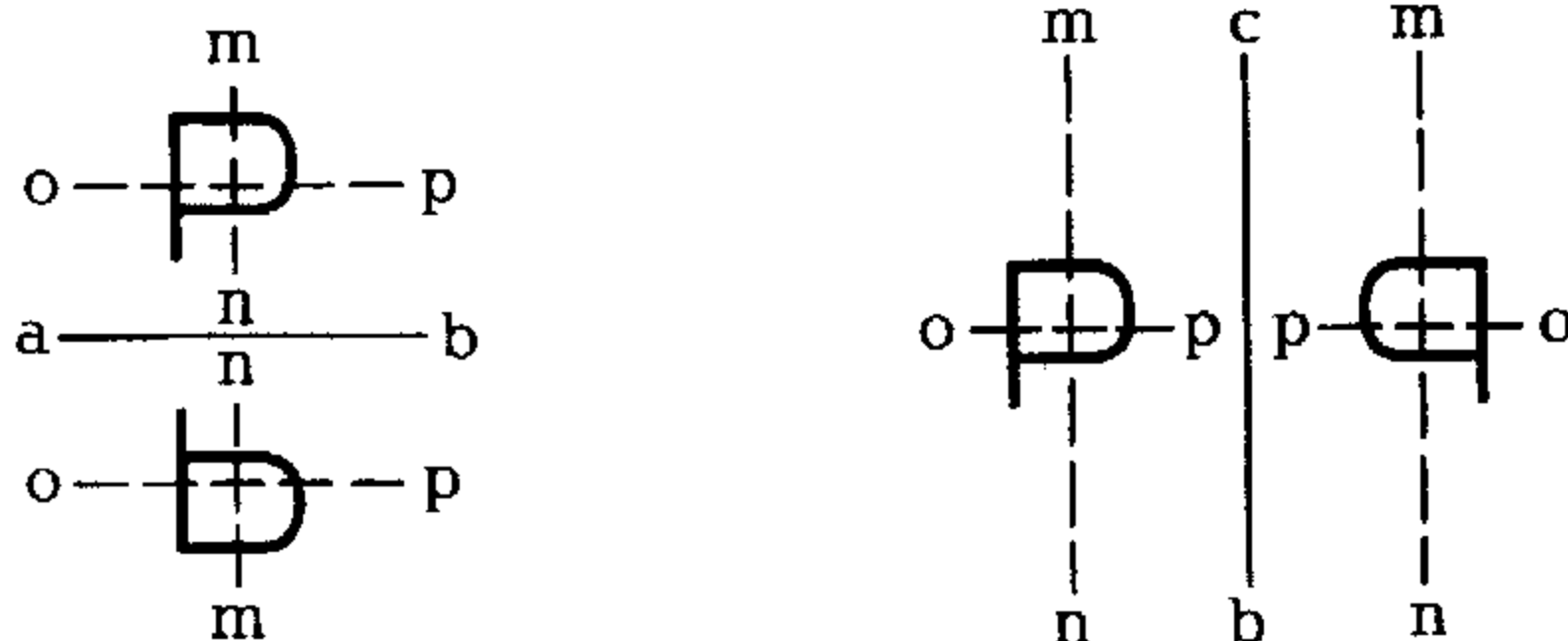
В отечественном музыкознании первым, кто дал классификацию обратимого контрапункта, а также сформулировал его возможности, был, опять-таки, С.И. Танеев. Правда, его размышления по поводу обратимого контрапункта стали известны спустя полстолетия после его смерти — из опубликованного в 1967 году¹⁷ чернового фрагмента, представляющего собой вариант Вступления к книге «Подвижной контрапункт строгого письма». Дополняя известный нам текст Вступления, этот фрагмент, по-видимому, не вошел в окончательную редакцию лишь потому, что, будучи связан преимущественно с обратимым контрапунктом, он

¹⁶ Несмотря на то, что заключенные в скобках названия контрапункта имеют разное происхождение и, казалось бы, более уместно рядом со словом «инверсия» ставить слова «ретроверсия» и «инверсионная ретроверсия», тем не менее, исходя из педагогического опыта, автор считает вполне допустимым использовать слово «инверсия» как синоним слова «обращение». В данном случае отражение мелодических голосов (восходящим мелодическим интервалам соответствуют аналогичные нисходящие и наоборот).

¹⁷ См. сборник статей под названием «Танеев. Из научно-педагогического наследия» (161), с.42-49

явно выходил за рамки исследуемой темы¹⁸. Однако каждому, кто изучает этот вид сложного контрапункта, рассуждения Танеева, несомненно, будут не только интересны, но и полезны.

Говоря о двух возможных случаях обращения, Танеев прибегает к графическим рисункам, демонстрирующим предложенную им фигуру (Р) и ее отражение в зеркале, находящемся сначала в горизонтальной плоскости, а затем — в вертикальной плоскости:



В первом случае все точки, расположенные на вертикальной линии (m и n), оказываются отраженными зеркально, а точки, находящиеся на горизонтальной линии (o и p), предстают в неизменном виде. Этот случай Танеев называет **обращением вертикальным**.

Во втором случае, наоборот, точки, лежащие на вертикальных линиях, предстают в неизменном виде, а точки на горизонтальной линии получают отражение. Подобное явление Танеев называет **обращением горизонтальным**.

Если же подвергнуть избранную фигуру последовательно двум видам обращения, то, естественно, на каждом этапе возникнут свои изменения, касающиеся отражения и по вертикали, и по горизонтали. Этот вид обращения Танеев называет **вертикально-горизонтальным**. Следующей схемой он графически представляет все три формы обращения:



¹⁸ Сведения об этом черновике и анализ его научного текста содержит ранее уже упомянутая дипломная работа Э. Кислицыной «Сложный контрапункт и его претворение в советской музыке 1960-80-х годов» (М., 1990).

Рассмотренные случаи отражения литеры «Р» Танеев переносит в область контрапункта, проецируя их на контрапунктические соединения голосов. В результате он получает три вида обратимого контрапункта:

- **вертикально-обратимый**, где в производном соединении мелодические голоса звучат в зеркальном отражении, претерпевают отражение по вертикали;
- **горизонтально-обратимый**, где в производном соединении мелодические голоса звучат в возвратном движении, отражаясь по горизонтали;
- **вертикально-горизонтально-обратимый**, суммирующий способы отражения мелодических голосов по вертикали и горизонтали.

Громоздкость названия последнего из них очевидна, поэтому по аналогии с одним из видов подвижного контрапункта, объединяющим вертикальное и горизонтальное передвижения голосов, мы будем называть его **вдвойне-обратимым**.

Рукопись фрагмента Танеева не была известна С.С. Богатыреву, посвятившему данной теме специальную работу под названием «Обратимый контрапункт» (1960). В отличие от Танеева, который употреблял термины «обратимый» и «зеркальный» как синонимы, Богатырев трактует зеркальный контрапункт лишь как одну из разновидностей обратимого контрапункта. Подобное различие исходных позиций повлекло за собой ряд других «нестыковок» в названиях. В результате возникла ситуация, когда разные по своей сути явления получили идентичные обозначения — и наоборот, технически одинаково выполняемые приемы имеют разные наименования, что каждый раз требует определенной корректировки. В настоящей работе мы следуем системе обозначений, предложенной С.И. Танеевым. В соответствии с этим **три подвида обратимого контрапункта**, изучению которых посвящен труд Богатырева, будут в дальнейшем именоваться иначе, нежели у него, а именно: вместо

- | | |
|-------------------------|---|
| неполный обратимый | — неполный вертикально-обратимый, |
| вертикально-обратимый | — комбинированный, сочетающий вертикально-подвижной и вертикально-обратимый |
| горизонтально-обратимый | — комбинированный, сочетающий горизонтально-подвижной и вертикально-обратимый |

Рассмотрим последовательно каждый из подвигов обратимого контрапункта

вертикально-обратимый контрапункт

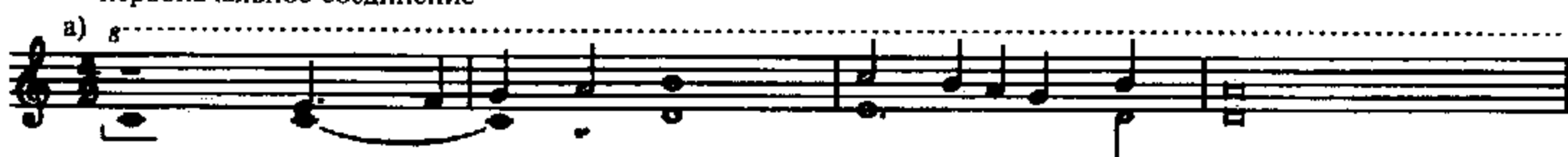
Эта разновидность контрапункта образуется в результате зеркального отражения его мелодических голосов (подобно тому, как в зеркале воды отражаются берег, деревья и т. д.). Очень часто поэтому его называют еще **инверсионным** (лат. слова *inversio* — переворачивание) или **зеркальным**. Если в нем участвуют

только два голоса, то его производное соединение будет содержать те же мелодические голоса, что и первоначальное соединение, но представленные в инверсии или зеркальном отражении. В трёхголосии в инверсии представлены все три голоса и т. д.). Следовательно:

— **вертикально-обратимый контрапункт** — это контрапункт, использующий горизонтальную ось обращения (зеркало располагается по горизонтали); производное соединение в нем отличается от первоначального тем, что его мелодические голоса излагаются в инверсии.

Итак, в данном контексте слово **обращение** означает отражение мелодий, их нотного рисунка, их рельефа вокруг оси — звука, разделяющего два симметрично выстроенных один против другого варианта одной и той же мелодии. Каждому поступенному восходящему ходу мелодии соответствует аналогичный нисходящий ход, каждому скачку — такой же скачок в противоположном направлении. Поскольку контрапункт состоит минимум из двух голосов, обращению подвергаются оба его голоса (полный вид) или же один из голосов — при сохранении второго голоса неизменным (неполный вид):

118 первоначальное соединение



б) производное соединение (полный вид)



в) производное соединение (неполный вид)



В разные исторические эпохи в качестве оси обращения использовались различные ступени. Например, в эпоху Барокко центром отражения чаще всего была III ступень лада, позволяющая сохранить в производном варианте функционально-гармоническую логику первоначального соединения (тони́ческая терция сохраняет звуки, принадлежащие тонике, а доминантовое созвучие отражается в звуках доминанты; при этом качественная сторона интервала меняется: малая терция обращается в большую и т. д.).

В эпоху строгого контрапункта осью обращения мелодических голосов, как правило, являлась ступень, позволявшая сохранить качественную величину интервала, то есть сделать так, чтобы чистая квинта переходила в чистую квинту, малая терция в малую терцию и т. д. В качестве такой ступени (разной для

разных ладов) выступает звук, являющийся центром тритона, а именно: для диатонических ладов — *ре*, для транспонированных — *соль*. Поэтому часто встречающееся суждение, что для «мажорных» тональностей (которых не было в строгом стиле — *Н.С.*) осью обращения является II ступень, а для «минорных» — IV, глубоко неверно. Несомненно, гораздо правильнее было бы говорить, что осью обращения мелодического голоса, принадлежащего дорийскому ладу (I-й тон) является I ступень, а принадлежащего фригийскому ладу (III-й тон) — VII ступень, для миксолидийского лада ось — V ступень и т. д.

Техника выполнения вертикально-обратимого контрапункта состоит из выбора оси обращения («отражения») и последующего перемещения верхнего и нижнего мелодических голосов двухголосной композиции вокруг этой ступени:

119



Верхний звук того или иного интервала, образованного двумя голосами, становится при этом нижним, а нижний — верхним. Однако сам интервал — если ось отражения выбрана правильно — не меняет своего качества, и большая терция в обращении дает большую терцию, чистая квинта — чистую квинту, чистая кварта — чистую кварту, малая секунда — малую секунду и т. д. Иначе говоря, консонанс переходит в аналогичный консонанс, диссонанс — в аналогичный диссонанс. Сразу же возникает вопрос: как тогда быть с употреблением секунды и септимы, ведь диссонирующий **нижний** тон секунды в производном соединении становится **верхним**, а диссонирующий **верхний** тон септимы оказывается **нижним**, — чего, естественно, быть не может... Вот здесь-то и вырисовываются те «айсберги», которые следует обходить стороной. А потому, как это было и при изучении подвижного контрапункта, для осуществления в условиях музыкальной стилистики XV—XVI вв. вертикально-обратимого контрапункта необходимо выполнение конкретных правил и строгое соблюдение определенных ограничений.

Первое и главное ограничение этого контрапункта касается употребления диссонансов, среди которых **секунду и септиму категорически запрещается применять в виде задержаний** (то есть на сильной и относительно сильной долях такта), и можно использовать лишь в качестве проходящих и вспомога-

тельных интервалов (на слабых долях такта). Два других диссонанса — **кварта** и **нона**, диссонирующим тоном в которых может быть как верхний, так и нижний звук, помимо употребления их в качестве проходящих и вспомогательных интервалов (при косвенном движении голосов), могут быть использованы и как задержания, но с одним условием: их разрешение должно осуществляться строго в соответствии с одним из предписаний разрешения диссонирующего тона (а именно 3-им — см. с.139), согласно которому диссонирующий звук перед тем, как перейти в звук разрешения, должен быть отведен в любой другой, образующий со свободным звуком консонанс. В данном случае, однако, берется не любой консонирующий звук, а звук, лежащий **секундой выше**, после которого, как и положено, следует необходимый звук разрешения. Использование звука, находящегося секундой выше диссонирующего, обеспечивает ситуацию, когда в производном соединении «звук отведения» становится «звуком разрешения»:

120 первоначальное соединение



производное соединение



Итак, техника выполнения вертикально-обратимого контрапункта (полный вид) следующая:

1) сочиняется или цитируется двухголосное построение (первоначальное соединение), высотные соотношения голосов которого (употребление интервалов) отвечают вышеизложенным требованиям;

2) выбираются ось обращения и, соответственно ей, новые позиции голосов производного соединения, для чего вначале определяется новое местоположение первого звука верхнего голоса, а затем местоположение первого звука нижнего голоса (начальный интервал между голосами обязательно должен быть идентичен начальному интервалу исходного соединения; если он не равен, следует искать ошибку; для того же, чтобы не возникали дополнительные линейки, следует подобрать удобные ключи);

3) по очереди — сначала один, затем другой — переписываются в инверсии мелодические голоса; их сочетание и даст производное соединение вертикально-обратимого контрапункта:

121

первоначальное соединение

производное соединение

Неполный вид этого контрапункта хотя и имеет простой способ выполнения, тем не менее связан с более сложной организацией мелодических голосов. Дело в том, что в данном виде контрапункта качество вертикали производного соединения иное, нежели в первоначальном. Соответственно значительно увеличивается число правил и ограничений. Поэтому данный вид контрапункта легче осуществлять с помощью третьей строки. Тогда:

1) на любой строке — верхней или нижней — цитируется или сочиняется мелодический голос;

2) на соседней строке этот голос переписывается в инверсии (с учетом вертикальной оси обращения), нота под нотой — так, чтобы образовался мнимый канон в инверсии с нулевой временной дистанцией между голосами;

3) на третьей строке сочиняется новый мелодический голос, в соответствии с правилами простого контрапункта дающий правильное двухголосное соединение как с одним, так и с другим голосом канона.

В итоге одна пара голосов, включающая верхний голос канона, может быть принята за первоначальное соединение, а вторая, включающая нижний голос канона, — за производное соединение:

122

МНИМЫЙ КАНОН



горизонтально-обратимый контрапункт

Эта разновидность контрапункта, иначе именуемая «ретроградным», но чаще «ракоходным», образуется в результате воспроизведения его мелодических голосов в ракоходном движении. Иными словами:

— **горизонтально-обратимый контрапункт** — это контрапункт, в производном соединении которого материал первоначального соединения излагается в обратном порядке — от конца к началу.

Используемый здесь прием, получивший в музыке определение «ракоход» (лат. *cancrizans, per motum retrogradum*; ит. *riverso, alla rifiersa*; нем. *Krebsgang*), был еще с античных времен хорошо известен в литературе под именем «палиндрома», что в переводе с греческого означало «бегущий назад», «возвращающийся»¹⁹. В последнее время этот термин нередко применяется и по отношению к музыкальным явлениям, в связи с чем рассматриваемый вид контрапункта, по-видимому, можно было бы именовать «многоголосный палиндром».

¹⁹ Палиндром имел большое распространение не только в культуре Западной Европы и Востока (в частности, Китая), но также и России, где в XVII—XVIII столетиях шуточные палиндромы назывались «рачьими стихами». Особое значение он приобрел в искусстве XX века. Обращение к палиндрому, который уже во времена Ренессанса и Барокко утратил свой практический смысл, в искусстве различных стран связано с разными традициями. При этом в большинстве случаев оно расценивается как явление элитарное. См. об этом в книге С. Гончаренко «Зеркальная симметрия в музыке», а также в очерке Л. Решетняк «Вопросы истории и теории европейского палиндрома».

Как и предыдущий, вертикально-обратимый, горизонтально-обратимый контрапункт может представлять в двух видах — полном (когда в условиях двухголосия обращаются обе мелодии, в трехголосии — три и т. д.) и неполном (когда в производном соединении одна из мелодий повторяется в прямом виде, а другая в ракоходном)²⁰:

123

первоначальное соединение



производное соединение (полный вид)



производное соединение (неполный вид)



Сложность выполнения горизонтально-подвижного контрапункта связана прежде всего с метро-ритмическим строением голосов, но также и с ограничениями, касающимися употребления интервалики, образующейся между голосами, — поскольку радикально меняются условия ее временного размещения в производном соединении.

Так, например, горизонтально обратив одноктактные двухголосные фрагменты, включающие две, три, четыре доли, мы обнаруживаем, что:

- 1) в такте с любым количеством долей первая сильная доля становится слабой;
- 2) в такте с любым количеством долей последняя слабая доля становится сильной;
- 3) в четырехдольном такте вторая слабая доля становится относительно сильной;
- 4) в трехдольном размере вторая относительно сильная доля остается неизменной.

Отметим попутно, что в разные исторические эпохи в связи с теми или иными стилевыми нормами для реализации в художественном произведении приемов горизонтально-обратимого контрапункта избирались различные метры²¹.

²⁰ Не следует путать прием ракоходного изложения той или иной темы (например, проведение с.ф. в частях Gloria и Credo мессы «L'homme armé» /super voces musicales/ Жоскена Дебре) с ракоходным контрапунктом, первоначальное и производное соединения которого содержат как минимум два мелодических голоса, один из которых или оба при повторном изложении проводятся от конца к началу.

²¹ Например, Й. Гайдн, как нам кажется, не случайно использует технику горизонтально-обратимого контрапункта в менуэте (см. трио сонаты для фортепиано A-dur): трехдольный метр позволяет сохранить неизменной ту функцию, которая приходится на вторую долю такта.

Естественно, что изменяющиеся в производном соединении метрические условия определяют не только поведение интервалов, но и выбор ритмических фигур, одни из которых допустимы, другие (даже в условиях сплошь консонантной вертикали) не только нежелательны, но и вообще недопустимы. Поэтому первым рассмотрим вопрос, касающийся употребления тех или иных ритмических фигур.

Абсолютно ясно, что ритмические фигуры, содержащие в пределах такта после долгой длительности короткую (типа ♪ , ♩), не используются из-за синкопы, возникающей при их горизонтальном отражении. Не могут применяться и залигованные ноты разной длительности, которые создадут ситуацию лигирования ноты меньшей длительности с большей, — что также не разрешается. Поэтому техника выполнения горизонтально-обратимого контрапункта включает следующие рекомендации, касающиеся ритмического оформления контрапунктирующих голосов:

а) голоса должны иметь максимально ровный ритмический пульс;

б) внутри такта желательно использование нот одной длительности. В трехдольном размере $3/2$ ими будет целая с точкой, три половинные ноты, шесть четвертных; в четырехдольном — бревис, две целые, четыре половинные, восемь четвертных (из них четыре первых или четыре последних, впрочем, могут быть заменены двумя половинными или одной целой нотой);

в) лигирование нот возможно лишь в том случае, если они имеют одинаковую длительность.

Что же касается употребления интервалов, то в этом виде контрапункта также наблюдается четкое разграничение в использовании консонансов и диссонансов. Тем не менее, ввиду того, что вертикаль в производном соединении остается той же, что и в первоначальном, эти ограничения весьма немногочисленны.

Консонансы, метро-ритмическая организация которых соответствует трем вышеперечисленным пунктам, употребляются достаточно свободно. Единственное ограничение, которое тут существует, связано с переходом унисона, квинты, октавы (дуодецимы и т. д.) в иные интервалы. Соединение каждого из названных совершенных консонансов с последующим интервалом должно осуществляться только при противоположном и косвенном движении голосов, что позволит в производном соединении избежать недопустимых для строгого стиля скрытых унисонов, квинт и октав.

Диссонансы в горизонтально-обратимом контрапункте могут использоваться лишь в виде проходящих и вспомогательных интервалов с соответствующим метрическим положением.

Таким образом, техника выполнения этого вида контрапункта включает два момента:

1) цитирование или сочинение двухголосного примера, отвечающего всем вышеизложенным правилам ракоходного контрапункта, и

2) повторное изложение этого музыкального текста (без принципиальных изменений в голосах), но уже от конца к началу. В случае возникновения момен-

тов, противоречащих стилистике строгого письма, следует сделать необходимую корректировку текстов в первоначальном и производном соединениях.

Заметим, что в отличие от учебных примеров, которые пишутся на материале, не связанном с какими-либо первоисточниками, художественная практика, обращаясь к технике ракоходного контрапункта, как правило, обязательно апеллирует к цитате. Цитируемый источник при этом трактуется чаще всего как *cantus firmus*, то есть как основа композиции, к которой затем присочиняются остальные голоса. Покажем это на практике.

Предположим, мы хотим в качестве с.ф. использовать контрапункт двух строк хора, к примеру — первой и второй фраз мелодии «Aus tiefer Not schrei ich zu dir». Соединив их (при этом нам придется изменить одну из нот в цитате, что допустимо), далее повторим это двухголосие от конца к началу. В результате получим пример горизонтально-обратимого контрапункта (два его пятитакта могут звучать подряд, но могут быть поданы и на расстоянии, а также с двойным, тройным и т.д. увеличением длительностей)²². Позднее к этому «стержню» можно будет сверху и снизу приписать дополнительные свободные голоса:

124

Aus tie - fer Not schrei ich zu dir

Herr Gott, er - hör mein Ru - fen

Несмотря на довольно большое число ограничений, а также явно недостаточную узнаваемость на слух, этот вид контрапункта почти постоянно, вплоть до наших времен, привлекает внимание музыкантов — иногда в силу приписываемых ему «магических» свойств (вытекающих из идеи возможности «обращения времени вспять»), иногда же в связи с комическим эффектом «перевертня». Примеры его претворения можно найти в музыке, предшествовавшей эпохе строгого стиля (к примеру, в рондо Г. Машо «Мой конец — мое начало», где он сочетается с верти-

²² Традиция контрапунктического соединения разных отделов хора была характерна и позднее — в эпоху И.С. Баха. Вспомним его кантату № 80, в первой части которой в качестве удерживающего противосложения к теме фуги (материал первой фразы хора «Ein feste Burg ist unser Gott» звучит вторая фраза этого же хора).

кально-подвижным контрапунктом), равно как в музыке барокко (один из канонов /№2/ «Музыкального приношения» И.С. Баха), классицизма (трио из менуэта фортепианной сонаты A-dur Й. Гайдна), и в неполном, свободном преломлении — романтизма (без учета ритма — ракоходные формы изложения в начальной теме Скерцо ор. 54 Шопена, в одной из тем его Скерцо ор. 31, в мазурке ор. 33 №3, в мелодии *Larghetto* из Концерта №2)²³. XX век возрождает более строгие его формы (см. одноактный скетч «Туда и обратно», фугу in F из цикла «*Ludus tonalis*» П. Хиндемита, пьесу «Лунное пятно» /№18/ из «Лунного Пьеро» А. Шенберга, II часть Симфонии ор.21 А. Веберна, финальную часть «*Canticum sacrum*» И. Стравинского и т. д.)

В эпоху Ренессанса прием горизонтально-подвижного контрапункта необычайно эффектно применен Жоскеном Дебре в мессе «*L'homme armé*» (*sexti toni*), а именно в ее последнем *Agnus'e* (II, № 13): двойной канон четырех верхних голосов (I—IV) «опирается» здесь на двухголосный фундамент нижней пары голосов (V, VI), в партиях которых контрапунктически объединяются (как и в ранее рассмотренном нами случае) начальный и срединный разделы лежащей в основе произведения и изложенной как *c.f.* французской *chanson*; с такта 38 этот контрапункт повторяется, но уже от конца к началу. При этом если первоначальное соединение составлялось мелодическими фразами среднего раздела в прямом движении и начала песни в ракоходном, то вторая половина *Agnus'a* меняет направление изложения фрагментов, делая хорошо прослушиваемым и узнаваемым первоисточник мессы, поскольку его начальные фразы теперь звучат в партии басов:

I, II, III, IV — Fuga ad minimam

V — c c d (в прямом дв.) d c c (в ракоход. дв.)

VI — b₁ a₁ b a (в ракоход. дв.) a b a₁ b₁ (в прямом дв.)

Не менее эффектно использован горизонтально-обратимый контрапункт и в магнификате «*Quinti toni*» Палестрины (см. партии теноров 12 -го раздела — II, с.224), хотя, как и у Машо, он подан здесь не «в чистом виде», а объединяется с вертикально-подвижным контрапунктом, имеющим *Iv* = 0.

вдвойне-обратимый контрапункт

Как и вдвойне-подвижной контрапункт, суммирующий две разновидности подвижного контрапункта, этот контрапункт образуется в результате совмещения вертикально-обратимого и горизонтально-обратимого контрапунктов, а сле-

²³ Ракоходные приемы, используемые Шопеном, касаются только строения мелодического голоса и не распространяются на многоголосие (собственно контрапункт). Более подробно о них, а также об аналогичных явлениях в творчестве Римского-Корсакова, Прокофьева, Шостаковича, Бартока см. в статье М. Якубова «Полифонические черты мелодики Прокофьева» (в сб. «От Люлли до наших дней». — М., 1967).

довательно, в нем происходит зеркальное отражение мелодических голосов и по вертикали, и по горизонтали²⁴. Иными словами:

— **вдвойне-обратимый контрапункт** — это контрапункт, в производном соединении которого мелодические голоса предстают в ракоходной инверсии.

Так же, как и два рассмотренных ранее вида контрапункта, он может быть в полном и неполном виде. Последний возникает в условиях двухголосия лишь тогда, когда в производном соединении один из голосов излагается в ракоходной инверсии. Если же при повторном звучании мелодических голосов один из них излагается в инверсии, а другой — в ракоходе (вне зависимости от того, меняются они местами или нет), такой вид должен быть отнесен к комбинированному контрапункту, поскольку здесь будет задействован еще и подвижной контрапункт.

Как и другие виды сложного контрапункта, вдвойне-обратимый контрапункт может иметь две формы проявления — симультанную и консекутивную, причем в художественной практике, как ни удивительно, вторая из них представлена большим числом примеров, нежели первая. Это объясняется, в частности, тем, что для возникновения симультанного вида требуются достаточно сложные условия, а именно — зеркально-ракоходный канон с нулевой временной дистанцией (*fuga cancrizans motum contrarium*), к тому же, сочетающийся с еще одним (или несколькими) свободным голосом (дает неполный вид). В музыке прошлых эпох первоначальное и производное соединения вдвойне-обратимого контрапункта чаще всего вводились на расстоянии, подобно законам природы, разделяющим «начало и конец» («восход и заход», «прилив и отлив» и т. д.). Лишь в серийной музыке XX века разные «модели» серии нередко сливаются в «единовременном» звучании; но и здесь, как правило, такая совокупность голосов испытывает влияние других видов сложного контрапункта. Впрочем, это вовсе не означает, что форма, предполагающая временную дистанцию между первоначальным и производным соединениями, в композициях XX века применяется реже. Прекрасный пример именно такого вида контрапункта демонстрирует П. Хиндемит в своем цикле «*Ludus tonalis*», повторяя материал Прелюдии в Постлюдии не только в ракоходном движении, но и в зеркальном отражении.

В связи со сказанным выше, мы предлагаем один из способов написания вдвойне-обратимого контрапункта. Он подразумевает одновременное выполнение ограничений вертикально-обратимого и горизонтально-обратимого контрапунктов. Этот важный момент следует учитывать и строго соблюдать уже при оформлении первоначального соединения. Итак, техника письма такого контрапункта следующая:

1) сочиняется или цитируется двухголосный фрагмент (можно цитировать и одноголосную мелодию, приписав затем к ней второй голос), музыкальный

²⁴ Напомним, что ранее понятие «зеркальное отражение» употреблялось нами по отношению лишь к вертикально-обратимому контрапункту. Следуя методике С.И. Танеева, в данном случае мы распространяем его и на ракоходное, возвратное движение.

материал которого тщательнейшим образом корректируется в соответствии с ограничениями горизонтально-обратимого и вертикально-обратимого контрапунктов;

2) выполняется «промежуточное» производное соединение в одном из видов обратимого контрапункта и затем — окончательное соединение («промежуточное» соединение может быть включено в музыкальную композицию наравне с «окончательным» производным соединением). То есть, к примеру, вначале можно осуществить инверсионный контрапункт, а затем представить его в ракоходном виде — или наоборот:

125

первоначальное соединение



производное соединение горизонтально-обратимого контрапункта



производное соединение вдвойне-обратимого контрапункта



Нелишним будет после этого еще раз просмотреть вертикаль и метро-ритмическое оформление полученного соединения и в случае возникновения в нем «шероховатостей» по возможности «сгладить» их путем корректировки первоначального соединения.

другие виды сложного контрапункта

Объединяя и относя к этим «другим» сразу три вида сложного контрапункта:

- 1) контрапункт, допускающий удвоение;
- 2) контрапункт, допускающий метрические изменения голосов;
- 3) комбинированный вид,

мы вовсе не хотим подчеркнуть этим их весьма скромную роль в полифонической технике мастеров эпохи Ренессанса. Напротив, художественная практика того времени доказывает, что это вовсе не так, располагая достаточно большим

количеством примеров использования вышеуказанных видов. Смысл подобного объединения заключается, скорее, в том, что данные контрапункты по сравнению с двумя ранее рассмотренными практически не имеют собственной, сугубо им принадлежащей техники письма. Предлагая качественно новые варианты ранее прозвучавших мелодических голосов, в том числе сопряженные с увеличением числа голосов, с их новым метро-ритмическим обликом, эти виды сложного контрапункта, тем не менее, содержат уже известные нам секреты использования мнимых голосов, дополнительных строк, промежуточных соединений и т. д. Тому, кто освоил технику подвижного и обратимого контрапунктов, наверняка несложно будет самостоятельно домыслить технологию выполнения этих контрапунктов и, более того, ориентируясь на предложенные варианты, придумать свои собственные способы организации мелодических голосов.

Желающим, тем не менее, получить информацию и об этих видах сложного контрапункта следует иметь в виду, что почти все они, как правило, употребляются в сочинениях, содержащих более чем два голоса. Так, **контрапункт, допускающий удвоение голосов**, возможен лишь при условии наличия не менее трех (неполный вид) или четырех голосов. **Контрапункт, допускающий метрические изменения голосов**, казалось бы, при консекутивной форме вполне мог бы быть выполнен в условиях двухголосия, однако, как показывает художественная практика, подобная форма его подачи в большей мере свойственна музыке последующих эпох (особенно XIX—XX вв.) и почти не показательна для XVI века, где данный вид, как правило, имеет симультанную форму, а следовательно, предполагает присутствие не менее трех голосов. В аналогичной ситуации находится и **комбинированный вид контрапункта**: вполне допустимый и возможный в условиях двухголосия, он встречается в музыке XV—XVI вв. преимущественно лишь в условиях многоголосных композиций, содержащих помимо голосов, участвующих собственно в сложном контрапункте, также и дополнительные, свободные голоса.

В связи с вышеизложенным и прежде всего, исходя из практики применения ранее названных видов контрапункта, мы считаем, что целесообразнее рассмотреть их технику выполнения в разделе, посвященном трех-, четырех- и пятиголосному письму.

трех-, четырех-, пятиголосие

Ранее уже подчеркивалось, что двухголосное письмо само по себе — достаточно редкое явление для контрапункта строгого стиля; несравненно больше число примеров использования сложного контрапункта в композициях, написанных для трех, четырех, пяти и более голосов. При этом в подобных сочинениях, **во-первых**, взаимоотношения голосов могут быть реализованы различными путями:

явление сложного контрапункта может не распространяться более чем на два голоса (то есть в сложном контрапункте выполнены лишь два голоса, остальные написаны в простом контрапункте); **во-вторых**, в сложном контрапункте могут участвовать три, четыре и т. д. голоса, при этом он может либо иметь, либо не иметь дополнительные свободные голоса.

В данном разделе речь пойдет прежде всего о втором варианте, то есть о тех случаях, когда в первоначальном и в производном соединении задействовано не менее трех голосов.

подвижной контрапункт

Подобно тому, как это было в двухголосии, подвижной контрапункт в трех-, четырех-, пятиголосии предстает в тех же своих разновидностях — как вертикально-подвижной, горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной, каждый из которых, в свою очередь, может проявляться в двух формах — симультанной и консекутивной. Как и в двухголосии, в трех-, четырех-, пятиголосии также предполагается наличие первоначального и производного или нескольких производных соединений. При этом, например, в вертикально-подвижном контрапункте число таких соединений увеличивается в соответствии с правилом геометрической прогрессии: в трехголосии возникает возможность 6-ти вариантов соотношения голосов, в четырехголосии — 24-х, в пятиголосии — 120²⁵; следовательно, в трехголосии мы можем получить 5 производных соединений, в четырехголосии — 23, в пятиголосии — 119. Варианты явно не реализуемые, особенно в двух последних случаях. В действительности воплощаемое в четырех-пятиголосном музыкальном тексте количество производных соединений бывает, как правило, очень небольшим и никоим образом даже не приближается к числу теоретически возможных комбинаций голосов²⁶.

вертикально-подвижной контрапункт

В зависимости от количества голосов, участвующих в перестановках вертикально-подвижного контрапункта в трех-, четырех-, пятиголосии, рассматрива-

²⁵ Для установления числа производных соединений вертикально-подвижного контрапункта можно применять следующий метод: умножить число возможных вариантов предыдущего соединения на число голосов определяемого. Например, в двухголосии — только два варианта; чтобы определить, сколько их будет в трехголосии, нужно 2 умножить на 3 (= 6), далее 6 умножить на 4 (= 24), далее 24 умножить на 5 (= 120) и т. д.

²⁶ В условиях трехголосия вполне возможна ситуация, когда используются две канонические секвенции или два бесконечных канона (первого разряда и с разным порядком вступления голосов), написанные на одном и том же музыкальном материале, что даст все 6 вариантов сочетания голосов тройного контрапункта.

емый нами вид вертикально-подвижного контрапункта (и только он один!) получает дополнительное название **тройной, четверной, пятерной**. Правда, необходимо помнить, что эти названия стали применяться к нему лишь в XX веке, методика же XVI века обходилась без них. К примеру, Морли, приводя образец тройного контрапункта, преподносит его как «*пример пения третьего голоса к двум другим в двойном контрапункте*». Аналогичным образом рассуждают Царлино и другие теоретики этого времени.

Итак, в трехголосии возможны 6 вариантов соединений. Обратимся к схеме:



Перед нами первоначальное и 5 производных соединений тройного контрапункта. Порядок следования производных соединений может быть любым, поэтому стоящие рядом с ними цифры — условные, они не закреплены за той или иной комбинацией голосов.

Если для определения **Iv** двойного контрапункта было достаточно знать сумму интервалов, на которые переместились два голоса, то при определении **Iv** **тройного контрапункта** сложение интервалов перемещения трех голосов недопустимо. Здесь действует другое правило, учитывающее результаты перемещений голосов внутри двухголосных пар. **Iv** тройного контрапункта образуется из сложения показателей вертикали в двух парах голосов. Однако, учитывая, что средний голос по отношению к верхнему и нижнему совершает шаг на один и тот же интервал, но с разными — отрицательным и положительным — знаками, все уравнение в результате этого сокращается, ограничиваясь лишь суммой интервалов, на которые переместятся верхний и нижний голоса:

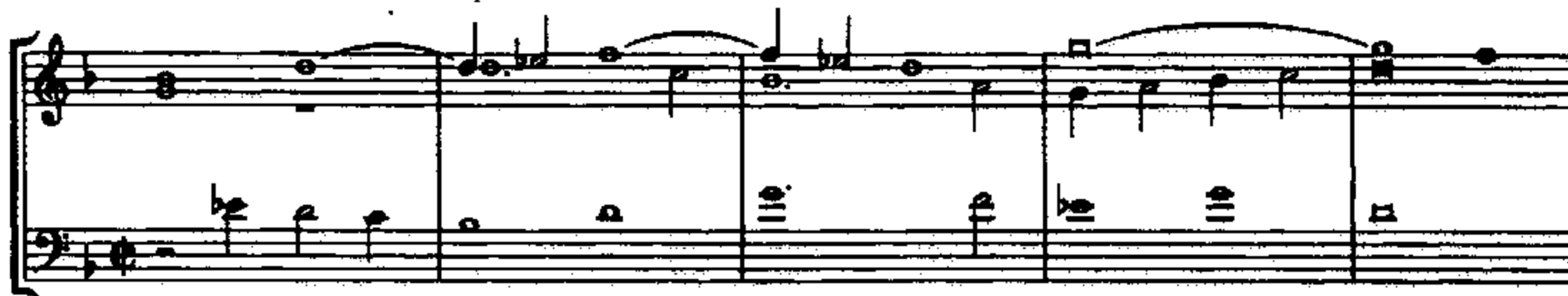
$$Iv = (vI + vII) + (vII + vIII) = vI + vIII$$

Так, в нижеприводимом примере верхний голос по отношению к среднему движется на септиму ($vI = -6$), средний по отношению к верхнему — на сексту ($vII = -5$). Их сумма ($vI + vII$) будет равна -11 . Однако средний голос по отношению к нижнему пойдет на тот же интервал сексты, но со знаком $+$ ($vII = +5$), а нижний голос по отношению к нему переместится также на сексту, но со знаком $-$ ($vIII = -5$), что в сумме ($vII + vIII$) даст 0 . Проставив цифры в длинном уравнении, мы убеждаемся в возможности использования его более краткого варианта ($vI + vIII$):

первоначальное соединение



производное соединение



Таким образом, для того чтобы определить, какой вид вертикально-подвижного контрапункта использован тем или иным из мастеров в анализируемом сочинении, нужно суммировать интервалы, на которые переместятся в производном соединении верхний и нижний голоса первоначального соединения.

Выполнение тройного контрапункта возможно (как и ранее в двухголосии) двумя способами: 1) с применением дополнительных строк; 2) без дополнительных строк, но с учетом ограничений определенного *Iv*.

Первым способом желательно пользоваться лишь тогда, когда помимо первоначального будет использовано одно, в крайнем случае, два производных соединения, причем не любого строения, а только того, которое заранее планируется и реализуется в предварительной заготовке. В том случае, если понадобится только одно производное соединение, будет нужна лишь одна дополнительная строка (и вся схема приобретет вид «мнимого» четырехголосия); если понадобятся два производных соединения, будут нужны две дополнительные строки (и схема станет пятиголосной).

Итак, выберем схему с первоначальным соединением, где верхний голос — А, средний — В, нижний — С, и решим использовать только одно производное соединение, где, например, верхним голосом будет В, средним — С, а нижним — А. Приступим к написанию заготовки. Последовательность ее выполнения следующая:

- 1) на верхней строке сочиняется или цитируется мелодический голос — А;
- 2) этот голос полностью повторяется на нижней строке, как в каноне с нулевой временной дистанцией, причем желательно на такой высоте которая сохраняет его интервальное строение и не требует введения дополнительных знаков; чаще всего в качестве такого интервала применяются дуодецима, октава (две октавы), децима. Использованный интервал

имитации и составит основу показателя вертикали тройного контрапункта: в первом случае $Iv = -11$ (-18), во втором $Iv = -7$ (-14), в третьем $Iv = -9$ (16);

- 3) на двух оставшихся незаполненными строках (или одной, как в примере 127) сочиняются по правилам простого контрапункта два новых голоса — В и С, причем С приписывается не как средний голос четырехголосия (что допустило бы употребление кварты как консонанса и т. д.), а как еще один нижний голос, со всеми вытекающими отсюда «последствиями».

В итоге три верхних голоса, как и планировалось, составят первоначальное соединение тройного контрапункта, а нижние три — производное соединение:

127

В качестве первоначального соединения может быть выбран и вариант с А на нижней строке (как это сделал Царлино); тогда дополнительная строка приписывается сверху и производным соединением будет вариант с А на верхней строке:

128

Дополнительная строка может применяться и при прямой перестановке голосов, в результате которой расположение голосов остается прежним, но меняются

высотные соотношения между ними. В этом случае строки, на которых выписывается канон с нулевой дистанцией, должны быть соседними. Например, размещение голосов можно сделать следующим: на верхней строке — А, на следующей за ней — то же А на другой высоте; на третьей и четвертой приписываются голоса В и С. Верхняя и две нижних строки могут быть приняты за первоначальное соединение, а три нижние — за производное. Однако такой случай не создает столь яркого эффекта, как случай использования хотя бы одной противоположной перестановки голосов.

Если при оформлении А прибавить снизу вторую дополнительную строку с третьим А, то из такой заготовки можно получить два производных соединения — с прямой и противоположной перестановкой голосов.

Второй способ выполнения тройного контрапункта гарантирует возможность иметь пять производных соединений. Каждая пара голосов трехголосия выполняется по правилам двойного контрапункта, что дает возможность впоследствии допускать любые вертикальные перестановки голосов. Из ранее известных нам по двухголосию «популярных» показателей — октавы, децимы, дуодецимы, в трехголосии особенно часто употребляется **октавный показатель**. Почему именно он, на протяжении нескольких столетий оставалось невыясненным. Танеев объясняет это тем, что именно только в тройном контрапункте октавы не возникает сложного показателя, соответственно каждая из трех пар голосов может выполняться в двойном контрапункте октавы. В тройных контрапунктах других интервалов — в том числе децимы, дуодецимы и т. д. — обязательно появляются еще и другие индексы, иногда достаточно трудновыполнимые. Видимо, поэтому все учебные пособия и ограничиваются рассмотрением лишь октавного контрапункта²⁷.

Итак, каковы же правила написания тройного контрапункта октавы? Главные ограничения касаются здесь употребления интервалов кварты, квинты и ноты:

1) поскольку **кварта** при перестановках голосов может оказаться в любой паре, аннулируется правило простого контрапункта, разрешающее использовать ее в верхней паре голосов как консонанс. Раз кварта употребляется как диссонанс, невозможно движение параллельными секстаккордами; нежелательны также близко расположенные кварты;

2) **квинта** используется аналогично двойному контрапункту октавы, то есть как диссонанс;

3) **нона** в качестве диссонирующего имеет только нижний звук, который должен приготавливаться и разрешаться соответствующим образом;

4) во избежание переименований голосов, которые, начиная с трехголосия, хотя и допустимы, но все же должны использоваться ограниченно, предельным интервалом между соседними голосами должна быть октава, а между крайними — две октавы.

²⁷ Напоминаем, что соединения голосов (первоначальное и производное) с любым другим показателем тройного контрапункта можно получить первым способом его выполнения.

Сочинив первоначальное соединение с учетом всех вышеуказанных правил, его производные соединения можно получить одним из двух способов:

первый способ, максимально простой, предполагает сохранение в производных соединениях за мелодическими голосами прежних звуковысотных позиций (при смене октав). То есть перестановка голосов осуществляется в соответствии с одной из возможных пяти схем таким образом, чтобы звуковысотное прочтение всех трех голосов осталось прежним (см. пример 129 а);

второй способ предполагает изменение высотных позиций голосов в производных соединениях. При этом следует придерживаться следующего правила: тот интервал, на который транспонируется в производном соединении начальный голос, должен стать обязательным и для транспорта двух других голосов. То есть, если верхний голос (А) в производном соединении становится нижним и воспроизводится ундецимой ниже своего первоначального изложения (см. пример 129 б), то два других голоса — В и С, в соответствии со схемой (С становится верхним голосом, В остается средним), также должны быть транспонированы на кварту вниз (а затем с помощью октавных «перебросов» занять нужное место), а следовательно, поменять свои высотные позиции:

129

первоначальное соединение

а) производное соединение

б) производное соединение

Аналогична техника написания **четверного и пятерного контрапунктов**. Как и тройной, они могут быть выполнены двумя способами: в простом контрапункте, но с дополнительными строками и в сложном контрапункте — главным образом, октавном — с применением его правил в каждой паре голосов.

В первом способе расположение дополнительной строки определяет вид перестановки голосов; и поскольку так же, как и в тройном контрапункте, чаще применяется их противоположная перестановка, то при помещении *sogetto* А в верхнем голосе дополнительная строка располагается снизу, если же первоначальная позиция А — нижний голос, то сверху. Далее приписываются все остальные голоса, в соответствии с правилами простого контрапункта; при этом если голос D (в четырехголосии) или E (в пятиголосии), расположен выше дополнительной строки, его следует рассматривать как нижний с вытекающими отсюда последствиями (употребление кварты и т. д.). В действительности местоположение дополнительной строки (или нескольких строк, позволяющих получить не одно производное соединение, а несколько) может быть любым, в зависимости от желания иметь ту или иную картину контрапунктического соединения голосов.

Второй способ выполнения четверного, пятерного и т. д. контрапунктов, как и в трехголосии, ограничивается применением преимущественно октавного индекса (не приводящего к появлению сложного показателя), в соответствии с чем каждый голос обязывается быть по отношению к другому в двойном контрапункте октавы. Если суммировать все ограничения этого контрапункта, они полностью совпадут с теми, которые были сформулированы в ранее изложенных правилах тройного контрапункта октавы.

Обратимся теперь к художественной практике. Вертикально-подвижной контрапункт в условиях трех-, четырех-, пятиголосия — явление достаточно распространенное, получившее претворение в музыке самых разных эпох. Он характерен для техники композиции не только периода кульминационного в отношении контрапункта — Ренессанса и Барокко, но также и для предшествующей, и последующей исторических эпох. Так, в условиях трехголосия он встречается и в анонимных ронделях XIV века, для которых характерен кругообмен голосов, и в авторских сочинениях, например, Гильома де Машо (чаще всего с $iv = 0$) — в его канонических ле и балладах, и в композициях мастеров нидерландской школы, и т. д.²⁸

²⁸ Вертикально-подвижной контрапункт широко применяется и в музыке XIX—XX вв., в самых разных жанровых и фактурных условиях. Особенно выделяются две формы его проявления. Одна из них связана с контрастной, разнотемной полифонией, другая — с имитационной полифонией. Первую представляют композиции, содержащие контрапунктирование контрастных, часто даже разножанровых тем с обязательной перестановкой голосов при их повторном звучании (сразу или на расстоянии). Этот, довольно часто используемый в музыкальной литературе художественный прием, как правило, связан либо с передачей определенных программных идей, либо с драматургической и выразительной функцией итога, заключения, суммирующего основные «темы» произведения.

Однако гораздо чаще тройной, четверной, пятерной контрапункт применяется в условиях имитационных форм. Он — неременная принадлежность многих разновидностей канонов, а также разного рода фуг и фугированных построений, содержащих не менее двух удержанных противосложений, либо не ограничивающихся только одной темой. В последнем случае варианты соединения двух тем с удержанными противосложениями или же трех, четырех, пяти, шести тем при перестановках и обеспечивают проявление вертикально-подвижного контрапункта.

горизонтально-подвижной контрапункт

Как и при использовании вертикально-подвижного контрапункта, в горизонтально-подвижном контрапункте в условиях трех-, четырех-, пятиголосия могут быть задействованы как два голоса (при остальных свободных), так и несколько голосов. Мы остановимся именно на этом последнем случае — рассмотрим технику выполнения горизонтально-подвижного контрапункта в условиях трехголосия; в отношении же четырех- и пятиголосия предоставим возможность решить проблему аналогичным способом самостоятельно.

В посвященной данной теме XXI-й главе книги «Подвижной контрапункт строгого письма» С.И. Танеев констатирует важнейшую закономерность бытования горизонтально-подвижного контрапункта в условиях трех и более голосов. Она выражается в том, что для получения производного соединения в данном виде контрапункта достаточно передвижения лишь одного или двух мелодических голосов. *«Случаи передвижения всех трех мелодий, — пишет Танеев, — можно рассматривать как результат передвижения только двух, причем любая из них может быть принята за неподвижную»* (162, с.278).

Техника выполнения трехголосного горизонтально-подвижного контрапункта, как и двухголосного, предполагает наличие дополнительного голоса, участвующего в реальном или мнимом каноне. Поэтому, если в двухголосии проблема горизонтально-подвижного контрапункта решается с помощью третьего голоса (и третьей строки), то естественно, что в данном случае требуется участие дополнительного четвертого голоса (и четвертой строки), в четырехголосии — пятого и т. д. Варианты же последовательности оформления горизонтально-подвижного контрапункта могут быть теми же, что и в двухголосии (то есть такими, как у Танеева), либо другими, исходя из конкретных «отправных» данных.

В качестве **первого способа** выполнения горизонтально-подвижного контрапункта может быть предложен случай с цитируемым или вновь сочиняемым одноголосным фрагментом. Последовательность действий здесь будет следующей:

- 1) на верхней строке записывается мелодический голос;
- 2) строкой ниже, отступя полтакта, такт или полтора такта, переписывается этот же голос без изменения высотной позиции; с верхней строкой он образует мнимый канон в унисон;

- 3) на двух нижних строках сочиняются два новых контрапункта, которые оформляются по правилам простого контрапункта как между собой, так и с пропостой и респостой мнимого канона.

В итоге материал первой (верхней), третьей и четвертой строк может быть принят за первоначальное соединение, а материал второй, третьей и четвертой — за производное соединение:

130

Музыкальный пример: фрагмент канона. Вверху — вокальная линия с текстом: *Ку - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e*. Внизу — basso continuo. Диагональная линия с надписью *МНИМЫЙ канон* указывает на то, что вокальная линия является каноном по отношению к basso continuo.

Цитируемый первоисточник, естественно, может быть помещен и на нижней строке; тогда все последующие операции следует провести «в зеркальном отражении» по отношению к вышеизложенным рекомендациям.

В качестве **второго способа** выполнения горизонтально-подвижного контрапункта может быть предложен случай, при котором роль цитаты выполняет сочиненный ранее канон (в унисон). Тогда к выписанному на двух верхних (либо двух нижних, либо средних) строках канону присочиняются два новых голоса, которые с пропостой канона дадут первоначальное соединение горизонтально-подвижного контрапункта, а с респостой — производное (или наоборот).

ВДВОЙНЕ-ПОДВИЖНОЙ КОНТРАПУНКТ

Как и в двухголосии, техника выполнения вдвойне-подвижного контрапункта в трех-, четырех-, пятиголосии отличается от техники горизонтально-подвижного контрапункта лишь структурой канона. А именно, в нем не должны быть использованы в качестве интервала имитации не только прима, но в отдельных случаях и октава.

Следовательно, при сочинении трехголосного примера, демонстрирующего технику вдвойне-подвижного контрапункта, в его четырехстрочной заготовке канон (реальный или мнимый), в котором излагается один из голосов, выполняется не в унисон, но в любой другой интервал. Ранее названная октава в качестве интервала имитации в каноне, образуемом соседними голосами, аналогичным образом не даст вертикальной перестановки. Поэтому ее употребление возможно лишь в таком каноне, в котором задействованы либо крайние голоса четырехстрочной заготовки, либо голоса, сходные по своим тесситурным условиям (S.-T.; A.-B.). В приводимом ниже примере первоначальное

соединение трехголосного вдвойне-подвижного контрапункта образуют строки II-III-IV; производное — I-II-IV:

131

Орландо Лассо. Месса "Je suis déshéritée". Kyrie

The musical score is for a Kyrie by Orlando Lassus. It features four voices: I (Soprano), II (Alto), III (Tenor), and IV (Bass). The lyrics are 'Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e'. The score is written in a four-part setting, with each voice part having its own staff. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines. The score is numbered 131 in the top left corner.

При обращении к четырехголосным, пятиголосным образцам, содержащим технику вдвойне-подвижного контрапункта, число дополнительных строк при составлении предварительной «заготовки», естественно, увеличится, однако условия оформления канона остаются теми же, что и в трехголосии.

обратимый контрапункт

Как и в двухголосии, в условиях большего числа голосов обратимый контрапункт может быть трех видов: вертикально-обратимый, горизонтально-обратимый и вдвойне-обратимый. Художественная практика XV—XVI вв. показывает, что в трех-, четырех-, пяти-, шестиголосных композициях этого времени использование обратимого контрапункта, как правило, ограничивалось двумя голосами (остальные свободные), и лишь в случае канонического изложения музыкального материала помимо двух голосов могло привлекаться большее число голосов (двойные, тройные, четверные каноны в обращении).

Впрочем, обратимый контрапункт совсем не обязательно должен быть связан с каноническими формами. Это подтверждают инструктивные примеры, содержащиеся в трактатах XVI—XVII веков. Представляя собой бесспорно достаточно редкое явление в искусстве контрапункта, они бережно сохранялись мастерами того времени, культивировались как нечто очень ценное и, как

правило, многократно повторяясь и тиражируясь, переносились из трактата в трактат.

Один из подобных образцов — трехголосный пример из 62 главы III части «Istitutioni harmoniche» Царлино:

132

a)

b)

Он цитируется в 20 главе «Melopeia» С. Кальвизия, в трактате Свелинка, в I книге «Documenti armonici» А. Берарди, где называется «fuga ingegnosa» («изобретательная fuga»), и в других трактатах²⁹.

В числе не менее интересных примеров обратимого контрапункта можно назвать также сочинение, которое приводит Антонио Брунелли в своем трактате «Regole et dichiarazioni di alcuni contrappunti» (1610). Наличие в нем двух вариантов прочтения нотного текста зафиксировано с помощью двойных ключей. Одни ключи дают возможность прочитать первоначальное соединение, вторые (для этого следует нотный лист перевернуть вверх-ногами) — производное:

²⁹ У самого же Царлино этот пример входит в число 4-х образцов тройного контрапункта (первый мы классифицировали бы сейчас как вертикально-подвижной, второй и третий — как вертикально-обратимый и четвертый — неполный вертикально-обратимый), выполнению которых должно помочь следование 5-ти правилам: 1- все синкопы (залигованные ноты) должны принадлежать консонансам; 2 — два верхних голоса не должны образовывать кварту; 3 — интервал сексты допустим; 4 — голоса могут находиться на любом расстоянии друг от друга; 5 — голоса могут перекрещиваться. Как мы видим, здесь суммируются далеко не все рекомендации, касающиеся подвижного (октавного) и обратимого контрапунктов.



Аналогичного рода пример демонстрирует в своем трактате «Musica prattica» (1673) Дж. Мария Бонончини. Как и у Брунелли здесь проставлены ключи вначале в «обращенном» виде, а затем уже в прямом. К сожалению, пример обрывается на пятом такте, и мы не можем сказать, как долго пользуется композитор техникой вертикально-обратимого контрапункта и насколько продолжительна сама эта композиция³⁰.



Опасаясь утомить читателя большим количеством примеров, все же позволим себе привести еще два, помещенные в трактате А. Берарди «Documenti armonici»

³⁰ Этот пример, как и образцы из трактатов Брунелли и Берарди, заимствован нами из статьи Д. Коллина «Spiegel-Kontrapunkt in Theorie und Praxis: Vorläufer für Contrapunctus 12 und 13 aus Bachs Kunst der Fuge» (226), любезно предоставленной автору Вязковой Е.В.

(1687). Первый из них — четырехголосный мотет М. Скакки, предполагающий два варианта прочтения и выполненный с применением вертикально-обратимого контрапункта с необычной осью обращения — звуком «си». Эта ось не обеспечивает идентичность гармонических интервалов при их обращении (большая терция обращается в малую и т. д.), в результате чего претерпевают интонационно-выразительные изменения и сами голоса:

135 a) М. Скакки. Мотет

Si De - us pro no - bis pro no - bis pro no -

б)

Si De - us pro no - bis pro no - bis pro no - bis pro no -

Второй — трехголосный инструктивный пример самого Берарди, выполненный по всем правилам вертикально-обратимого контрапункта, с осью «ре», обеспечивающей в производном соединении ту же вертикаль, что и в первоначальном соединении:

136

a)

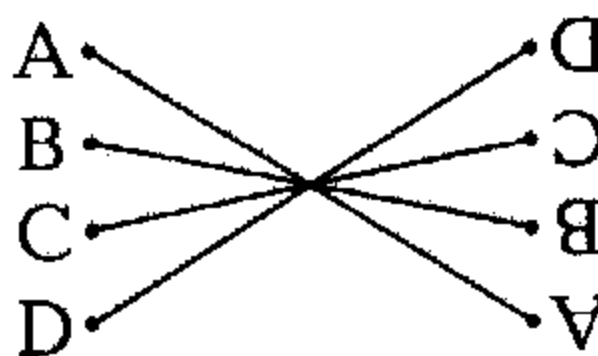
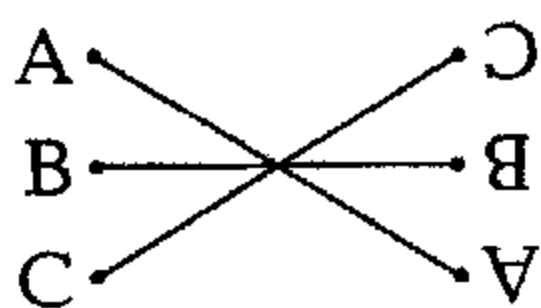


б)



Итак, желающему овладеть спецификой **вертикально-обратимого (зеркального) контрапункта** в трех-, четырех-, пятиголосии следует не только вспомнить правила употребления интервалов в двухголосном вертикально-обрати-

мом контрапункте, но и знать расстановку голосов в производном соединении. Она будет следующей:



При выполнении производного соединения вертикально-обратимого контрапункта (вне зависимости от того, будет ли он трехголосным, четырехголосным или пятиголосным) очень важен момент выбора оси обращения. Напомним, что в строгом стиле наиболее часто осью обращения становится центр тритона — звук «ре» (для основных ладов) или звук «соль» (для транспонированных ладов), позволяющие осуществить точную в интервальном отношении инверсию голосов. Следовательно, для получения правильного результата каждая мелодия предварительно должна быть обращена вокруг одного и того же тона и затем записана в голосах, соответствующих вышеизложенным схемам. Нарушение этих установок — использование в качестве оси обращения других звуков либо отход от строгой схемы перемещения голосов — сразу же отразится на строении голосов (потребуется дополнительные знаки) и качестве всей вертикали: она уже не будет идентична вертикали первоначального соединения (что и является свидетельством допущенной ошибки).

Что касается **горизонтально-обратимого** контрапункта, то увеличение количества голосов не изменяет техники его выполнения и не вносит никаких дополнительных ограничений. Она остается той же, что и при двухголосии. Впоследствии, в XVIII—XIX вв. не менее важным для этого вида контрапункта моментом, нежели ритм, становится логика функциональных взаимоотношений созвучий (см. трио из менуэта A-dur'ной фортепианной сонаты Й. Гайдна). В музыке XX в. с усилением внимания к линейной стороне гармонической вертикали возрождается интерес не только к техническим возможностям ракоходного контрапункта, но и к его выразительным и формообразующим свойствам (см. фугу in F из «Ludus tonalis» П. Хиндемита).

Суммирующий технику вертикально-обратимого и горизонтально-обратимого контрапункта **вдвойне-обратимый контрапункт**, который охватывал бы все три, четыре, пять голосов композиции, относится к разряду явлений как заманчивых, так и вполне выполнимых. Однако в художественной практике эпохи Ренессанса он не встречается. Примеры его появятся уже в другую эпоху, а именно — в XX веке (см. Прелюдию и Постлюдию из ранее указанного цикла Хиндемита и др.). Это вынуждает нас ограничиться демонстрацией лишь инструктивных примеров:

137 первоначальное соединение

производное соединение вертикально-обратимого контрапункта

производное соединение вдвойне-обратимого контрапункта

контрапункт, допускающий удвоение голосов (рассчитанный на дублировки)

При всей своей близости к подвижному контрапункту (не случайно он включен Танеевым в его капитальный труд, где рассматривается как разновидность вертикально-подвижного контрапункта) этот вид имеет свои принципы образования, отличающие его от других видов сложного контрапункта, а также ряд особенностей, обусловленных спецификой его предназначения³¹.

Если в основе подвижного контрапункта лежит принцип **передвижения** голосов и изменения высотных и временных соотношений между ними, а в основе обратимого контрапункта — принцип, **допускающий преобразование** его компонентов, их зеркальное отражение как по горизонтали, так и по вертикали, то основу рассматриваемого здесь вида сложного контрапункта составляет принцип, касающийся еще одного изменения многоголосного комплекса, а именно его **плотности**. Увеличение плотности музыкальной ткани, утолщение ее за счет прибавления дополнительных голосов, тем не менее не являющихся новыми, а представляющих собой точную копию уже имеющихся, — такова суть контрапункта, допускающего удвоение голосов.

³¹ В своей книге «Подвижной контрапункт строгого письма» С.И.Танеев рассматривает этот вид в двух главах: в X-й, где со всей скрупулезностью и тщательностью демонстрируются случаи удвоения несовершенными консонансами сначала одного голоса (трехголосие), затем сразу двух голосов (четыреголосие), а также в XV-й, где столь же обстоятельно рассказывается о возможных удвоениях в трехголосном контрапункте, которые в случае удвоения одного голоса дают четырехголосный контрапункт, в случае удвоения двух голосов дают пятиголосный и в случае удвоения всех трех голосов дают шестиголосный контрапункт.

138 т. 40 Палестрина. Мотет «Ascendens Christus»

Al - le - lu - - - ja Al - le - lu - ja Al -
- - - ja Al - - - le - - - lu - - - ja Al -
tem: Al - le - lu - - - ja
lu - ja Al - le - lu - - -
- le - lu - ja! de - dit do -
de - dit do -
Al - le - lu - ja! de - dit do -
- ja! de - dit do -
na ho - mi - ni - bus ho - mi - ni - bus
na ho - mi - ni - bus ho - mi - ni - bus
na de - - - dit do - - na ho - mi - ni -
na ho - mi - ni - bus de -

Следовательно, перед нами контрапункт, в котором трех-, четырех-, шести-, девятиголосие и т. д. достигается не за счет прибавления новых контрапунктов, а за счет уплотнения имеющихся голосов. Чаще же всего за основу берутся два голоса (максимальное число голосов, которое они могут дать — шесть, но наиболее применимы производные с тремя, четырьмя голосами). Исходное количество голосов, несомненно, может быть и большим. Однако, как нам представляется, подобные случаи для стилистики строгого стиля все же не характерны.

В числе особых, исключительных факторов, свойственных именно данному виду сложного контрапункта, следует назвать возможность его звучания **без первоначального соединения**. Возникает, казалось бы, парадоксальная ситуация: какой же это сложный контрапункт, если у него нет первоначального соединения? Но именно в таком виде мы чаще всего и встречаем его в музыке XV—XVI веков (хотя и в этот период, как позднее в сочинениях эпохи Барокко, когда актуальной станет проблема динамизации форм, в ряде композиций он представлен с первоначальным соединением).

Нужно сказать, что эта удивительная способность рассматриваемого вида сложного контрапункта обходиться без первоначального соединения на самом деле объясняется достаточно просто. С одной стороны, приступая к одновременному сочинению двух тем, одна (чаще) или две из которых будут впоследствии звучать в удвоении, композитор, возможно, продумывает их будущее соединение в двухголосном варианте предварительно. В этом случае первоначальное соединение может мыслиться, подразумеваться, но не фиксироваться. С другой стороны, если фрагмент или раздел формы включает эффект удвоения продолжительное время, этот прием может рассматриваться и как пример вертикально-подвижного контрапункта симультанного вида. В таком случае он уже не будет вызывать вопроса: сложный ли это контрапункт?

Нам кажется, что, сталкиваясь с подобным явлением, следует прежде всего обращать внимание на его выразительный смысл, его художественную задачу. Каждый, кто вслушивается в звучание музыкальных образцов, содержащих один или два удвоенных голоса, наверняка прежде всего обращает внимание на факт удвоения, а не на момент, связанный с передвижением голосов — оно становится очевидным лишь в результате домысливания и анализа.

Итак, можно сказать:

— **контрапункт, допускающий удвоение (или включающий удвоение), — это не менее чем трехголосный контрапункт, два или большее число голосов которого излагаются параллельно.**

Строгое, точно параллельное (от греч. слова, означающего «рядом идущий») изложение музыкального материала снимает разговоры по поводу «ведомого» и «ведущего», «удваиваемого и удваивающего» голосов и упрощает понимание техники этого контрапункта.

Рассмотрим несколько случаев проявления данного вида контрапункта.

Первый случай предполагает удвоение в терцию одного из компонентов двухголосия и фактически представляет собой пример вертикально-подвижного кон-

трапункта симультанного вида, объединяющего первоначальное и производное соединения с $Iv = 2$ в условиях двухголосия. Способы его выполнения зависят от преследуемой цели:

1. Если к цитируемому первоисточнику нужно приписать дуэт контрапунктов, то есть прибавить к уже данному конкретному голосу два других, излагаемых в параллельном движении терциями, в этом случае нужно воспользоваться знанием второго способа выполнения вертикально-подвижного контрапункта и вспомнить ограничения, возникающие при контрапункте терции.

Чтобы начальное соединение впоследствии дало вариант с удвоенным в терцию **верхним голосом**, следует учитывать ограничения $Iv = +2$ или $Iv = -2$.

При $Iv = +2$ в первоначальном соединении особое внимание должно быть уделено **квинте** (она даст септиму, следовательно, при ее употреблении в качестве задержания должен быть приготовлен и разрешен верхний звук); терция и секста не могут участвовать в прямом движении, значит, должно быть исключено всякое параллельное движение.

При $Iv = -2$ в первоначальном соединении дополнительные ограничения касаются применения **кварты** и **ноны**, у которых диссонирующим звуком должен быть только нижний тон, **сексты**, у которой в случае ее употребления в виде задержания обязательно должен быть приготовлен и разрешен любой из звуков; кроме того, исключается параллельное движение терциями и децимами.

Для того, чтобы начальное соединение дало впоследствии вариант с удвоенным в терцию **нижним голосом**, учитываются следующие моменты:

При $Iv = +2$ в первоначальном соединении дополнительное ограничение налагается на **нону**, в которой диссонирующим тоном является только нижний звук (см. правила употребления ноты в трехголосии);

при $Iv = -2$ необходимо правильное применение **ундецимы**, в которой диссонирующим звуком будет лишь нижний тон.

В случаях удвоения сразу двух голосов обязательным условием становится применение **сложного показателя** (см. примеры 140 б, 141 б).

2. Если же, наоборот, в параллельном движении необходимо представить сам первоисточник или заданный голос, который будет сопровождаться контрапунктом, — в этом случае предварительная работа по выяснению ограничений не потребуется вовсе, поскольку первым шагом к выполнению задания явится изложение данного голоса в дублировках, а затем уже последует присочинение к двум голосам (по правилам простого контрапункта) свободного третьего голоса.

Именно так, по-видимому, поступает, например, Жоскен Дебре в Кутіе своей мессы «Mater Patris». Часть открывается звучанием длительного двухголосного канона (13 т.), имеющего достаточно выразительное, легко запоминаемое начальное *initio* с нисходящим ходом на секунду и вслед за тем восходящей квартой. Поэтому когда в 18 такте два верхних голоса, звучащие в терцовой дублировке, вступают с этого же *initio*, не возникает сомнения, что Жоскен, конечно же, вначале оформил «дуэт» этих голосов, а уже затем приписал к нему партию басов (см. пример 139 а, б).

С 22 такта к приведенному выше трехголосию (включающему одно производное соединение) присоединяется еще один голос, и звучащее далее четырехголосие содержит уже не удвоенный, а **утроенный** голос:

139

а) Superius

Жоскен Дебре. Missa "Mater Patris"

б)

Таким образом, этот последний пример показывает, как с применением контрапункта, рассчитанного на дублировки, можно получить не только три, но и четыре голоса.

Второй, наиболее частый случай проявления контрапункта, допускающего удвоение, — удвоение двух голосов, создающее **четырёхголосие**. Рассмотрим два варианта подобного удвоения (оба приводятся Танеевым).

Первый вариант предполагает одновременное удвоение двух голосов равнозначными интервалами — децимами, в результате чего нижний из голосов двухголосия будет в четырехголосии продублирован верхним и наоборот:

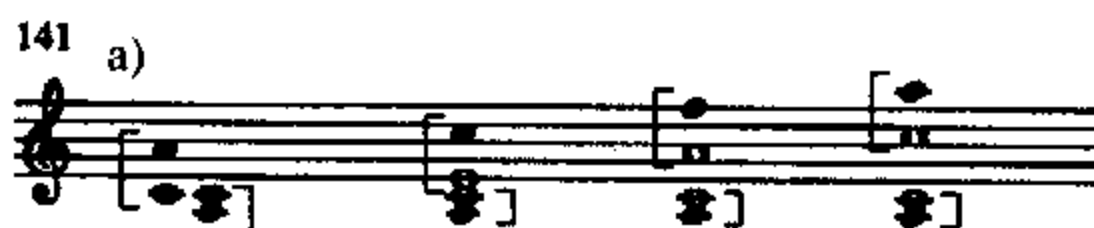
140

Танеев



Если не прибегать к диссонансам на сильных и относительно сильных долях³² и ограничиться использованием на этих долях лишь консонансов, то диссонанс — септиму (точнее, квартдециму) в производной паре голосов (крайней) даст всего лишь один интервал — секста. Поэтому, если исключить сексту из числа устойчивых консонансов и не применять ее на сильном и относительно сильном времени, то к цитируемому мелодическому голосу очень легко приписать новый с учетом ограничений контрапункта децимы ($Iv = -9$). Или же можно изначально написать двухголосный фрагмент, применяя правила указанного контрапункта; это обеспечит возможность удвоения каждого из двух голосов.

Второй вариант одновременного удвоения двух голосов отличается от первого тем, что интервалы удвоения в разных парах — различные: один голос дублируется в сексту, другой в терцию. В этом случае совмещаются как минимум три производных соединения — с $Iv = +2$, $Iv = +5$ и $Iv = +7$. Поскольку последний показатель указывает лишь на момент расширения и никаких практических изменений не вносит, он отбрасывается, а следовательно, подобный пример осуществляется с двойным показателем $+5$ и $+2$, расчеты которых уже сообщались нами ранее и не представляют сложностей (исключается квинта):



³² Употребление диссонансов в виде задержаний вполне возможно здесь, но оно приводит к введению большого количества ограничений в отношении употребления ряда интервалов (см. 162, с.136-142), поэтому желающему использовать все интервалы можно посоветовать либо самостоятельно составить схемы, либо обратиться к труду Танеева.



Естественно, возможности удвоения голосов не ограничиваются только что рассмотренными. Можно представить себе все многообразие подобной техники, которым располагают пяти-, шестиголосие. Тем не менее в художественной практике XV—XVI вв. все эти ухищрения используются очень редко. Например, в условиях четырехголосного письма чаще встречаются такие образцы, в которых удваивается лишь один голос. При этом, как правило, само удвоение не выписывается, а фиксируется записью Canon'a — вроде той, которую ставит Обрехт в Agnus'e своей мессы «Je ne demande»³⁴, где на протяжении всего раздела крайние голоса звучат параллельными децимами:

142

Agnus Dei secundum

Техника выполнения подобного образца не представляет особых трудностей и предполагает два способа решения поставленной задачи: либо (что наиболее вероятно) вначале в параллельном движении излагаются от начала до конца крайние голоса и затем к ним приписываются два других голоса, а нижний голос

³³ Приведенный Тансеевым пример на данный вид контрапункта, выполненный им в G-dur транспонирован нами на терцию, что, впрочем, также не спасает его от ладовых шероховатостей. Поэтому следует признать, что наиболее успешному воплощению этой техники, видимо, соответствует интонационная среда другой эпохи, а именно — контрапункт свободного стиля. Это убедительно доказывает фуга g-moll из II тома ХТК Баха, включающая подобный случай удвоения голосов.

³⁴ Canon: Qui mecum resonat in decimus barritonisat (кто звучит со мной — звучит в дециму).

убирается, будучи «отраженным» в предписании Canon'a; либо вслед за выписанным верхним голосом к нему присочиняются два других голоса с учетом ограничения контрапункта децимы.

Заканчивая описание контрапункта, допускающего удвоение голосов, рекомендуем на практических занятиях проработать несколько способов его выполнения, написав упражнения:

- а) не предполагающие первоначальное соединение;
- б) содержащие первоначальное и производное соединения и
- в) с удвоением одного, а также двух голосов.

контрапункт, допускающий метрические изменения

Этот вид сложного контрапункта возникает в результате метрического преобразования мелодических голосов. Иными словами:

— **это контрапункт, производное соединение которого отличается от первоначального метро-ритмической соотнесенностью мелодических голосов.**

В эпоху Ренессанса рассматриваемый вид сложного контрапункта, как правило, встречался в симультанной форме и употреблялся в условиях имитационного и канонического письма. В более поздние эпохи можно встретить единичные случаи его применения в консекутивной форме, однако все же чаще встречается одновременное (или почти одновременное) звучание первоначального и производного соединений.

Причина обращения к контрапункту, допускающему метрические изменения, обусловлена все тем же стремлением мастеров строгого стиля к *varietas* — разнообразию, которое в данном случае они реализуют с помощью привлечения новых вариантов мелодических голосов, точно сохраняющих свои мелодические контуры, свой рельеф, но получающих **новое графическое оформление** при зрительном восприятии, а при слуховом восприятии — иногда даже и иные функциональные значения. Так, например, изложение темы в уменьшении очень часто переводит ее в разряд «фигуративных контрапунктов», а проведение темы в увеличении, наоборот, придает ей особую весомость, наделяет качествами некоей «генеральной» темы.

Несомненно, способы работы с музыкальным материалом, используемые в этом контрапункте, перекликаются с сформировавшимися в течение длительного времени принципами развития *cantus prius factus*. Их преломление можно увидеть в изоритмической технике письма (в характере подачи *color*), а также позднее в технике письма на *cantus firmus*, охотно и часто использовавших приемы *augmentatio* (увеличения) и *diminutio* (уменьшения).

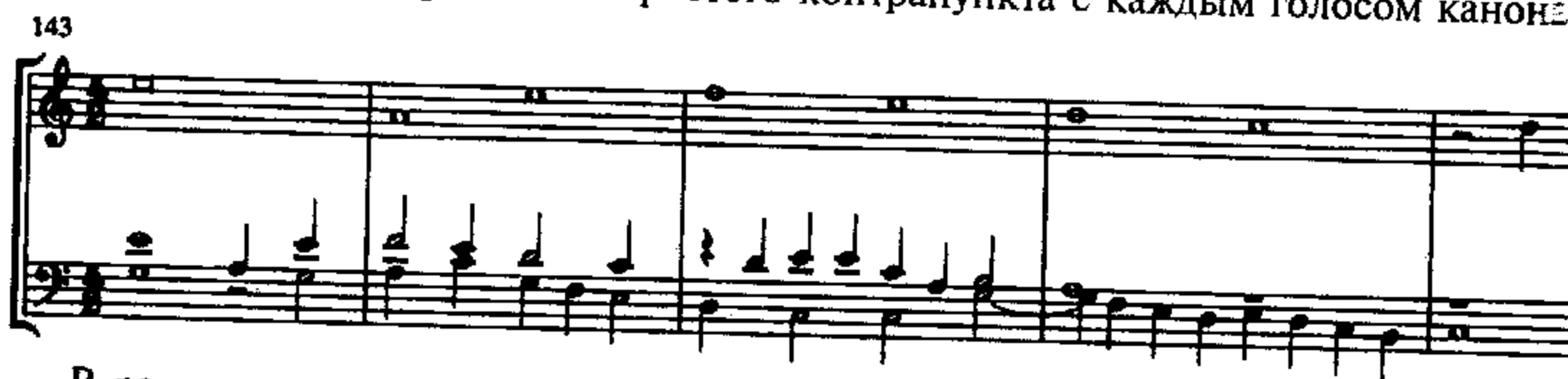
Подобно предыдущему виду сложного контрапункта — с удвоением голосов, заимствующему свою технику выполнения у вертикально-подвижного контрапункта, данный вид также не имеет индивидуальной техники письма и «пользуется» приемами горизонтально-подвижного контрапункта. И это не случайно, поскольку основной выразительный эффект, производимый рассматриваемым

контрапунктом, связан с увеличением или уменьшением продолжительности звучания одного из мелодических голосов при повторном проведении³⁵.

Подчеркнув факт преобразования лишь одного голоса (в условиях двухголосного контрапункта), мы тем самым отметили важную особенность этого контрапункта, который всегда существует **только в неполном виде**. Одновременное увеличение или уменьшение длительностей не придаст ему нового качества, а лишь повлияет на темп исполнения³⁶. Иначе говоря, неполный вид — это основная и типичная форма проявления контрапункта с метрическим преобразованием голосов.

Техника выполнения этого контрапункта предельно проста:

- 1) на одной из трех строк цитируется или сочиняется мелодический голос;
- 2) на соседней строке, не меняя высотной позиции и начиная с той же доли такта, воспроизводится ранее изложенный мелодический голос с метро-ритмическим пропорциональным увеличением или уменьшением его длительностей;
- 3) на оставшейся строке сочиняется новый мелодический голос, сочетающийся в соответствии с правилами простого контрапункта с каждым голосом канона



В результате первая из трех пар голосов представляет собой мнимый канон, вторая, в которую входит цитированный или изначально сочиненный голос, является первоначальным соединением, а оставшаяся — производным соединением.

Наиболее частое применение контрапункта, допускающего метрические изменения голосов, связано с пропорциональными (мензуральными) канонами. Поэтому примеры его использования следует искать прежде всего в сочинениях, которые содержат данную технику письма. В числе подобных композиций могут быть названы *Kyrie I* из «*Missa Prolationum*» («Месса пролаций») Йоханнеса Окегема, написанная в форме двутемного пропорционального канона³⁷ (I, № 6), а также *Kyrie II* из мессы «*L'homme armé*» Пьера де ла Рю (II, № 14).

³⁵ Мы опускаем рассмотрение тех случаев, когда непропорциональному изменению подвергаются оба голоса.

³⁶ Даже в тех случаях, когда в производном соединении один голос излагается в двойном увеличении, а другой в тройном или четверном увеличении, их совместное метрическое обновление не изменит ситуации касательно неполного вида.

³⁷ Остальные части этой мессы также в большинстве случаев содержат двутемные пропорциональные каноны, однако, в связи с тем, что в последующих канонах интервалы между вступающими голосами больше унисона, возникающий здесь сложный контрапункт должен быть отнесен к комбинированному виду.

В первом из названных образцов можно выявить не менее четырех вариантов действия контрапункта с метрическим преобразованием голосов. Первый вариант — канон двух верхних голосов в сочетании с тенором, второй — этот же канон в сочетании с басом. В трех верхних голосах крайняя пара может быть принята за первоначальное соединение, а нижняя — за производное, в котором использован принцип *augmentatio*. Если же за первоначальное соединение принять нижнюю пару голосов, а за производное — крайнюю, то этот контрапункт предстанет как использующий эффект *diminutio*. Третий и четвертый варианты аналогичным образом составят канон нижней пары голосов и партии *Superius*.

Однако огромное число композиций, включающих пропорциональные каноны, равно как и другие виды канонов с метрическими изменениями в изложении голосов (к примеру, рондо Дюфаи «*Bien veignes vous*» — II, № 46 и др.), ввиду наличия дополнительных изменений, касающихся интервальных дистанций между голосами канона и проч., должно быть отнесено уже к другому виду сложного контрапункта, названному нами комбинированным.

комбинированный контрапункт

Комбинированный вид сложного контрапункта, как ранее уже было сказано, предполагает сочетание нескольких видов сложного контрапункта. Таким образом, можно сказать, что:

— **комбинированный контрапункт** — это такой контрапункт, производное соединение которого не ограничивается использованием только какого-либо одного вида сложного контрапункта, а суммирует разные его виды.

Чаще всего на путь синтеза вступают подвижной и обратимый контрапункты. Но не меньшее число примеров демонстрирует и техника письма, совмещающая вертикально-подвижной контрапункт и контрапункт с метрическим изменением голосов.

Как уже было сказано ранее, этот вид контрапункта не предполагает каких-то новых секретов при его выполнении, а также своей собственной, сугубо индивидуальной технологии выполнения. Наоборот, его более частое использование в художественной практике обуславливается тем, что в нем как бы снимается часть ограничений, присутствующая в вышерассмотренных контрапунктах. Иначе говоря, этот вид как бы более ракрепощен, более независим, свободен (как это ни парадоксально), чем те контрапункты, которые в него входят, суммируются в нем.

Например, если взять контрапункт с метрическим изменением голосов (случай, рассматривавшийся ранее), то примеры его сочетания с вертикально-подвижным контрапунктом встречаются намного чаще, нежели примеры его «чистого» вида, для которого обязательным условием является наличие пропорционального канона в унисон. Ведь в том случае, если начальным интервалом между голосами пропорционального канона будут терция, квинта, секста (и даже октава, внутри которой расположится новый мелодический голос) и т. д., их контрапункт перейдет в разряд комбинированного, поскольку к метрическому варианту производного соединения прибавится изменение вертикальных координат. Так, в

ранее названном рондо «*Bien veignes vous*» («В добрый час вы пришли, любовные узы») Дюфаи верхняя и нижняя пары голосов³⁸ могут быть рассмотрены как первоначальное и производное соединения комбинированного контрапункта, отвечающего требованиям а) контрапункта с метрическим преобразованием голосов и б) вертикально-подвижного контрапункта (при $Iv = +4$ или -4 , в зависимости от того, какую пару считать первоначальным соединением):

144

Гильом Дюфаи. Рондо «*Bien veignes vous*»



Применение комбинированного вида сложного контрапункта, проявляемого в консеккутивной форме, демонстрирует Sanctus из «*Missa Canonica*», которая обычно приписывается Палестрине (146, № 22). Эта часть мессы выполнена в форме двойного канона, написанного в сложном контрапункте, сочетающем вертикально-обратимый (инверсионный) и вертикально-подвижной ($Iv = -14$) контрапункт. Следовательно, его можно определить как комбинированный³⁹:

145



³⁸ Нижний голос мензурального канона начинается с «фа» первой октавы, а верхний — с «до» второй октавы.

³⁹ Заметим, что во всех отечественных учебниках этот пример (ввиду разночтений в определениях, даваемых обратимому контрапункту Танеевым и Богатыревым), к сожалению, фигурирует как образец вертикально-обратимого контрапункта.



Не относящееся к строгому стилю, но очень часто фигурирующее среди примеров сложного контрапункта рондо Гильома де Машо «Ma fin est mon commencement» («Мой конец — мое начало») по технике своего выполнения также должно быть причислено к композициям, использующим комбинированный вид контрапункта. Верхние два голоса в нем представляют собой ракоходный канон: партия верхнего повторяется с такта 21 средним в возвратном движении (не меняя своей высотной позиции — имитация в унисон), а партия среднего голоса с этого же такта передается верхнему и звучит аналогичным образом — от конца к началу, не меняя своей высотной позиции. Партия нижнего голоса также состоит из двух разделов, из которых второй (с т.21) в ракоходном движении воспроизводит первый. С точки зрения сложного контрапункта в этой композиции присутствует не только горизонтально-обратимый контрапункт (ракоходный), но и вертикально-подвижной, формально имеющий $I_v = 0$, однако из-за обмена голосов партиями (особенно в случае исполнения крайних голосов инструментами) вполне реально ощутимый.

Нам остается выразить надежду на то, что практическое и теоретическое овладение техникой подвижного контрапункта, а также техникой других видов сложного контрапункта поможет не только по достоинству оценить мастерство композиторов XV—XVI вв., но и существенно изменить подход к анализу их произведений. Восприятие музыкального текста, предполагающее видение (и слышание) не только реальных, письменно зафиксированных, но и дополнительных (отсутствующих, подразумеваемых) голосов, внимание к технической стороне — к разного рода перестановкам мелодических фраз и к их соотнесенности с текстом, к использованию этих перестановок как в традиционных, так и в необычных «ситуациях», внимание к логике и порядку включения и выключения голосов и одновременно к красоте многоголосного рельефа, — все это, как нам кажется, способно расширить представление о строгом стиле и, в итоге, приблизить к пониманию его исключительной выразительной силы и неповторимости.

Глава пятая

КАНОН И ЕГО РАЗНОВИДНОСТИ



анон — одна из тех великих форм, которыми может гордиться музыка Западной Европы. В своих наиболее значительных образцах форма канона сочетает художественно-эмоциональную полноту и насыщенность с рационалистически строго рассчитанной (и подчас невероятно сложной) конструкцией звукового целого. Зародившись еще в ранние эпохи европейского многоголосия, канон (с большей или меньшей распространенностью в те или иные исторические периоды) развивается на протяжении семи столетий, при этом современная музыка отнюдь не обнаруживает тенденции к умалению художественной роли канона» (187, с.127).

Трудно что-либо добавить к этому прекрасному высказыванию Ю.Н. Холопова. А веком ранее Людвиг Бусслер в своем труде «Строгий стиль», в главе 50, посвященной учению о каноне, писал: «Канон есть труднейшая форма имитации. В его область входят самые величайшие ухищрения контрапункта» (25, с.157). И действительно, творческая практика XV—XVI вв. полностью подтверждает эти слова. Она демонстрирует не просто удивительное богатство примеров, содержащих самые разные виды канонов, но фактически представляет абсолютно все или почти все возможные формы его проявления. Последующие столетия, и прежде всего XVIII, XIX вв., пожалуй, скорее забывают некоторые из этих форм, нежели предлагают новые разновидности. И даже в музыке XX века, несомненно, возрождающей многие из забытых форм канона и одновременно обновляющей его и содержательно, и конструктивно, мы обнаружим не так уж много примеров принципиально нового подхода к его решению — такого, которому не нашлось бы аналогов в композициях четырехвековой давности.

Будучи одной из форм имитации, канон заимствует у нее многие свойственные ей характеристики — интервальные и временные соотношения пропосты и респосты, облик респосты, многие другие моменты, в соответствии с которыми он и получает свое название. Итак, канон может быть:

строгий — fuga obligata (canon obligatus)

свободный — fuga libera (canon liber)

конечный — fuga finita (canon finitus)

бесконечный — fuga infinita, (canon circularis, perpetuus)

циркулярный, движущийся по ступеням — fuga (canon) circularis per tonos

в прямом виде — fuga per motum rectum (canon rectus)
в инверсии (обращении) — fuga (canon) per motum contrarium, all' inverse
ракоходный — fuga (canon) cancrizans, per motum retrogradem
в ракоходной инверсии — fuga (canon) cancrizans, per motum contrarium
в увеличении — fuga (canon) per augmentationem
в уменьшении — fuga (canon) per diminutionem
двойной, тройной, четверной — fuga(canon) duplex, triplex, quadruplex
на cantus firmus — fuga super cantum firmum.
в одну ноту (миниму) — fuga ad minimam

Названия остальных разновидностей канонов возникли позднее, большей частью, в XX веке. Все они относятся к особым видам канонов и рассматриваются в отдельном самостоятельном разделе. К ним мы причисляем следующие каноны:

**пропорциональный (мензуральный),
распределенный,
линейный (однолинейный),
полиморфический,
элизионный,
без сопровождения и с сопровождением.**

Вне зависимости от того, к какому виду относится тот или иной канон (кроме линейного), он может быть написан в любой интервал — **в приму, секунду, терцию, кварту** и т. д.

Этот достаточно полный перечень употребляемых в музыке XV—XVI вв. канонов и, главным образом, названия целого ряда из них показывают несомненную связь данной формы с имитацией. Причем с имитацией самого разного рода: имеющей временную дистанцию — и с временной дистанцией равной нулю (мензуральный канон), полифонической — и даже гомофонной (распределенный канон) и т. д. Поэтому, полностью соглашаясь с высказыванием С.И. Танеева¹ относительно того, что *«каждая из существующих форм имитации может служить основой для канона»* (163, с.3), мы все же должны сделать существенную поправку: если речь идет о музыке Средневековья и Ренессанса, следует непременно иметь в виду, что среди широко применявшихся в эти эпохи разнообразнейших видов канона немало таких, которые очень далеки от нормативных, общеизвестных явлений; более того, некоторые из них вовсе не связаны с имитацией (например, линейный канон). Поэтому ограничивать свое представление о каноне только его традиционными формами, известными по произведениям XVIII—XIX вв. (как это делают авторы большинства учебников контрапункта строгого стиля) было бы шагом, явно противоречащим художественным нормам и традициям эпохи строгого стиля.

¹ Оно, безусловно, адресуется лишь традиционным формам канона и не касается их специфических проявлений.

Эти традиции получили самое блестящее претворение в сотнях музыкальных композиций различных жанров, запечатлены они и в трактатах, содержащих разного рода правила и рекомендации тем, кто хочет постичь высоты искусства контрапункта. Так, о каноне, называемом Fuga, и его разновидностях можно многое узнать из обстоятельной беседы Мастера и двух его учеников, составляющей содержание уже много раз упоминавшегося трактата Т. Морли «Простое и ясное введение в практическую музыку». Автор трактата знакомит своих читателей с самыми разными видами канонов (в секунду, терцию, кварту, квинту, сексту, септиму, октаву, нону, дециму и т. д.) и приводит на каждый случай музыкальные примеры. Однако при этом он опускает методику их выполнения. Даже такой канон, как «per arsin & thesin», то есть зеркальный (канон в обращении) не получает у него расшифровки. В этом отношении сведения, которые тот же Морли черпает в трактате Царлино, у последнего представлены гораздо разнообразнее и полнее. Так, в главе 51 третьей части «Istitutioni harmoniche» (издание 1558 г.) Царлино сопровождает объяснение этого вида канона двумя примерами, рекомендуя в одном случае начинать второй голос после паузы в два имперфектных бревиса (малой терцией выше (вводятся случайные знаки), в другом — септимой выше (ось обращения — *re*).

Особое предпочтение и Царлино, и Морли отдают канону на *c.f.* (на хорале), помещаемый то в верхнем голосе, то в среднем, то в нижнем и сопровождаемый разными видами канонического письма. Подобная техника, разъяснение которой также обоими опускается, напрямую соприкасается с художественной практикой мастеров, в частности, у Морли приводятся каноны Уильяма Берда и Альфонсо Феррабоско.

Следует заметить, что на трактате Морли учились в не меньшей степени, чем на трактате Царлино. Был он известен и в следующем, XVII веке: на него ссылаются авторы многих работ, в том числе Чарльз Батлер в своих «The Principles of Music in Singing and Setting...» (1636). Обобщая практику предыдущего столетия, Батлер заимствует у Морли многие положения касательно канонов и, рассматривая разные его виды, формулирует пять правил в отношении их употребления. При этом он, как и Морли, именует каноны фугами:

правило первое: фуги... должны соответствовать способу изложения основного кантуса, начинаясь и заканчиваясь в одном из четырех тонов, и прежде всего в том, каденция которого является основной;

правило второе: фуга может начинаться и без паузы, но лучше ее начинать с паузы, длительность которой не должна превышать трех или четырех целых; предпочтительнее же начинать фугу после половинной паузы или после трех половинных пауз;

правило третье: хотя шесть голосов обычно не вступают одновременно, в фуге это возможно, если каждый голос начинает после паузы;

Эти традиции получили самое блестящее претворение в сотнях музыкальных композиций различных жанров, запечатлены они и в трактатах, содержащих разного рода правила и рекомендации тем, кто хочет постичь высоту искусства контрапункта. Так, о каноне, называемом Fuga, и его разновидностях можно многое узнать из обстоятельной беседы Мастера и двух его учеников, составляющей содержание уже много раз упоминавшегося трактата Т. Морли «Простое и ясное введение в практическую музыку». Автор трактата знакомит своих читателей с самыми разными видами канонов (в секунду, терцию, кварту, квинту, сексту, септиму, октаву, нону, дециму и т. д.) и приводит на каждый случай музыкальные примеры. Однако при этом он опускает методику их выполнения. Даже такой канон, как «per arsin & thesin», т. е. зеркальный (канон в обращении) не получает у него расшифровки. В этом отношении сведения, которые тот же Морли черпает в трактате Царлино, у последнего представлены гораздо разнообразнее и полнее. Так, в главе 51 третьей части «Istitutioni harmoniche» (издание 1558 г.) Царлино сопровождает объяснение этого вида канона двумя примерами, рекомендуя в одном случае начинать второй голос после паузы в два имперфектных бревиса малой терцией выше (вводятся случайные знаки), в другом — септимой выше (ось обращения — *re*).

Особое предпочтение и Царлино, и Морли отдают канону на *c.f.* (на хорале помещаемый то в верхнем голосе, то в среднем, то в нижнем и сопровождаемый разными видами канонического письма. Подобная техника, разъяснение которой также обоими опускается, впрямую соприкасается с художественной практикой. Не случайно в этих разделах трактата привлекаются образцы хорошо известных мастеров, в частности, у Морли приводятся каноны Уильяма Берда и Альфонсо Феррабоско.

Следует заметить, что на трактате Морли учились в не меньшей степени, чем на трактате Царлино. Был он известен и в следующем, XVII веке: на него ссылаются авторы многих работ, в том числе Чарльз Батлер в своих «The Principles of Music in Singing and Setting...» (1636). Обобщая практику предыдущего столетия Батлер заимствует у Морли многие положения касательно канонов и, рассматривая разные его виды, формулирует пять правил в отношении их употребления. При этом он, как и Морли, именует каноны фугами:

правило первое: фуги... должны соответствовать способу изложения основного кантуса, начинаясь и заканчиваясь в одном из четырех тонов, и прежде всего в том, каденция которого является основной;

правило второе: fuga может начинаться и без паузы, но лучше ее начинать с паузы, длительность которой не должна превышать трех или четырех целых; предпочтительнее же начинать фугу после половинной паузы или после трех половинных пауз;

правило третье: хотя шесть голосов обычно не вступают одновременно, в фуге это возможно, если каждый голос начинает после паузы;

правило четвертое: и хотя при проведении темы в прямом или обращенном виде музыканты не связаны ни строгим размером, ни точным числом нот, все же /замена/ нисходящей кварты на квинту или восходящей квинты на кварту является общепринятой, что видно в трех примерах из Морли;

правило пятое: все виды фуг — прямые и обращенные, с одной или несколькими темами... и т. д. самым благородным образом иногда сочетаются, как это видно из примеров Берда, где два голоса, слитые в один, соединяются с *cantus firmus*» (цит. по 211, S. 626-627).

Далее Батлер приводит примеры из Хармана и Морли, завершая их анализ следующим выводом: «там, где нужна полная гармония, необходимо к трем /каноническим/ добавить четвертый голос, который прекрасно сочетался бы с прямой или обращенной темой» (там же).

На протяжении и XVI, и последующих столетий канон не переставал быть объектом внимания как композиторов, так и теоретиков. Одним из значительнейших трудов, где уделяется особое внимание канону, и он рассматривается со всех позиций с привлечением большого количества примеров (в том числе и из трактатов XVI—XVII вв.) является книга Ф.В. Марпурга «Abhandlung von der Fuge» (1753—56). В числе посвященных канону трудов, созданных в XIX—XX вв., следует, прежде всего, назвать «Учение о каноне» С.И. Танеева и «Двойной канон» С.С. Богатырева, а также диссертации зарубежных исследователей: О. Клаувеля — «Die historische Entwicklung des musikalischen Kanons» и Л. Файнингера — «Die Frühgeschichte des Kanons bis Josquin des Pres (um 1500)». О работе последнего следует сказать особо.

классификация канонов по Л. Файнингеру

Тщательно изучив композиции самых разных авторов Средневековья и раннего Ренессанса, Файнингер не только описал специфику их канонических форм, но и смог составить детальную классификацию канонов, которая, хотя и направлена прежде всего на освещение в полном объеме истории этой формы до XVI века, тем не менее остается актуальной и для эпохи музыки Жоскена Депре, Лассо, Палестрины. В композициях названных, а также других мастеров XVI века получает широкое претворение большая часть входящих в данную классификацию канонов. Поэтому изучающим строгий стиль не только полезно иметь общее представление о классификации Файнингера, но также важно уметь соотнести известные им приемы и формы канонического письма с теми формами, которые были в ходу у мастеров XIII—XV вв.

Общая классификация форм канона по Файнингеру выглядит следующим образом²:

² Приводится по статье Ю. Холопова «Канон. Генезис и ранние этапы развития» — с. 153-154.

- I. Чистые каноны без сопровождающих голосов
 - A. Из одного нотированного голоса:
 1. Дуо: а) Простое дуо на расстоянии от 1 до n бревисов в различных интервалах
б) Ad minimam
в) Пропорциональный канон (simul incipiendo)
 2. Трио: а) В тот же интервал
б) В удвоенный интервал
в) Пропорциональный канон (simul incipiendo)
 3. Четыре и более голосов:
а) В тот же интервал
б) В умноженный (mehrfachem) интервал
в) Распределенный канон
г) Пропорциональный канон
 - Б. Из двух нотированных голосов:
 - а) Чистый двойной канон
б) Распределенный канон
в) Пропорциональный канон
 - В. Из трех нотированных голосов:
 - а) Чистый шестиголосный канон
б) Распределенный канон
в) Пропорциональный канон
 - Г. Из четырех нотированных голосов:
 - а) Чистый четверной восьмиголосный канон (четверной 16-голосный канон)
 - б) Чистый шестикратный канон, четырежды выписанный один за другим (24 голоса)
 - в) Чистый девятикратный канон, четырежды выписанный один за другим (36 голосов)
- II. Прикладной канон со свободными голосами
 - A. В теноровой функции.
 - I. Из одного нотированного голоса два голоса (в различные интервалы):
 - а) Как тенор а) выведенный прямо
б) выведенный пропорционально
 - б) Как свободный мелодический остов, однако все еще в фактическом значении тенора в качестве cantus prius factus, согласно которому выполняются остальные голоса, но в структуре свободных голосов
 - в) Как распределенный канон
а) выведенный прямо
б) выведенный пропорционально
 - г) Как канон в обращении
 - д) Как ракоходный канон
 - е) Как элизионный канон
 - ж) Как фобурдон

2. Из одного нотированного голоса три голоса и более:
 - а) В тот же интервал
 - б) В умноженный интервал
 - в) Как распределенный канон,
 - г) Как комбинированный канон (например, гесто и ракоход)
3. Из двух (или более, — что в практике не встречается)
- Б. Прибавленный к тенору:
 1. Как простая Fuga ad minimam
 2. Как двойная Fuga ad minimam
 3. Как простая Fuga ad minimam, прибавленная к теноровому (линеарн.) канону
 4. Как правильный (regelrechter) канон.

Рассматривая технику выполнения вышеперечисленных канонов, Файнингер останавливается на шести классификационных видах построения канонов:

1. Простой (однотемный) прямой канон
2. Сложный (многотемный) прямой канон
3. Пропорциональный (мензуральный) канон
4. Линеарный (однолинейный) канон
5. Инверсионный канон
6. Элизионный канон.

Учитывая, что многие из названных Файнингером канонов продолжают свою жизнь в творческой практике XVI века, мы постараемся прокомментировать большую их часть на примере тех канонических форм, которые наиболее широко и часто использовались мастерами строгого стиля.

Так же, как и в предшествующих главах, особенности разных видов канона и техника их выполнения сначала получат объяснение применительно к двухголосию, затем — к трех-, четырех-, пятиголосию. Кроме того, в каждом из разделов изучению подлежат сначала канонические формы, выполнение которых возможно в условиях простого контрапункта, а затем канонические формы, требующие применения сложного контрапункта. Наконец, самостоятельные разделы образуют каноны, являющиеся составной частью многоголосной композиции, многотемные (двойные) каноны и каноны, представляющие собой уникальные, исключительно редкие образцы в художественной практике XVII—XX вв.

двухголосие

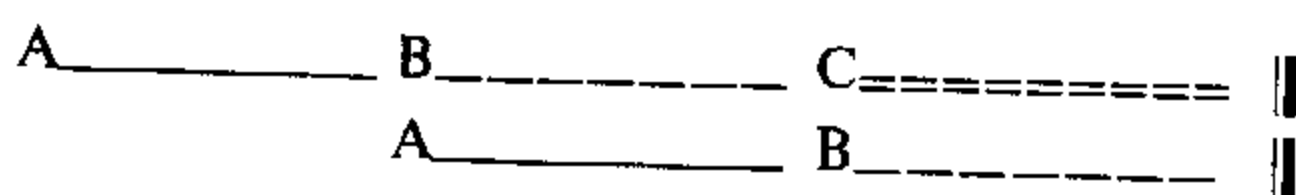
Двухголосный канон, несомненно, — наиболее распространенная контрапунктическая форма в музыке эпохи Ренессанса. Она встречается и в двухголосных, «камерных» разделах крупных многоголосных композиций, и в условиях собственно многоголосной фактуры — трех-, четырех-, пятиголосия как его важнейшая составная в тематическом и конструктивном отношении. В этом последнем случае канон является не просто частью многоголосной вертикали, но и стержнем всего музыкального сочинения. Мало того, он оказывается той «отправной точкой», с

которой начинается воплощение художественной идеи и, соответственно, важнейшим этапом творческого процесса.

Рассмотрим различные виды канонов.

конечный канон

Такое название канон получил в связи с тем, что на определенном этапе момент имитирования одного голоса другим прекращается и канон прерывается, переходит в свободное построение либо получает каденцию. В условиях двухголосия конечный канон всегда выполняется в простом контрапункте. В отличие от имитации, он предполагает повторение респостой как минимум двух отделов респосты. Схема канона (с минимальной протяженностью) следующая:



Однако реальная величина масштабов канона, его продолжительность звучания в музыке строгого стиля, конечно же, гораздо больше. В целом, она зависит от общего количества имитируемых отделов и от величины начального отдела. Не (повторим еще раз) в любом случае этот вид канона имеет окончание, о котором свидетельствует либо каденция, либо введение нового, не участвующего в процессе имитирования материала, появление которого нарушает установившийся порядок следования голосов. В том случае, когда каноническое изложение не захватывает всей темы, а касается лишь ее части, фрагмента, принято употреблять термин «**каноническая имитация**» и говорить о «каноническом вступлении» голосов; если же каноническое изложение распространяется на всю тему (или часть композиции) правильнее говорить именно о **каноне**, который применительно к музыке рассматриваемой эпохи обозначается словом **fuga**.

Конечный канон (*fuga finita*) может быть самых разных видов: однотемный и многотемный, в прямом и ракоходном виде, в обращении (инверсионный), а также в увеличении, в уменьшении, с нулевой временной дистанцией и т. д. Однако, как правило, понятие «конечный» не применяется к мензуральному канону, поскольку мензуральный канон бесконечным быть не может.

Выше нами приведена схема конечного канона *per motum gestum* в условиях двухголосия (*Fuga a2*), не содержащего каких-либо преобразований в респосте. В качестве примеров использования этой формы как основной назовем такие произведения, как месса «*Prolationum*» Окегема, где раздел *Pleni* из *Sanctus* выполнен в форме канона в нижнюю септиму в соответствии с предписанием: *Duo. Fuga post unum O tempus descendendo per septimam* (146, с.162), а также *Lied* «*Gar wünnichleich*» О. Волькенштейна (146, с.313). Как составную часть многоголосной фактуры этот вид двухголосного канона очень часто применяли Жоскен Деп-

ре — например, в шестиголосной chanson «Petite camusette» (146, с.303), Орландо Лассо в мадригале «Come la sega al foco» (146, с. 339) и, конечно же, Палестрина, который почти в каждую из своих месс вводил в Agnus II двухголосный (иногда даже трехголосный) канон. Особенно выделяется среди других композиций Палестрины его пятиголосная месса «Repleatur os meum laude» (PW XII, также 146, с.210-214), где использована строгая система канонов с постепенно уменьшающимся от части к части — от октавы до примы — интервалом имитации (в Kyrie I — канон в октаву, в Christe — в септиму и т. д., вплоть до канона в унисон в Agnus I). Другой особенностью этих канонов является от части к части изменяющееся временное расстояние между пропостой и респостой: в тактовом отношении оно всегда равно половинной величине интервала имитации и, следовательно, начинаясь с четырех тактов, сокращается до полутакта.

Приведем два фрагмента конечных канонов *per motum rectum*. И в том, и в другом случае каноны являются составной частью многоголосной фактуры и выполняют в ней роль своеобразного *c.f.* Первый пример — из Kyrie I мессы Палестрины «Ad coenam Agni providi», в которой каждая часть включает двухголосный Canon in Subdiapente, построенный на материале секвенции, в разных частях имеющей различное ритмическое воплощение. Второй — из аналогичной части мессы «Dies sanctificatus»:

146

а) т.3

Палестрина

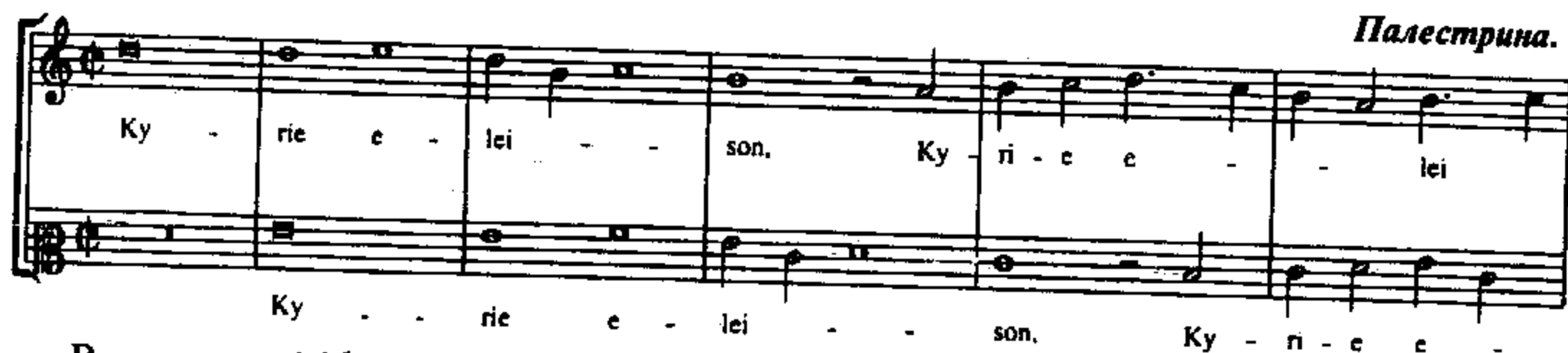
C. Ky - ri - e - lei - son,

A.II Ky - ri - e

son, Ky - ri - e - lei - son, Ky -

ri - e - lei - son.

б)



В примере 146 а приводится начальный фрагмент канона в нижнюю квинту, сочетающегося еще с тремя голосами. Два из них (Altus I и Tenor) предшествуют ему, подготавливая его в интонационном и структурном отношении (они вступают также канонически, однако спустя уже три такта излагаются свободно), а Bassus сопровождает его последним, используя те же начальные интонации. С такта 8 начальный материал повторяется на другой высоте (он прозвучит еще дважды — на V и I ступенях миксолидийского лада, каждый раз с привнесением моментов колорирования). Тем не менее этот канон все-таки остается *finitus*: последние 5 тактов *Kyrie I* являются его заключительной каденцией.

Во втором из вышепредложенных образцов, как мы видим, использована очень краткая временная дистанция между пропостой и респостой: она равна всего одной ноте. Такой вид канона получил специальное название — «*Fuga ad minimam*» (вне зависимости от протяженности ноты). Он был необычайно распространен в изучаемую эпоху, обращавшую большее внимание не на одnogолосное звучание, а на благозвучие многоголосного пения, позволявшее продемонстрировать виртуозное владение стреттной и любой другой техникой контрапунктического письма.

Fuga ad minimam

Особенности написания этой формы, по-видимому, не составляли секрета, поэтому, в отличие от других видов канона, некоторые рекомендации к написанию *fuga ad minimam* присутствовали и в трактатах XV—XVI веков.

Например, в трактате Морли Мастер дает следующие советы в отношении этого вида канона:

«Если, однако, сочиняя двухголосный канон в кварту в контрапунктической манере, ты захочешь, чтобы последующий голос вступал на одну ноту позже ведущего голоса, ты не должен использовать ни восходящий ход на терцию, ни нисходящий на кварту. Но если движение на терцию — нисходящее, а на кварту восходящее, то это будет хорошо... Этот способ некоторые называют *fuge in epidiatessaron*, то есть в верхнюю кварту, но если бы ведущий голос был верхним, то его назвали бы *fuge in hypodiatessaron*, то есть в нижнюю кварту (и точно так же в другие интервалы: *diapente* (квинту) и *diapason* (октаву).

И наоборот, в двухголосном каноне в квинту ты можешь двигаться насколько пожелаешь вниз, но не вверх, и в большинстве случаев... для двухголосного канона в

квинту справедливо противоположное тому, что было правильно для двухголосного канона в кварту» (р.98).

Из приведенного фрагмента остается не вполне ясным, специально ли Мастер ограничивает свои рекомендации двумя-тремя советами, не давая более широких, обобщающих правил, которые были, видимо, все же хорошо известны музыкантам того времени. Ведь очевидно, что такой канон не сочиняется по частям, отделам (с постоянной «оглядкой» на пропосту), а формируется линейно, с расчетом на понимание логики музыкального изложения и предварительную осведомленность о получаемом результате. Но такой расшифровки методов сочинения канонов *ad minimam* ни один из трактатов XVI века не дает. Впрочем, начиная с XVII века, эта проблема становится неактуальной: она отходит на второй план, поскольку подобная разновидность канона почти вовсе исчезает из художественной практики.

Возрождается техника таких канонов (*Fuga ad minimam*) лишь в музыке XX столетия, и в этот же период предпринимаются попытки выяснить: как изложить в каноне известную, уже существующую тему-мелодию? как написать канон, имеющий разрыв между голосами в одну-две ноты? как определить возможности темы и ее склонность к каноническому изложению, а также выбрать для нее наиболее подходящий интервал имитации?

Ответы на эти вопросы дает работа Е. Корчинского «К вопросу о теории канонической имитации», опубликованная в 1960 году, в которой вскрывается определенная закономерность, касающаяся зависимости между мелодической горизонталью и гармонической вертикалью стреттного канона. Введенные здесь обозначения: *n* — интервал имитации (в восходящем направлении: $+n$; в нисходящем: $-n$); *m* (мелодия) — мелодический интервал от имитируемого голоса (то есть мелодический ход начального голоса; направленный в сторону от имитирующего: $+m$; к имитирующему: $-m$); *g* (гармония) — гармонический интервал ($+g$ — обычное расположение голосов; $-g$ — переkreщивание голосов); *d* (дистанция) — расстояние во времени ($1/4$, $1/2$ и т. д.). Используя эти обозначения, автор выводит следующее уравнение:

$$g = m + n$$

Таким образом, когда интервал имитации «*n*» равен приме, гармонический интервал будет идентичен мелодическому.

Обратимся к примеру, взяв в качестве условия задание написать канон в унисон ($n = 0$). В таком случае нужно лишь следить за мелодическими ходами, поскольку мелодические интервалы сразу же предстанут и в качестве гармонических интервалов. Иначе говоря, формируя мелодическую линию голоса (основное внимание здесь должно быть обращено на те звуки, что образуют ее каркас), мы сразу же, при записи даже одного голоса, получаем представление о вертикали будущей *Fuga ad minimam*:

147 нижний голос



цифровая схема:

m =	+4	-7	0	+2	+4	-2
n =	0	0	0	0	0	0
g =	+4	-7	0	+2	+4	-2

Аналогичным образом осуществляется и канон в любой другой интервал. Корчинский предлагает проверить свое наблюдение на Fuga ad minimam из мотета Лассо с имитацией в нижнюю квинту (per Subdiapente). Используя восходящие или нисходящие ходы в мелодии, можно заранее предсказать качество звучание канона, не прибегая к записи второго голоса:

148



Теория Корчинского получила дальнейшее развитие в книге А. Ровенкс «Практические основы стреттно-имитационной полифонии» (М., 1986), в первой части которой (посвященной практике строгого письма) подробным образом рассматриваются условия выполнения стреттных канонов не только в разные интервалы, но и с временной дистанцией в две метрические доли. Отметим наиболее значимые для практических работ в строгом стиле положения этой книги:

— в музыке эпохи Ренессанса прямо-октавная и кварто-квинтовая имитации преобладают над секундово-септимовой и терцово-секстовой, что объясняется следующими причинами: прямо-октавный интервал сдвига в стретте всегда обеспечивает точность имитирования мелодических линий в пределах семи-ступенного диатонического звукоряда, а кварто-квинтовый — в пределах шестиступенного звукоряда, в котором не задействован один из звуков тритона. При выборе же секундово-септимового и терцово-секстового интервала возможности точного имитирования сокращаются настолько, что смысл имитации утрачивается.

— в канонах, и особенно с интервалом имитации, равным приме, важное значение имеют тембры. Это доказывает пример сопоставления двух расположенных рядом стретт: в первой из них сначала вступает высокий мужской голос, а за ним низкий женский; во второй — наоборот, сначала тот же женский, а за ним мужской. В целом слух воспринимает такую последовательность стретт как сначала с восходящим, а затем с нисходящим интервалом.

— стреттная техника связана со сложным контрапунктом; в частности, из каждой *Fuga ad minimam* с нулевым интервалом имитации возможно получить ее вариант в вертикально-обратимом контрапункте.

Каждый из разделов книги Ровенко завершается сводом рекомендаций в отношении особенностей употребления мелодических интервалов при обращении к стреттам с интервалом имитации в приму, октаву, квинту, кварту, а также к стреттам, имеющим «сложный интервал сдвига» и т. д.

Остановимся более подробно на двух видах стреттных канонов — с интервалами имитации, равными приме и квинте.

Fuga ad minimam per unisono. Этот вид канона, связанный с достаточно характерным для эпохи Ренессанса приемом разделения той или иной хоровой партии на группы, получил применение в художественной практике в силу простоты его выполнения. Составив схему, включающую наиболее употребимые в строгом стиле мелодические интервалы (их цифровое выражение соответствует обозначениям, введенным С. Танеевым): $m = -7, -5, -4, -3, -2, -1, 0, +1, +2, +3, +4, +5, +7$, мы фактически получим реальное представление о вертикали канона в приму и о его гармонических интервалах.

Итак, каковы же особенности этого канона?

Во-первых, среди его гармонических интервалов будет вовсе отсутствовать септима, а для того, чтобы не получить в вертикали неприготовленные секунду и кварту, следует отказаться и от этих мелодических интервалов. Впрочем, говоря о запрещении секундовых шагов, следует сказать, что в данном случае речь идет о секундах, входящих в каркас мелодии, а не о тех тоновых и полутоновых «промежуточных» ходах, что заполняют ходы на терции и другие интервалы и без которых мелодический голос немыслим. Во-вторых, если не исключаются, то все же употребляются в весьма ограниченном количестве повторы звуков — мелодические примы, которые приведут к гармоническим унисонам. Эти интервалы допускаются преимущественно в самом начале и в конце канона. В связи с ограниченным употреблением повторяющихся звуков на слабых долях, вовсе исключаются обороты, в которых один звук задерживается, а затем к нему берется вспомогательный и наоборот (см. пример 149 а). Если же вспомогательный звук берется вслед за оборотом с проходящими звуками, следует позаботиться о том, чтобы гармонический унисон попал на слабое время (см. пример 149 б). Несмотря на то, что разного рода задержания ограничены, в силу исключения из «каркасных» шагов секундовых, все же пригото-

ление и разрешение задержанной кварты допустимо при условии выполнения следующих моментов: квартовый ход должен быть нисходящим, и его первый звук необходимо приготовить (то есть он должен образовывать приму с предшествующим звуком — см. пример 149 в):

149

а) *)

б) *)

в)

The musical notation for example 149 consists of three parts labeled a), б), and в). Each part is written on a grand staff (treble and bass clefs). Part a) shows a descending quartal motion with an asterisk (*) marking a specific interval. Part б) shows a similar motion with an asterisk (*) marking a specific interval. Part в) shows a more complex melodic line with various intervals and a final cadence.

В-третьих, в каркасе сочиняемого мелодического голоса не следует брать по соседству однотипные шаги по квинтам, которые в дальнейшем могут привести к параллелизмам гармонических интервалов:

150

*) *) *)

The musical notation for example 150 shows a melodic line on a grand staff. It features three consecutive quintal steps, each marked with an asterisk (*). The line starts with a treble clef and a key signature of one flat.

Итак, если использовать ходы в восходящем или нисходящем направлении по терциям, секстам, квинтам и октавам, избегать на близком расстоянии квинт и октав (которым должен предшествовать ход в противоположном направлении), а также использовать ход на приму либо в конце, либо в начале композиции, *Fuga ad minimam per unisono* гарантирована.

Fuga ad minimam per diapente. В данном виде канона обычно принимают участие соседние голоса хоровой партитуры. По сравнению с предыдущим видом, этот использовался в художественной практике XV—XVI вв., конечно же, намного чаще. Составим таблицу, в которую включим все употребляемые обычно

мелодические ходы, и посмотрим, какие при этом получатся гармонические интервалы:

(буквой «н» обозначены неупотребительные интервалы)

m	=	-7,	-5,	-4	-3,	-2,	-1,	0,	+1,	+2,	+3,	+4,	+5,	+7
n	=	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
g	=	-3,	-1	0,	+1,	+2,	+3,	+4,	+5,	+6,	+7,	+8,	+9,	+11
		н.	н.										н.	

Результаты схемы показывают необходимость исключения первых двух интервалов с мелодическим ходом на отрицательные октаву и сексту, а также еще одного интервала — хода на положительную квинту: все они дают гармонические диссонансы, которые невозможно разрешить. В целом же создается достаточно перспективная картина возможности употребления многих интервалов. Итак, при сочинении стретного канона в квинту рекомендуется:

1) особенно часто прибегать к мелодическому ходу на -2 (терция, направленная к респосте), а также к ходам на +1 и +5 (на секунду и сексту в направлении от респосты), которые дадут по вертикали **несовершенные** консонансы терции, сексты, децимы;

2) использовать возможность употребления мелодических ходов на -4, 0, +3, +7, которые будут способствовать образованию в вертикали **совершенных** консонансов — примы, квинты, октавы, дуодецимы;

3) избегать или вводить с условием дальнейшего разрешения мелодические ходы на -3, -1, +2, которые дадут **диссонансы** секунды, кварты, септимы;

4) использовать обороты с задержанными звуками, а также с проходящими и вспомогательными звуками, помня, что при стреттах в квинту продленная нота, будучи задержанной, не приводит к образованию диссонансов:

151

Палестрина (фрагмент мотета)



**каноны: в инверсии, ракоходный,
в увеличении, в уменьшении**

Однако вернемся к конечному канону в его традиционной трактовке. Как уже говорилось ранее, помимо обычного, прямого вида («per motum rectum»), конечный канон мог иметь и другие разновидности. В числе их:

canon per motum contrarium — канон в обращении, то есть такой канон, респоста которого повторяет материал пропосты в зеркальном отражении. Техника

его выполнения предполагает последовательное имитирование (один за другим) отделов пропосты с той особенностью, что одновременно с повторением в респосте осуществляется и прием их зеркального обращения. Иначе говоря, после изложения первого отдела — А в пропосте, этот отдел воспроизводится в инверсии в респосте, затем таким же образом поступают с вновь присочиненным новым контрапунктом — В и т. д. С целью строгого сохранения интонационного строения основного мелодического голоса и его обращенного варианта желательно (хотя в художественной практике это не всегда выполняется) при инверсии пользоваться традиционной осью обращения (в обычных ладах ею является звук «d», в транспонированных — звук «g»).

С каноном *per motum contrarium* можно познакомиться, обратившись к такому сочинению, как четырехголосный мотет «Ave Maria» Ж. Мутона, два голоса которого (партии альтов и басов) от начала до конца изложены в канонности:

152



canon cancrizans (*cancriscans*) — ракоходный канон — подразумевает повторение респостой материала пропосты от конца к началу. Один из ранних примеров применения канона такого вида демонстрирует рондо №14 «Ma fin est mon commencement» Г. Машо, своим заглавием («мой конец — мое начало») подсылающее специфику музыкальной формы. В ракоходном каноне здесь изложены два верхних голоса, третий же участвует лишь в образовании сложного контрапункта (по нашей классификации — комбинированного вида).

Как ни удивительно, но подобная форма канона встречается и в творчестве Палестрины, например, в 12-м разделе Магнификата «Quinti toni». Двухголосный канон (его текст приведен в 146 полностью), составляющий сердцевину шестиголосной фактуры, написан таким образом, что изначально он воспринимается как бесконечный *canon gesta*, и собственно как *canon cancrizet* (приводим это обозна-

чение по изданию PW) обнаруживается лишь при анализе всего музыкального текста (ось обращения — граница 21-22 тт):

153
Canon cancrizet

Sic - ute - ratsic - ut

Sic utSic ut

e - ratin prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per

sic - ute - ratin prin - ci - pi - o

2122et in sae - cu - la in sae - cu - la

et nunc, et sem - peret in sae - cu [la]

Техника выполнения ракоходного канона зависит от того, какой из трех его вариантов предстоит выполнить. Первый предполагает одновременное вступление разных по музыкальному материалу голосов (начало пропосты и конец риспосты), которые в центре всей формы меняются местами и повторяют весь музыкальный текст от конца к началу. Второй вариант предполагает имитационное вступление голосов с одинаковым punto (как у Палестрины), причем каноническое изложение нигде не прерывается; однако, с середины центрального отдела пропосты (а за ней спустя какое-то время и риспосты) начинает воспроизводить музыкальный материал в ракоходном движении. Третий вариант предполагает перманентное воспроизведение отделов канона сначала в прямом, затем в ракоходном виде. Голоса при этом чаще вступают одновременно. С целью наглядности выразим эти формы графически:

Первый вариант:

----- = =====

-----

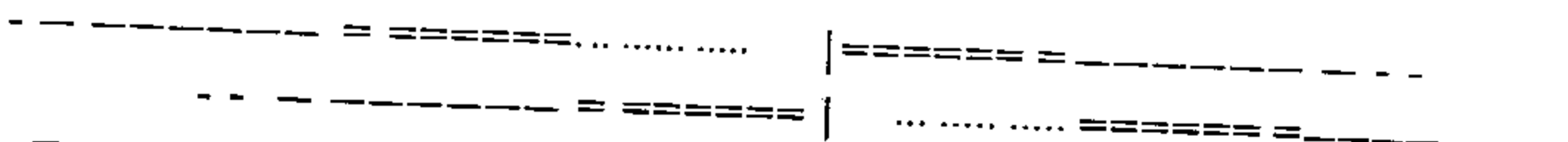
>>>>>>>>

<<<<<<<<

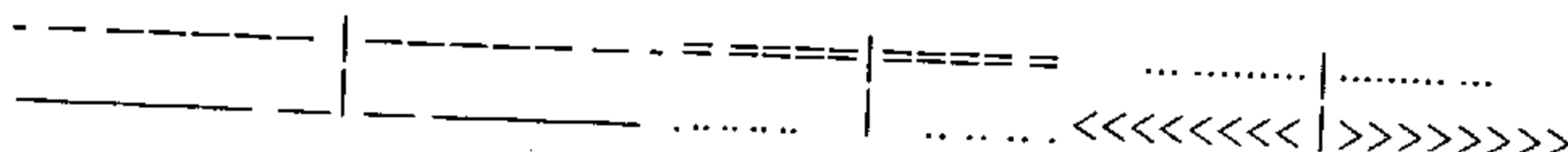
.....

..... = ===== = -----

Второй вариант:



Третий вариант:



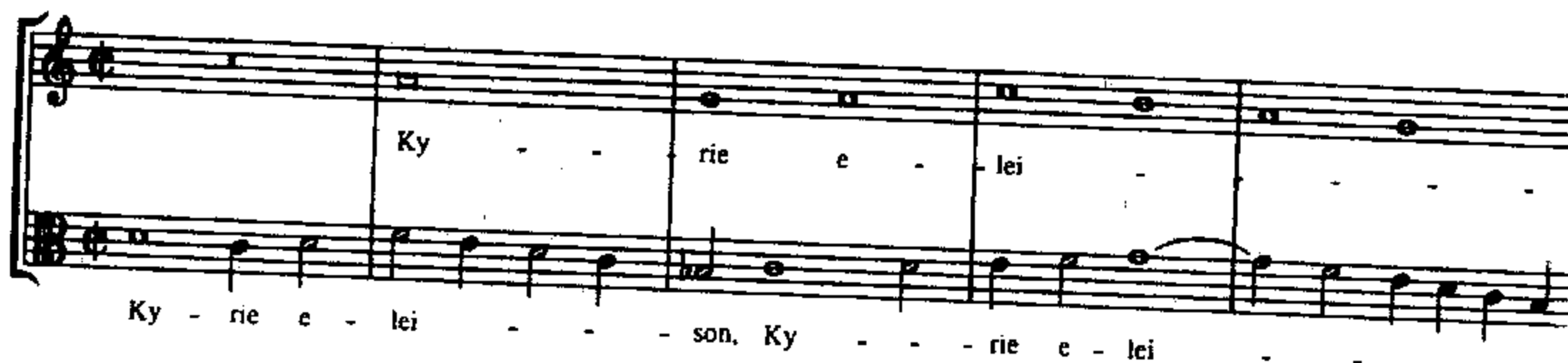
Каждый из вариантов требует своей техники выполнения, но самым главным условием осуществления ракоходного контрапункта остается ритмическая организация голосов (см. правила горизонтально-обратимого контрапункта) и та логика последования интервалов (на сильных и слабых долях), которая обеспечивала бы грамотное изложение двухголосия на протяжении всего канона.

Fuga cancrizans motum contrarium, то есть **канон ракоходно-инверсионный** предполагает одновременное использование приемов обращения вокруг горизонтальной и вертикальной оси. Это явление достаточно редкое, не случайно, изучая со своими учениками данный вид канона, мастера того времени чаще всего прибегали к примерам из различных трактатов, а не к образцам из художественной практики XVI века.

Другое дело — инверсионный линейный канон. Примеров с одновременным использованием и ракоходного, и зеркального (по вертикали) отражения музыкального материала предостаточно. Некоторые из них будут названы в соответствующем разделе.

canon per augmentationem, то есть **канон в увеличении** представляет собой канон, в котором респоста повторяет материал пропосты в пропорциональном ритмическом увеличении в два, три, четыре и т. д. раза. Техника его выполнения почти такая же как и в обычном каноне *rectus*: начальный отдел пропосты (А) переписывается с ритмическим увеличением в имитирующий голос — респосту, затем сочиняется к этому варианту новый контрапункт (второй отдел пропосты — В), который вновь переписывается с тем же ритмическим увеличением в респосту, и т. д. Если минимальные размеры простого канона, имеющего начальный отдел величиной в два такта, равняются 6 тактам, то в случае использования двойного увеличения (при тех же условиях) минимальные масштабы канона *per augmentationem* будут равняться 14 тактам, а при тройном увеличении — 26 тактам. Минимальная величина канона с начальным отделом в один такт и двойным увеличением будет равна 5 тактам:

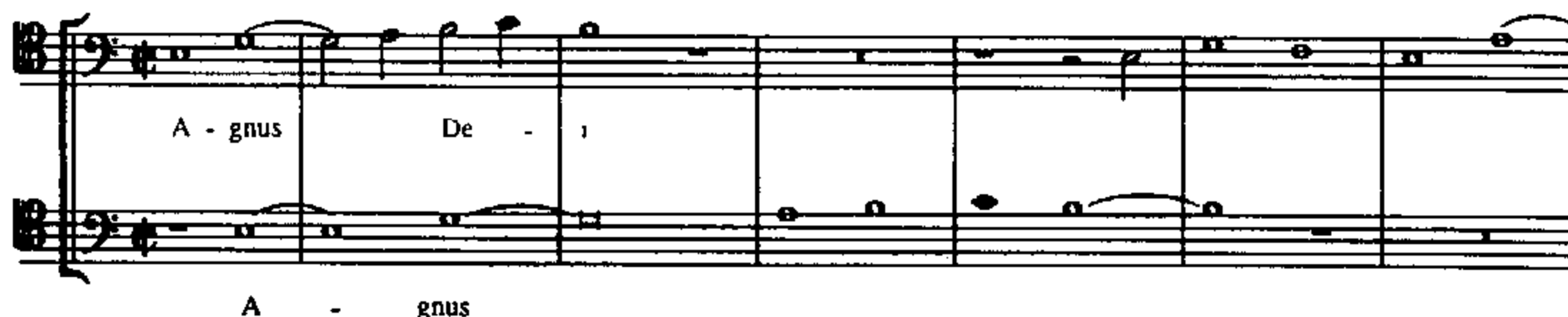
154



336

В качестве формы самостоятельной двухголосной композиции канон в увеличении вряд ли удобен, не случайно чаще он встречается как составная часть многоголосной фактуры, один из пластов, выполняющий функцию с.ф. Именно в такой роли выступает, например, canon per augmentationem в Agnus I мессы «Repleatur os meum laude» Палестрины:

155



canon per diminutionem — канон в уменьшении — почти не получает самостоятельного выражения в музыке XV—XVI вв. и чаще встречается лишь в виде фрагментов, которые по своей функции скорее приближаются к канонической имитации (в уменьшении), — как, по-видимому, и должны характеризоваться. Техника его выполнения в двухголосии предполагает обязательное уменьшение длительностей (в 2, 3, 4, раза) в респосте при повторении первых двух отделов пропосты (для двухголосия это минимальная величина), а также, возможно, и остальных. Поэтому, чтобы сочинить канон данной разновидности, желательно, чтобы начальный отдел пропосты занимал не менее двух-четырех тактов, поскольку даже при двойном уменьшении длительностей минимальное выражение канона, первый отдел которого равен двум тактам, составит всего лишь три с половиной такта:

156



бесконечный (циркулярный) канон двух видов

Бесконечный или циркулярный канон (*fuga infinita*, *canon circularis*) — это канон, в котором пропоста, а за ней и респоста снова и снова возвращаются к изложению начального и последующих отделов, осуществляемому как на прежней, так и на новой высоте. В соответствии с тем, какое это повторение — без изменения или с изменением высотных позиций, различают два вида бесконечных канонов: собственно бесконечный (обычный циркулярный) канон и каноническая секвенция или циркулярный канон «per tonos».

Техника выполнения циркулярного канона того и другого вида зависит от количества входящих в него отделов. Минимальная величина любого канона всегда строго predetermined — респоста повторяет столько отделов пропосты, на сколько голосов пишется канон (в двухголосном каноне респоста обязана повторить не менее двух отделов пропосты, максимальное же число не ограничено. Соответственно, *fuga circularis* предполагает две принципиально разные формы решения: она может содержать как минимальное количество отделов, так и любое неограниченное их число (три, четыре, пять и т. д.). Поясним вышеизложенное с помощью буквенной схемы, соответствующей обычному циркулярному канону:

а) A _____ ||: B..... A _____ :||
||: A _____ B..... :||

количество отделов — два
(минимальное число для двухголосного канона)

б) A _____ ||: B..... C=====D_____ A _____ :||
||: A _____ B..... C=====D_____ :||

количество отделов — четыре

В первом случае в двухголосном каноне задействовано минимальное число отделов — два, при этом, как отчетливо видно из верхней схемы, за соединением $\frac{B}{A}$ следует соединение $\frac{A}{B}$, следовательно, внутри знаков повторения находятся первоначальное и производное соединения **вертикально-подвижного** контрапункта. Для определения его *Iv* следует суммировать интервалы, на которые переместились фрагменты А и В. В качестве условных обозначений будем пометать начальный интервал имитации (вне зависимости от того, является ли он интервалом спуска или подъема отдела) буквой *m*, а противоположный ему — буквой *n*. В бесконечном каноне данного вида интервал спуска и подъема мелодических фрагментов идентичен, то есть $m = n$. Следовательно, показатель вертикально-подвижного контрапункта будет равен удвоенной величине интервала имитации:

$$Iv = 2m.$$

Во втором случае отделов четыре. Но даже если бы их было три, пять, любое другое число (кроме двух), картина бы не изменилась, поскольку в схеме явным образом отсутствуют признаки вертикально-подвижного контрапункта, зато во взаимоотношении отделов верхнего и нижнего голосов отчетливо видно их горизонтальное смещение: начальный отдел — А, будучи повторенным в пропосте, соединяется уже с новым отделом респосты — D, и следовательно, здесь налицо присутствие **горизонтально-подвижного контрапункта**.

Для того, чтобы проще различать виды бесконечных канонов, С.И. Танеев предложил называть один из них, с минимальным числом отделов (в двухголос-

сии — два), — **бесконечным канонем I разряда**, а другой, содержащий хотя бы на один отдел больше минимального числа — **бесконечным канонем II разряда**. Оба вида канонов рассматриваются им в «Учении о каноне» в соответствии с ранее разработанной теорией сложного контрапункта. Тем самым Танеев закладывает фундамент **новой** методики написания бесконечных канонов.

Техника выполнения бесконечного канона I разряда. Как мы выяснили ранее, этот вид канона требует применения вертикально-подвижного контрапункта. Однако стоит вспомнить, что ранее нами рассматривались два способа выполнения вертикально-подвижного контрапункта и первый из них соответствовал **старой** методике его сочинения. Поэтому, исходя из вышеизложенных двух методик вертикально-подвижного контрапункта (старой и новой), можно предложить и два способа выполнения бесконечных канонов.

Первый способ соответствует аналогичному способу выполнения вертикально-подвижного контрапункта:

двухголосному канону предшествует предварительная «заготовка», которая выполняется на трех строчках. Вначале на верхней строке цитируется или сочиняется первый отдел канона — А; затем он переписывается на третьей строке (на любой высоте) таким образом, чтобы с верхней строкой образовывался канон, имеющий нулевую временную дистанцию. Интервал имитации этого канона выбирается любой, однако, чтобы не допускать переkreщиваний голосов, желательно, чтобы он был не меньше квинты. Затем на средней строке сочиняется второй отдел канона — В, который должен контрапунктировать по правилам простого контрапункта с двумя А, изложенными на верхней и нижней строках (см. пример 157 а).

После этого оформляется сам канон:

1) интервал имитации канона с нулевой дистанцией приравнивается к **Iv** бесконечного канона, тогда как его половинная величина (**Iv : 2**) дает представление об интервале имитации реального канона, то есть **m**;

2) после выбора порядка вступления голосов (можно начинать как с нижнего голоса, так и с верхнего) цитируется или сочиняется первый отдел канона — А. С учетом интервала имитации он переписывается в другой голос и затем вновь повторяется в начальном (см. пример 157 б);

3) далее переписывается из заготовки второй отдел — В, который с тем же интервалом имитации затем повторяется в респосте (157 в);

4) сам канон может быть записан на одной строке как Fuga a 2 (157 г):





Этим способом написания бесконечного канона можно пользоваться и тогда, когда изначально известен (или задан) его интервал имитации. В таком случае, удвоив цифровое выражение интервала имитации, мы получим Iv бесконечного канона, а следовательно, и сведения об интервале имитации мнимого канона с нулевой временной дистанцией. Написав же мнимый канон, следует продолжить сочинение реального канона по ранее предложенной схеме.

Второй способ, соответствующий методике С.И. Танеева, может осуществляться двумя путями:

- а) исходя из заданного интервала имитации;
- б) исходя из заданного Iv .

В первом случае — остановившись на выборе того или иного интервала имитации для бесконечного канона, — следует сразу же посмотреть, каков при этом будет Iv и каковы будут его ограничения в применении тех или иных интервалов. Например, при $m = 2$, потребуется $Iv = -4$, следовательно, голоса не должны выходить за пределы квинты, дабы не допускать перекрещивания; в кварте следует диссонирующим тоном считать только верхний и т. д. При использовании в бесконечном каноне интервала имитации квинты ($m = 4$), потребуется $Iv = -8$, то есть ноны, и следовательно, в первоначальном соединении прима, терция, секста и октава должны применяться подобно диссонансам; как консонанс употребляется одна лишь квинта.

Техника выполнения бесконечного канона, исходя из заданного интервала имитации, следующая:

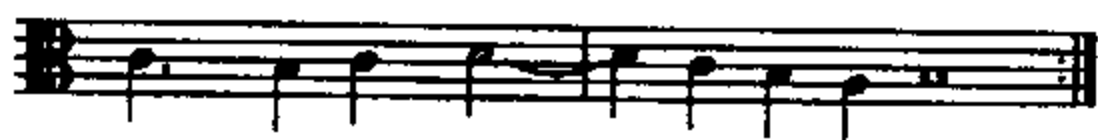
- 1) определяется Iv и его ограничения;
- 2) цитируется или сочиняется начальный фрагмент — *punto*, который в соответствии с заданным интервалом переписывается в риспосту и затем вновь повторяется в пропосте на прежней высоте;
- 3) в момент вступления риспосты в качестве продолжения первого отдела канона присочиняется его второй отдел — обязательно с учетом ограничений Iv ; далее этот отдел с тем же интервалом имитации повторяется в другом голосе.

В заключение проставляются знаки повтора, а сам канон может быть записан на одной строке с пометкой: *Fuga a due* (или *a 2*):

158

$m=2$

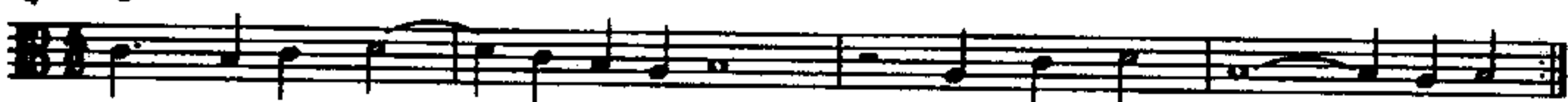
1
2 $Jv = -4$



3



4 Fuga a2



Во втором случае — при заданном Iv — порядок выполнения канона будет следующим:

1) вначале следует определить интервал имитации: поскольку $Iv = 2m$, его величина делится на 2, и таким образом мы получаем тот интервал имитации, на который и рассчитан Iv ; далее поступаем как в предыдущем случае;

2) в одном из голосов цитируется или сочиняется начальный фрагмент будущего канона, который, исходя из полученного интервала имитации, воспроизводится в другом голосе, а затем повторяется в первоначальном;

3) в продолжение первого отдела пропосты приписывается с учетом заданного Iv контрапункт — второй отдел канона, который затем переписывается в респосту; в заключение проставляются знаки повтора и, как и в первом случае, материал канона нотируется на одной строке с соответствующей ремаркой: Fuga a due.

Учитывая, что в учебной практике при написании бесконечных канонов I разряда наиболее часто употребляются показатели октавы, децимы, дуодецимы, каждый из них, в соответствии с ранее указанной формулой ($Iv = 2m$), должен быть выражен числом, делящимся на 2, а именно: $Iv = -14$ (-28), $Iv = -16$ (30), $Iv = -18$ (32). Следовательно, интервалом имитации в первом случае будет октава, во втором — нона, в третьем — децима. Впрочем, в художественной практике мастера эпохи Ренессанса охотно пользовались и другими интервалами имитации, включая унисон ($Iv = 0$) и секунду ($Iv = -2$), что вело к обязательному перекрещиванию голосов.

Наконец, добавим, что данный вид канона может употребляться и при экспонировании музыкального материала, и при его развитии, представляя собой фрагмент крупной композиции. В двух приводимых примерах из мессы Жоскена Депре «Mater Patris» (первый — начальные такты двухголосного Agnus II; второй — такты 75-78 из двухголосного Pleni) применены вышеупомянутые, достаточно «ходовые» для XV столетия показатели вертикали (Iv). В первом случае бесконечный канон имеет $Iv = 0$, во втором $Iv = -2$:

159 a) Duo

S. A - - - gnus De - - -

A. qui - - - - - tol - - - - - (lis)

75 b) Duo

A. a. glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a

S. glo - ri - a tu - a glo - ri - a tu - a glo

Техника выполнения бесконечного канона II разряда несколько иная, чем в канонах I разряда. В силу того, что в этом роде канона действуют принципы не вертикально-подвижного, а горизонтально-подвижного контрапункта, выполнение двухголосного канона требует привлечения дополнительной строки (как это было и при написании горизонтально-подвижного контрапункта).

Желательно изначально подумать о величине канона и о том, сколько отделов он будет содержать, прежде чем пропоста, а за ней респоста вернуться к повторе-

нию начального отдела. В двухголосном каноне, как уже говорилось, может быть 3, 4, 5, 6 отделов и т. д. Поэтому целесообразно написать буквенную схему, в соответствии с которой и будет выполняться канон.

Например, если мы останавливаемся на 5 отделах, схема будет следующей:

$$\begin{array}{c} \parallel: A \quad B \quad C \quad D \quad E : \parallel \\ A \parallel: B \quad C \quad D \quad E \quad A : \parallel \end{array}$$

В связи с избранной схемой (вне зависимости от того, задан ли интервал имитации или его нужно выбрать самостоятельно) последовательность выполнения канона будет следующей:

1) цитируется или сочиняется первый отдел (А) пропосты, который затем переписывается в респосту; затем по правилам простого контрапункта присочиняется второй отдел (В) и также переносится во второй голос. Таким же образом поэтапно оформляются 4 из 5 отделов; далее, пропустив место для 5-го (его величина известна, она равна протяженности каждого из отделов), вновь, на прежней высоте воспроизводится первый отдел (А);

2) затем в том месте, где должен был располагаться последний, 5-й отдел, вводится **дополнительная** третья строка (всего лишь для одного отдела); если канон начинает нижний голос, она помещается снизу, если пропостой канона является верхний голос — сверху. На этой строке выписывается первый отдел канона (А) в противоположном направлении от начала повторения канона, на высоте, образуемой интервалом имитации (цифрами отмечены этапы сочинения канона);

3) после этого в пропосте сочиняется последний отдел канона (Е), материал которого должен давать правильное контрапунктическое соединение с верхней и нижней строками; написанный последний отдел (Е) переписывается в респосту:

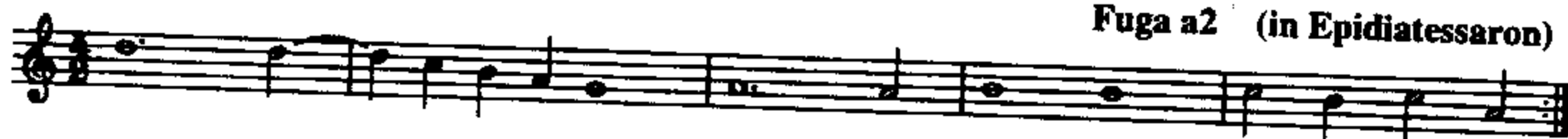
$$\begin{array}{c} \parallel: 2.A \quad 4.B \quad 6.C \quad 8.D \quad 12.E : \parallel \\ 1.A \parallel: 3.B \quad 5.C \quad 7.D \quad 11.E \quad 9.A : \parallel \\ \text{третья строка} \qquad \qquad \qquad 10.A \end{array}$$

В заключение проставляются знаки повтора, а весь канон может быть зафиксирован на одной строке с пометкой: **Fuga a 2**. Место вступления респосты может быть отмечено особым знаком или может никак не помечаться, что заставит поломать голову того, кто будет его расшифровывать:

160



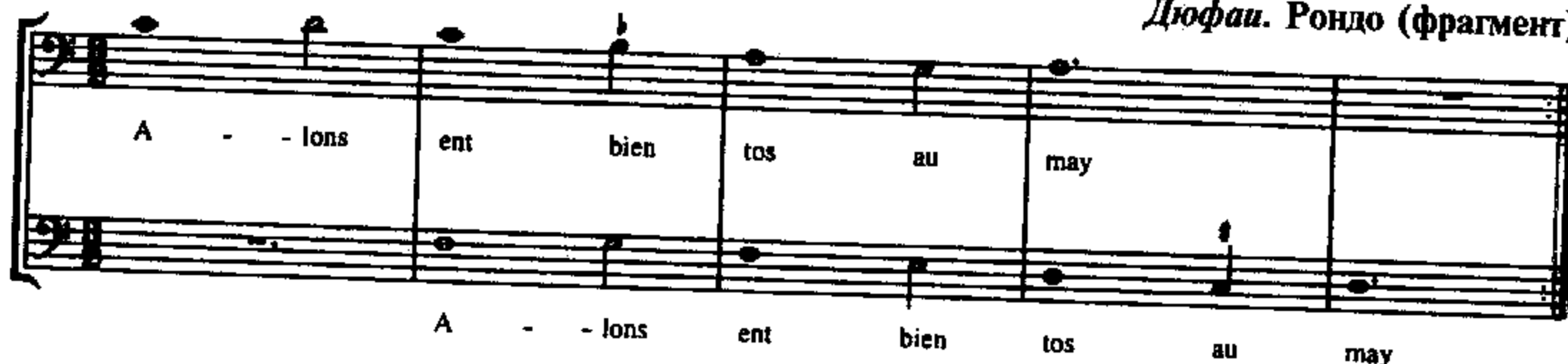
Fuga a2 (in Epidiatessaron)



Бесконечный канон II разряда можно выполнить и в простом контрапункте (что делали многие мастера эпохи Ренессанса и последующих эпох). Для этого следует поставить в последнем отделе паузы, которые, естественно, сделают ненужным привлечение третьей строки. Аналогичным образом поступает, например, Дюфай в трехголосном рондо «Resvelons nous — Alons ent bien» (из которого приводятся только два нижних голоса; полный текст см. в 146, с.289).

161

Дюфай. Рондо (фрагмент)



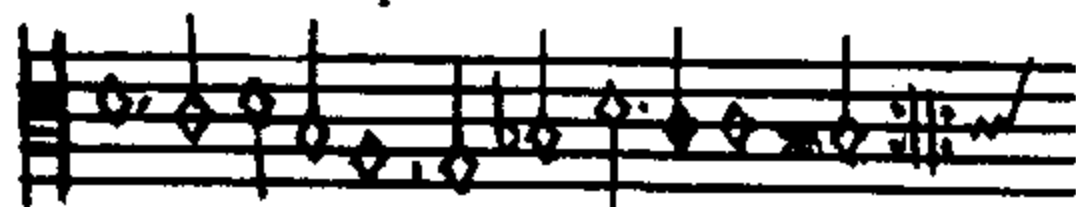
Fuga circularis per tonos — циркулярный канон, движущийся по тонам — представляет собой разновидность бесконечного канона, в котором музыкальный материал при повторении первого и последующих отделов воспроизводится на новой высоте. Иными словами, это бесконечный канон, в основе которого лежит прием **секвенции**, при любых обстоятельствах возвращающий музыкальный материал к исходной звуковой позиции (правда, это может быть в другой октаве). Для того, чтобы вернуться к прежней высоте, исходя из тесситуры, в одном из удобных для исполнения оборотов производится замена (в пределах октавы) мелодического интервала (например, ход на кварту вверх заменяется ходом на квинту вниз и т. д.).

Учитывая ладовые ограничения контрапункта строгого стиля, говорить о многочисленных фактах применения подобных канонов в художественной практике эпохи Ренессанса трудно: какой бы интервал мы ни выбрали в качестве «шага движения» такого канона, он потребует не менее семи повторений; естественно, что изложить такой канон без привлечения дополнительных знаков — диэзов и бемолей — составит немалую проблему. Вот почему музыканты-профессионалы чаще прибегали к фрагментарному использованию циркулярного канона per tonos.

обращаясь к нему не как к самостоятельной форме, а скорее как к художественно-выразительному приему, получившему впоследствии название **канонической секвенции**. Однако в бытовых условиях, в условиях домашнего музицирования циркулярные каноны *per tonos* пользовались неизменным успехом и наряду с *Quodlibet* являлись обязательной частью различного рода праздничных увеселительных мероприятий.

Описание канона подобной разновидности (с весьма странным разъяснением техники выполнения) мы находим в уже известном нам трактате Морли. В третьей части трактата Мастер сообщает своим ученикам: *«Существуют также некоторые композиции, которые, как нам кажется на первый взгляд, очень трудно сделать, но если вам предоставлены правила их сочинения, оказывается, что очень легко /например/ заставить двухголосный канон повторяться столько раз, сколько вы пожелаете, и при каждом повторении опускаться на ступень (note) вниз. Хотя сие и кажется странным, выполнить это можно, взяв финальную каденцию на ступень ниже, чем была первая нота, и сделав первую ноту заключительной, на что указывает кустос /Director/ в этом примере»* (р. 175):

162 Canon in Epidiatessaron



расшифровка



Пример, приведенный Морли, отчетливо показывает, с одной стороны, разомкнутость формы канона, а с другой — неестественность его окончания. И это не случайно, поскольку, как уже было сказано ранее, на практике такая разновидность канона гораздо чаще представала именно в виде фрагментарной, эпизодической формы, не совершающей полного круга своих перемещений, а ограничивающейся всего лишь двумя, реже тремя построениями (звеньями). Являясь

показателем высокой степени мастерства, эта каноническая форма использовалась для развития музыкального материала не только в период расцвета строгого стиля, но и в последующие эпохи, в которые особенно ценится ее возможность демонстрировать смену тональностей, а также способность выполнять мотивно-разработочные функции. Именно в связи с этими задачами фрагментарный вид циркулярного канона *per tonos*, как мы уже сказали ранее, получает новое название — **каноническая секвенция**, которое отражает важнейшие для этой формы свойства, а именно — совмещение канонического изложения материала с моментом его секвентного повторения. Итак, каноническая секвенция — это такая разновидность бесконечного канона, в которой повтор музыкального материала начального и последующих отделов сопровождается изменением их высотной позиции.

Будучи разновидностью бесконечного канона, каноническая секвенция (как, впрочем, и циркулярный канон *per tonos*) может быть представлена в двух вариантах — с минимальным для канона числом отделов (двумя для двухголосия) и с числом отделов, превышающим количество голосов (для двухголосия — три, четыре, пять, шесть и т. д.). Первый из этих вариантов, по аналогии с бесконечным каноном, Танеев называет канонической секвенцией I разряда (схема а), а второй — канонической секвенцией II разряда (схема б):

а) A _____ B A₁ _____ B₁
A _____ B A₁ _____

количество отделов — два

(минимальное число для двухголосного канона)

б) A _____ B C ===== A₁ _____ B₁
A _____ B C ===== A₁ _____

количество отделов — три

В двухголосной канонической секвенции I разряда задействовано минимальное число отделов — два, при этом, как отчетливо видно из верхней схемы, за соединением $\frac{B}{A}$ следует соединение $\frac{A_1}{B}$, следовательно, как и в бесконечном каноне, здесь присутствуют первоначальное и производное соединения **вертикально-подвижного** контрапункта. Для определения его *Iv* следует суммировать интервалы перемещения (A-A₁ и B-B₁), то есть интервалы, образующие **спуск** и **подъем** двух фрагментов. Начальный интервал (вне зависимости от того, является ли он интервалом спуска или подъема) обозначим буквой **m**. Противоположный ему — **n**. Если в бесконечном каноне интервалы спуска и подъема были равны ($m = n$), то в канонической секвенции они уже не равны, причем их разница составляет интервал, являющийся шагом секвенции: **z**. Иначе можно сказать, что $n = m \pm z$. Следовательно, *Iv* канонической секвенции I разряда будет равен удвоенной величине интервала имитации, к которой прибавляется (+) или из которой вычитается (-) величина шага секвенции.

Сама же формула будет выглядеть следующим образом: $Iv = 2m \pm z$ (то есть удвоенная величина интервала имитации плюс /или минус/ шаг секвенции).

В канонической секвенции II разряда, где задействовано более двух отделов (в схеме «б» — 3 отдела: А, В, С), их соотношение совершенно иное. Как и в бесконечном каноне II разряда, здесь уже вступают в силу изменения не только вертикальных, но и горизонтальных координат, иначе говоря, вместе с достижением новых высотных позиций и преобразованием вертикали в этом виде канона отчетливо действует также горизонтальное смещение его отделов, что в целом говорит о присутствии вдвойне-подвижного контрапункта.

Однако вернемся еще раз к канону Морли. Рекомендаций, которыми сопровождает его Мастер, явно недостаточно, поскольку для написания предложенного образца (он состоит из двух отделов) требуется выполнение еще и правил вертикально-подвижного контрапункта. Поэтому перейдем к рассмотрению методики выполнения канонов этого вида.

Техника выполнения канонической секвенции I разряда, как и в случае с бесконечным каноном, может осуществляться двумя способами.

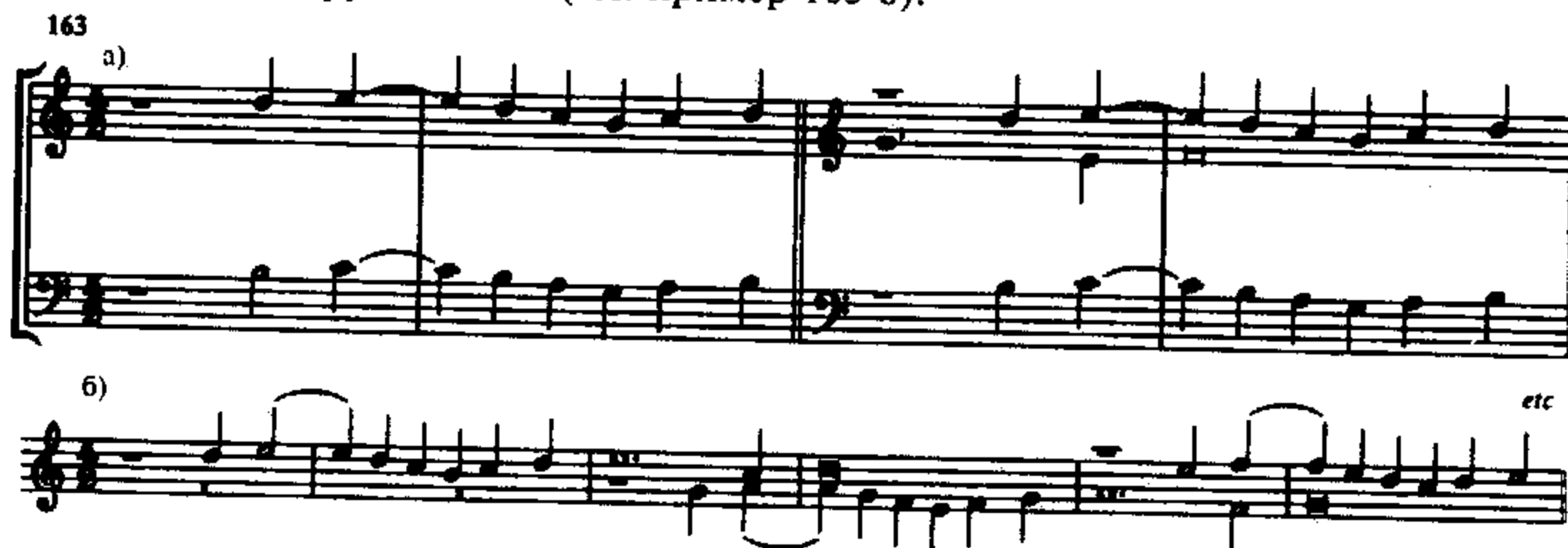
Первый способ соответствует аналогичному способу выполнения бесконечного канона, к которому прибавляются некоторые изменения. Итак, вначале делается «заготовка», которая выполняется на трех строчках: на верхней и нижней строках цитируется или сочиняется мелодический фрагмент А, который оформляется как канон с нулевой временной дистанцией и с интервалом имитации, равным любому интервалу, но лучше — октаве, ноне, дециме, ундециме и т. д., позволяющим без переименования голосов приписать средний голос. Затем на средней строке сочиняется фрагмент нового голоса В, который контрапунктирует по правилам простого контрапункта одновременно с двумя А, изложенными на верхней и нижней строках (см. пример 163 а).

После этого оформляется сама каноническая секвенция: интервал имитации канона с нулевой дистанцией явится в ней показателем вертикали Iv , а следовательно, он будет представлять собой сумму двух величин — m и n , которые в канонической секвенции всегда **разные**. Поэтому цифровую величину Iv следует разделить на две неравные величины, в сумме составляющие Iv . Разница между ними составит величину шага секвенции, то есть z .

В вышеизложенном примере интервал канона с нулевой временной дистанцией равен дециме, которая, согласно ранее принятой системе обозначения интервалов, равняется цифре 9. Цифра 9 может быть разбита на величины 4 и 5, 3 и 6 и т. д. (в первом случае шаг секвенции — секунда, во втором — кварта). Учитывая неудобство второго, останавливаемся на первом варианте: $z = 1$. Теперь следует решить, какую каноническую секвенцию мы хотим писать — **восходящую** или **нисходящую**. Если пропостой является верхний голос, то распределение интервалов по степени их уменьшения приведет к нисходящей секвенции, а по степени их увеличения — к восходящей. Если же пропостой является нижний голос, результаты будут противоположны-

ми, и при выборе для m большего интервала, чем для n , мы получим восходящую секвенцию; если же величина m будет меньше n , то секвенция будет нисходящей. (Запоминать эти условия, конечно же, не нужно; лучше каждый раз, исходя из условий канона, представлять результаты, которые будут давать m и n .)

Итак, согласно схеме, в которой пропостой является верхний голос, выписывается отдел А, затем этот отдел переписывается на другой строке и вновь повторяется в начальном голосе; затем, в соответствии с «заготовкой», не меняя высотной позиции, выписывается отдел В, который с тем же интервалом имитации переносится в другой голос (см. пример 163 б):



Второй способ (методика Танеева) может осуществляться двумя путями:

- а) исходя из заданного интервала имитации
- б) исходя из заданного Iv .

В первом случае техника выполнения канонической секвенции будет следующей:

1) определяются Iv и его ограничения; для этого следует удвоить число, соответствующее интервалу имитации ($2m$), и, помня, что Iv канонической секвенции равен $2m \pm z$, найти среди близлежащих к нему чисел известный нам (в связи с более удобным применением интервалов) показатель вертикали. Разница между величинами удвоенного интервала имитации и близлежащего Iv , составит шаг секвенции z ;

2) в одном из голосов цитируется или сочиняется первый отдел (punto) канонической секвенции, который, исходя из заданного интервала имитации (m) переписывается в респосте;

3) определяется величина n путем вычитания интервала имитации из цифрового выражения показателя вертикали, то есть $n = Iv - m$; определив величину n , с ее учетом вновь в пропосте воспроизводится первый отдел, который займет теперь иную высотную позицию (следует убедиться в правильности полученного шага); первый отдел желательно еще несколько раз повторить (с учетом величин m и n) в респосте и пропосте;

4) в момент вступления респосты в пропосте сочиняется материал второго отдела с учетом ограничений выбранного Iv , затем он переписывается (с учетом величин m и n) по той же схеме еще несколько раз.

Например, цитируем мотив, часто используемый композиторами эпохи Ренессанса, в том числе Орландо Лассо (см. заключительные такты его мессы «Je suis déshéritée», а также мотет «Sancta Maria» — 146, № 39). В качестве интервала имитации выбираем квинту (4). Удвоив ее, получаем цифру 8 (это $2m$). Рядом с ней находится несколько известных нам показателей: -7, -9, -11 ($2m \pm z$). Разница их с цифрой 8 свидетельствует о шаге секвенции — z . Первые два обеспечивают нам шаг секвенции, равный секунде, последний — кварте (что встречается явно реже). Поэтому выбираем любой из первых двух, например, $Iv = -7$, и, в зависимости от условий задания — восходящая или нисходящая секвенция, а также от того, каким голосом (верхним или нижним) является пропоста, выстраиваем план интервальных вступлений отдела А.

В нашем примере пропоста — верхний голос, поэтому, желая написать нисходящую по секундам каноническую секвенцию, мы должны для m взять интервал с большей цифровой величиной, чем для n ; то есть $m = -4$, $n = -3$.

Следуем тому же плану, что и в бесконечном каноне 1-го разряда, а именно:

1) цитируется или сочиняется краткий мотив (первый отдел канона), который располагается в верхнем голосе;

2) он воспроизводится в респосте квинтой (4) ниже и сразу же повторяется еще раз квартой (3) выше в пропосте (не меняя между отделами временных пропорций); затем первый отдел воспроизводится еще несколько раз;

3) присочиняется второй отдел канона с учетом ограничений контрапункта $Iv = -7$, который в соответствии со схемой переносится в респосту квинтой выше, а далее поднимается на кварту в пропосту и т. д.;

4) по желанию, условие циркулярного канона может быть записано на одной строке с пометкой *Fuga circularis per topo* и указанием места вступления респосты. Если же сочиняется каноническая секвенция, то, спустя два, три повтора музыкального материала, к ней приписывается каденция.

164

Во втором случае порядок выполнения канонической секвенции будет следующим:

1) вначале определяется интервал имитации; поскольку в канонической секвенции $Iv = 2m \pm z$, следовательно нужно взять расположенное рядом с Iv четное число, которое, будучи разделенным на 2, даст величину m ;

2) в одном из голосов цитируется или сочиняется начальный фрагмент будущей канонической секвенции, который, с учетом полученного интервала имитации, воспроизводится в другом голосе;

3) тем же путем, что и в предыдущем случае, определяется величина n (в результате вычитания интервала имитации из цифрового выражения показателя вертикали, то есть, $n = Iv - m$); определив величину n , в пропосте, вновь воспроизводим первый отдел, который займет теперь другую высоту, чем ранее (следует убедиться в правильности полученного шага); далее первый отдел повторяется в пропосте и респосте еще несколько раз (с учетом величины m и n);

4) в качестве продолжения первого отдела пропосты, с учетом ограничений заданного Iv сочиняется второй отдел канонической секвенции, затем он переписывается в респосту и повторяется еще несколько раз (с учетом величины m и n); заключительная каденция оформляется по желанию.

При всех случаях выполнения канонической секвенции I разряда следует помнить, что шаг секвенции (z), обозначаемый четным числом, можно получить лишь при использовании Iv , который выражен также четным числом, а шаг, обозначаемый нечетным числом, требует Iv с нечетным числом. То есть, чтобы получить шаг, равный терции, квинте, септима (2, 4, 6), необходимо пользоваться из числа наиболее популярных $Iv = -14, -16, -18$; а чтобы иметь в качестве шага секвенции секунду, кварту (1, 3) и т. д., следует брать $Iv = -7, -9, -11$.

Впрочем, сочиняя канонические секвенции, как и при обращении к бесконечному канону, мастера Ренессанса никоим образом не ограничивали себя традиционными решениями (см. пример 165 а). В их музыке немало случаев использования этого композиционного приема с самыми разными показателями, включая и $Iv = 0$:

165 $Iv = -11$ PW XIV, 63

a)

6) $Iv = 0$ Duo Жоскен Дебре. Мецца "Mater Patris"

Altus

Ple - - - ni [sunt

Superius

Ple - - - ni sunt, {ple - - - - ni

Техника выполнения канонической секвенции II разряда аналогична технике выполнения бесконечного канона II разряда. Однако, ввиду изменения не только временных, но и высотных координат, этот вид канона, как ранее уже было

отмечено, требует привлечения вдвойне-подвижного контрапункта (и, соответственно, техники выполнения с привлечением третьей строки).

Как и при сочинении бесконечного канона этого же разряда, приступая к написанию канонической секвенции II разряда, желательно изначально наметить число предполагаемых в ней отделов. Их может быть 3, 4, 5, 6, и т. д. Поэтому целесообразно вначале написать буквенную схему, в соответствии с которой и будет выполняться каноническая секвенция.

Например, мы останавливаемся на 3-х отделах. Схема будет следующей:

	A	B	C	A ₁	B ₁	C ₁	A ₂	
A	B	C	A ₁	B ₁	C ₁	A ₂	B ₂	и т. д.

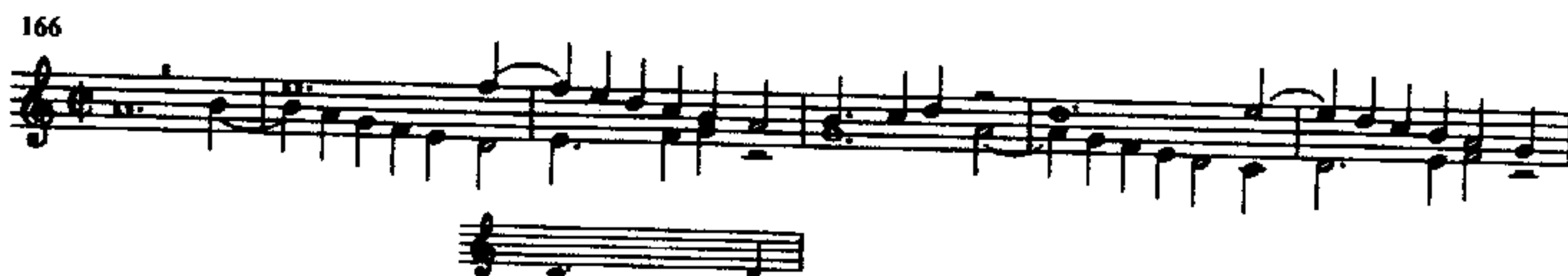
В связи с избранной схемой (вне зависимости от того, задан интервал имитации или его следует выбирать самостоятельно) последовательность выполнения канонической секвенции такова:

1) цитируется или сочиняется первый отдел (A) пропосты, который затем переписывается в респосту; по правилам простого контрапункта присочиняется второй отдел (B) и также переносится в респосту; пропустив место для 3-го отдела (его величина известна, она равна протяженности каждого из отделов), с учетом выбранного (или заданного) шага секвенции в пропосте и респосте, вновь воспроизводятся, уже на новой высоте, отделы A₁, B₁, A₂, B₂ и т. д.

2) в том месте, где должен был располагаться 3-й отдел, вводится **дополнительная** третья строка (всего лишь для одного отдела); она помещается снизу, если канон начинает нижний голос, или сверху, если пропоста канона — верхний голос. На этой строке выписывается начальный отдел канона (A) на высоте, которая составит с отделом, повторяющим канон (A), избранный нами интервал имитации (цифрами отмечены этапы сочинения канона);

3) после этого в пропосте сочиняется последний отдел канона (C), материал которого должен давать правильное контрапунктическое соединение с верхней и нижней строками; затем последний отдел (C) переписывается в респосту:

	2.A	4.B	14.C	6.A ₁	8.B ₁	16.C ₁	10.A ₂	
1.A	3.B	13.C	5.A ₁	7.B ₁	15.C ₁	9.A ₂	11.B ₂	
третья строка		12.A						



Каноническую секвенцию II разряда можно выполнить и в простом контрапункте. Для этого нужно поставить в последнем отделе (в данном случае отделе C) паузы, которые, естественно, сделают ненужным привлечение третьей строки.

Скажем также о возможности получить каноническую секвенцию II разряда из канонической секвенции I разряда, написанной для трех, четырех и более голосов, посредством изъятия одного или даже двух (при четырехголосии) голосов. Подобный опыт можно провести с канонами из примеров 178, 179 (изымается один голос) и 181 (изымаются два голоса). Еще один, оригинальный пример «пропуска» подразумеваемого голоса можно видеть в приводимом ниже начальном разделе *Benedictus*'а из ранее уже упоминавшейся мессы Жоскена Дебре «*Mater Patris*». В предшествующем разделе — *Pleni sunt* — композитор использовал двухголосную каноническую секвенцию с $Iv = 0$ (см. пример 165 б), переключка голосов которой создавала эффект восхождения по секундам (при шаге = 2); в цитируемом разделе явно могла присутствовать трехголосная каноническая секвенция с нисходящим секундовым эффектом и с тем же $Iv = 0$. Пропуск третьего голоса с проведением *punto* от *b* превратил «несостоявшуюся» каноническую секвенцию I разряда в секвенцию II разряда с шагом = 3:

167 *Duo* *) Жоскен Дебре. *Benedictus* *)

Be - ne - dic - - tus, be - ne - dic - - tus qui

Be - ne - dic - - tus, [be - ne - dic - - tus]

другие виды канонов

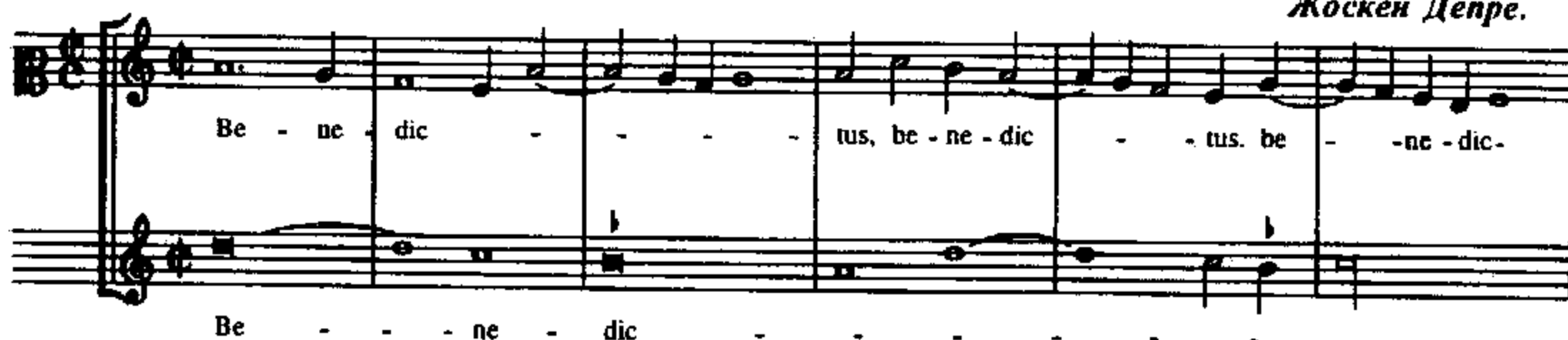
пропорциональный (или мензуральный) канон — *canon simul incipiendo* — необычайно распространенный вид канона, особенно в XV — первой половине XVI века. Спецификой канона является изложение его голосами одного того же музыкального материала в разных мензурах. Обычно мензуральный канон записывался в виде одного голоса, в начале которого вводилась поясняющая ремарка (типа: *Duo in unum*) и указывались используемые в нем мензуры («пропорции»). К числу ранних примеров употребления этой формы относится мотет «*Inclita stella maris*» Г. Дюфай (см. 146, № 31).

Можно выделить, по крайней мере, три формы проявления канона этого вида:

первая (наиболее часто встречающаяся) — когда голоса, каждый из которых имеет собственную мензуру, вступают одновременно, и при этом ритмическая нотация голосов (при их расшифровке) сохраняет точные пропорциональные соотношения 1:2, 1:3, 2:3 и т. д. Так выполнены, например, крайние голоса в трехголосном рондо Г. Дюфаи «*Bien veignes vous*» (146 № 46); другие примеры пропорционального канона этого же вида — начальный раздел *Christe eleison* из мессы Я. Обрехта «*Petrus Apostolus*», три двухголосных канона из *Benedictus* мессы Жоскена Депре «*L'homme armé*» (*super voces musicales*), а также цитируемый ниже двухголосный *Benedictus* (первый раздел) из мессы Жоскена Депре «*Sine nomine*»:

168

Жоскен Депре.



вторая (максимально отвечающая специфике мензуральной нотации) — когда голоса вступают также одновременно, имеют разные мензуры, однако их расшифровка не дает вышеназванного точного пропорционального соотношения длительностей в связи с тем, что запись мелких длительностей в разных мензурах остается одинаковой. Таков ранее указанный мотет Дюфаи «*Inclita stella maris*». Кроме того, подобные пропорциональные (преимущественно двойные) каноны широко представлены в *Kyrie*, *Gloria* и т. д. мессы «*Prolationum*» Окегема. Ряд канонов этого типа демонстрирует творчество Жоскена Депре (см. крайние голоса трехголосного пропорционального канона в *Agnus II* его мессы «*L'homme armé*» — *super voces musicales* в примере №).

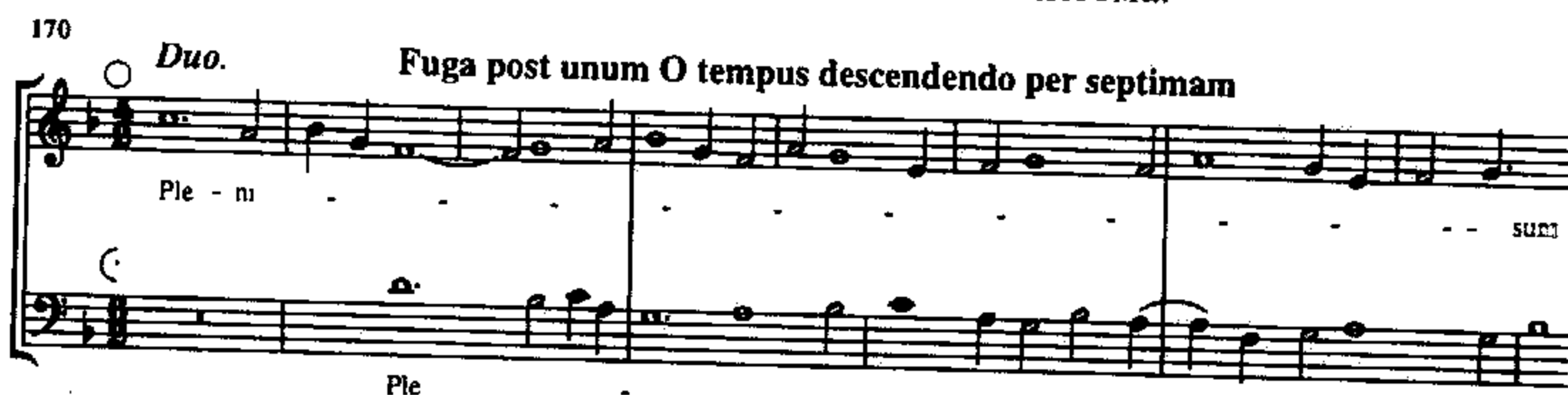
Уникальный образец четырехголосного пропорционального канона, нотированного на одной строке с пометкой «*III vocum fuga ex unica*» («четыре голоса из одного»), содержит *Agnus III* из мессы «*L'homme armé*» Пьера де ла Рю. Крайние голоса его написаны с соблюдением строгой пропорции и отвечают требованиям первого вида пропорционального канона, остальные же пары демонстрируют пропорциональный канон второго вида:

169





третья (промежуточная между обычным и мензуральным каноном) — когда голоса, вступающие не одновременно, а последовательно один за другим, записаны в разных мензурах, но в реальности, при расшифровке имеют одинаковые длительности. Внешне эти каноны выглядят как обычные, однако разное местоположение в них акцентных долей «мешает» полной идентичности голосов. Не случайно поэтому текст в подобным образом выполненных композициях, как правило, обильно распевался, а каждое новое слово или фраза вводились лишь в ситуациях, имеющих сходные метрические условия. В качестве примера приведем начальный фрагмент *Pleni* из мессы «*Prolationum*» Окегема:



Для практических заданий мы предлагаем ограничиться изучением пропорционального канона **первого вида**. Техника его выполнения зависит от избираемых мензуральных пропорций, которые, как показывает практика, используются достаточно выборочно и с предпочтением следующих соотношений — 1:2, 1:3, 1:4, 1:6, 1:8 и т. д., но также и 2:3, 3:4. Сочинить пропорциональный канон в условиях двухголосия обычно не составляет никакой сложности, и единственное ограничение, которое он содержит, касается выбора интервала имитации. Им должен быть обязательно консонанс: прима, терция, квинта, секста, октава и т. д. Нельзя напи-

сать пропорциональный канон в секунду, септиму, нону; пропорциональный канон в кварту допустим лишь при наличии нижнего дополнительного голоса.

Итак, сочинив начальный point, подбираем максимально удобные для него условия, которые особенно пригодятся на самом начальном этапе сочинения канона. Чем меньше в своих размерах point, тем легче писать канон, поскольку буквально сразу же после вступления голосов один из них — тот, который излагается более крупными длительностями, значительно продвинется вперед, и дальнейшее приписывание «отделов» будет происходить в обычном простом контрапункте. Завершение пропорционального канона осуществляется путем дописывания голоса, излагаемого меньшими мензурами, до момента остановки (каденции) голоса, излагаемого большими длительностями.

171

“Petite camusette”



линеарный канон (Linearkanon по Файнингеру), иногда именуемый еще теноровым, связан с совершенно иным пониманием слова Canon — «правило». Он предполагает одnogолосную расшифровку выписанного фрагмента мелодии (чаще тенора) согласно сформулированным автором композиции условиям. Практически в музыкальных сочинениях этот голос никогда не выписывался, а на его наличие указывали лишь Canon с конкретным заданием или подсказкой к расшифровке. В связи с тем, что наиболее часто зашифрованный мелодический фрагмент обладал небольшими размерами и по условиям задания должен был повторяться несколько раз (меняя либо высоту, либо ритмические пропорции и т. д.), вся музыкальная композиция благодаря линеарному канону начинала подчиняться форме дискретного ostinato (см. Sanctus Палестрины из мессы «Esse Sacerdos magnus» — в Приложении IV).

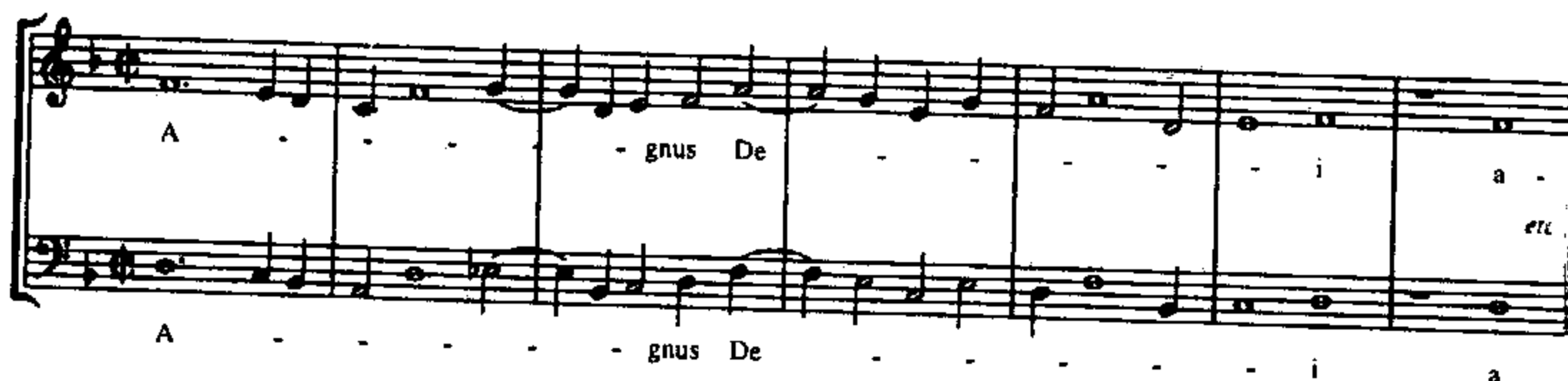
Линеарные каноны включают Gloria и Credo мессы «Se la face au pale» Дюфай (где Canon предписывает исполнить фрагмент французской песенки сначала в тройном увеличении, затем в двойном, и в третий раз — ut jacet, то есть «как лежит») и многие другие его произведения. Среди них — месса «L'homme armé», в первых изданиях которой в Kyrie II не выписывался тенор, но стоял «Canon»: ad medium referas, pausas relinque priores», уведомлявший, что при исполнении тенора следует уменьшить достоинство нот вдвое и перед последним проведением убрать паузы. В одноименной мессе Жоскена Дебре (super voces musicales) аналогичную подсказку содержит Agnus II, в котором предшествующая ему ремарка «Clama, ne cesses» предупреждает об изъятии из c.f. всех пауз. Также часто прибегал к форме подачи c.f. в виде линеарного канона Я. Обрехт, особенно охотно привлекавший в качестве разнообразия его такие приемы, как инверсия («Graecorum»), ракоходное изложение («Fortuna desperata»), ракоходная инверсия

(«L'homme armé», «Petrus Apostolus»). С линейным каноном мы встречаемся также в *Agnus* из мессы М. де Орто «Mi-mi» (см. 146, № 16) и т. д.

распределенный канон (Fogmalkanon по Файнингеру), имеющий еще и другое название — **формальный канон**, представляет собой частое явление в музыке не только XV, но и XVI вв. По сути, он очень близок линейному канону, функции которого теперь уже распределены между несколькими голосами (чаще всего двумя). Распределенный канон не требует никаких ограничений, вместе с тем он очень удобен в применении, поскольку способствует четкому конструированию формы и стройности архитектуры. Этот вид канона используется преимущественно при работе с первоисточником, излагаемым в рассредоточенном виде, фраза за фразой, попеременно то в одном голосе, то в другом (чаще всего вторым оказывается тенор). Моменты наложения (окончания одного отдела пропосты на начало того же отдела в риспосте или окончания отдела риспосты на начало второго отдела пропосты) могут отсутствовать полностью или быть незначительными. Распределенные каноны содержатся в двухголосных разделах *Christe* и *Benedictus* из мессы «Prolationum» Окегема, в ряде композиций Жоскена Дебре, в частности, в мессе «La, sol, fa, re, mi», «Malheur me bat», «Hercules dux Feringiae», а также в очень многих *chanson's* и *Lieder* самых разных авторов.

канон без пауз (*canon sine pausis*) — канон с нулевой временной дистанцией. Данное явление очень показательно для контрапункта XV—XVI веков. Его природа и истоки были уже освещены нами ранее. Остается добавить, что этот вид канона также принадлежит к форме с выводимыми голосами. Иначе говоря, в тех случаях, когда композитор записывал только один голос, действие этого канона распространялось на всю композицию или ее крупный раздел, второй же голос выводился из первого в соответствии с определенным предписанием. Так поступает, например, Обрехт в мессе «Je ne demande», где в *Agnus II* (см. 146, с. 171) он не нотирует партию верхнего голоса, а делает ремарку к партии басов — *Canon Qui tecum resonat in decimis barritonisat*¹, — подсказывающую, что здесь должен быть еще один голос, звучащий вместе с басами в дециму:

172



В художественной практике эпохи Ренессанса техника канона с нулевой временной дистанцией использовалась и на непродолжительных участках музыкальной формы.

¹ Точный перевод здесь невозможен, смысл же *Canon*'а следующий: «Кто со мной — тот звучит в дециму».

Ее охотно применяли Брумелль, Жоскен Дебре, Пьер де ла Рю, многие другие композиторы, в том числе и Палестрина, у которого особенно показательна в этом отношении месса «O Regem Coeli», где в разных частях на кратковременных участках, но достаточно постоянно используется подобное письмо (см., например, в Куге I такты 14-16 — крайние голоса, 16-18 — средние, 17-18 — опять крайние, 19-20 — нижние, 22-24 — крайние, 23-26 — средние, 26-27 — нижние и т. д.).

Говорить о технике выполнения канона с нулевой временной дистанцией между голосами, вероятно, излишне, поскольку отдельно, в рамках только двухголосного письма, такие «каноны» не употребляются, а в условиях трех-, четырех-, пятиголосия их использование сопряжено с применением вертикально-подвижного контрапункта (см. контрапункт, допускающий удвоения).

элизионный канон (или *Reservat-canon*) — это канон, особенность которого состоит в пропуске всех пауз и мелких нот. В числе образцов такого рода канона могут быть названы: *Agnus II* из мессы Г. Изаака «O Österreich», а также *Agnus II* из мессы Жоскена Дебре «Allez regretz». В последнем примере (его нотный материал см. в 187, с.152) такой канон ведут *Contratenor* (пропоста) и *Bassus* (риспоста): начиная его одновременно (с нулевой временной дистанцией), они излагают голоса в зеркальном отражении с пропуском нот мелких длительностей. Совмещение в данном случае различных изобретательных приемов работы с музыкальным текстом тем не менее отнюдь не означает сложности воплощения этого канона, подтверждающего истину, что то, что кажется невероятно трудным (особенно в искусстве), подчас имеет простое решение. Подобную иллюзию создает и элизионный канон, рассчитанный лишь на горизонтальные сдвиги одних отделов по отношению к другим.

трех-, четырех-, пятиголосие

Письмо на три, четыре, пять голосов предполагает самые разные возможности участия в нем канонических форм.

Во-первых, оно может представлять собой сочетание канона с другими голосами, не участвующими в этом каноне. Такая ситуация возможна как в случае использования однотемного канона, так и в случае применения формы двойного канона (почти не встречается при тройных, четверных и т. д. канонах). Чаще же подобный вид многоголосия включает в себя либо двухголосный канон (этот случай рассматривался ранее), либо — в условиях четырех-пятиголосия — трехголосный канон, к которому дописаны свободные голоса (обладающие разной степенью самостоятельности и зависимости от материала канона). Аналогичная ситуация возникает при обращении к двойному канону, при использовании которого, как правило, число свободных голосов не ограничивается одним, и, соответственно, вся композиция в целом пишется не менее чем на шесть голосов.

Во-вторых, письмо для трех, четырех, пяти голосов может быть сплошь каноническим, ограничиваясь изложением одной или нескольких тем и не содержа

никаких других, «посторонних» голосов. Ориентируясь на все вышеизложенные варианты, мы и рассмотрим в данном разделе различные формы бытия канона в условиях многоголосной фактуры. В самостоятельные разделы будут вынесены лишь многотемный канон и редкие случаи употребления канонов, представляющие уникальные образцы трактовки этой формы в художественной практике.

конечный канон

По сравнению с трех-, четырех-, пятиголосной имитацией, канон с тем же составом голосов предполагает имитирование большего числа отделов. При этом минимальное количество отделов должно быть не меньше числа задействованных в каноне голосов, максимальное же — не ограничено. Правило гласит: в трехголосном каноне последний из вступивших голосов должен провести не менее трех отделов, в четырехголосном — не менее четырех отделов и т. д., что в буквенной схеме будет выглядеть следующим образом:

A	B	C	D	E		A	B	C	D	E	F	G
	A	B	C	D			A	B	C	D	E	F
		A	B	C				A	B	C	D	E
									A	B	C	D

В то же время, положение, задачи и функции рассматриваемой имитационной формы в общей композиции в одних случаях позволяют говорить о канонической имитации, в других — о каноне. Как и в двухголосии, понятие **канонической имитации** (на него также распространяется вышеизложенное условие, касающееся минимума отделов) будет употребляться нами преимущественно тогда, когда акцент делается больше на техническом приеме, а **канон** — когда речь идет о форме изложения конкретного *soggetto*, если не на протяжении всей композиции, то, во всяком случае, в пределах ее достаточно крупного раздела или части.

В отличие от двухголосного канона—*finitus*, не требующего применения сложного контрапункта, трех-, четырех-, пятиголосный конечный канон, в зависимости от ряда условий — от порядка вступления голосов, интервала имитации и др., — может быть написан в простом контрапункте, но может требовать и применения сложного контрапункта.

Каковы же те условия, выполнение которых обеспечивает возможность избежать сложного контрапункта?

Таких условий три:

- 1) из многочисленных вариантов порядка вступления голосов допускаются лишь два, а именно прямолинейные — с восходящим или нисходящим вступлением голосов;
- 2) интервал имитации между вступающими соседними голосами должен быть одинаковым;

3) голоса должны вводиться через равные временные промежутки, то есть через такт, два такта и т. д. (нельзя, чтобы между одной парой голосов была дистанция пол-такта, а другой — такт).

В вышеприведенной схеме зафиксирован один из двух возможных вариантов вступления голосов, сохранены масштабы отделов и одинаковые временные соотношения между соседними голосами. Следовательно, если выполнить еще одно условие, а именно — использовать идентичный интервал имитации между пропостой и первой респостой, между первой и второй респостой и т. д., то канон будет выполняться в простом контрапункте, с поэтапным продвижением от одного отдела к другому.

Именно таким образом, в простом контрапункте (но с восходящим порядком вступления голосов) выполнены трехголосные каноны в мессе Палестрины «*Sacerdotes Domini*» («Слуги Господни»). Все они имеют одинаковую архитектуру и одинаковый интервал имитации (голоса вступают по секундам: *до, ре, ми; ми, фа, соль; ре, ми, фа; соль, ля, си*). Данные каноны выполняют функцию своеобразного стержня почти во всех частях мессы. При этом в одних разделах они дополняются тремя, в других — двумя свободными голосами, в *Pleni* же такой канон звучит вообще без свободных голосов:

173 **Resolutio**

The musical score is written for three voices (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) in a canon. The lyrics are: "Ple - ni sunt coe - li, et ter - ra, et ter - ra, et ter - ra." The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the canon, with the voices entering in sequence. The second system shows the continuation of the canon, with the voices moving in parallel motion. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating long notes.

Схема этих канонов и последовательность их выполнения следующая:

3.A 6.B 9.C 12.D
2.A 5.B 8.C 11.D
1.A 4.B 7.C 10.D 13.E и т. д.

Если в рассмотренном виде канона нарушить хотя бы одно условие, то сразу же возникнет необходимость применения того или иного вида сложного контрапункта. Изберем, к примеру, порядок вступления голосов, образующий логическую линию (напомним, что помимо двух указанных в трехголосии возможны еще 4 варианта, в четырехголосии — еще 22, в пятиголосии — еще 118):

	A	B	C	D	E	F
A	B	C	D	E	F	G
		A	B	C	D	E

Из схемы отчетливо видно, что уже первое двухголосное соединение отделов А и В со вступлением второй ристопы даст новое соотношение, которое будет представлять собой производное соединение **вертикально-подвижного контрапункта**. Подобная закономерность, а именно наличие в верхней паре голосов первоначального соединения, а в крайних голосах следующего отдела канона — производного соединения распространится и на весь канон. Следовательно, написать его без применения двойного контрапункта совершенно невозможно.

Оставим на время эту схему (мы вернемся к ней несколько позднее) и попробуем нарушить другое условие конечного канона, рассчитанного на использование простого контрапункта, а именно сделаем разным интервал имитации в нижней и верхней паре голосов:

		A	B	C	D	E
	A	B	C	D	E	F
A	B	C	D	E	F	G

Итак, если, например, нижняя пара голосов в качестве интервала имитации имеет кварту, а верхняя — квинту, то, естественно, верхний двухголосный пласт в любой своей точке будет шире нижнего пласта на секунду. Иначе говоря, выбор в разных парах голосов различных интервалов имитации обязательно приведет к появлению вертикально-подвижного контрапункта (в данном случае с $I_v = +1$).

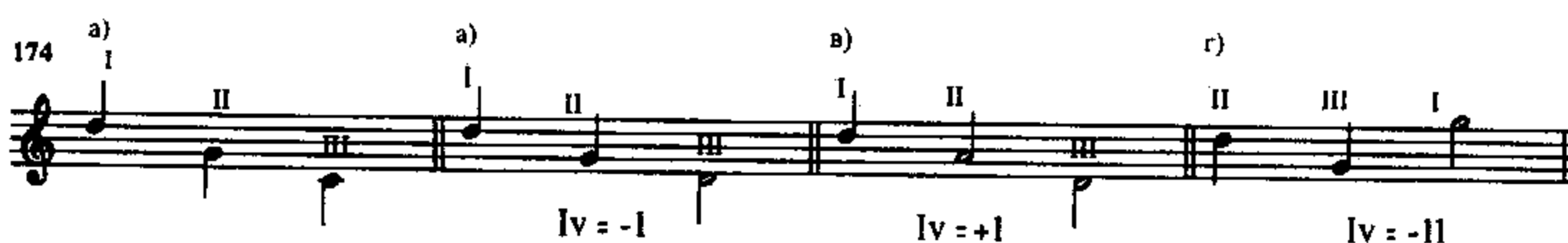
Наконец, попробуем изменить третье условие — выберем неодинаковые временные дистанции между соседними голосами и посмотрим как это отразится на общей конструкции канона (С.И. Танеев называет это канонами 2-го рода):

			A	B	C	D
	A	B	C	D	E	F
A	B	C	D	E	F	G

Очевидно, что верхняя пара голосов (расстояние вступления голосов в которой вдвое больше, чем в нижней паре) представляет собой не что иное, как производное соединение **горизонтально-подвижного контрапункта**, имеющего в качестве своего первоначального соединения нижнюю пару голосов. Правда, такой вывод будет правильным лишь в том случае, когда интервал имитации между пропостой и первой респостой, с одной стороны, и между первой и второй респостами, с другой, будет одинаковым. В случае же неравенства интервалов имитации между верхней и нижней парами голосов, выполнение подобного канона потребует применения **вдвойне-подвижного контрапункта**.

Однако вернемся к схеме, использованной Палестриной в мессе «*Sacerdotes Domini*», и постараемся ответить на вопрос: так ли проста техника его выполнения? Ведь каждый из мелодических голосов должен быть изложен на новой высоте, а следовательно, иметь свою индивидуальную ладовую позицию. При унисонно-октавной имитации этот технически неудобный момент исчезает, в случае же использования в качестве интервала имитации других интервалов решение подобной ситуации требует преодоления дополнительных трудностей, подвластных лишь художникам, виртуозно владеющим всеми секретами интонационных и ладовых особенностей музыки того времени.

Вместе с тем нельзя не отметить, что в условиях трех-, и, особенно, четырехголосной вокальной полифонии строгого стиля каноны с унисонно-октавной имитацией также встречаются нечасто. Причиной этого является ситуация, при которой соседние голоса, тесситурно различающиеся на квинту, вынуждены петь не в своих диапазонах. Поэтому, даже если ограничить число голосов только тремя, то из четырех нижеизложенных вариантов написания канона, наибольшее распространение получает последний:



Для него характерно изложение материала на двух высотных позициях, а именно на I и V ступенях и использование ломаного порядка вступления голосов, что, в свою очередь, требует применения $IV = -11$. Кроме того, квинтовая (помимо октавной) имитация этого варианта позволяет использовать соседние голоса, тесситуры которых отличаются именно на квинту. С подобным образом построенным канонам мы встречаемся в разделе *Benedictus* мессы Палестрины «*Gia fu chi m'ebbe cara*» (PW XIX):

175 **Resolutio**

Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve -

Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve -

qui ve - nit, qui ve - nit, be - ne - di - ctus qui

nit, qui ve - nit, be - ne - di - ctus qui ve -

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit

ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

Схема такого трехголосного канона следующая (цифрами указана последовательность сочинения отделов):

		3.A	6.B	9.C	12.D	
1.A	4.B	7.C	10.D	13.E	15.F	и т. д.
	2.A	5.B	8.C	11.D	14.E	

Как видно из схемы, каждый проводимый в нижней паре голосов отдел имеет затем вертикальную перестановку в следующем отделе канона; таким образом, при написании этого канона должны быть учтены ограничения **двойного контрапункта**. В данном случае, при начальной квинтовой (от среднего голоса к нижнему), а затем октавной имитации (от нижнего к верхнему) им будет двойной контрапункт дуодецимы ($Iv = -11$). Следовательно, при выполнении подобного канона можно пользоваться одним из двух способов:

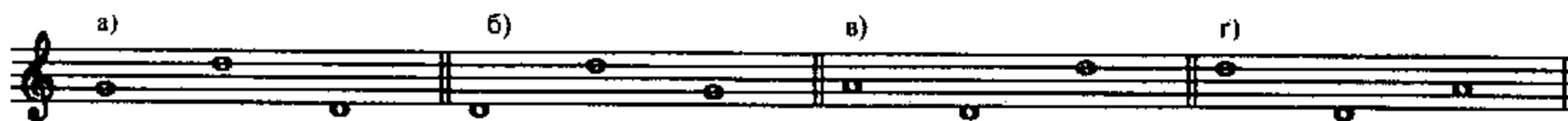
1) либо каждый раз, приписывая к первой респосте новый контрапункт (4.В, 7.С, 10.Д и т. д.), помнить об ограничениях, касающихся употребления сексты и других интервалов этого контрапункта;

2) либо воспользоваться дополнительной строкой (наверняка мастера того времени «держали ее в голове»), а также техникой нулевого канона в верхнюю дуодециму, и перед тем, как присочинять очередной отдел пропосты, сначала воспроизвести (или представить себе) материал первой респосты в нулевом каноне на дополнительной строке (дуодецимой выше), и только тогда переходить к сочинению нового отдела канона:

дополнит. строка	4.А	8.В	12.С	16.Д	
		3.А	7.В	11.С	15.Д и т. д.
	1.А	5.В	9.С	13.Д	17.Е 19.Ф
	2.А	6.В	10.С	14.Д	18.Е

Помимо канонов, форма с ломаным порядком вступления голосов и их октавно-квинтовой (и наоборот) диспозицией широко применялась также в канонических имитациях, которые использовались в любых разделах музыкальной композиции и могли иметь самую разную протяженность. Как и канон, они чаще всего выполнялись по одной из четырех схем вступления голосов, каждая из которых требовала применения $Iv = -11$:

176



Все остальные варианты сочинения трехголосного конечного канона и канонической имитации явно уступают вышеизложенным вариантам. Так, если сохранить прямолинейный порядок вступления голосов, оставаясь в удобных тесситурных условиях, и при этом использовать только две высотные позиции (*до* — *соль* — *до'*), возникает необходимость в применении крайне неудобного $Iv = 1$, что практически невыполнимо.

Если же мы хотим, не нарушая тесситурных ограничений, оставаться в пределах техники простого контрапункта, то тогда придется помещать голоса на трех разных высотных позициях (*до* — *соль* — *ре*). Ранее уже рассматривался подобный

случай, и следует признать, что, несмотря на возможные ладовые затруднения, такого рода каноны писали многие музыканты — и Окегем, и Жоскен Дебре, и Лассо, и Палестрина.

Тот, кто усвоит технику трехголосного конечного канона 1 разряда, сможет легко перейти к сочинению **трехголосного конечного канона 2-го разряда²**, в котором голоса вступают с разной временной дистанцией. Вне зависимости от величины отставания одного голоса от другого, данный канон (или каноническая имитация) выполняется с помощью дополнительной строки и техники мнимого канона:

177



Л. Зенфль

При этом следует иметь в виду:

1) если расстояние по времени между пропостой (P) и первой респостой (R_1) **меньше**, чем расстояние по времени между первой и второй респостами (R_1 и R_2), то дополнительная строка вводится **перед второй респостой**, и на ней поэтапно (фрагмент за фрагментом) выписывается каждый новый отдел канона. При этом мнимый голос воспроизводится на том же временном и интервальном расстоянии от второй респосты, на котором находится первая респоста по отношению к пропосте. Проще это правило можно сформулировать следующим образом: если первая пара голосов вступает с временной дистанцией более короткой, чем вторая, следует перед вступлением третьего голоса с помощью дополнительной строки и мнимого голоса на ней скопировать временные и интервальные условия начальной пары. Это позволит избежать трудностей горизонтально-подвижного контрапункта при выполнении подобного канона:

		3.A	7.B	11.C	15.D	и т. д.
дополнит. строка:	4.A	8.B	12.C	16.D		
	2.A	6.B	10.C	14.D	18.E	
	1.A	5.B	9.C	13.D	17.E	19.F

² Разделение канонов на разряды, как уже сообщалось ранее, введено С.И. Танеевым.

2) если же расстояние по времени между пропостой (Р) и первой респостой (R_1) **больше**, чем расстояние по времени между первой и второй респостами (R_1 и R_2), дополнительная строка вводится **до первой респосты**, и на ней поэтапно (фрагмент за фрагментом) выписывается каждый новый отдел канона. При этом мнимый голос воспроизводится после пропосты на том же временном и интервальном расстоянии, на котором находится вторая пара голосов.

Сформулируем это правило иначе: если первая пара голосов вступает с временной дистанцией более продолжительной, чем вторая пара, то тогда следует перед вступлением второго голоса с помощью дополнительной строки и мнимого голоса скопировать временные и интервальные условия начальной пары. Это позволит избежать трудностей горизонтально-подвижного контрапункта при выполнении подобного канона:

дополнит. строка: 4.A		8.B	12.C	16.D		
			3.A	7.B	11.C	15.D и т. д.
1.A	5.B	9.C	13.D	17.E	19.F	
		2.A	6.B	10.C	14.D	18.E

Что касается конечных **четырёх-, пятиголосных канонов** (или канонических имитаций), то они содержат все те же проблемы тесситурного характера, что и трехголосные каноны, и очевидно, что сложностей при их выполнении не становится меньше. Эти каноны могут аналогичным образом выполняться в простом контрапункте — в случае соблюдения трех обязательных условий: прямолинейного порядка вступления голосов, идентичности временных и интервальных расстояний между соседними голосами. Нарушение хотя бы одного из этих условий — например, выбор либо ломаного порядка вступлений голосов (а), либо разных временных или интервальных дистанций между ними (б, в), сразу же приведет к появлению сложного контрапункта. Это отражено в следующих схемах:

a)

		A	B	C	D
	A	B	C	D	E
A	B	C	D	E	F
	A	B	C	D	E

b)

								A	B	C	D
							A	B	C	D	
		A	B	C	D	E					
A	B	C	D	E	F						

B)

				A	B	C	D
		A	B	C	D	E	
	A	B	C	D	E		
A	B	C	D	E	F		

Здесь буквально повторяются все те ситуации, которые, возникали в трехголосных канонах. Поэтому, если при анализе четырех-, пятиголосной компози-

ции с прямолинейным кварто-квинтовым вступлением голосов ученик долго всматривается в музыкальный текст с целью определить, образуют ли голоса канон, абсолютно ясно, что он не понимает, насколько эта ситуация невозможна для канона. Как бы ни были, на первый взгляд, похожи голоса имитационного раздела, следует твердо знать, что канон с такими условиями в строгом стиле невыполним. Подобное вступление голосов обеспечивает реализацию лишь двух форм — либо простой имитации, либо двойного канона с идентичным первым разделом, за которым следует различный материал. Заметим, что в условиях четырехголосия (пятиголосия) форма однотемного канона технически более сложна, чем форма двойного канона, и к последнему прибегали именно как к своеобразному выходу из трудной ситуации.

бесконечный (циркулярный) канон двух видов

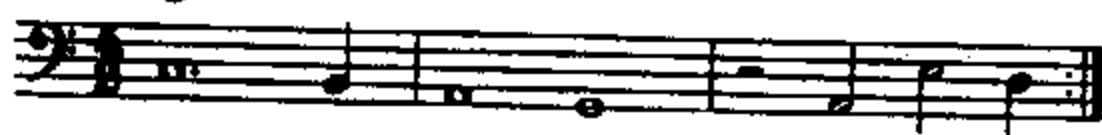
Художественная практика эпохи Ренессанса и предшествующего ей исторического периода *ars nova* (в частности, сочинения Машо) демонстрируют достаточно частое использование в условиях трех-, четырехголосия бесконечного (или циркулярного) канона. Применяется он также в композициях и с большим количеством голосов. Как и в двухголосии, этот канон может иметь два вида, а именно — не изменяющий высотные позиции голосов при повторении музыкального материала и меняющий их «*per tono*» (по тонам). Оба вида (в соответствии с классификацией С.И. Танеева), в свою очередь, могут быть I и II разрядов, различие которых определяется количеством входящих в канон отделов. Канон с минимальным количеством отделов (в трехголосии — трех, четырехголосии — четырех и т. д.) составляет суть канона *infinitus* I разряда, с большим количеством отделов — II разряда. Остановимся вначале на основном виде бесконечного канона — без изменения высоты.

178

а) бесконечный канон 1-го разряда:



Fuga a3



б)
бесконечный канон 2-го разряда:



Схема первого из вышеприведенных трехголосных бесконечных канонов выглядит следующим образом:

канон I разряда:

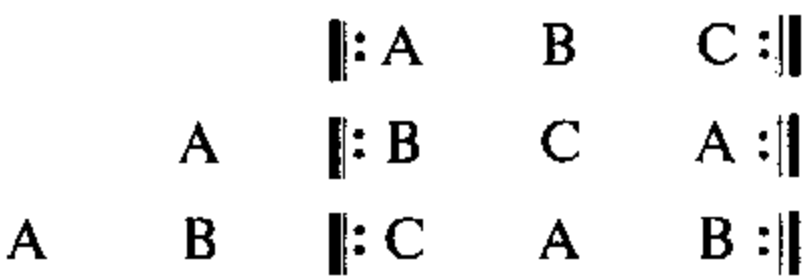
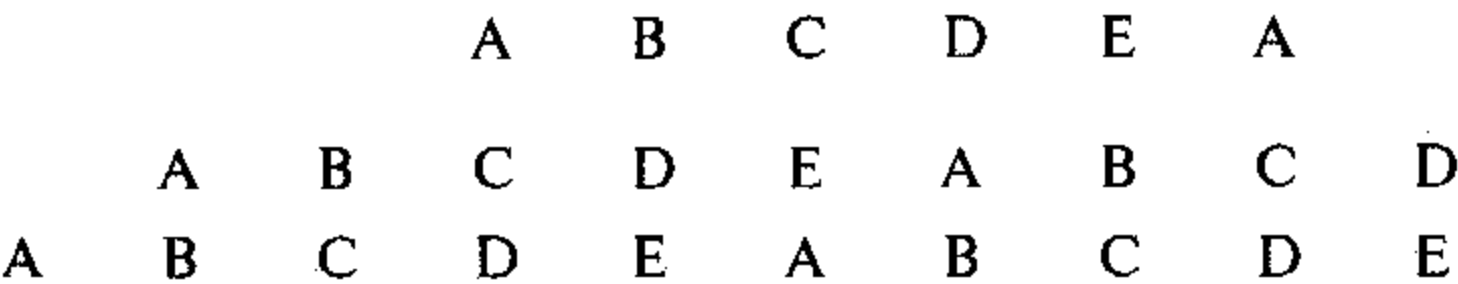


Схема второго:

канон II разряда:



В первом случае в трехголосном каноне задействовано минимальное число отделов — три. При этом, как отчетливо видно из верхней схемы, за соединением по вертикали А, В и С следуют еще два производных соединения тройного контрапункта. Если бы канон имел противоположный, то есть нисходящий порядок вступления голосов, то между знаками повтора находились бы три других производных соединения, дающих в сумме все шесть вариантов соединения голосов **тройного контрапункта**. Избранный нами прямолинейный порядок вступления голосов, а также подразумеваемое равенство временных и интервальных отрезков между первой и второй парами голосов позволяют канону ограничиться только одним показателем вертикали³. Он будет равен утроенной величине интервала имитации:

$$Iv = 3 m$$

³ Любые изменения в начальной схеме вызовут появление сложного показателя. Поэтому мы предлагаем при сочинении бесконечного канона в качестве его «заготовки» использовать либо восходящий, либо нисходящий порядок вступления голосов, а также выдерживать одинаковые интервальные и временные пропорции между парами голосов. Выполнив такую «заготовку», можно всегда из нее получить еще два варианта бесконечного канона. Таким образом, и восходящий, и нисходящий порядок фактически обеспечивают в трехголосии все шесть вариантов вступления голосов.

Во втором случае отделов больше чем голосов (в данном случае — пять, но будь их четыре, шесть и т. д., картина не изменилась бы. В примере и схеме очевидны признаки вертикально-подвижного контрапункта, и кроме того, во взаимоотношениях отделов разных голосов отчетливо видны их горизонтальные смещения. Следовательно, здесь налицо присутствие **вдвойне-подвижного контрапункта**.

Техника выполнения бесконечного (циркулярного) канона I разряда. Как и двухголосный канон, трех-, четырехголосные бесконечные каноны (первого вида) могут быть выполнены двумя способами: 1) с привлечением канона с нулевой временной дистанцией и дополнительных строк и 2) с учетом ограничений I_v , в которых они выполняются. Поскольку техника с нулевыми канонами была уже достаточно широко представлена в предыдущих разделах, и понявшему принцип ее действия не составит никакого труда сначала на схеме, а затем в нотном воплощении осуществить ее решение, ограничимся изложением лишь второго способа выполнения бесконечных канонов.

Представляя собой упрощенный вариант⁴ методики написания канонов, разработанной С.И. Танеевым, способ **сочинения** бесконечных канонов (а затем и канонических секвенций), предлагаемый нами, значительно расширяет возможности его выполнения. Вместе с тем, он отличается исключительной простотой, поскольку связан с применением только одного I_v , а следовательно, отсутствием сложных показателей. Как и в ранее рассмотренных случаях, канон, выполняемый этим способом, пишется, исходя из а) заданного интервала имитации или же б) заданного I_v . Главным условием его успешного осуществления является ориентация на схему с прямолинейным порядком вступления голосов и на одинаковые временные и интервальные расстояния в первой и второй парах голосов.

В первом случае, остановившись на выборе для бесконечного канона того или иного интервала имитации, следует сразу же посмотреть, каков при этом будет I_v и каковы будут его ограничения в применении тех или иных интервалов. Например, при $I_v = 3m$ в бесконечном каноне с интервалом имитации, равным квинте ($m = 4$), потребуется показатель вертикали терцдецимы ($I_v = 12$), что сделает невозможным не только употребление параллельных секст (они дадут параллельные октавы) и терций, но и ряда других интервалов. Поэтому, в данном случае в качестве интервала имитации желательно выбирать такой, который,

⁴ С конца 70-х годов данная методика сочинения трех-, четырехголосных бесконечных канонов и канонических секвенций регулярно излагается в лекциях по полифонии, читаемых как автором данной книги, так и И.К. Кузнецовым, участвовавшим в ее разработке. Краткая информация о ней содержится в Программе по полифонии для музыкальных вузов (по специальности «дирижирование») — М., 1989, составленной Н.А. Симаковой. Поэтому изложение вышеупомянутой методики в учебнике по полифонии Т. Мюллера (М., 1989) без ссылки на ее авторов следует, видимо, расценивать как одну из многочисленных неточностей, коими пестрит текст учебника.

будучи утроенным, даст один из трех известных показателей: октавы ($Iv = -21$), децимы ($Iv = -9$), дуодецимы ($Iv = -18$). Как мы видим, самыми оптимальными вариантами интервалов вступления голосов для бесконечного канона, выполненного с участием одного лишь Iv , являются **октава, кварта, септима**.

Техника выполнения трехголосного бесконечного канона, исходя из заданного интервала имитации, следующая:

1) определяются Iv и его ограничения;

2) цитируется или сочиняется начальный фрагмент — *punto*, который в соответствии с заданным интервалом имитации переписывается сначала в первую, а затем во вторую респосту; далее желательно не повторять его автоматически в пропосте, а пройти «путь в $3m$ », который и приведет к повторению пропосты на прежней ее высоте (это и будет проверкой правильности расчета).

Собственно, при соблюдении вышеоговоренных условий построения схемы канона, «путь в $3m$ », равнозначный Iv , составляется суммой «отрезков» ломаной линии, которую образуют вступления второго-третьего голосов ($2.A - 3.A = m$) и третьего — повторенного первого голосов ($3.A - 4.A = 2m$);

3) далее с учетом ограничений Iv присочиняются второй и третий отделы канона, которые в соответствии со схемой и заданным интервалом имитации переписываются в другие голоса.

В заключение проставляются знаки повтора, а сам канон может быть записан в одном голосе с пометкой: *Fuga a 3*.

Вернемся еще раз к ранее предложенной схеме бесконечного канона I разряда и с помощью цифр укажем последовательность его выполнения:

	: 3.A	8.B	12.C :
2.A	: 7.B	11.C	5.A :
1.A	6.B	: 10.C	4.A 9.B :

Во втором случае, то есть при заданном Iv , который, как правило, является одним из известных нам показателей — октавы, децимы, дуодецимы, остается лишь определить интервал имитации. Для этого цифровое выражение Iv делится на 3, и таким образом становится ясна величина m . Далее выполнение канона осуществляется по вышеизложенному образцу, с той же последовательностью написания всех его отделов и с тем же проверочным прохождением «пути в $3m$ ».

Техника выполнения бесконечного канона II разряда, требующего применения только горизонтально-подвижного контрапункта, связана с привлечением дополнительных строк (что было продемонстрировано на примере двухголосного канона II разряда). В трехголосном каноне таких строк будет две, в четырехголосном — три и т. д.

Итак, сначала желательно подумать о величине канона и о том, какое количество отделов он будет содержать, прежде чем пропоста (а за ней и респосты) вернется к повторению начального и последующих отделов. В трехголосном каноне, как уже сооб-

шалось ранее, их может быть 4, 5, 6 и т. д. Поэтому целесообразно написать буквенную схему, в соответствии с которой и будет выполняться канон. Например, если отделов 4, тогда вне зависимости от того, задан интервал имитации или его следует выбрать самостоятельно, последовательность выполнения канона (она обозначена цифрами) будет следующей:

1) цитируется или сочиняется первый отдел (А) пропосты, который затем с соблюдением одинаковых интервальных и временных координат переписывается в первую и вторую респосты; затем по правилам простого контрапункта присочиняется второй отдел (В) и также переносится в оба голоса;

2) далее в трехголосном каноне (всегда за два отдела до возвращения пропосты) вводятся две дополнительных строки (если пропоста канона — нижний голос, то снизу, если верхний голос, то сверху), на которых воспроизводится сначала материал А (его высотные позиции регулируются интервалом имитации канона взятым в противоположном направлении), а затем и В. В целом схема отделов на дополнительных строках вместе с повторением пропосты канона должна выглядеть так, как если бы повторение первого отдела пропосты выполняло в ней функцию второй респосты, а пропоста этого мнимого канона находилась от нее на расстоянии $2m$;

3) после этого сочиняются остальные отделы канона (С и D), материал которых должен давать правильное контрапунктическое соединение с верхней и нижними дополнительными строками; затем эти отделы переписываются в респосты:

		: 3.А	8.В	12.С	18.Д :
	2.А	: 7.В	14.С	7.А	5.А :
1.А	6.В	: 13.С	16.Д	4.А	9.В :
дополнит. строка			10.А		
дополнит. строка		11.А	12.В		

В заключение проставляются знаки повтора, а весь канон может быть зафиксирован на одной строке с пометкой: Fuga a 3. Место вступления респосты может быть отмечено особым знаком или же может оставаться без отметки:

179

Людвиг Зенфль



Техника выполнения канонической секвенции I разряда (циркулярный канон per tono). О сложности выполнения этого вида канона, равно как его фрагментарного вида — канонической секвенции, особенно в условиях строгого стиля, было уже сказано ранее. Тем не менее подобные формы охотно использовались мастерами эпохи Ренессанса, свидетельством чему являются песни немецкого композитора Генриха Финка — «Auf gut gelück» (с четырехголосной канонической секвенции I разряда открывается ее вторая часть — см 146, с.315) и «On tugent Freud» с аналогичным применением этой же формы:

180

Сикст Дитрих. "On tugent freud"

gen, alls lob und ehr schafft tugent

gens, alls lob und ehr, schafft tugent her

alls leb und ehr schafft

gen - - - glls lob und ehr schafft tugent her,

her in alten und in jun - - -

in al ten und in jun - gen,

tugent her in alten und in

schafft tugent her in alten und in jun - gen

Так же, как и трехголосный бесконечный канон, трех-, четырехголосные циркулярные каноны per tono I разряда могут быть выполнены двумя способами:

1) с привлечением мнимого канона (имеющего нулевую временную дистанцию) и дополнительных строк и 2) с учетом ограничений I_v . Выше мы рассмотрели методику написания бесконечного канона (без изменения высоты) согласно татеевскому способу. Для закрепления этой методики целесообразно еще раз обратиться к ней в связи с выполнением циркулярных канонов *per topo* (канонических секвенций).

Как и в рассмотренных прежде случаях, циркулярный канон *per topo* (или каноническая секвенция), выполняемый этим способом, может быть написан в соответствии: а) с заданным интервалом имитации или же б) с заданным I_v . Главным условием его успешного осуществления остается ориентир на схему с прямолинейным порядком вступления голосов, а также на одинаковые временные и интервальные расстояния в соседних парах голосов, что позволяет избежать сложного показателя и ограничиться лишь одним I_v . По аналогии с двухголосным каноном этого же вида, I_v которого был равен $2m \pm z$, показатель вертикали трехголосного циркулярного канона (канонической секвенции) равен утроенной величине интервала имитации + или — шаг секвенции:

$$I_v = 3m \pm z$$

В первом случае, то есть, остановившись на выборе того или иного интервала имитации для написания циркулярного канона (канонической секвенции), следует:

1) сразу же посмотреть, каков при этом может быть I_v и каковы будут вызываемые им ограничения в применении интервалов. Поэтому, в соответствии с тем, как в двухголосном каноне данного вида мы умножали интервал имитации (m) на 2, здесь следует умножить интервал имитации на 3, а затем, помня, что I_v канонической секвенции равен $3m \pm z$, найти среди близлежащих к нему чисел известный нам показатель вертикали. Разница между величинами, соответствующими утроенному интервалу имитации и близлежащему I_v , составит шаг секвенции z ;

2) затем в одном из голосов цитируется или сочиняется первый отдел канонической секвенции — *punto*, который, исходя из заданного интервала имитации (m), переписывается в первую и вторую респосты;

3) путем вычитания цифрового выражения интервала имитации из цифрового выражения показателя вертикали определяется величина n , то есть $n = I_v - m$; далее, определив величину n , с ее учетом вновь в пропосте воспроизводится первый отдел, который займет теперь иную высотную позицию (следует убедиться в правильности полученного шага); вслед за тем первый отдел желательно повторить еще несколько раз (с учетом величины m и n в респостах и пропосте);

4) в момент вступления первой респосты, памятуя об ограничениях выбранного I_v , в пропосте сочиняется материал сначала второго отдела (переписываемый с учетом величины m и n в другие голоса), затем третьего отдела.

Следуя вышеизложенным рекомендациям, составим схему трехголосной канонической секвенции с нисходящим порядком вступления голосов и интервалом имитации, равным квинте:

A	B	C	A ₁	B ₁	C ₁	A ₂	B ₂
	A	B	C	A ₁	B ₁	C ₁	A ₂
		A	B	C	A ₁	B ₁	C ₁

Итак, выберем в качестве интервала имитации квинту (4) и утроим ее величину. Получаем цифру 12 (это $3m$), рядом с которой находится несколько известных нам показателей: $-9 (3m - z)$, $-11 (3m - z)$ и $-14 (3m + z)$. Разница их с цифрой 12 указывает на шаг секвенции, который в первом случае равен кварте, во втором — секунде, а в третьем — терции. Остановим свой выбор на контрапункте дуодецимы: $Iv = -11$. В зависимости от условия задания — восходящая или нисходящая секвенция, — выстраиваем план интервальных вступлений отдела А.

В нашем примере пропоста — верхний голос, следовательно, желая написать каноническую секвенцию, восходящую по секундам, мы должны убедиться в том, чтобы величина $2m$ (интервалы имитаций первой и второй пары голосов) была **меньше** n (расстояние от А второй респосты до A_1); если же мы хотим получить нисходящую секвенцию, тогда величина $2m$ должна быть **больше** n . Остановимся на втором варианте — нисходящей канонической секвенции.

Следуем по тому же плану, что и в бесконечном каноне 1-го разряда, а именно:

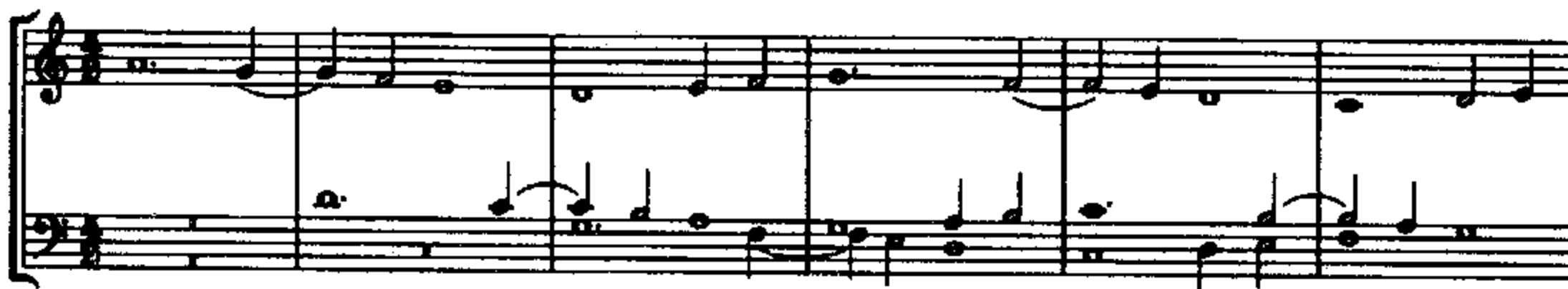
1) цитируем или сочиняем первый отдел канона — краткий мотив, располагаем его в верхнем голосе; воспроизводим этот мотив в первой респосте квинтой (4) ниже, а затем во второй респосте еще квинтой ниже;

2) вслед за тем определяем n путем вычитания интервала имитации из цифрового выражения показателя вертикали, то есть $n = Iv - m$, (в нашем случае -7); определив величину n , вновь воспроизводим в пропосте первый отдел, который теперь уже займет новую высотную позицию. Убедившись в правильности полученного шага, переписываем отдел A_1 в респосты и т. д., сохраняя уже задействованные интервальные и временные пропорции;

3) в соответствии с ограничениями $Iv = -11$ сочиняем в пропосте сначала второй отдел канона, который переносим в респосты, а за ним и третий отдел, который аналогичным образом, с теми интервальными и временными дистанциями воспроизводим в других голосах;

4) каноническую секвенцию можно завершить каденцией или же оставить без заключения, подразумевая, что в музыкальном тексте пьесы она перейдет в свободное построение:

181



373

Во втором случае (при заданном Iv) порядок выполнения канонической секвенции будет следующим:

1) вначале определяется интервал имитации. Поскольку в канонической секвенции $Iv = 3m \pm z$, то есть он представляет собой утроенный интервал имитации плюс (или минус) шаг секвенции, нужно найти расположенные рядом с Iv числа, делящиеся на 3; выбрав одно из них и разделив его на 3, мы получим цифровое выражение интервала имитации, то есть m ;

2) в одном из голосов цитируется или сочиняется начальный фрагмент будущей канонической секвенции, который, исходя из полученного интервала имитации, воспроизводится в других голосах;

3) затем тем же путем, что и в предыдущем случае, определяется величина n (в результате вычитания интервала имитации из цифрового выражения показателя вертикали, то есть $n = Iv - m$); определив величину n , в пропосте вновь воспроизводим первый отдел, который займет теперь другую, чем ранее, высоту (следует убедиться в правильности полученного шага); далее первый отдел повторяется в пропосте и респосте еще несколько раз (с учетом величины m и n);

4) в продолжение первого отдела пропосты, с учетом ограничений заданного Iv приписывается сначала второй отдел канонической секвенции, который повторяется в других голосах, а затем и третий отдел.

Итак, например, требуется написать каноническую секвенцию в контрапункте дуодецимы: $Iv = -11$. Находим расположенные рядом с числом 11 такие числа, которые бы делились на 3. Это 9 и 12. Первое из них будет давать интервал имитации кварту ($m = 3$), а шаг секвенции — терцию ($z = 2$); второе — интервал имитации квинту ($m = 4$), шаг секвенции — секунду ($z = 1$). Остановимся на первом варианте. Применив, к примеру, нисходящую схему вступления голосов, напомним начальный мотив в пропосте и двух респостах. Далее, чтобы определить n и новую высоту первого отдела канона, следует из величины, обозначающей Iv , вычесть m (то есть $11 - 3 = 8$) и поднять первый отдел на нону. Проверкой правильно выполненного расчета станет шаг секвенции (его величиной не следует пользоваться раньше!). Затем с учетом ограничений контрапункта дуодецимы сочиняется второй отдел канона, который переписывается в респосты, а за ним — третий; вслед за первым отделом оба они могут быть повторены несколько раз.

Выбрав в качестве первого отдела краткий трехзвучный мотив и разместив его в соответствии с вышеописанной схемой, мы получим пример, приведенный С. Танеевым в его книге «Учение о каноне» (с. 156, № 164), где начальный двутакт (на слова *Jesu Christe*) является цитатой фрагмента мессы «Brevis» Палестрины (PW XII, 52), а остальной материал приписан самим Танеевым:

**С. Танеев. "Jesu Christe" на материале
 мессы Brevis Палестрины
 (PW XII, 52)**



Техника выполнения канонической секвенции II разряда (циркулярный канон рег топо) аналогична технике выполнения бесконечного канона II разряда. Однако, ввиду изменения не только временных, но и высотных координат, этот вид канона, как ранее уже было отмечено, требует привлечения вдвойне-подвижного контрапункта (и техники выполнения с использованием двух дополнительных строк).

Как и при сочинении бесконечного канона этого же разряда, приступая к написанию канонической секвенции II разряда, желательно изначально наметить число предполагаемых в ней отделов. Их может быть 3, 4, 5, 6, и т. д. Поэтому целесообразно вначале написать буквенную схему, в соответствии с которой и будет выполняться каноническая секвенция.

Например, мы останавливаемся на 5-ти отделах. Схема будет следующей:

A	B	C	D	E	A ₁	B ₁	C ₁	D ₁	E ₁	A ₂	B ₂	C ₂
A	B	C	D	E	A ₁	B ₁	C ₁	D ₁	E ₁	A ₂	B ₂	
A	B	C	D	E	A ₁	B ₁	C ₁	D ₁	E ₁	A ₂		

1) цитируется или сочиняется первый отдел (A) пропосты, который затем с соблюдением одинаковых интервальных и временных координат переписывается в первую и вторую респосты; затем по правилам простого контрапункта присочиняются второй и третий отделы (B, C); они также переносятся в оба голоса;

2) далее (в трехголосном каноне всегда за два отдела до возвращения пропосты) вводятся две дополнительных строки (если пропоста канона нижний голос, то снизу, если пропоста верхний голос — сверху), на которых воспроизводится сначала материал A (его высотные позиции регулируются интервалом имитации канона, взятым в противоположном направлении), а затем и B; схема отделов на дополнительных строках вместе с повторением пропосты канона должна выглядеть так, чтобы повторение первого отдела пропосты выполняло в ней функцию второй респосты, а пропоста этого мнимого канона находилась от нее на расстоянии 2m;

3) после этого сочиняются остальные отделы канона (D и E), материал которых должен давать правильное контрапунктическое соединение с нижними и вер-

хними дополнительными строками; затем эти отделы переписываются в риспос-
ты (последовательность сочинения канона обозначена цифрами):

дополнит. строка: 14. А 15. В

дополнит. строка: 13. А

1. А	4. В	7. С	16. D	19. E	10. A ₁	B ₁	C ₁	D ₁	E ₁	A ₂	B ₂
	2. А	5. В	8. С	17. D	20. E	11. A ₁	B ₁	C ₁	D ₁	E ₁	A ₂
		3. А	6. В	9. С	18. D	21. E	12. A ₁	B ₁	C ₁	D ₁	E ₁

183



Каноническая секвенция, как и бесконечный канон, может быть прервана каденцией или же остается незавершенной с учетом того, что, будучи введенной в композицию, плавно перейдет к новому построению.

Техника сочинения трехголосного бесконечного канона, конечно же, не ограничивается только теми случаями, которые были рассмотрены в данной работе. Возможны варианты с иным порядком вступления голосов, с их иными интервальными соотношениями, равно как с модифицированным изложением музыкального материала при его повторении — с использованием приемов обращения, ритмического увеличения, уменьшения и т. д. Однако техническое выполнение всех этих разновидностей не представляет собой чего-либо нового и вполне доступно тому, кто сумел освоить основы канонического письма и его взаимоотношения с различными видами сложного контрапункта.

Как уже сообщалось ранее, однотемные **четырёх- и пятиголосные бесконечные каноны** выполняются аналогично трехголосным. Для канонов I разряда, в которых выдерживаются одинаковые временные и интервальные пропорции между соседними парами голосов, желательно при составлении схемы и предварительной «заготовки» выдерживать прямолинейный порядок вступления голосов. В этом случае, в четырехголосном каноне $Iv = 4m$, а наиболее удобными из числа употребляемых показателей являются те, цифровая величина которых делится на 4, те есть -28, -16, -32; в пятиголосном каноне $Iv = 5m$, а наиболее удобными для применения будут показатели следующего цифрового выражения: -35, -30, -25. Разделив каждый из них на 5, получим представление об интервале имитации.

376

Приведем пример четырехголосного бесконечного (циркулярного) канона первого вида, выполненного в контрапункте децимы:

184 (трансп.) С. Танеев

Fuga a4

При сочинении канонической секвенции I разряда (циркулярного канона второго вида) все технические расчеты будут связаны с уравнением: $Iv = 4m \pm z$. Выполнение канона этого вида будет полностью соответствовать последовательности сочинения аналогичного трехголосного канона.

Что же касается канонической секвенции II разряда, то в ней мастера эпохи Ренессанса, как правило, стремились ограничить вступление голосов лишь двумя высотными позициями. Для этого они после проведения первой пары голосов вводили паузы, за счет чего временной «разрыв» во вступлении голосов расширялся, и вторая пара голосов получала возможность высотно копировать первую.

Таковы два нижеприводимых примера. В первом из них — кратком, пятитактовом *Christe* из мессы «*Ad Fugam*» Палестрины — верхняя пара голосов с четвертого такта располагается на тех же звуках, что и нижняя. При выполнении подобной канонической секвенции, композитор должен был пользоваться в момент сочинения третьего (C) и четвертого (D) отделов канона двумя дополнительными строками (они располагаются наверху как продолжение верхнего голоса), на которых квинтой выше воспроизводился первый такт канона. Однако можно предположить, что, зная секрет построения подобной контрапунктической формы, автор не выписывал этот фрагмент, а просто держал его в уме:

185 Палестрина. Missa «Ad Fugam»

Chri - ste e - lei - sen

Chri - ste e - lei - son

Chri - ste e - lei - son

Chri - ste e - lei - son

Ky - rie e - lei

Схема:

дополнит. строка: A(d)

дополнит. строка: A(a) B

A(g) B C D

A(d) B C D

A(c) B C D

A(g) B C D

A(c) B C D

A(g) B C D

A

Во втором примере — из «Ave maris stella» Жоскена Дебре — избежать лишних трудностей помогают как паузы, так и небольшое варьирование музыкального материала (в партии басов). Поэтому при написании данного бесконечного канона достаточно всего лишь одной дополнительной строки (между альтами и тенорами), на которой со второй половины такта 32 от звука d должен воспроизводиться мнимый голос, включающий только два первых отдела канона:

186

32

Жоскен Дебре. Ave maris stella

Вообще же, сочиняя четырех-пятиголосные каноны II разряда (циркулярные каноны первого и второго видов с пятью, шестью и т. д. отделами), целесообразнее и проще в качестве заготовок применять схемы с прямолинейным порядком вступления голосов без изменения временной и интервальной дистанции между ними. По аналогии с трехголосными канонами здесь также следует пользоваться дополнительными строками (три для четырехголосия и четыре для пятиголосия) с фиксацией на первой из них в четырехголосии — трех, а в пятиголосии — четырех отделов канона. При этом не следует забывать о паузах и о том, что начальный отдел канона должен быть достаточно кратким.

Наконец, в четырех-, пяти-, шестиголосии появляется недоступная для трехголосия возможность сочинения канонов с привлечением двух, трех тем, то есть еще одной разновидности — двойных, тройных канонов, изучению которых посвящается следующий раздел.

ДВОЙНОЙ КАНОН

Двойной канон или, иначе говоря, канон с двумя пропостами применяется в художественной практике с давних пор. Достаточно вспомнить один из ранних образцов этой формы — «Летний канон» неизвестного английского автора, время создания которого датируется началом XIV века. Как уже сообщалось ранее, эта шестиголосная композиция включает в себя две разновидности канона — конечный (рота — в верхних четырех голосах) и бесконечный (рондель — в двух нижних голосах). Другие примеры обращения к форме многотемного канона демонстрируют такие сочинения, как Gloria «ad modum tubae» Дюфаи, месса «Prolationum» Окегема, мотет и месса «Ave Sanctissima Maria» Пьера де ла Рю (обе композиции содержат тройные каноны), мотет «In festo SS. nominis Jesu» Жоскена Депре и его же chanson's «Basiez moy», «Plus nulz regretz», «Missa Canonica», приписываемая Палестрине, его месса «Ad Fugam» и т. д.

Сведения об этой разновидности канона, поначалу весьма разрозненные и эпизодические, становятся более или менее регулярными, начиная лишь с XVIII века (в трактате Марпурга «Abhandlung von der Fuge», 1753-4), в XIX веке их содержат труды Л. Бусслера, А.Б. Маркса и др., включающие описания различных видов двойных канонов и приводящие примеры из музыки Палестрины и других композиторов.

В отечественном музыковедении двойной канон подробнейшим образом изучен С.С. Богатыревым, который посвятил этой теме самостоятельный труд («Двойной канон», М.—Л., 1947), где дал классификацию двойных канонов и подробнейшим образом разработал теорию четырех-, пяти-, шестиголосных канонов 1-го и 2-го разрядов, конечных и бесконечных⁵.

Итак, вполне допустимы следующие определения данной формы:

— двойной канон — это два канона на различные темы, соединенные в одно полифоническое целое; либо

— двойной канон — это канон, имеющий две пропосты, а следовательно, и две респосты⁶.

⁵ Следует заметить, что С.И.Танеев, придавал большое значение этой форме, — о чем можно судить по его дневниковым записям: «Сегодня писал главу о двойных канонах» (от 1-го января 1902 г.); «Писал о двойных канонах, просматривал многие примеры» (от 2-го января того же года) и т. д. (164, с. 296), а также эскизным наброскам. Тем не менее он не включил теорию двойного канона в свое «Учение о каноне», считая, что эти разновидности «...могут быть предметом отдельного исследования» (163, с. 4).

⁶ Оба определения принадлежат С.С. Богатыреву (20, с.7). Мы можем предложить третье определение, которое подсказывается целым рядом композиций, имеющих данную форму: двойной канон — это канон, имеющий двухголосную пропосту, а следовательно, и двухголосную респосту.

Если соотношение ристост аналогично соотношению (временному, интер-
 вальному) пропост, такой двойной канон осуществляется в простом контрапун-
 кте. Например, в каноне, выполненном по следующей схеме:

S	A_____	C_____
A	B.....	D=====
T A_____	C_____	
B B.....	D=====	

сложный контрапункт отсутствует, поскольку ристосты абсолютно точно вос-
 производят материал пропост.

Если соотношение ристост чем-либо отличается от соотношения пропост (рас-
 положением голосов, их временным расстоянием, интервальным или метричес-
 ким строением), то в таком двойном каноне присутствует сложный контрапункт,
 и для реализации подобного канона нужно обратить внимание на дополнитель-
 ные условия.

Например, в каноне, выполненном по следующей схеме, должны обязатель-
 но учитываться ограничения вертикально-подвижного контрапункта:

S	B.....	D=====
A	A_____	C_____
T. A_____	C_____	
B. B.....	D=====	

Рассмотрим несколько примеров из художественной литературы. Первый из
 них — двойной канон, используемый О. Лассо в мотете «Sancta Maria», который
 не требует применения сложного контрапункта:

187

The musical score is for a four-part setting of the motet 'Sancta Maria' by Orlando Lasso. It features four staves labeled Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics 'San - cta Ma - ri - a' are written below the staves. The Cantus part begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The Altus part begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The Tenor part begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The Bassus part begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The score shows the first four measures of the piece, with the lyrics 'San - cta Ma - ri - a' appearing in the first measure and 'San - cta Ma - ri' in the second measure.

380

a, san - cta Ma -
San - cta Ma - ri - a,
a, san - cta Ma -
San - cta Ma - ri - a,

Соотношение голосов в этом мотете, порядок их вступлений как в начальном разделе, так и в дальнейших свидетельствуют о том, что этот двойной канон (в верхнюю квинту) написан в простом контрапункте. Понятна и техника его выполнения: первая фраза двух пропост заканчивается на основном тоне транспонированного дорийского лада (начало 3-го такта), давая возможность вступления двум респостам в терцию, квинту, сексту, октаву и т. д. Композитор, естественно, останавливается на квинтовой имитации, выстраивая хорошую партитуру в тесситурном отношении традиционно (Bassus — g, Tenor — d, Altus — g, Cantus — d). Техника выполнения подобного канона (ему особенно подходит определение «канон с двухголосной пропостой») достаточно проста: сочиняется первая двухголосная фраза, которая имитируется свободными голосами квинтой выше. Во время звучания респост, пропосты паузируют и вступают со второй фразой лишь в момент окончания первых. Аналогичным образом происходит со второй, третьей, четвертой тексто-музыкальными фразами. Введение четырехголосной каденции в последних трех тактах нарушает, а точнее завершает канон и весь мотет, из 17 тактов которого четырехголосие звучит фактически лишь в 7 тактах. Особо обращаем внимание на избранный интервал имитации: тесситура соседних голосов явно требует применения здесь квинтовой имитации (в то время как в схеме на с. 380 из числа традиционных интервалов явно предпочтительнее октава).

Аналогичную структуру имеют и два других мотета Лассо, написанные на текст «Sancta Maria» (SW III).

Не требуют применения сложного контрапункта двойные каноны в мотете Жоскена Дебре «In festo SS. nominis Jesu» (146, №35), в мессе Палестрины «Ad fugam», а также тройные каноны в мотете и мессе Пьера де ла Рю «Ave Sanctissima Maria» (146, №№ 15, 37) и проч.

Для осуществления же двойного канона, с которого открывается Sanctus из Missa Canonica⁷ (см. пример 145), необходимо выполнение условий сложного контрапункта (комбинированный вид), суммирующего ограничения вертикально-обратимого контрапункта и вертикально-подвижного ($Iv = -14$). В последней части этой же мессы, написанной для пятиголосного хора, двойной канон образуется благодаря сочетанию трехголосного канона (на одну тему) и двухголосного канона (на другую тему), поэтому при его осуществлении внимание автора не могло обойти стороной ограничения вдвойне-подвижного контрапункта ($Iv = -18$ и $Ih = +2$ и $+4$):

188

Ag - - - nus De

Ag - - - nus De

В некоторых случаях сложный контрапункт присутствует в двойном каноне не в результате какого-либо «несоответствия» двух риспост двум пропостам, а в результате различия условий каждого из канонов, образующих в сумме двойной канон. Таков, например, раздел Et resurrexit из мессы «Sine Nomine» Паоло Агостини, где один из канонов написан в унисон (его образует пара верхних голосов), а второй канон (следующая по вступлению пара голосов) — с постоянно убывающим интервалом имитации: вначале он равен октаве, затем септимере (с т.10), сексте (с т.14), квинте (с т.17) и т. д. до унисона (с т.33)⁸. В результате чего, если производить сравнение двух риспост с двумя пропостами этого двойного канона, начиная с первой тексто-музыкальной строфы, содержащей $Iv = +7$, в каждой последующей строфе величина показателя вертикали постоянно уменьшается на секунду (от $+7$, $+6$, $+5...$ до 0). Приводим последние

⁷ В отечественных учебниках эта месса обычно приписывается Палестрине, однако ее точная принадлежность данному мастеру не установлена. Будучи напечатанной в сборнике «Repertoire de la Chapelle Sixtine» (Paris), это сочинение в то же время отсутствует в издании PW, равно как не называется ни в одной из иностранных музыкальных энциклопедий, включая итальянскую «La Musica». Вероятнее всего, оно принадлежит композитору школы Палестрины.

⁸ Полностью этот раздел мессы Агостини помещен в кн. «Вокальные жанры эпохи Возрождения» (146, № 24).

такты этого мотета, в которых канон с убывающим интервалом имитации звучит в терцию, затем в секунду и, наконец, в приму:

189

The musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts with lyrics: "vi - vos et mor - - - tuos:". The bottom three staves are instrumental parts, with the bottom-most staff labeled "(basso continuo)". The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The canon is written in a style where the same melodic line is repeated in different voices with a decreasing interval of thirds, seconds, and primes.

(basso continuo)

The musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts with lyrics: "non erit fi - - nis.". The bottom three staves are instrumental parts. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The canon is written in a style where the same melodic line is repeated in different voices with a decreasing interval of thirds, seconds, and primes.

Разнообразную технику двойного канона применил спустя почти столетие Йозеф Фукс⁹ в своей «Missa di San Carlo», посвященной королю Италии Карлу VI.

⁹ Будучи известным теоретиком, Й. Фукс в то же время был достаточно плодовитым композитором, написавшим свыше 70 месс, 11 ораторий, 18 опер, большое число трио-сонат, оркестровых сюит, симфоний.

В Куге I (протяженностью в 20 тактов) тема одного из канонов имитируется в верхнюю нону, тема другого — в нижнюю нону, что вполне осуществимо с помощью двойного контрапункта децимы:

190

И. Фукс. "Messa di San Carlo"

[illegible]

В двойном каноне из *Spusifixus* этой же мессы на протяжении 14 тактов одна тема имитируется в зеркальном отражении, другая — в прямом, обычном виде, что свидетельствует о применении вертикально-обратимого контрапункта неполного вида.

Функции, которые выполнял двойной канон в художественной практике XV—XVI вв., существенно отличаются от тех, которые придавали ему композиторы в последующие столетия. В эпоху Ренессанса двойной канон воплощал в себе идею гармонии, равновесия, четкого порядка. Основная конструктивная задача, которую он выполнял в музыке этого периода, была связана с моментом экспонирования основного музыкального материала. Если мастер хотел использовать данную форму, он, как правило, вводил ее либо сразу же, с первых тактов композиции, либо как продолжение начавшегося однотемного канона. С другими смысловыми значениями и композиционными функциями двойной канон практически не употреблялся.

В произведениях двух последних столетий двойной канон чаще используется эпизодически, при этом местоположение его в большинстве случаев совпадает с высшей точкой развития в драматургии сочинения. Возникая в момент кульминации и выполняя некую собирательную роль, он очень часто объединяет главные ведущие темы композиции, прошедшие достаточно долгий путь преобразований, в результате которых ранее существовавший между ними образный контраст сменяется выявлением общего начала, общих, сходных интонаций. Именно такое значение имеет, например, двойной канон в первой части Пятой симфонии Д. Шостаковича: он суммирует темы главной и побочной партий сонатного *allegro*, «примиряет» те образные сферы, выразителями которых они являлись. Характерно и

его местоположение: он вводится композитором в кульминации сонатной формы — подобно тому, как это происходит в фуге квинтета ор. 57, а впоследствии в фуге е moll из цикла «Прелюдии и фуги» ор. 87. Некий программный смысл получает двойной канон и в одной из пьес «Полифонической тетради» Р. Шедрина, где этот прием используется в среднем разделе «Мотета». Возможно, тем самым автор намеренно подчеркивает новизну ситуации, поскольку в музыке изучаемой нами эпохи подобное местоположение двойного канона вряд ли могло бы иметь место¹⁰.

Возвращаясь к строгому стилю, отметим два наиболее распространенных вида архитектоники **многотемных** канонов. Первый предполагает одновременное вступление двух (трех, четырех) «тем», соотношение которых в большинстве случаев во время вступления респост не изменяется (см. с.380 и примеры 187, 188). Второй предполагает разновременное вступление «тем». При этом, как в первом случае, так и во втором возможен различный порядок вступления, вызывающий в одних случаях использование простого голоса, в других — сложного контрапункта:

S				B.....	D_____
A				B.....	D_____
T		A_____	C=====		
B	A_____	C=====			

(простой контрапункт)

S			A_____	C_____	E
A				B.....	D=====
T	A_____	C_____	E		
B		B.....	D=====		

(простой контрапункт)

S			A_____	C=====	E
A			B.....	D_____	
T	A_____	C=====	E		
B		B.....	D_____		

(сложный контрапункт)

Наконец, возможна (и притом достаточно часто используется) ситуация введения двойного канона, темы которого в своем начальном отделе содержат идентичный материал, а начиная со второго отдела возникают отличия:

S			A_____	B.....	D_____
A			A_____	B.....	D_____
T		A_____	C=====		
B	A_____	C=====			

(простой контрапункт)

¹⁰Назовем также несколько примеров использования формы двойного канона в музыке XVIII — XIX вв. Это — Missa in B (во всех частях) А. Скарлатти; Кантата № 80 — дуэт № 7 (т.т. 17-28), фуга cis-moll из I тома ХТК (94-97) И.С. Баха; струнный квинтет с-moll (трио менуэта), Реквием («Rex tremendae», т.т. 7-10) В.А. Моцарта.

Обычно подобный двойной канон призван «спасать положение», поскольку, с одной стороны, дает возможность сохранить кварто-квинтовое вступление голосов, а с другой — избежать $IV = 1$, который был бы необходим в случае его продления как однотемного канона:

191

Палестрина. Missa Canonica

Et re - sur
Et re - sur - rex - it ter - ti - a di -
- rex - it ter - ti - a di - e se - cun -
- e se - cun - dum scriptu - ras
- e et as - cen -

Среди разновидностей двойного канона, используемых в музыке XV—XVI вв., особо выделим двутемный бесконечный канон. Он встречается и в виде законченной композиции, и как прием — в качестве кратких, непродолжительных фрагментов музыкальной формы. В последнем случае обращение к нему связано с желанием многократно повторить ту или иную реплику либо передать «игру слов», а также может быть мотивировано выражением шуточных, комических ситуаций. Один из таких эпизодов содержит, в частности, chanson «Petite camusette» Жоскена Дебре (146, с.303), где в тактах 15-18 имеет место сочетание трех унисонных бесконечных канонов (циркулярных, без изменения высотной позиции).

Наконец, в заключение следует обязательно сказать о том, что все разновидности двойного канона (в его конечной и бесконечной форме) получают естественное продолжение в **тройных, четверных** или, иначе говоря, в **трехтемных, четырехтемных** и т. д. канонах. Впрочем, увеличение количества тем, а следовательно, и голосов, вовсе не означает усложнение полифонической техники. Как показывают примеры из музыки XV—XVI веков, мастера прошлого, несомненно, остерегались перегруженности многоголосной фактуры; они заботились о хорошей слышимости музыкально-поэтического текста, в результате чего, как пра-

вило, реальная занятость голосов в многотемных канонах часто оказывалась небольшой. Поэтому в лучших образцах этого времени техника тройных, четверных и т. д. канонов отличается достаточной простотой, а качество звучания в отдельных случаях скорее всего напоминает антифонные переключки нескольких хоров или же разных групп одного хора (см. ранее упоминаемые мотет и мессу «Ave Sanctissima Maria» Пьера де ла Рю, двухорное «Escho» Лассо и др.). И все же наиболее ценными качествами двойного канона остаются присущие ему свойства исключительно четкой, отлаженной, системной организации голосов — свойства, изначально гарантирующие высокий уровень результатов, и прежде всего — архитектурную выстроенность музыкальной композиции.

фуга на *cantus firmus*

Ранее уже сообщалось, что число композиций, написанных в XV—XVI вв. для двух голосов, тем более в условиях канонической техники, невелико. Гораздо чаще тот же двухголосный канон вводился в четырех-, пяти-, шестиголосные сочинения, где выполнял функцию стержня, основы произведения. Эти случаи были рассмотрены нами в разделе «двухголосие», поскольку оформление подобных музыкальных композиций начиналось именно с сочинения двухголосного канона. Техника выполнения его не зависела от других, впоследствии присочиняемых к нему голосов и, в свою очередь, могла строго не влиять на остальной присочиняемый к нему музыкальный материал.

Однако наряду с этими формами музыкальное искусство XV—XVI вв., продолжавшее опираться на первоисточники и оставаться от них зависимым, выработало особую форму подачи *cantus prius factus*, включавшую канонический принцип изложения и потому получившую название *fuga super cantum firmum* — «фуга на *cantus firmus*» (или, как частный случай проявления, «фуга на хорал»). Эта форма существенно отличается от вышерассмотренных, поскольку при том же количестве голосов и при наличии того же двухголосного канона последний уже не является в ней стержнем композиции (им становится хорал), а наоборот, оказывается полностью зависимым от хорала. Выполнение такого двухголосного канона подчиняется строению хорала; следовательно, и техника его письма отличается от ранее рассмотренной¹¹.

В современной педагогической практике достаточно часто предлагается к выполненному канону приписать «*нечто*», напоминающее *cantus firmus*, в результа-

¹¹ Чтобы не путать эту форму с другой, имеющей то же название, специально оговорим и этот случай. Название «фуга на хорал» применялось также тогда, когда футировано, то есть канонически излагался сам хорал, и затем к уже канонически выполненному двух-, трехголосному канону приписывались более подвижные свободные голоса (техника здесь аналогична технике обычного канона). Впоследствии такой канон стал называться «тематическим», в отличие от канона, строящегося на свободном материале, который получил название «контрапунктический», поскольку в нем канонически излагался контрапункт, сопровождающий «тему».

те чего все упражнение приобретает вид канонически обработанного «хорала». На самом же деле присочинить канон к хоралу, к с.ф., то есть написать фугу на конкретную мелодию, цитату, с отбора и воспроизведения которой начинается вся композиция, — дело достаточно непростое. Поэтому и вся форма фуги на хорал, традиция которой с изменившимися условиями переходит затем в XVII—XVIII вв., то есть в эпоху Барокко, является задачей технически сложной, предполагающей особое письмо, которому в старину обучали сразу же после прохождения двухголосия, уделяя ему гораздо больше внимания, нежели каким-либо другим темам.

Итак, что же следует знать об этой форме?

— существование формы фуги на с.ф. возможно лишь начиная с трехголосия (то есть в условиях письма на три, четыре, пять и т. д. голосов);

— фуга на с.ф. представляет собой более сложный вариант формы имитаций на с.ф.; высотные позиции ее голосов должны быть согласованы с ладом с.ф.

— фуга на с.ф. очень разнообразна; она может иметь продолжительное *initio* (первый отдел) и может быть выражена в форме *fuga ad minimam*; она может быть в прямом виде, в обращении, в увеличении, уменьшении и т. д., может быть однотемной и многотемной;

— в тематическом отношении музыкальный материал фуги может быть связан с с.ф., но может быть и независим от него;

— в большинстве случаев появлению с.ф. (им может быть мелодия хорала, народной или светской песни, любая авторская тема) предшествуют голоса фуги; во время паузирования с.ф. (в «интермедийных» разделах) не должно быть остановки движения в других голосах;

— в случае сочинения продолжительной композиции, включающей несколько фраз хорала или песни, следует позаботиться о разнообразии каденций, избегать одновременных каденций во всех голосах и особо обратить внимание на заключительную каденцию, которая может включать «органный пункт» (в результате продления последнего звука с.ф.) и свободное изложение («доразвитие») остальных голосов, заканчивающееся каденцией в ладе с.ф.

В настоящей книге предлагаются для рассмотрения четыре вида фуг на с.ф.:

1) двухголосная фуга с продолжительным *punto*;

2) двухголосная *fuga ad minimam*;

3) двойная четырехголосная фуга;

4) двойная четырехголосная фуга *ad minimam*.

Общим для всех этих форм является положение об используемых в них видах сложного контрапункта. В том случае, когда фуга (фуги) на с.ф. имеет в качестве интервала имитации унисон или октаву, а с.ф. располагается в одном из крайних голосов, композиция представляет собой пример проявления горизонтально-подвижного контрапункта, выраженного в симультанной форме. Если же с.ф. помещается между голосами канона, она демонстрирует присутствие вдвойне-подвижного контрапункта (того же симультанного вида). Этот же вид подвижного контрапункта (вдвойне-подвижной) будет задействован и в тех случаях, когда в

качестве интервала имитации используется любой другой интервал. Тем не менее, несмотря на отличие разных вариантов фуг на *cantus firmus*, большую их часть можно выполнить в условиях простого контрапункта с применением техники **мнимого двойного канона**. Итак, остановимся на каждом из ранее указанных видов фуг.

1. Для выполнения фуги на *c.f.* с продолжительным *punto* аналогичным образом потребуется обращение к технике двойного канона. Вне зависимости от того, будет ли реальный канон «тематическим», то есть интонационно связанным с *cantus firmus*, или же «контрапунктическим», то есть выстроенным на материале интонационно самостоятельного контрапункта к *c.f.*, сочинение этой формы зависит от того, вступает ли fuga после хорала или же введение фуги предшествует появлению хорала. Второй случай, как уже говорилось ранее, более распространен. Объясняя путь его выполнения, предлагаем придерживаться следующего плана:

а) в любом из голосов — верхнем, нижнем или среднем — цитируется материал первоисточника — *cantus firmus*;

б) далее, в соответствии с предполагаемыми условиями, составляется схема, в которой намечается расстановка голосов будущей фуги. Из схемы видно, что начальному разделу хорала соответствуют два отдела канона (первый и второй), что будет выдержано и впоследствии. Следовательно, вспомнив технику горизонтально-подвижного контрапункта, необходимо ввести дополнительную строку, где с соблюдением интервала имитации, выбранного для фуги, воспроизвести хорал. В мнимом каноне с уже процитированным *c.f.* хорал явится пропостой, а реально звучащий голос — респостой;

в) сочинить к пропосте канона на *c.f.* вначале первый отдел фуги, после чего переписать его в тех же временных и интервальных соотношениях в респосту, затем второй отдел фуги и т. д.; в конце работы дополнительную строку изъять (последовательность сочинения отделов обозначена цифрами):

	3.A	5.B	7.C	9.D	E	F
дополнит. строка: 2. хорал	-----	-----			
		4.A	6.B	8.C	10.D	E
1. хорал	-----	-----			

Например, если бы Жоскен Дебре захотел продолжить приводимый нами ниже пятитакт из *Agnus III* мессы «*Hercules dux Ferrariae*» как фугу на хорал (*c.f.*), то ему, естественно, потребовалась бы дополнительная строка (над *Altus*) с изложением на ней *c.f.*, вступающего двумя тактами ранее начала всей этой части мессы. Горизонтально-подвижной контрапункт, присутствующий в данном примере, явно требовал бы четвертой строки, если бы не идентичность 3-го и 4-го тактов *c.f.* первым двум его тактам, позволяющая находчивому как всегда автору избежать не только лишних строк, но и лишних сложностей:

The image shows a musical score for a four-part setting of 'Agnus Dei'. The staves are labeled from top to bottom: Superius, Superius, Altus, and Tenor Bassus Bassus. The top two staves (Superius) are in treble clef, and the bottom two (Altus and Tenor Bassus Bassus) are in bass clef. The lyrics 'A - gnus De' are written below the notes. The music is written in a simple, homophonic style with a common time signature.

2. Fuga ad minimam на с.ф. может выполняться двумя способами. Первый способ потребует вовлечения в мнимый канон с.ф. аналогично вышерассмотренному случаю (с теми же временными и интервальными пропорциям, что избираются для фуги). Второй, казалось бы, предполагает меньше подготовительных операций, но он доступен лишь тому, кто хорошо усвоил теорию Корчинского и легко определяет каркасные тоны голосов фуги, которые должны быть также сориентированы на медленно движущиеся, протянутые звуки хорала.

3. Двойная fuga на cantus firmus практически ничем не отличается от обычных двойных канонов. Единственным условием этой формы является использование хорала или какой-либо другой мелодии (даже светского происхождения) в качестве одной из тем канона. Своим более спокойным, мерным характером изложения она составит контраст другому — «контрапунктическому», а в данном случае еще и «фигурационному» канону. Распределение голосов и их количества в таком виде канона может быть любым, и, в соответствии с этим, разными будут техники их выполнения. Однако, как правило, почти все они либо ограничиваются рамками простого контрапункта, либо реализуются с помощью дополнительных строк. Этот последний случай всегда имеет место, когда один из канонов написан на два голоса, а другой на три, как это демонстрирует Agnus II из анонимной мессы «Санопа», принадлежащей автору палестриновской школы (см. пример 188).

4. Двойная fuga ad minimam, написанная на с.ф., в отличие от предыдущего вида предполагает контрапунктическое соединение хорала (он может быть изложен в одном или в двух голосах) и двойного канона, голоса которого контрастны

своим материалом хоралу. Подобную форму неоднократно использовал Жоскен Дебре. Ее, в частности, содержат шестиголосные Agnus III из мессы «Malheur me bat» (64, с.400) и Agnus II из мессы «L’homme armé — sexti toni» (146, с.187). И в том, и в другом случае интервалом имитации в фугах ad minimam является прима. Что же касается с.f., то в первом случае он в начальных и заключительных тактах тоже излагается каноном (в унисон), во втором случае — представляет собой первоначальное и производное соединения горизонтально-обратимого контрапункта. Умелое использование пауз, а также терций, квинт и т. д. в качестве опорных (каркасных) мелодических интервалов (см. теорию Корчинского) позволяет Жоскелю не только преодолеть трудности этой хитроумной формы, но и создать очень яркие, впечатляющие окончания месс.

образцы редких форм канона

В XVII веке искусство канона приобретает огромную популярность в ряде стран, особенно в Италии и Германии. При этом ему продолжает сопутствовать не меньшая загадочность, таинственность, чем в творчестве мастеров строгого стиля. Так, в 1610 г. Франческо Сориано издает цикл из 110 (!) канонов для трех-восьми голосов на мелодию хорала «Ave Maria»; Михаэль Романус пишет 50 канонов, в том числе часто упоминаемый 36-ти голосный канон для девяти хоров:

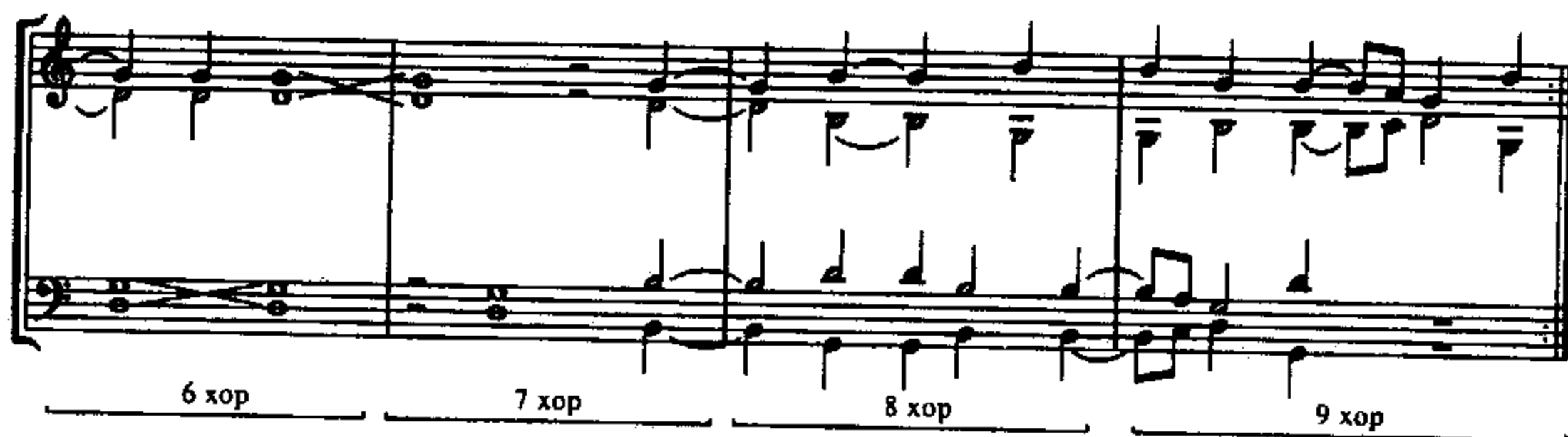
193

расшифровка

Sanc - - - tus...

Sanc - tus sanc - tus...

1 хор 2 хор 3 хор 4 хор 5 хор



Этот канон представляет собой своеобразный промежуточный вариант между простым и двойным каноном, поскольку в качестве второй темы в нем выступает обращенный вариант первой. Порядок введения голосов здесь следующий: сначала с одной и той же темой одновременно вступают басы и тенора (последние начинают дуодецимой выше и проводят тему в обращении), излагают ее полностью и возвращаются к началу. Спустя круг и полтакта к басам и тенорам присоединяются альты и — дуодецимой выше — дисканты с обращенной темой.

Аналогичным образом подразделяется на две подгруппы второй хор: первая — басы и тенора (как и в первом хоре, тенора начинают дуодецимой выше и звучат в обращении) — вступает спустя два круга и один такт, вторая — аналогичная второй группе первого хора — спустя три круга и полтора такта. Далее по этой же схеме вступают третий, четвертый, пятый, шестой, седьмой, восьмой хоры. Первая группа голосов последнего девятого хора вступает спустя 16 кругов и 8 тактов, а вторая — спустя 17 кругов и 8 с половиной тактов. Очевидно, что вместе все голоса будут петь не столь долго, поскольку к моменту присоединения последнего хора первый уже наверняка должен изрядно утомиться от бесконечного монотонного повторения темы...

Однако и 36 голосов — для которых в свое время писал еще Окегем (в мотете «Deo Gratia»), — конечно же, не предел. Петро Франческо Валентини сочиняет канон на 96 голосов для 24-х хоров, получивший название «Соломонов узел» (Solomonis nodus):

194

а 96 voc.



Кирхер в своей «Musurgia universalis», а затем и Марпург в «Abhandlung von der Fuga» сообщают о каноне на 512 голосов для 128 хоров. С другой стороны, существуют каноны, рассчитанные на небольшие исполнительские составы, но предполагающие огромное число вариантов расшифровок. Один из таких канонов, написанных Валентини (1629), допускает 2000 решений (для разного количества

голосов — от двух до пяти). Абсолютно ясно, что все эти каноны имеют прикладное значение: в их трактовке явно преобладают чрезмерные рационализм и формальность; и, конечно же, они мало имеют общего с теми художественными задачами, которые выполняет канон в музыкальных композициях у великих мастеров.

Иное качество канонов, среди которых немало весьма редких образцов, демонстрирует в своей «*Tabulatura nova*» (1624) С. Шейдт. Материал 24-х канонов, входящих в первую часть «*Tabulatura nova*», распределяется таким образом: некоторые из тем периодически повторяются с новыми условиями их канонического изложения, проходя, подобно «сквозным» темам, через весь цикл. Среди таких «удержанных» тем особо выделим популярную мелодию протестантского хора — «*Vater unser im Himmelreich*». При этом каждый из канонов, где она появляется (№№ 1, 7, 12), представляет собой какой-то определенный вид контрапунктической техники, применяемой также в других канонических пьесах, уже с иным тематическим материалом¹². Так, техника первого четырехголосного канона (бесконечный канон I разряда по классификации С. Танеева) воспроизводится Шейдтом также в канонах №№ 2, 3, 10. Техника 12-го, так называемого контрапунктического (или фигурационного) канона, где мелодия хора из 6 фраз излагается в виде *cantus planus* в нижнем голосе и сопровождается каноном двух других, независимых от *c.f.* подвижных, фигурационных голосов, повторена в канонах №№ 4, 8, 9, 11. Техника канона с нулевой временной дистанцией, представленная в каноне № 7, где *c.f.* помещается в среднем голосе в окружении движущихся параллельными децимами крайних (подобно *Agnus II* из мессы Обрехта «*Je ne demande*»), используется в предыдущем каноне № 6, но с иной записью голосов:

195 Canon a 3 voc. ad decimam ad Basin sine pausis. Cantio sacra.



¹² В то же время сходство построения канонов не исключает их различий внутри каждой из групп. Они достигаются путем выбора разных интервалов имитаций, разных архитектурных планов, образуемых индивидуальными «схемами» вступления голосов, и т.д.

Один их канонов, обозначенный как «retrogradus» — № 13, — в миниатюре повторяет строение рондо Г. де Машо «Мой конец — мое начало»; причем, как и у Машо, в нем можно видеть объединение канонов двух видов — двухголосного ракоходного и одноголосного линейного (см. нижний голос, не получающий респосты):

196

Canon retrogradus a 3 voc. super "In te Domine speravi"

The musical score is for a three-voice canon. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are written below each staff. The top staff's lyrics are: "In te Do - mi - ne spe - ra - vi, non con - fun - dar in ae - ter - num". The middle staff's lyrics are: "In te Do - mi - ne spe - ra - vi, non con - fundar in ae - ter - num". The bottom staff's lyrics are: "In te Do - mi - ne spe - ra - vi, non con - fun - dar in ae - ter - num". The music shows a retrograde canon where the voices move in parallel motion but the bottom voice is a retrograde of the top voice.

Совершенно уникальным, не имеющим аналогов как в данном цикле, так вообще в художественной литературе, является ракоходный канон на «Ut, re, mi, fa, sol, la» (№ 5). Это также трехголосная пьеса, в которой избранный subject излагается в нижнем голосе в прямом и тут же в ракоходном виде. Его 3-е и 4-е проведения звучат квинтой ниже; затем еще 4 раза он исполняется в двойном ритмическом увеличении (с аналогичным транспонированием последних двух проведений). Контрапунктирующие же subject верхние голоса образуют ракоходные каноны (четыре), респосты которых появляются в моменты второго и четвертого вступлений subject (как в основном его виде, так и в увеличении). Приведем начало этого канона:

197

The musical score is for a three-voice canon. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music shows a retrograde canon where the voices move in parallel motion but the bottom voice is a retrograde of the top voice.

394



Влияние вышеназванных пьес, а также композиций других мастеров конца XVI — начала XVII вв., выполненных в канонической форме, на последующие поколения музыкантов исключительно огромно. Достаточно вспомнить каноны И.С. Баха, в которых эта связь времен, традиций настолько очевидна, что не требует доказательств. Особенно показательны в этом отношении 5 канонов на Рождественскую песню «Vom Himmel hoch, da komm ich her», а также малоизвестные 14 канонов на первые восемь басовых звуков из Арии Гольдберговских вариаций (BW № 1087). Среди этих последних — каноны на два, три, четыре, пять, шесть голосов, в которых восьмизвучная тема проходит в пря-

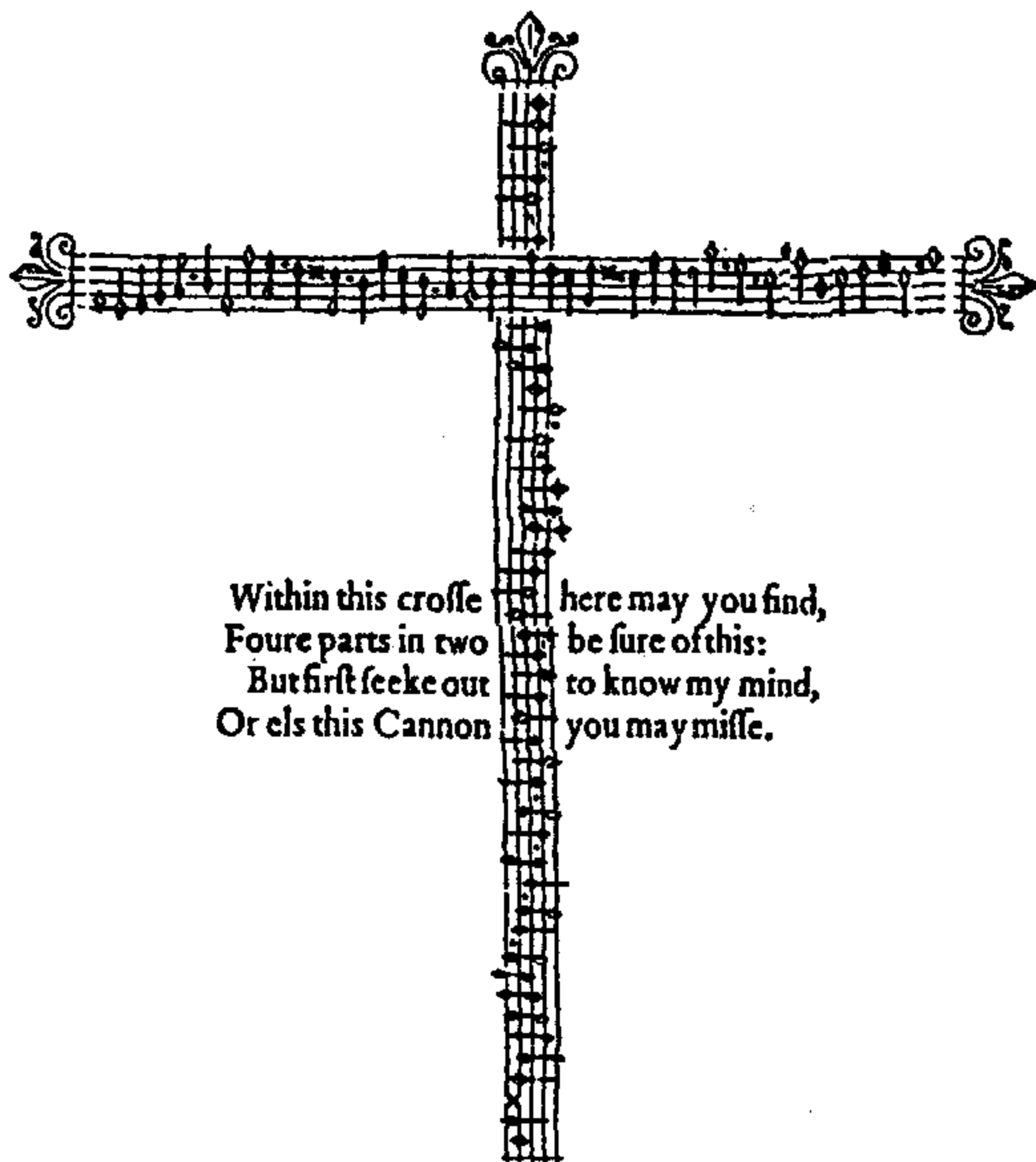
мом движении, в обращении (как вертикальном, так и горизонтальном), в увеличении, уменьшении, а также одновременно в разных вариантах и со смещением голосов во времени. Предпоследний тройной (шестиголосный) канон, имеющий четыре формы прочтения — в основном виде, в обращении, в ракоходном изложении и ракоходной инверсии, — по мнению Фридриха Сменда¹³, содержит в себе 480 вариантов расшифровки. В последнем, четырехголосном каноне избранная тема звучит в четырех ритмических вариантах: в нижнем голосе она излагается половинными нотами, в теноре — четвертями, в альте — восьмыми, в верхнем — шестнадцатыми (кроме того, верхний и теноровый голоса даны в обращении). Все каноны этого опуса — бесконечные и имеют, как и подобает загадочным канонам, сопровождающий «шифр» — подсказку к расшифровке. Интересно, что при этом Бах пользуется терминами палестриновского времени (например, в последнем из канонов, о котором шла речь: Canon a 4 per Augmentationem et Diminutionem).

И все же, возвращаясь к контрапункту строгого стиля, следует еще раз подчеркнуть многообразие трактовки канона, который применяется и как прием изложения музыкального материала, и как важнейший конструктивный элемент, лежащий в основе построения целостной композиции или ее части, и как самостоятельная форма, наделяемая нередко известной долей таинственности в результате использования различного рода шифров и криптографии. Разве не великолепен, например, канон Томаса Морли, который, помимо заключенной в нем символики и красоты своего графического воплощения, представляет собой великолепный образец достаточно сложного контрапунктического письма?

Обратим внимание на то, что крест этот не имеет ключей; однако он содержит предписание следующего содержания: *«В этом кресте ты в двух голосах, без сомнения, найдешь все четыре. Нужно сперва угадать мою мысль, лишь только тогда обрешь Правило»* (272, р.174).

Даже сам автор трактата не возражает против того, что *«это настолько неясно, что ни один человек без резолюции не разгадает, как его нужно петь. Итак, — говорит он, обращаясь к своим ученикам, — ...«перекладина» креста содержит канон в дуодециму, где верхний голос (тенор) поет каждую ноту баса минимами с точкой до тех пор, пока не доходит до знака *, где и заканчивается. «Столп»*

¹³ Проставленные на листке канона инициалы и фамилия композитора направляют внимание Сменда на ряд возникающих параллелей между числовым выражением фамилии BACH (2 x 1 x 3 x 8 = 48) и числом вариантов канона; именем Johann Sebastian = 144 и количеством звуков = 1440, возникающим в двух группах вариантов. Сменд находит в каноне еще несколько примеров числовой символики, невольно заставляя вспомнить аналогичные исследования М. Хенце касательно творчества Окегема (302, р. 176-94).



креста также содержит двухголосный канон, /в котором/ второй голос (альт) на дуодециму ниже сопрано поет каждую ноту его семибревисами, как и раньше, до знака ♯¹⁴. Также вы должны отметить, что все голоса начинают одновременно, без всяких пауз, как можно видеть в этой резолюции» (там же, р.174). Следовательно, здесь идет речь о мензуральном (пропорциональном) двойном каноне в дуодециму:

¹⁴ К сожалению, в переиздании трактата 1937 года знаки ♯, ♮, о которых говорится, в самом нотном примере отсутствуют, что вносит дополнительную сложность в его расшифровку.



И «такого рода каноны, — замечает Морли, — для двух, трех, четырех, пяти и шести голосов вы найдете повсюду в работах Жоскена, Пьера де ла Рю, Брумеля с их собственными резолуциями....» (р.173).

Однако, как бы ни был широко и разнообразно представлен канон в эпоху Ренессанса, совершенно особое место в его художественном бытии занял XX век, который не просто проявил к нему огромный интерес, не только возродил многие его формы, не использовавшиеся в предыдущие столетия, но и дополнил их число ранее не известными видами. На примере одного только произведения — Четвертой симфонии А. Шнитке, представляющей собой своеобразный цикл канонических вариаций на 4 соединяющиеся в конце произведения темы, можно познакомиться с канонами тематическими и фигурационными (контрапунктическими), простыми (однотемными) и сложными (двойными, тройными, четверными), пропорциональными и распределенными, звучащими в увеличении, уменьшении, инверсии и т. д. Это настоящая энциклопедия канона! Здесь есть девятиголосная Fuga ad minimam, а также ряд канонов, не имеющих аналогов в истории музыки прошлых эпох. Среди них: пятиголосный канон на тему, получающую в риспостах.

при сохранении ритмического и линейного рисунка, разные ладовые транскрипции путем замены полутонов на целые тоны и наоборот (ц. 4); канон (трехголосный) с пропостой, имеющей аккордовое изложение, и с респостами, которые при идентичном ритме и звуковом наполнении получают новое линейное оформление (ц. 37); однотемный, но в то же время и тройной (!), суммирующий три канона разных видов, написанные на одну и ту же тему (ц. 57) и т. д.

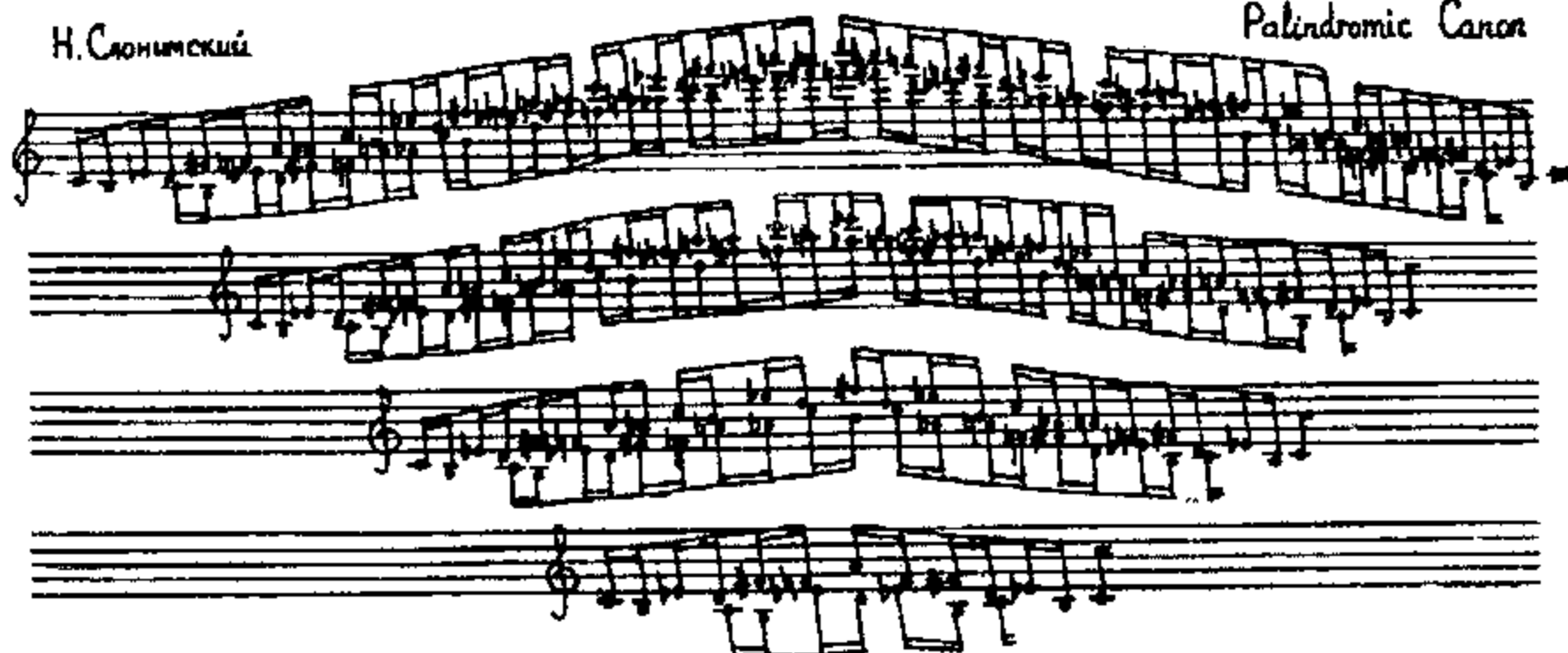
Разве это не удивительно: строгий канон трансформируется в свободный, а однотемный может расцениваться как тройной?.. Не свидетельствует ли это о том, что используемое в теории канона в узком смысле название «конечный» в широком смысле не выражает сущности данного явления? Как мы могли убедиться, канон бесконечен в своих возможностях, идеях, тайнах и решениях. И может быть, к нему более, чем к какой-либо другой сфере творческой деятельности относится известное (дошедшее до нас в воспоминаниях его ученика И.Ф. Кирнбергера — 56, с.143) изречение И.С. Баха: «нет ничего невозможного». В подтверждение сих слов приведем палиндромы Б. Кордые и Н. Слонимского.

Б Кордые *Mus. de. 'Belle bonne'*



Н. Слонимский

Palindromic Canon



Глава шестая

МЕТОДЫ РАБОТЫ С МУЗЫКАЛЬНЫМ ПЕРВОИСТОЧНИКОМ (с.р.г.ф.)

Техника формы

Более ста лет назад, в конце XIX в. в письме, адресованном П.И. Чайковскому, С.И. Танеев писал: «*Меня всегда интересовало узнать, в каком виде является григорианский напев, например, в сочинениях Палестрины, где проводится этот напев, где кончается церковная мелодия и начинается свободное, ею не связанное сочинение. Ответа на это, полного технического разбора (выделено мною — Н.С.) с этой точки зрения писателей строгого стиля я нигде не встречал*»¹. И действительно, сохранившиеся в библиотеке Танеева старинные трактаты и научные книги (преимущественно на французском, немецком, итальянском, латинском языках), которые он тщательнейшим образом изучал, как правило, не касаются вопросов композиционной техники, не объясняют методики выполнения музыкальных произведений. В этом нет ничего удивительного: теоретики и композиторы старого времени преднамеренно не раскрывали свои творческие тайны, а если раскрывали, то частично, посвящая в них лишь приближенных учеников «с глазу на глаз». Записывать правила, обнародовать их почиталось делом не только нецелесообразным, но и нарушающим профессиональную этику². В этом отношении примечателен случай, о котором рассказывает Констанца Порта. Когда в Падуе в 1592 году появилось издание «Prattica di musica» Цаккони, один из музыкантов воскликнул: «*Я и за 1000 дукатов не выдал бы той тайны, которую опубликовал этот монах!*» (260, S.17).

Пробы самого Танеева (в 80-е годы) выстроить по образцу старых западноевропейских мастеров композицию, где использовалась бы техника сквозного имитационного письма на материале русской народной песни, не увенчались успехом. До

¹ Из письма к П.И. Чайковскому от 10 августа 1881г. См. Чайковский П.И. — Танеев С.И. Письма. — М., 1951, с.75.

² Подобной точки зрения придерживается, в частности, К. Еппесен. Он ссылается на суждение немецкого теоретика Отмара Лустиниуса (1487-1537), который считал, что теоретики прошлого высказывались весьма ограниченно, например, в отношении диссонансов, потому что, на их взгляд, эта тема больше касалась практики, а не теории (260, S. 17-18).

нас дошли лишь эскизы «Нидерландской фантазии», где композитор наметил порядок вступления фрагментов русской народной песни, «раскидал» их по голосам, однако не приписал к цитируемому источнику ни одного контрапункта³.

В настоящее время картина значительно изменилась: в наши дни мы располагаем достаточно обширной информацией относительно не только техники письма в эпоху Ренессанса, но и стиливых особенностей того или иного автора⁴. Обстоятельный анализ большого числа произведений, и прежде всего таких, у которых известен лежащий в их основе первоисточник, позволяет не только выявить различные способы интерпретации *cantus prius factus*, но и говорить об индивидуальных методах работы с ним мастеров прошлого, о разных творческих подходах; более того, такой анализ позволяет рассуждать об эволюции самого музыкального мышления, о тех изменениях, которые произошли в нем на протяжении XV—XVI вв., равно как о существенных отличиях той эпохи от предшествующих и последующих.

По сравнению со Средневековьем, творческим кредо которого оставалась максимальная приближенность к первоисточнику (слова средневекового автора — Гийома Кошанского с одинаковым успехом могут быть отнесены и к живописи, и к литературе, и к музыке: «*Мы пересказываем и излагаем древних, а не изобретаем новое*»⁵ — 107), в эпоху Ренессанса приветствуется метод *varietas* — постоянное обновление, видоизменение материала. Он проявляется и в смене одних стиливых приемов другими, и в выдвижении на первый план то одних, то других художественных средств, и в изобретении новых композиционных решений и способов обработки первоисточника (*c.r.g.f.*), — в отношении к которому наряду с традиционным имеет место и более свободный подход. Последний, начавшись, казалось бы, безобидно — с использования в качестве *c.f.* собственного материала, в конце концов, приводит к отказу и от заданного первоисточника (правда, с сохранением канонизированных текстов), и от самого *c.f.*. Правда, подобные «вольности» начинают проявляться уже на закате строгого стиля...

Творческая практика XV—XVI вв. показывает, что метод *varietas* в этот период наиболее активно затрагивает именно область работы с первоисточником, позволяя чрезвычайно разнообразно трактовать и сам первоисточник, и координацию голосов между собой, и формообразование. При этом возникает довольно сложная проблема, связанная с выявлением и классификацией различных техник со-

³ В таком виде — без указания на то, что это незавершенная работа, «Нидерландская фантазия» была опубликована в сб. С. Танеев. Хоры без сопровождения. Вып. 1. — М., «Музыка», 1989.

⁴ Здесь прежде всего следует назвать труды Т.Н. Ливановой, С.С. Скребкова, В.В. Протопопова, Ю.К. Евдокимовой, Е.В. Вязковой, Г. Пелециса, И.К. Кузнецова, Т.Н. Дубравской, Н.И. Тарасевича и др.

⁵ Credo Средневековья по поводу соотношения индивидуального и традиционного в полной мере выражает высказывание из другого трактата: «*Кто хочет научиться, не полагайся на свое чувство, чтобы, желая быть учеником истины, не стать учителем заблуждений; чаще спрашивай, запомни о спрошенном и удержанному в памяти учи — это те три пути, которые дают возможность ученику превзойти учителя*» (Аноним V, «*Ars cantus mensurabilis* — CS : III, 379).

чинения: очень часто какая-либо из них предстает как явное продолжение другой; либо одна техника может вбирать в себя такие приемы работы с музыкальным материалом, чьи яркость и самобытность позволяют выделить каждый из них в качестве самостоятельной техники.

Не претендуя на то, что нижеперечисленные виды составят полную классификацию способов работы с музыкальным первоисточником, характерных для строгого стиля, назовем, все же, на наш взгляд, важнейшие среди них:

- техника письма на *cantus firmus*;
- техника оstinato;
- техника сквозного имитационного письма;
- техника, соединяющая сквозное имитационное письмо и письмо на *c.f.*;
- техника *Quodlibet*;
- техника колорирования;
- техника канонического письма;
- техника моноритмического контрапункта — *contrapunctus simplex*.

Нетрудно убедиться в том, что некоторые из приведенных видов техники могут быть причислены к магистральным, основополагающим направлениям в развитии контрапункта строгого стиля, другие — к встречающимся реже и менее используемым. Не одинаковы у них и исторические границы.

Например, техника колорирования или орнаментирования более показательна для первой половины XV века, в XVI веке она имеет меньшее распространение, нежели другие техники письма. Следующий период ее расцвета будет связан с инструментальной музыкой эпохи, которая сменит эпоху вокального контрапункта; тем не менее применение ее в мессах, мотетах, магнификатах и других жанрах эпохи Ренессанса, несомненно, представляет важную сторону творческого процесса (о чем можно судить по композициям Обрехта, Изака, Компера, Жоскена Дебре), являясь прямым отражением действия принципа *varietas*.

Что касается взаимоотношений техники колорирования с другими техниками письма, то достаточно известна ее связь с ранними формами сочинения на *c.f.* Желая освежить в памяти этот «союз» может обратиться к примеру № 28 из книги «Вокальные жанры эпохи Возрождения» (146).

С техникой письма на *c.f.*, а именно с сегментным способом его изложения, тесно связаны и оstinato письмо, имевшее в XV—XVI вв. исключительно широкое распространение, и многие оstinato формы.

В том случае, когда с функцией *c.f.* начинал выступать *canon* — одноголосный, линейный или же многоголосный, имитационный, возникала ситуация объединения техники письма на *c.f.* с оstinato либо канонической.

Имеющая древнее происхождение техника *Quodlibet* в изучаемый нами период не только соприкасается с техникой письма на *c.f.*, но и фактически является примером работы с несколькими *c.f.*

Моменты той или иной соотнесенности можно при желании обнаружить и между остальными из вышеперечисленных техник письма. При этом, как у

говорилось, им присуща некоторая неравнозначность, которая проявляется в том, что одни техники используются чаще и круг их применения охватывает большое число жанров, другие реже, и сфера их действия ограничивается лишь незначительным количеством жанров.

К числу последних относится, в частности, моноритмический контрапункт — *contrapunctus simplex*, который в эпоху строгого стиля применялся, в основном, в игравших важную, но далеко не главную роль в хоровом искусстве этого периода песенных жанрах (содержавших ярко выраженное народно-бытовое начало) — лауда, вилланелла, виллотта, фроттола и т. д. В четырех-, пятиголосных мессах, мотетах, магнификатах, мадригалах и шансон — жанрах, имевших в искусстве Ренессанса ведущее значение, он, как правило, используется эпизодически. Намного чаще он встречается в этих жанрах в тех случаях, когда они написаны для большого (восемь, двенадцать) числа голосов.

В настоящей главе мы в первую очередь остановим внимание читателя на наиболее показательных для строгого стиля **первых трех** способах работы с музыкальным первоисточником, каждому из которых отводится самостоятельный раздел. Сведения о четвертом виде, объединяющем техники письма на *c.f.* и сквозного имитационного письма, излагаются в заключительной части третьего раздела. Описание же остальных техник, ввиду их меньшей распространенности, осуществлено не в столь подробной форме. Тем не менее автор надеется, что предлагаемых здесь сведений будет достаточно как для анализа музыкальных произведений эпохи Ренессанса, так и для того, чтобы пользоваться этими техниками при выполнении практических заданий.

Подчеркнем еще раз: для всех названных техник характерны гибкость, подвижность, взаимосвязь самых разных приемов работы с первоисточником. И чаще всего именно эти свойства и обеспечивают неповторимость художественных решений.

техника письма и формы на *cantus firmus*

Исторически наиболее ранней из вышеперечисленных, характерных для строгого стиля композиционных техник, по-видимому, следует считать **технику письма на *cantus firmus***. Ее истоки следует искать в искусстве органума IX—XII веков, который с художественно-выразительной и технической стороны представлял собой «содружество» голосов, в котором один — *vox principalis* — был ведущим, основным, главным, а другой — *vox organalis* — подчиненным ему. Вся дальнейшая история развития многоголосия — модусная техника XIII века, изоритмия XIV—XV веков, фактически была связана с «шлифовкой» разных граней искусства письма на заданный первоисточник и условно может рассматриваться как закономерное последование сменяемых друг другом, разных в стилевом отношении этапов, подготовивших достаточно универсальную

(что доказывается продолжительностью ее жизни) технику письма на *cantus firmus*.

Расцвет этой техники приходится на XV — первую половину XVI вв., однако активное ее привлечение можно наблюдать и позднее, а именно:

— в условиях развития и господствующего положения техники сквозного имитационного письма (XVI в.),

— в условиях формирования и расцвета барочного инструментального стиля (XVII — первая половина XVIII вв.).

— выборочно, с эпизодической функцией, в опосредованной форме — в классической и романтической музыке (вторая половина XVIII—XIX вв.),

— в различных индивидуально-стилевых трактовках — в искусстве XX в.

Название «*cantus firmus*», переводимое как «твердый, прочный напев», вводится в теоретических трактатах лишь с конца XVI века, когда с некоторой временной дистанции была не только хорошо осмыслена композиционная техника мастеров эпохи Ренессанса, разные ее варианты, виды, но также сложилась другая, существенно отличающаяся от нее техника **сквозного имитационного письма**. Для этой последней показательно прежде всего полное равноправие голосов, выполняющих в многоголосии одинаковые функции, в связи с чем и результатом данной техники оказывается монофункциональное многоголосие.

Итак, что же представляет собой техника письма на *cantus firmus* (с.ф.)? Прежде всего, это особый вид работы с первоисточником — *cantus prius factus* (с.пр.ф.). Избранный в качестве главной темы музыкальной композиции, он проводится в одном из голосов (чаще всего у теноров), в то время как остальные голоса полностью ему подчиняются⁶. Понятия *cantus prius factus* и *cantus firmus* не идентичны, поскольку первое из них означает **первичный напев** — то есть напев, существовавший ранее и теперь заимствуемый в целях сочинения новой композиции; второе же понятие подразумевает особую форму подачи мелодии, порученной конкретному голосу и изложенной согласно определенным требованиям, выработанным практикой контрапунктического письма XV—XVI вв.

Естественно, что на протяжении почти двух веков характер подачи с.ф., методы работы с ним не оставались одними и теми же; они менялись в соответствии с изменявшимися художественными запросами эпохи, среди которых все активнее начинает проявлять себя индивидуальный подход к решению творческой задачи, авторское начало.

⁶ Интересное определение понятию *cantus firmus* дается в Музыкальном словаре, составленном князем В.Ф. Одоевским: «*неизменная мелодия, большую часть взятая из церковного пения, — которой подчиняются все сопровождающие мелодии, изменяющиеся по произволу*» (Карманный музыкальный словарь. Изд. шестое. — М., 1886).

Как показывают наблюдения Э. Спарка, проанализировавшего в своей книге «Cantus firmus in mass and motet 1420—1520» огромное число композиций этого периода, в начале XV века cantus firmus практически ничем не отличался от других голосов композиции. Его местонахождение в условиях трех-, четырехголосной фактуры месс, мотетов и др. жанров обнаруживается с большим трудом, лишь при условии знания самого первоисточника. Сложность выявления с.ф. в произведениях этого времени состоит в том, что, будучи полностью тождественным cantus prius factus, он имеет ту же ритмическую нотацию, те же длительности, что и другие голоса, и никак среди них не выделяется. При этом в зависимости от способа цитирования первоисточника он:

а) может получать **мигрирующую** форму изложения — то есть не проходить полностью в одном голосе, а переходить от одного голоса к другому;

б) может цитировать первоисточник в **сегментном, рассредоточенном** виде, то есть не подряд, фраза за фразой, а фрагментарно, с разрывами между отдельными фразами, которые к тому же могут заполняться свободным, независимым от первоисточника материалом;

в) может подвергаться **колорированию**, при котором музыкальный текст первоисточника достаточно свободно разукрашивается дополнительными тонами, разного рода опеваниями, вспомогательными звуками и даже мелодическими фигурами, становясь при этом почти неузнаваемым;

г) может выступать **одновременно** в сегментном и мигрирующем или же мигрирующем и колорированном виде.

Что касается сопровождающих с.ф. голосов, то, дополняя многоголосное звучание, они способствуют его цельности и однородности. Ниже приведены образцы из художественной литературы первой половины XV века (заимствованы из книги Спарка), содержащие с.ф. в его обычном виде (см. пример 200 а), мигрирующий с.ф. (пример 200 б) и колорированный с.ф. (пример 200 в):

200

а)

Аноним. Sanctus

The musical score is presented on three staves. The top staff is a single melodic line with a treble clef, showing a sequence of notes with stems. Below it, the lyrics 'San - - - ctus San - - - ctus San - - - ctus' are written. The middle staff is a three-part setting with three staves, each with a treble clef. It shows a more complex melodic line with various note values and rests. Below this staff, the lyrics 'San - - - ctus' are written. The bottom staff is another three-part setting, similar to the middle one, with a treble clef and a more complex melodic line. Below this staff, the lyrics 'San - - - ctus San - - - ctus' are written. The score is a black and white reproduction of a manuscript.

6)

Аноним

mun - - - di mi - - se - - re - - re

a)

Беншья. Sanctus

Sanctus Sanctus San - - - ctus

Do - mi - - - nus

Начиная со второй половины XV века, и даже точнее — с двух его последних десятилетий (времени, с которого берет отсчет контрапункт строгого стиля), в трактовке *c.f.* происходят значительные изменения. Усиливаются его выразительная и функциональная роль, его композиционное значение, а сам статус **главного голоса** подтверждается целым рядом выразительных средств: метро-ритмическим выделением, временем вступления (обычно это последний или предпоследний из вступающих голосов), высотной позицией (ладовым решением). Он начинает регулировать поведение остальных голосов, влияя на их интонационное строение, время вступления и прочие моменты. Более того, эта новая функция *c.f.*, излагаемого теперь чрезвычайно крупными длительностями, как бы отодвигает на второй план принципы тексто-музыкальной формы и оказывает прямое воздействие на становление чисто **музыкальной формы**. Иначе говоря, на первом месте оказывается форма, которую диктует уже не столько текст мессы, сколько *c.f.* с его различными повторениями, преобразованиями и модификациями. Однако прежде чем говорить о самой музыкальной форме, остановимся на вопросах, касающихся специфики письма на *c.f.*

В XV — начале XVI вв. **техника сочинения на *cantus firmus*** использовалась при обращении а) к собственно «теноровому» письму; б) к технике парафразы, базирующейся на работе с одноголосным первоисточником, а также в) к технике пародии⁷, основывающейся на многоголосном первоисточнике (*chanson*, мотет, мадригал). Тем не менее и в этом последнем случае для ведущих мастеров данного периода (Обрехт, Жоскен) наиболее характерна «индивидуальная» работа с каждым голосом многоголосной основы в разных частях мессы⁸. Приблизительно со второй половины XVI века в качестве первоисточников перестают использоваться трехголосные композиции авторов первой половины XV века, а выбираются более поздние, преимущественно четырех-пятиголосные композиции, содержащие качественно новую — имитационную фактуру. То, ради чего обращались к технике парафразы, а именно — возможность начать с подготовки *c.f.*, то есть с имитации, вводя ее во вступительный, предшествующий появлению *c.f.* раздел или в «интермедийные» построения между его проведениями (чтобы показать

⁷ Техника пародии, в которой преимущественно писались мессы того времени (исключение составляют редкие мотеты, например, мотет Компера — см. 146, №34), восходит еще к XIV веку (анонимные сочинения из Тулузской и Сорбонской рукописей). Отдельные композиции, выполненные в этой технике, принадлежат и XV веку, — например, месса Жака Барбиро (Барбириуса) «*Terriblement suis fortunee*», созданная в 1450 г. Однако сам термин «пародия» появился позднее. Он фигурирует в названии мессы Якоба Пайкса — *Missa parodia mottetae* «*Domine ad nobis aux ilum*», написанной в 1587 г. на материале мотета Крекийона. У того же Пайкса есть другая месса с подзаголовком *Missa ad imitationem motettae*, где используется латинский термин, идентичный греческому *parodia*, особенно распространенный во французских публикациях XVI века, что дало повод современным исследователям дискутировать по поводу терминов для определения этого типа мессы и соответствующей ей техники письма. Поэтому следует знать, что «месса на модель», «месса имитационная» («*ad imitationem*»), «месса-транскрипция», «месса связанная» — все это названия, в полной мере тождественные с употребляемым нами названием «месса-пародия», и так или иначе имеют отношение к одной и той же технике письма.

⁸ См. статью Ю.К. Евдокимовой «История, эстетика и техника месс-пародий XV — XVI веков». — В кн.: Вопросы истории и теории зарубежной музыки. Труды ГМПИ им Гнесиных. Вып. 40. — М., 1979.

свое техническое мастерство, «умещаю» имитации на протянутых звуках *c.f.* и сочиняя фуги на хорал), — все это с изменением творческих задач, с обращением к качественно иным первоисточникам стало ненужным. В творчестве мастеров второй половины XVI века техника парафразы явно уступает место технике пародии, которая в свою очередь преобразуется за счет ориентирования на образцы, имеющие преимущественно сквозное имитационное письмо и отличающиеся разнообразно представленными в них имитационными формами. Вот почему Орландо Лассо не написал ни одной мессы в технике парафразы (все его 58 месс выполнены в технике пародии). Из 102-х месс Палестрины в технике парафразы выполнены только 33, среди остальных 52 мессы — пародии, 8 теноровых, 6 свободных⁹ (у Жоскена среди его 18 месс лишь 4 являются пародиями; впрочем, надо отметить, что в позднем периоде его творчества нет ни одной мессы на *c.f.*).

Почти за два столетия применения письма на *c.f.* оно накапливает массу приемов и способов обращения с цитируемым первоисточником, поэтому неудивительно, что в трактовке мастеров второй, третьей нидерландских школ, а также мастеров XVI века использование *c.f.* уже не ограничивается только конструктивной ролью, но приобретает важный выразительный, содержательный смысл. Одновременно расширяются технические приемы обращения с *c.f.* Наряду с полным проведением цитаты (и не обязательно только в партии теноров) распространение получает **сегментный способ** подачи *c.f.* (наиболее стабильное его употребление демонстрирует творчество Обрехта), или же работа сразу с **несколькими *c.f.*** (тот же Обрехт, а также Изаак), последовательно сменяющими друг друга либо звучащими одновременно, а также другие, нетрадиционные, нестандартные ситуации трактовки *c.f.*

Естественно, каждый способ работы с *c.f.* предполагает свои условия соотношения голосов, свою степень их «тематической» концентрации, свои, наиболее часто встречающиеся типы фактурных образований. Но при этом вне зависимости от того, к какому виду *c.f.* обращается тот или иной мастер — сегментному, многоголосному и т. д., при сочинении композиции не менее важны такие факторы, как **моменты введения *c.f.*** и его **соотношение** с разделами, где он отсутствует. В целом же, анализируя произведения, выполненные в технике письма на *c.f.* (или сочиняя учебные композиции на *c.f.*), желательно помнить следующее:

1. В произведениях строгого стиля случаи введения *c.f.* сразу же, с первого такта достаточно редки. Как правило, его появлению предшествует вступление других голосов, интонационно подготавливающих момент появления «главного» голоса («главного персонажа») с изложением основного *soggetto*. В этой подготовке может участвовать разное количество голосов — от одного до всех (разумеется, кроме голоса, излагающего *c.f.*). Довольно часто композиторы того времени пользовались и ситуацией с участием «псевдокантуса», позволявшего полностью изложить в одном из свободных голосов материал *c.f.* еще до его появления, причем изложить в тех же длительностях и нередко в том же ладовом наклонении (Kyrie I из

⁹ Эти сведения дает итальянская энциклопедия *La Musica*, v. III, p. 704-706.

мессы «Malheur me bat» Жоскена Дебре, Sanctus из мессы «Hercules dux Ferrariae» — см. 146, №№ 11, 12).

2. Несмотря на то, что, казалось бы, с.f. вступает последним, сочинение всей композиции, как правило, начинается с оформления именно партии, содержащей с.f.: решаются вопросы, связанные с выбором способа его подачи (целостная мелодия или ее сегмент), с его ладовой позицией, ритмикой, графическим оформлением. Чем короче с.f., тем крупнее длительности, избираемые для него, и тем чаще он повторяется, придавая всему произведению (или отдельной его части) черты остигатной формы; чем он продолжительнее, тем больше внимания уделяется членению его на фразы, разделы, архитектонике целого.

3. Наряду с основным с.f. могут вводиться другие цитаты; в таком случае они либо выступают в качестве сопровождающих с.f. голосов, либо выполняют функции второго, третьего с.f. и т.д.; при этом главенство первого с.f., как правило, сохраняется, и остальные подлаживаются под его «характер». Такова, например, роль второго, третьего, четвертого, пятого и шестого с.f. в мессе Обрехта «Sub tuum praesidium», которые, подчиняясь главному с.f. (в данном случае с его функцией выступает антифон, давший название всей мессе), явно выполняют эпизодическую роль.

Лишь в редких случаях, когда первый с.f. имеет очень небольшие размеры, присоединяемый к нему второй с.f. может лидировать вместо главного или наряду с ним. С таким явлением мы сталкиваемся в Gloria мессы Жоскена Дебре «La, sol, fa, re, mi», где параллельно остигатно повторяемой фразе авторского с.f. излагается напев Gloria григорианской мессы:

201

Жоскен Дебре. Gloria

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus ho - ras vo - lun - ta - tis

Et in ter - ra pax

Et in ter - ra pax

Et in ter - ra pax

Et in ter - ra pax

4. Сочинение свободных голосов начинается лишь после фиксации избранной модели композиции, которая может соответствовать известным случаям работы с с.ф. (см. ниже раздел, посвященный формам на с.ф.), а может быть и совершенно оригинальной. Но во всех случаях желательно максимально использовать различные приемы сложного контрапункта и имитационного письма. Моральной поддержкой изучающему строгий стиль может служить любимое изречение Т.Морли: «*By working we become workemen*» — «*Лишь работая, мы становимся мастерами*» (272, p.88)...

Переходя к рассмотрению **форм на cantus firmus**, оговоримся сразу же, что остановимся всего лишь на нескольких из них, подкрепив их примерами (эти примеры могут послужить образцами при выполнении собственных композиций соответственно обязательному списку учебных работ — см. Приложение III). При этом за образцы форм будут взяты сочинения как полностью выполненные в этих техниках, так и включающие в себя отдельные приемы работы с с.ф.

1. Простейший и самый распространенный случай работы с с.ф. демонстрируют композиции, форма которых соответствует структуре с.ф., имеющего **однократное** проведение. В итоге, музыкальная форма пьесы или части крупной циклической формы (мессы) становится зависимой от строения первоисточника, но в еще большей мере от с.ф., который может подаваться одним из следующих способов:

- а) с начала до конца без членения на фразы;
- б) с делением на фразы, между которыми помещаются паузы;
- в) со вступлением и заключением или без них;
- г) со строго выверенными пропорциями фраз с.ф. и интермедий, звучащих в моменты его паузирования, либо с их произвольными соотношениями;

В качестве примеров произведений (или их разделов), форма которых определяется обозначенными нами видами подачи с.ф., могут быть названы следующие (порядок их перечисления соответствует указанным пунктам):

а) *Kyrie II* из мессы Обрехта «*De Sancte Martino*», где с самого первого такта и на протяжении всех 35 тактов с.ф. представляет собой монолитное целое (см. 64, Приложение, № 19, с.364);

б) любой из разделов мессы Палестрины «*Ecce Sacerdos magnus*» — *Kyrie I*, *Christe* или *Kyrie II*, в которых с.ф., вступающий с первого же такта (в первом разделе он звучит в партии *Cantus*, во втором — *Altus*, в третьем — *Tenor*), излагается с перерывами в один такт между фразами лежащего в его основе антифона;

в) *Kyrie I*, *Gloria*, *Credo* и т. д. из мессы Жоскена Депре «*L'homme armé*» (*super voces musicales*), где появлению с.ф. предшествуют шесть тактов пауз;

г) *Kyrie II* из этой же мессы Жоскена, где фрагменты с.ф., перемежаясь паузами, в целом образуют концентрическую форму:

паузы	а	паузы	б	паузы	а	паузы
3 т.	7 т.	1 т.	3 т.	1 т.	7 т.	3 т.

2. Композиция или часть циклической формы может содержать **двукратное** или **трехкратное** проведение с.f., излагаемого как в полном виде, так и в виде сегментов. В этом случае ее строение напоминает куплетную форму, в которую повтор с.f. (А, А или А, А, А) вносит периодичность, а остальные голоса, имеющие сквозное строение, чаще всего эту периодичность маскируют. В таком случае вслед за первым проведением с.f., которое осуществляется одним из вышеперечисленных способов, второе и третье проведения, в свою очередь, могут быть поданы:

- а) как точное, буквальное повторение первого;
- б) с изменением высотной позиции;
- в) с применением обращения вокруг вертикальной или горизонтальной оси, либо и той и другой одновременно;
- г) с использованием приемов диминуирования или аугментации.

Примерами подобного рода формообразования могут служить:

а) «Maria zart», «Je ne demande» Обрехта, для которых характерна работа с сегментами с.f., повторяемыми без каких-либо изменений.

б) «Hercules dux Ferrariae» Жоскена Депре, где в каждой части (кроме Et in Spiritus) восьмитактный с.f. проходит по три раза на высоте d , a , d' ; также Kyrie из мессы Палестрины «Ecce Sacerdos magnus», в котором ситуация с размещением с.f. аналогична: в Kyrie I он звучит у Cantus в первом тоне — от d , в Criste — у альтов квинтой ниже — от g , и затем в Kyrie II у теноров — от d , октавой ниже первоначального изложения;

в) Gloria из мессы Жоскена Депре «L'homme armé» (super voces musicales), где с.f. сначала полностью проходит в прямом виде, а затем в ракоходном. В Credo этой же мессы с.f. звучит 3 раза — в прямом, ракоходном и вновь прямом виде.

г) Et in Spiritus из мессы «Hercules dux Ferrariae» Жоскена Депре, в которой вслед за трехкратным изложением с.f. в ракоходном виде использовано его трехкратное проведение в уменьшении; а также Hosanna из этой же мессы, где с.f. звучит сначала в двойном, а затем трижды в четверном уменьшении.

В Agnus I из мессы «Fortuna desperata» Жоскена Депре можно увидеть суммирование разных способов работы с с.f. (он звучит здесь в обращении и четырехкратном увеличении); подобный прием встречается и в ряде других композиций Жоскена Депре, а также у Обрехта.

Особый случай представляет так называемый «псевдокантус», как бы на время выполняющий роль настоящего с.f., который вступит позднее, а пока предлагает эту роль одному из голосов своего окружения. Подобный пример можно видеть в уже ранее называемом Kyrie I из мессы «Malheur me bat» Жоскена Депре, в котором до основного вступления с.f. в партии теноров его материал без изменений воспроизводит Superius. При этом возникающая периодичность формы усиливается еще и тем, что вместе с с.f. повторяется контрапункт к нему, в первый раз звучащий в партии альтов, а второй — у басов (см. 146, № 11, с.179).

3. Композиция может содержать **многократное** повторение с.ф.. В этом случае возможны следующие варианты:

а) с.ф. имеет достаточную протяженность (характерно для мессы). Тогда форма композиции может принимать один из двух видов: при неизменных масштабах с.ф. ее можно условно определить как цикл «строгих вариаций» на неизменную тему; при изменяемых, варьируемых масштабах с.ф. — как цикл «свободных вариаций».

б) с.ф. имеет изначально небольшие размеры (3-5 звуков) или представляет собой фрагмент какой-либо известной темы. В таком случае речь должна идти о форме дискретного остинато, которая настолько показательна для музыки эпохи Ренессанса, что мы выделяем ее в самостоятельный раздел.

Что касается примеров на «строгие вариации», то Ю.К. Евдокимова в первом томе «Истории полифонии» дает сведения по крайней мере о трех мессах, выполненных подобным образом — анонимной мессе «*Salve Sancte parens*», «*Alma Redemptoris Mater*» Пауэра и «*Da gaudium premia*» Данстейбла (см. 63, с.90-91), в которых на протяжении всего цикла используется остинатно повторяемая структура с.ф. со всеми его членениями.

Несомненно, ярким образцом «строгих вариаций» (одновременно это и пример работы с несколькими с.ф.) является месса Обрехта «*Sub tuum praesidium*». В качестве *cantus prius factus* для этой мессы избран так называемый мариинский антифон, который членится на **три раздела**: первый открывается словами «*Sub tuum praesidium*», второй — «*Sub tuum nostras*», третий — «*Sed a periculis*». В каждой части этот с.р.ф. проводится в **верхнем голосе** (но не с текстом мессы, а со своим собственным) полностью, без каких-либо интонационных или ритмических изменений, на одной и той же высоте, как бы передавая символически смысл начальной фразы текста антифона: «*sub tuum praesidium*» — «под твоим покровом (покровительством, защитой), дева Мария». Следовательно, вся месса является примером **вариаций на мелодию-ostinato**, притом, еще раз подчеркнем, — вариаций строгих, в которых сохраняется не только масштабная организация разделов, продиктованная членениями с. р. ф., но и метрическое, и ладовое оформление этих разделов. В каждой из частей с.ф. появляется спустя 3 такта от начала, и два его первых раздела излагаются в размере 3/1; третий — 2/1:

Kyrie I + Christe = 40 т. + Kyrie II = 36 т.

Gloria = 40 т. + 36 т.

Credo = 40 т. + 36 т.

Sanctus = 41 т. + Benedictus = 37 т.

Agnus = 40 т. + 37 т.

Небольшие отклонения в один такт, вызванные различной протяженностью каденционных участков, не влияют существенно на ситуацию.

4. Композиция может содержать **несколько с.ф.** В этом случае ее форма будет зависеть от характера взаимоотношений разных с.ф. между собой, а также от способов их введения. Ограничимся рассмотрением трех вариантов:

- а) с постепенным увеличением числа голосов по мере прибавления к постоянно звучащему с.f. новых с.f.;
- б) с одновременным звучанием разных с.f. при постоянном числе голосов;
- в) с последовательным привлечением все новых и новых с.f., сменяющих один другой;

Обратимся к примерам:

а) В первом варианте, несмотря на реально слышимое усложнение хоровой партитуры за счет введения все новых и новых голосов, форма композиции (и ее составных частей) продолжает оставаться подчиненной структуре главного с.f.; следовательно, она полностью идентична форме главного с.f.

Это убедительно доказывает та же месса «*Sub tuum praesidium*» Обрехта, в которой композитор время от времени подключает к основному с.f. другие песнопения, в результате чего общая картина выглядит следующим образом:

Kyrie I — трехголосие (с.f.1 со своим текстом + текст мессы);

Gloria — четырехголосие (с.f.1 + текст мессы + с.f.2 — *Bonae voluntatis*);

Credo — пятиголосие (с.f. 1+ текст мессы + с.f.3 — *Audinos*);

Sanctus — шестиголосие (с.f.1 + текст мессы + с.f.4 — *Mediatrix nostra quae*);

/Benedictus — продолж. с.f.1 + текст мессы + с.f.4 + с.f.5 — *Tuo filio*/ ;

Agnus — семиголосие — с.f.1 + текст мессы + с.f. 5 + с.f.6 — *Supplic.*

б) Второй вариант предполагает симультанное изложение нескольких с.f. При этом чаще всего они не получают равнозначных полномочий, и один из них выступает в роли главного. Примерами подобной трактовки двух с.f. являются Kyrie I из *Missa Dominicalis super «L'homme armé»* Людвиг Зефля, где одним с.f. является мелодия французской песенки, а другим — григорианский хорал;

в) Третий вариант работы с несколькими с.f. предполагает их консекутивное изложение. Наиболее часто оно встречается в случаях сегментного способа подачи с.f., но возможно и вне его. Примером сегментной трактовки с.f. может служить месса «*Malheur me bat*» Обрехта, в основе которой лежит одноименная *chanson* Окегема. Используя материал всех голосов этой *chanson*, Обрехт наиболее обстоятельно работает с ее верхним голосом: он разбивает его на 9 отрезков, которые выступают в разных частях мессы с функцией с.f. Так образуется 9 разных с.f., которые в заключительной части — Agnus III — объединяются в одно целое (каждый из сегментов мелодии, принимая облик с.f. в той или иной части мессы, излагается по 3 раза с использованием приема диминуирования).

Примером использования нескольких с.f. вне сегментной техники может служить достаточно редкий случай, описываемый Ю.К. Евдокимовой во втором томе *Истории полифонии* (с.222-223). Он касается мессы «*De Sancto Martino*» Обрехта, в которой 13 с.f. Подобная идея явно была инспирирована желанием композитора объединить в одном произведении разные мелодии, связанные близостью содержания их текстов: все это — литургические песнопения, посвященные празднику св. Мартина. Каждое из них получает в композиции свое «местожительство» с оглядкой и определенной реакцией на общий план всего цикла.

В заключение отметим, что, хотя в качестве примеров на все вышерассмотренные случаи работы с несколькими *c.f.* были названы прежде всего мессы, подобная техника письма использовалась и в других жанрах, в том числе в мотетах, а также в немецких песнях. Последние же были наиболее тесно связаны с традициями бытового музицирования, в частности, с техникой *Quodlibet*, для которой характерна работа с несколькими первоисточниками, несколькими песенными мелодиями. Традиции *Quodlibet* мы также посвящаем самостоятельный раздел.

дискретное *ostinato*: техника и формы

Среди музыкальных композиций, созданных в эпоху Ренессанса, несомненный интерес вызывают сочинения, в которых претворен принцип *ostinato*. Широко распространенный еще в музыке Средневековья, с середины XV и в XVI вв. он получает новую, оригинальную трактовку, проявляясь в оstinатных формах самого разного характера. Это может быть оstinато с непрерывно повторяющимся в одном и том же голосе *passagio* — «темой» небольшого объема (иногда состоящей всего из нескольких звуков), воспроизводимой от одной либо от разных ступеней (*Kyrie II* из мессы «*Hercules dux Ferrariae*» Жоскена Дебре — 64, с.374; *Sanctus* из его же мессы «*La sol fa re mi*» — там же, с.409). Это может быть и оstinато, распределенное между двумя голосами, попеременно воспроизводящими повторяемый от одной или разных ступеней фрагмент первоисточника или его фразу (*Sanctus* из мессы «*Hercules dux Ferrariae*» Жоскена Дебре — 146, с.180).

Мы же остановимся на особой форме оstinато, необычность которой заключается прежде всего в том, что повторяемая фраза (тема-реплика, *passagio*) звучит в ней не постоянно, а с временными промежутками (часто одинаковой протяженности). При этом строгость ее воспроизведения нередко нарушается либо путем смены высотного положения, либо путем метро-ритмического варьирования. Такую музыкальную форму мы определяем как «дискретное оstinато с изменяемым данным»¹⁰. Отвечая художественным критериям эпохи, видевшей свои идеалы в разрушении стереотипов, в выявлении пространственно-временных координат, в выражении игрового начала и черт театрально-драматического действия, она широко использовалась композиторами того времени в самых различных жанрах — в песнях, мотетах, мессах и т. д.

В музыкальных композициях XV—XVI вв. дискретное *ostinato* предстает, как правило, в двух вариантах. Первый вариант, а точнее **дискретное *ostinato* первого рода**, представляет собой форму, в которой фрагмент темы-*passagio* излагается подобно линейному канону со строгим соблюдением пропорций между разделами звучания голоса и его паузирования. Например, оstinатный мотив, протя-

¹⁰ Введенное название следует рассматривать как условное, рабочее, где слово «данное» используется как существительное и здесь означает фрагмент цитируемого *cantus prius factus* (*c.pr.f.*)

женностью в 6 тактов, появляется через каждые 3 такта. Обычно при этом он либо меняет высотную позицию, либо проводится то в прямом виде, то в инверсии и т. д. Бывают случаи, когда *passagio* оформляется в разных метрических условиях; тогда и разделы, находящиеся между его проведениями, меняют свои пропорции аналогичным образом. Сочинение композиций подобного рода начинается с оформления оstinatного голоса, к которому затем приписываются остальные голоса.

Дискретное *ostinato* второго рода предполагает одновременное присутствие и оstinатно повторяемого фрагмента темы-*passagio*, и всей темы полностью, цитируемой в одном из голосов на протяжении всей композиции (или ее отдельной части). В этом случае *passagio* не может иметь столь же строгую организацию, как в ранее рассмотренном варианте (в связи с чем речь не может идти и о линейном каноне). Сочинение композиции начинается с цитирования первоисточника — *c.r.f.*, к которому затем приписывается оstinатный голос. «Подстраивание» этого голоса к цитируемому первоисточнику, как правило, сопровождается различного рода изменениями в самом *passagio*: допускается большая свобода в ритмической организации *passagio* (длительности одних нот увеличиваются, других — сокращаются); произвольной становится и смена его высотных позиций. Но самая большая вольность этого рода оstinатных форм состоит в том, что в изложении *passagio* уже не соблюдаются пропорции между разделами звучания и паузирования.

Рассмотрим ряд музыкальных примеров.

Оstinатную форму I рода мы, в частности, находим во многих песнях немецких композиторов. Так, в одной из песен Иоганна Эккерда четыре голоса исполняют основной текст — «*Altum alü sapiant*», а средний шесть раз воспроизводит одну и ту же фразу с немецким текстом — «*Shlech und recht behüte mich*», повторяющуюся каждый раз после семи тактов паузирования. В другой песне этого же композитора — «*Fertur in convivios*», строящейся также на совмещении немецкого и латинского текстов, мелодический фрагмент *c.f.* звучит то от I, то от V ступени, также с одинаковыми промежутками времени.

Однако неверно было бы думать, что подобная форма интересовала лишь немецких композиторов. Напомним структуру рондо Л. Компера «*Regina caeli*» — в трехголосной пьесе используется все тот же принцип дискретного оstinато: нижний голос воспроизводит краткую мелодическую фразу *Regina caeli*, которая возвращается через равное количество тактов и звучит сначала на высоте *ut*, затем *re*, *mi*, *fa*, а два верхних голоса развиваются свободно и имеют самостоятельный текст (см. 232). Подобной формой охотно пользовались Жоскен, Лассо, Палестрина и многие другие композиторы эпохи Ренессанса.

Оstinатная форма II рода, в которой совмещается проведение хорала или мелодии песни в целостном виде с оstinатно повторяемой фразой (в другом голосе), взятой из этого же хорала (песни), встречается намного реже. Подобную трактовку дискретного оstinато показывает песенный цикл Сикста Дитриха, в основе которого лежит хорал «*Vater unser im Himmelreich*». Цикл состоит из ше-

сти песен¹¹, предполагающих участие разного количества голосов (от трех до пяти). В каждой песне в партии тенора полностью проводится хорал «Vater unser im Himmelreich» («Отче наш, иже еси на небеси»), в то время как нижний голос представляет собой *basso ostinato*, где, изменяясь высотой и ритмически, многократно повторяется одна из фраз хорала. При этом в первой песне основой *ostinato* является первая фраза, во второй — вторая, в третьей — третья и т. д. Сам хорал состоит из шести фраз, и именно этим определяется общее число песен в цикле. Таким образом, каждая песня предстает как одна из вариаций на *basso-ostinato*, а вся композиция — как цикл из 6 вариаций на тенор-*ostinato*.

Среди других примеров дискретного *остинато* II рода — часть *Pleni sunt* из мессы «Je ne demande» Обрехта, в которой в среднем голосе полностью цитируется дискант одноименной *chanson* Бюнуа, а в нижнем — 12 раз от разных ступеней (преимущественно от I, V, VIII, реже IV) проводится начальный мотив тенора из этой же *chanson* (месса выполнена в технике пародии). То, что один из голосов является цитатой, создает дополнительные трудности для введения *остинато*; естественно, что в отдельных случаях фразы его варьируются как ритмически, так и интонационно (см. тт. 33-37; 60-63 в 146, с. 168-170)¹². Еще один пример подобной разновидности формы демонстрирует последняя часть мессы «Di dadi» Жоскена, в которой целостное проведение заимствованной из *chanson* Мортонна мелодии тенора сочетается с *остинатным* изложением ее начальных тактов.

Форма дискретного *остинато* (I и II рода) широко применялась в композиторской практике Ренессанса еще и потому, что она как бы отражала в миниатюре те композиционные принципы, которыми мастера того времени постоянно на протяжении более двух веков пользовались в мессе — ведущем жанре этой эпохи. Ранее уже назывались примеры циклов, выполненных и как «строгие вариации», и как вариации с изменяемым «данным». Кроме ранее указанных образцов в числе первых — месса «D'ung aultre amer» Жоскена Депре, где в каждой части в неизменном виде звучит *c.f.*, представляющий собой мелодию тенора из одноименной *chanson* Окегема; в числе вторых — месса «L'homme armé» (*super voces musicales*) Жоскена Депре, в которой мелодия популярной французской песенки вводится в каждой части спустя одинаковое количество тактов (шесть)¹³, но на разной высоте — от *ut, re, mi, fa, sol, la*. Наличие в этой последней мессе разделов, где *c.f.* отсутствует или подается в *ракоходном* изложении, явно вуалирует «дискретное *остинато*»; тем не менее принципы его продолжают действовать во всем цикле.

Естественно, что в рамках небольшого произведения или одной части мессы принцип дискретного *ostinato* более воспринимаем, нежели в целой мессе. Тот же

¹¹ Нотный текст одной из песен — четвертой — см. в 146, № 64.

¹² Эту же форму использовал уже в XX столетии С.И. Танеев в одной из вариаций «Choral-varie» (1913 г.), где аналогичным образом разрабатывается хорал «Ave Maria».

¹³ Это правило не распространяется лишь на *Agnus III*.

Жоскен охотно прибегает к этому приему в «Stabat Mater», где с.f. при повторении не изменяет своих масштабов, а также в «Illibata Dei virgo nutrix», где сольмизационный мотив *la mi la* излагается в двух разных высотных позициях и с сокращением длительностей в 3, 2 и 1,5 раза. Достаточно часто этой техникой пользуется Я. Обрехт, который, как мы видели ранее, любит расчленять с.pr.f. на фразы и мотивы, поочередно разрабатываемые им в той или иной части сочинения в качестве местных с.f. При этом композитор наиболее охотно прибегает к приему трехкратного изложения фраз, каждый раз проводимых в новом ритмическом варианте — как правило, с последовательным сокращением длительностей, что влияет на величину находящихся между отделами с.f. «интермедий», аналогичным образом уменьшающихся в своих размерах (см. 146, с.29, 30). В результате возникает композиция, в которой масштабы всех разделов строго выверены и находятся в пропорциональных соотношениях.

Обрехт в отдельных частях своих месс нередко дает и большее число повторений местного с.f. Например, в Et resurrexit из мессы «Maria zart», где в качестве с.f. выступают восьмая и девятая фразы немецкой духовной песни (вся мелодия включает 13 фраз), первая из них звучит 5 раз, вторая 9 раз, всегда на одной и той же высоте, но каждый раз с последовательным сокращением длительностей. Разделы, предшествующие проведением с.f., также уменьшаются в своих масштабах. Так, начальное построение, предваряющее появление в качестве с.f. восьмой фразы песни, имеет протяженность 18 тактов, следующая «интермедия» — 15 тактов, затем 12, 7, 5 и 3 такта. В проявлении подобных композиционных приемов нельзя не видеть влияния традиции диминуирования color в изоритмических мотетах XIV—XV веков, а также тех конструктивных принципов, которыми пользовался еще Г. Дюфаи. Вспомним его мессу «Se la face au pale» и, в частности, две ее части — Gloria и Credo, где с.f. (мелодия баллады) в первый раз проходит в тройном увеличении, второй раз — в двойном, в третий — «как лежит» («ut jacet»), то есть в своем обычном виде.

Но вернемся к творчеству Я. Обрехта. Его произведения содержат образцы использования самых разнообразных оstinato форм. Это и двутемные оstinato (Kyrie II из мессы «Malheur me bat»), и строгое оstinato без мензурального варьирования темы (Agnus II из мессы «Je ne demande»), и оstinato с изменяющимся высотным положением темы (например, в разделе Pleni из мессы «Je ne demande»), и оstinato с изменяемым метро-ритмическим обликом темы (Kyrie, Qui tollis из мессы «Si dederò»)¹⁴. При этом, что бы ни делал композитор, во всем ощущается богатство выдумки, временами шуточки, остроумной игры, сочетающимися со свойственными его мышлению математической точностью расчета, исключительным чувством меры и порядка.

По-видимому, с этим же подтекстом следует воспринимать и многие пьесы Хенрика Изака, написанные в форме дискретного ostinato. Среди них — подробно

¹⁴ Некоторые из указанных примеров см. в кн. 146, с. 174, 171, 168.

рассматриваемые Т.Н. Дубравской в «Истории полифонии» (ч.2 б, с.89-94) инструментальные пьесы «Palle, palle» и «La mi la sol». В первой пьесе с.f., состоит из двух чередующихся сегментов (они появляются через каждые три такта), первый из которых при повторении меняет свою высотную позицию, а второй остается на прежней высоте. В пьесе «La mi la sol», имеющей две части, сольмизационный с.f. (он излагается в двух вариантах: A — *la mi la sol*; A₁ — *la sol la mi*) проводится 6 раз, и каждое его повторение сопровождается уменьшением длительностей сначала в два, затем в четыре, восемь раз и т.д. (соответственно сокращаются и разделы, находящиеся между проведениями с.f.).

Дискретное остинато с изменяющимся «данным» широко использует в своих мессах М. Орто. Как и Дюфай, и Обрехт, он применяет остинато I рода, в которых зашифровывает повторяющийся голос (обычно тенор), частично подсказывая условия предложенной им «игры». В мессе «Mi-mi» расшифровку тенора в разделе Agnus помогает выполнить Canon со словами «Gradatim descende» («Шаг за шагом спускаясь»), наводящий на мысль о поступенном нисхождении цитируемого фрагмента мелодии, который, повторяясь через одинаковые временные промежутки, подается с пропорциональным сокращением длительностей. В мессе, написанной на популярную мелодию «L'homme armé», в разделе Sanctus Орто с помощью знаков мензуральной системы — *tempus perfectum, prolatio major; tempus imperfectum, prolatio major; tempus perfectum, prolatio minor* и т. д. — зашифровывает изложение остинатно повторяющейся начальной фразы шансон, которая проводится не только в разных мензурах, но и от разных звуков — *g, c, h, a, g*, — образующих начальную попевку самого с.f. Таким образом, конструкция всей этой части мессы вытекает из структуры ее темы, изложение которой, как догадался читатель, соответствует линейному канону.

Дискретное остинато с изменяющимся данным находим и в творчестве классиков контрапункта строгого стиля — О. Лассо и Палестрины. Особенно интересную трактовку эта форма получает в жанре мотета¹⁵: имитационное изложение музыкального материала (типично мотетное письмо) в сочетании с остинатно повторяющейся фразой-репликой, выделяющейся благодаря новому тексту, создает художественный эффект, явно предвосхищающий сценическое, театральное действие.

Из мотетов Лассо особенно показательны такие, как «Congregati sunt», «Tu, Domine, benignus es», «Exsultet coelum». В последнем в четырех из пяти голосов имитационно излагается материал, начинающийся словами: «Ликует небо, море, солнце, луна и звездная высь...», в то время как в теноре 12 раз (число, несомненно, не случайное) попеременно от *c* и от *f* (квинтой ниже) звучит восторжен-

¹⁵ Это не означает, что Лассо и Палестрина не применяли ее в других жанрах. Например, Палестрина начал обращаться к форме дискретного остинато буквально с «первого опуса», о чем свидетельствуют, в частности, начальный раздел Sanctus и I Hosanna из мессы «Ecce Sacerdos magnus»; позднее эта форма была применена в Benedictus пятиголосной мессы «L'homme armé».

ная фраза: «Кто /когда/ слышал о таком великолепии, скажи». Располагаясь в центре хорового ансамбля, этот голос приобретает значение вопроса, адресованного то к высоким, то к низким голосам хора, и как бы выражает эмоциональную реакцию на основной текст мотета.

Среди мотетов Палестрины остиная форма дискретного типа особенно интересно решена в двухчастном мотете «*Tribularet, si nescirem*»¹⁶. Основной текст мотета, исполняемый в пяти голосах — «Да буду я мучим, если не узнаю милосердия твоего, господи...» — сочетается здесь с псалмодической фразой «*Miserere mei, Deus*» («Помилуй меня, боже»), которая на протяжении первой части проводится 9 раз, строго через 3,5 такта, поднимаясь сначала по ступеням вверх (от *re, mi, fa, sol, la*), а затем спускаясь вниз (от *la, sol, fa, mi, re*). Во второй части, где также с постепенным динамическим нарастанием и спадом 9 раз звучит «*Miserere*», в пяти других голосах разрабатывается новый мелодический материал, который в заключительном разделе как текстом, так и музыкой корреспондирует с окончанием I части. Не напоминает ли это драматическую сцену с психологическими оттенками мольбы, упования, прощения?

техника и формы сквозного имитационного письма

Вошедшее в употребление в конце XV века и получившее, начиная особенно со второй половины XVI века, повсеместное распространение в самых разных жанрах **сквозное имитационное письмо** продолжает опираться на идею комбинирования голосов, искусно развитую в условиях письма на *c.f.* Но здесь эта идея приобретает новый смысл, поскольку разнофункциональность голосов полностью отменяется, и наоборот, на первый план выступает сходство, идентичность, тождество голосов. Это качество, конечно же, завоевывалось не сразу. Поэтому, видимо, стоит иметь в виду, что на пути к освоению письма с равнозначными голосами было немало «промежуточных» явлений, таких как письмо с псевдокантусом, техника, использующая формальный канон на *c.f.*, техника, предполагающая участие не только формального, но и реального канона.

Взаимоотношения голосов, характерные для сквозного имитационного письма, существенно отличаются и от тех, которые могла дать техника письма на *c.f.*, и от тех, которые демонстрировали канонические формы. В основе их лежат новые принципы свободного поведения голосов, находящихся по отношению к цитате-первоисточнику в абсолютно одинаковой ситуации. Каждый из них, исходя из строения *cantus prius factus* и допускаемых в нем членений, последовательно воспроизводит сначала первую тексто-музыкальную фразу *cantus prius factus* (с разными продолжениями)¹⁷, затем вторую, третью и т. д., вплоть до последней. При этом порядок вступления голосов изменяется, а сами фразы по желанию

¹⁶ Музыкальный фрагмент (начало) этого мотета, как и рассмотренные ранее сочинения М. Орто и О. Лассо, см. в кн. 146, с. 277, 199, 271.

¹⁷ В случаях обращения к григорианскому хоралу ритм корректировался композитором.

могут повторяться неограниченное число раз. Таким образом, композиции (или части циклической формы) в соответствии с желанием автора удается охватить весь материал первоисточника, не ущемляя ни самостоятельности голосов, ни их способности к воспроизведению текста полностью. В других случаях автор, сочиняя ту или иную часть мессы, может концентрировать внимание на отдельных фрагментах, нескольких фразах *s.p.r.f.* (ранее называемых нами *punto* или *point*). При этом каждая из фраз на определенное время становится «ведущей темой» и излагается в каждом голосе столько раз, сколько существует возможностей ее показа в различных временных и пространственных (интервальных) отношениях с другими голосами, и лишь исчерпав их, сменяется следующим *punto*, который совершает свой путь по голосам с той же тщательной проработкой музыкального материала.

Многие зарубежные исследователи называют сквозное имитационное письмо «*мотетным письмом*», поскольку первоначально оно появилось прежде всего в мотетном жанре. Именно в этом жанре после длительного его пребывания (на протяжении XIII — начала XV вв.) в условиях многотекстовости и многотемности зарождается новый подход к трактовке первоисточника и организации голосов, продиктованный потребностью в концентрации внимания на одной «теме», одном объекте, а также стремлением к большему единству и органичности всех компонентов многоголосия при сохранении их самостоятельности. Ограничение одним текстом, естественно, повлекло за собой и изменения в характере подачи *soggetto*: теперь каждый из голосов претендовал на роль главного и не хотел уступать свои позиции другим. Все это органично приводит мастеров строгого стиля к **имитации**, в которой участвуют все без исключения голоса. Именно имитация закрепляет за голосами самостоятельность и одновременно равнозначность; кроме того, она обеспечивает концентрацию внимания на едином тексто-музыкальном материале (имеющем, естественно, разновременную подачу). Правда, время ограничиться лишь одной тексто-музыкальной фразой, одной темой, развиваемой на протяжении всего произведения, еще не наступило — это будет характерно для музыки барокко. Хорал же и его традиции неукоснительно требовали последовательного изложения всех его отделов, присутствия всех его версусов. В результате, в практику вошла традиция последовательного имитационного изложения (в партиях всех участников ансамбля) тексто-музыкального материала хорала с поочередной «проработкой» одного его отдела за другим.

Считается, что одним из первых, кто представил технику сквозного имитационного письма в жанре мотета, был Якоб Обрехт. Среди его мотетов, всегда связанных с определенным *s.p.r.f.*, большей частью претворяющих технику письма на *s.f.* и при этом иногда содержащих канонические формы либо фрагментарные разделы стреттно-имитационного строения, исследователи выделяют, как правило, один мотет — «*Pater noster*»¹⁸, почти полностью выдержанный в техни-

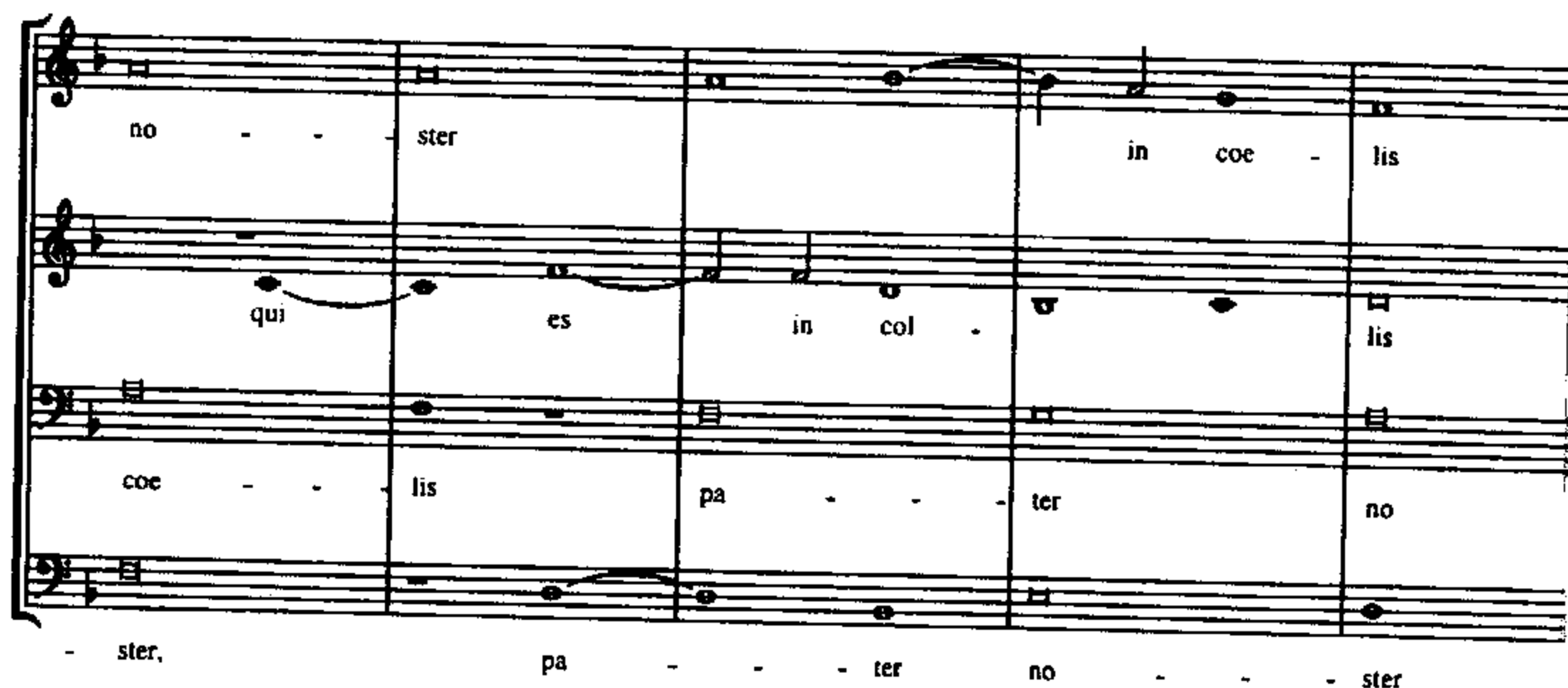
¹⁸ Его нотный текст см. в издании: *Werken van Jacob Obrecht* (uitgegeven door prof/ dr/ Johannes Wollf) *Motetten*, B.III. — Amsterdam-Leipzig, s.a.

ке сквозного имитационного письма. Композитор структурирует канонический текст *Oratio Doménica* таким образом, что отдельные строки объединяются в более крупные разделы (I и II; V, VI и VII строки), хотя каждая из них продолжает сохранять свой музыкальный материал; другие строки канонического текста, наоборот, членятся им на полустроки (например, IV и V), которые получают свои *punto* и, следовательно, увеличивают число имитационно разрабатываемых разделов. В целом, из 10 строк текста Обрехт берет только 9 (отказываясь от последней — *Amen*) и оформляет их в 6 строф с 11-ю тексто-музыкальными разделами, каждому из которых соответствует своя мелодическая фраза вышеуказанного гимна, последовательно излагаемая в каждом из четырех голосов. При этом последним чаще всего оказывается верхний голос. Наименее колорированный, он, вероятно, максимально приближен по звучанию к первоисточнику, каждая фраза которого четко отграничена от другой не только по горизонтали, но и по вертикали, проходя (и часто не по одному разу) во всех голосах в стреттно-имитационном («диагональном») развертывании. Лишь последняя, заключительная строфа мотета (на слова «Но избави нас от лукавого») изложена композитором в контрапункте *simplex* — нота против ноты.

Очень важным при анализе композиций, выполненных в технике сквозного имитационного письма, является момент выяснения выбранных композитором интервала имитации и временной дистанции, то есть пространственно-временных отношений между голосами, излагающими один и тот же материал. Например, использование в данном мотете начальной квартовой имитации обеспечивало (на 5 тактов) любимое Обрехтом параллельное движение сначала терциями (Tenor-Altus), а с 4-го такта секстами (Tenor-Discantus) и, кроме того, давало возможность хотя бы ненадолго использовать возможности фуги «*ad minimam*», позволяя партии басов «уклониться» от точного цитирования *punto*:

202

Pa - - - ter no - - - ster qui es in Pa - - - - ter no - - - -



Другой, не менее важный момент, возникающий при обращении к технике сквозного имитационного письма и требующий к себе самого пристального внимания, — это каденции, оформление которых очень различно и зависит от того, являются ли они срединными, заключительными, предзаключительными и т. д. Мотет «Pater noster» Обрехта отчетливо демонстрирует, что явления «размытости» срединных каденций и разновременности окончаний тексто-музыкальных фраз, ранее нами рассмотренные на примере мотетов «Canticum canticorum» Палестрины, показательны и для ранней стадии развития техники сквозного имитационного письма. И у Обрехта каденционная зона порой охватывает от 3-х до 5-ти и более тактов (см. например, тт. 17-21; 51-54 и др.). Но если взятые в разное время заключительные каденционные тоны у Лассо и Палестрины чаще все же принадлежат трезвучию или квинте, у Обрехта «линейность» сквозного имитационного письма практически допускает достаточно свободный выбор последних звуков срединных каденций, и мы найдем немало примеров, когда каждый из голосов завершает исполнение одного и того же *punto* на разных звуках, не образующих квинто-терцового созвучия (см. окончание изложения второго *punto*, тт. 17-25: Bassus — *re*. Tenor — *la*; Discantus — *sol*; Altus — *fa*).

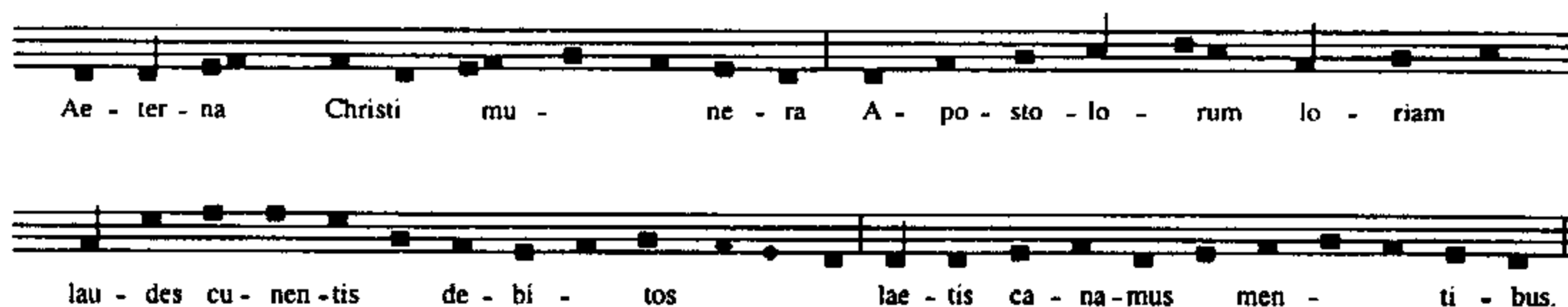
Анализ других произведений Обрехта (в частности, «Magnificat anima mea Domini» и др.) показывает, что сквозное имитационное письмо подается им часто как бы в рассредоточенном виде, чередуясь с другими приемами и техниками сочинения, в том числе такими, как антифонные переключки голосов, канон, имитации на *c.f.*, моноритмический контрапункт и т. д. В творчестве Жоскена Дебре, прежде всего в его мотетах, сквозное имитационное письмо будет иметь еще большее значение; в творчестве же Палестрины, Лассо и других мастеров XVI века оно станет основополагающим.

Постепенно эта техника проникает и в песенные формы, и в мадригал, где аналогичной работе подвергается уже иной музыкально-поэтический текст, а затем вместе

с этими жанрами сквозное имитационное письмо входит и в мессу, где разделы, выполненные в данной манере, оцениваются зарубежными исследователями (Еппесен, Риз, Спарк и др.) как разделы, имеющие «*мотетное письмо*». В отличие от письма на с. f., использовавшегося при написании месс как в технике парафразы, так и в технике пародии, сквозное имитационное письмо гораздо чаще распространяется только на один из видов мессы, а именно на мессу-пародию (второго периода) — в тех случаях, когда она опирается на музыкальный материал мотетов, *chanson's*, мадригалов, содержащих сквозное имитационное письмо. Гораздо реже в этой технике выполняются мессы-парафразы; тем не менее подобные случаи встречаются, и в качестве примера здесь может быть продемонстрирована месса Палестрины «*Aeterna Christi munera*» (PW XIV), написанная им на материале гимна того же названия¹⁹.

Данная месса принадлежит к числу исключительно компактных композиций итальянского мастера. Так, *Kyrie I* занимает всего 13 тактов, *Christe* и *Kyrie II* — по 16 тактов. Части *Gloria* и *Credo* выполнены без членения на разделы; правда, в *Sanctus*'е по традиции выделены части *Benedictus* и *Hosanna*, но и они отличаются небольшими размерами. Вполне вероятно, что подобная «камерность» этого сочинения вызвана прежде всего избранным методом работы с первоисточником-гимном, который сам по себе очень невелик — он состоит из 4-х фраз, причем последняя в музыкальном отношении точно повторяет первую:

203



Избрав для мессы мотетную технику письма, Палестрина фактически намеренно ограничил себя работой всего лишь с тремя, в музыкальном отношении разными, фразами гимна. Конечно, он мог бы последовательно, одна за другой разрабатывать их в каждом разделе мессы, то есть имитационно проработать все 3 (или, если учитывать строение гимна, то 4) фразы в *Kyrie I* и *Kyrie II* (пост-

¹⁹ Эта месса подробно проанализирована В.В. Протопоповым в его статье «Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины» (с.98-101), однако без соотнесения тематического материала мессы с первоисточником, его интонационным строением и структурой.

роив *Christe* на контрастном материале), затем в *Gloria*, *Credo* и т. д., однако почерку этого мастера совершенно не свойственна подобная повторность. Он тяготеет к «открытым», «незамкнутым» (в плане использования первоисточника) формам — что отчетливо видно в мессах, выполненных на *c.f.*, интонационно-тематическое завершение которых дается лишь в самом последнем разделе композиции (вспомним распределение фраз *c.f.* — мелодии «*L'homme armé*» в пятиголосной мессе того же названия — см. 145, с.29). Под влиянием приемов работы с первоисточником, выработанных им в условиях иных техник (в частности, техники на *c.f.*) композитор «выстраивает» здесь **общий для всей мессы план имитационной «проработки» отдельных фраз гимна** таким образом, что лишь в последнем *Agnus II* доводит имитационное развитие до последней фразы гимна; во всех же предыдущих частях развитию подвергаются или три первые фразы первоисточника, или же их число становится больше, «тиражируясь» за счет возврата к началу. Тем самым композитор как бы дает понять, что это еще не «точка», и что «продолжение следует»... «Точка» же будет поставлена лишь в последнем *Agnus'e*, где и прозвучит финальное изложение заключительной фразы гимна.

Только поняв общий план работы Палестрины в мессе с первоисточником, можно анализировать отдельно любую часть, рассматривая ее именно как часть целостной концепции, этап на пути воплощения определенного творческого замысла. Так, в первой части вышеупомянутой мессы «*Aeterna Christi munera*» (выполнена в 11-м транспонированном тоне — фа ионийском) — *Kyrie I*, где достаточно простое решение музыкального материала сочетается с удивительной тонкостью и изяществом формы его подачи (см. пример 204), композитор 7 раз проводит *punto I*, основанный на первой фразе гимна. При этом вступление голосов (от *фа*, *до*, *фа... фа*), открывающееся начальной квинтовой стреттной имитацией, осуществляется Палестриной далеко не случайно с разной временной дистанцией: обособленное звучание **трех** верхних голосов получит продолжение. Оно будет повторено, но уже с противоположным порядком вступления голосов (*I, II, III... III, II, I*) — как перестановка **тройного** контрапункта октавы, в момент окончания изложения первого (основного) *punto* в партии *Bassus*, специально продленного за счет **троекратного** звучания его последних **трех** звуков. Итак, три верхних голоса образуют симметричную структуру, в которой первая половина фактически имеет каденцию на V ступени (т.7), а вторая, повторяющая ее материал с зеркально отраженным порядком вступления голосов, — на I ступени (т.13). Однако партия баса утверждает свою логику действий: она объединяет половины в одно целое и придает всей форме слитность, удивительную органичность и естественность, которые столь типичны для стиля Палестрины:

The image displays a musical score for a Kyrie eleison. It consists of two systems, each with four staves. The top staff of each system is a vocal line with lyrics. The second staff is another vocal line. The third staff is a melodic line, likely for a string instrument. The bottom staff is a bass line. The lyrics are: Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son. The score is written in a single system with a key signature of one flat and a common time signature.

Ky - rie e - lei - son,

Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son,

Ky - rie e - lei

Ky - rie e - lei - son

son, Ky - rie e - lei son.

son. Ky - rie e - lei son.

son, Ky - rie e - lei son.

Таким образом, анализируя музыкальные композиции (или сочиняя письменные учебные композиции), выполненные в технике сквозного имитационного письма, желательно иметь в виду следующее:

1. Сквозное имитационное письмо — это результат радикально нового типа музыкального мышления. Оно весьма отличается от письма на *c.f.*, которое, как мы видели, осуществлялось последовательно (горизонтально), партия за партией, и этой своей традицией удерживало творческий процесс от введения новых выразительных средств, требовавших совместного конструирования голосов. При сквозном имитационном письме длительное оформление какого-либо одного голоса невозможно, поскольку все участвующие в композиции голоса, как правило, записываются одновременно — с диагональным продвижением от одного голоса к другому и корректировкой их звуковысотной и ритмической сторон. Соответственно, это письмо требует обязательной партитурной записи. Несмотря на то, что публикации того времени продолжали представлять собой отдельные партии голосов, само произведение изначально («в черновике») явно фиксировалось в партитуре и лишь затем расписывалось (для удобства исполнения) по партиям. Возможно, что среди композиторов того времени, довольно часто прибегавших к тайнописи и скрывавших многие секреты своего ремесла, существовало и некое неписаное правило, согласно которому Мастером, а может быть и просто музыкантом считался лишь тот, кто мог легко собрать все голоса в одно целое.

2. В том случае, когда помимо текста анализируемой композиции известен также ее первоисточник (или в случае самостоятельного выполнения композиции в данном стиле), с самого начала следует составить полное представление о форме и строении этого первоисточника, выявить количество его разделов, строф, строк и т. д., поскольку всем им в дальнейшем будут соответствовать определенные фрагменты композиции с имитационно вступающими один за другим голосами. Желательно также перевести текст первоисточника, чтобы не только иметь представление о его содержании, но и заранее знать те слова, фразы текста, которые потребуют смыслового выделения и, соответственно, привлечения элементов символики или иных выразительных средств.

3. На следующем этапе, общем как для анализа, так и для сочинения, необходимо решить вопросы, связанные с ладовой организацией произведения, с его каденционным планом, выбором архитектоники вступления голосов, а также с определением потенциальных возможностей каждой тексто-музыкальной синтагмы или каждого *punto*.

4. Дальнейшее углубление анализа, безусловно, потребует более детального изучения музыкального текста, выявления традиционных и неожиданных, оригинальных художественно-выразительных средств, а также обсуждения вопросов, касающихся использования тех или иных технических приемов. При сочинении же композиции желательно предварить ее написание подготовительной (черновой) работой, сопряженной с созданием вариантов стреттно-имитационной разработки каждого *punto* и выбором лучших из этих вариантов.

Завершая раздел о технике сквозного имитационного письма, следует сказать, что, несмотря на то, что она выступает в композициях эпохи Ренессанса

как явление радикально противоположное технике письма на *c.f.*, тем не менее две эти практики не стали чуждыми по отношению одна к другой. Встречается немало произведений, особенно в жанрах мессы, в которых одни части выполнены в технике сквозного имитационного письма, а другие — в технике на *c.f.* Такова, в частности четырехголосная месса «*L'homme armé*» Палестрины (PW XIII), первая часть которой — *Kyrie* — содержит сквозные имитации, а *Gloria* написана с участием *c.f.*

Но нас, конечно же, интересует другой случай, а именно такие композиции, в которых **письмо на *c.f.* сочетается со сквозным имитационным письмом в одновременности**. Таких примеров немало. Более того, они демонстрируют как минимум два вида подобного письма. **Первый вид**, исторически более ранний, предполагает наличие двух источников (и этим приближается к технике *Quodlibet*); как правило, он встречается в двутекстовых композициях, в которых один из голосов подается в виде *c.f.* в очень крупных длительностях и с текстом цитируемого первоисточника, а остальные голоса, развивая интонационный материал другого первоисточника, представляют его фразы в последовательной, поэтапной имитационной проработке. Данную технику письма содержит, например, мотет Обрехта «*Homo quidam — Salve sancta facies*»²⁰. Первый из первоисточников помещается композитором в верхний голос (он вступает лишь в 22 такте), где излагается максимами и лонгами, причем такая форма его подачи распространяется на большую часть мотета (всего в нем почти 290 тактов), а материал второго первоисточника распределяется по трем оставшимся голосам, которые, имитируя друг друга, поэтапно представляют одну за другой его тексто-музыкальные фразы.

Второй вид свойственен однотекстовым произведениям, в которых один голос (*c.f.*) подчеркнуто выделен из окружающего контекста изложением крупными длительностями, а остальные голоса, объединенные стреттно-имитационной фактурой, представляют собой самостоятельный пласт, сопровождающий *c.f.* В интонационно-тематическом отношении эти голоса могут быть тесно связаны с фразами цитируемого первоисточника (см. пятиголосную мессу «*L'homme armé*» Палестрины — PW XII и др.), но могут быть и достаточно самостоятельны (месса «*Ecce Sacerdos magnus*» Палестрины — PW X).

Появившись в конце XV века, этот вид письма получает большое распространение не только в XVI веке, но и в последующие столетия. Его популярность объясняется тем, что он сразу же нашел свою конкретную жанровую сферу применения, поскольку оказался родственен «**фуге на хорал**» — форме, которая не только постоянно штудировалась в учебной практике, но и охотно использовалась как в инструментальной, так и в вокальной музыке XV—XVI вв. При этом, если строгая фуга (канон) в сочетании с цитируемым хоралом, не всегда удов-

²⁰ См. ранее указанное издание, В. III, №12.

летворяла своим художественным уровнем (как говорил по этому поводу Морли: «*Великое мастерство в сочинении на хорал еще не означает приятнейшую музыку*» — 272, р.98), то свободные имитации, приписываемые к хоралу, привнося бóльшую свободу во взаимоотношения голосов, давали больше простора творческой мысли. Поэтому естественно, что эта последняя форма все чаще вытесняет собой собственно «фугу» (то есть канон) на хорал, которая с конца XVI века применяется лишь в исключительных случаях — чаще всего, когда автор желает особым образом продемонстрировать высокую степень своего мастерства и совершенство контрапунктического письма.

Quodlibet: техника и формы

Хотя само понятие quodlibet (от лат. quod libet — что угодно) вошло в музыкальный обиход лишь в XVI веке, техника quodlibet, ее возможности были хорошо известны в эпоху Ренессанса благодаря практике предшествующих столетий, причем не только по музыкальным образцам (многотекстовым мотетам XIII—XIV вв. и другим песенным формам этого времени), но и в результате широкого применения этой техники в живописи (многоярусная готическая миниатюра), театре (параллельное развитие нескольких сюжетов либо одновременный показ событий, происходящих в разное время), литературе (жанр cento) и т. д.²¹. Что же касается применения слова Quodlibet в музыке, то оно употребляется в двух значениях: 1) как композиция, основанная на сочетании мелодий и текстов, принадлежащих разным песням; 2) как техника выполнения подобных композиций.

С описанием этого явления (без использования термина Quodlibet) мы встречаемся, в частности, на страницах одного из трактатов Йоханнеса Тинкториса; здесь приводится пример, где в одном из голосов цитируется итальянская песня «O rosa bella», а в другом приводится начальный мотив популярной французской мелодии «L'homme armé»²¹ в последовательном соединении с фрагментами еще двух французских песен²²:

²¹ По мнению Рогге термин «кводлибет» возник в XIII веке из традиции импровизированных диспутов на теологическом факультете в Сорбонне. Позднее эту традицию переняли немецкие университеты, которые трансформировали ее в своеобразный торжественный ритуал (см.: Maniates M.R. Quodlibet Revisum, p.170 — Aml, XXXVIII, 1966)

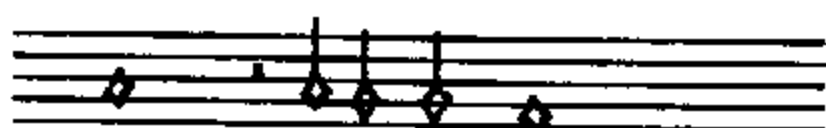
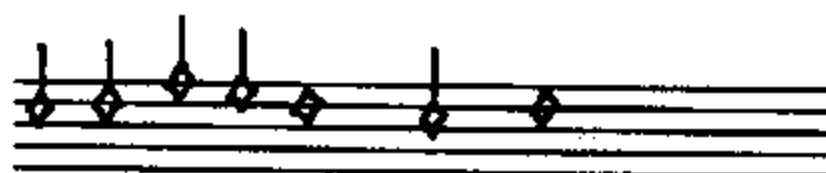
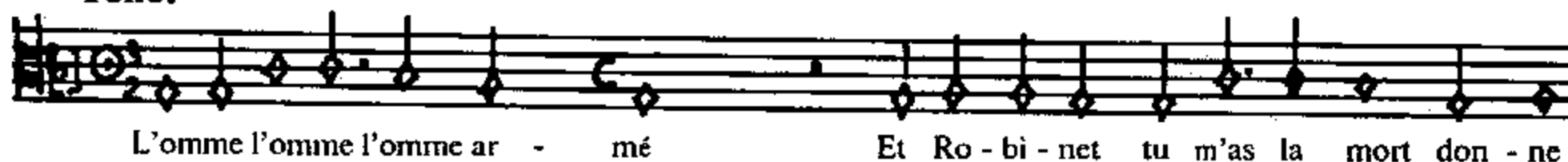
²² Это сцепление разных мелодических фрагментов, будучи незамеченным рядом зарубежных исследователей, ввело их в заблуждение относительно текста самой мелодии «L'homme armé» («Вооруженный человек»). Второй мелодический фрагмент (им было начало песенки о Робэне и Марион) был принят за продолжение мелодии о вооруженном человеке; тем самым последний приобрел не только имя, но и подругу...

205

Supremum



Tenor



quant tu t'en vas.

Одним из первых, кто употребил термин «quodlibet» в музыке, был Вольфганг Шмельтцель, который ввел его в свой сборник «Guter seltsamer und kunstreicher deutscher Gesang» («Очень редких и искусных немецких песен», Нюрнберг, 1544). Расшифровка этого термина как «смещение одного с другим» дается в словарях второй половины XVI века Рофа (1571) и Фишарта (1575). Еще несколько позднее Преториус в своем трактате «Syntagma musicum» (1619), опираясь на художественную практику своего времени, описал три основных разновидности Quodlibet: 1) каждый голос имеет самостоятельный текст, приводимый полностью (то есть с одновременным изложением разных мелодий, звучащих со своими текстами; мы будем называть его симультанным); 2) каждый голос имеет свой текст, но уже не полный, а изложенный фрагментами (то есть с последовательным изложением фрагментов, принадлежащих разным песням; мы будем называть его консекутивным); 3) все голоса имеют одинаковый текст, представляющий собой сочетание фрагментов разных текстов (объединяет черты симультанного и консекутивного видов).

Поскольку в музыке XV—XVI вв. (особенно в немецких песнях) некоторые из этих видов все же подразделяются на «подвиды», мы рассмотрим пять вариантов техники сочинения Quodlibet.

В качестве **первого варианта техники Quodlibet**, наиболее распространенного и встречающегося в самых разных жанрах (а не только в Lieder), назовем такой, при котором в многоголосном звучании сливается несколько одноголосных мелодий, изложенных, как правило, полностью, каждая со своим текстом (см. 146, № 65). Если в четырехголосной композиции осуществляется синтез только двух источников, остальные голоса дописываются в виде контрапунктов и исполня-

ются с текстом одного из источников. Внешне запись такой композиции очень напоминает старофранцузский мотет XIII века, голоса которого иногда могли содержать никак не связанные между собой мелодии, звучащие каждая со своим текстом. Но в отличие от мотета, в котором ведущими голосами были тенор и мотетус, песенные компоненты Quodlibet, не совпадающие по фразировке и масштабной организации мотивов, обычно соединялись с учетом подчинения всех голосов дисканту. Его приоритет подчеркивался также фразировкой и ладовой позицией нижнего голоса. Таких Quodlibet (особенно с дописанными голосами) немало в мотетном жанре, например, у Жоскена Дебре, Пьера де Ла Рю, Л. Компера, а также среди немецких песен, например, у Х. Изака, его ученика Л. Зенфля и др. (см. 146, № 65).

Второй вариант техники Quodlibet основывается на соединении фрагментов разных мелодий (чаще всего песен) по горизонтали; при этом каждый из соединяемых компонентов излагается многоголосно с одинаковым текстом во всех голосах. Таким образом, начальная фраза первой песни (если мы в качестве примера берем песенную форму) «стыкуется» с первой фразой второй песни, также звучащей многоголосно; та, в свою очередь, — со следующей и т. д. В данном случае подборка стыкуемых фрагментов ничем не регламентируется и чаще всего осуществляется лишь исходя из содержания текстов. В отличие от предыдущего варианта, в этом текст прекрасно прослушивается, так как звучит синхронно во всех голосах. Сцепление песенных отрезков может производиться с учетом определенных условий (например, чередование совершенных и несовершенных размеров) либо быть произвольным (см. 146, № 66).

Третий вариант представляет собой соединение целостно изложенной мелодии какого-либо первоисточника с голосом, состоящим из многочисленных попевок, принадлежащих разным произведениям (если это песенный жанр, то разным песням). Остальные, свободные голоса дописываются, как правило, с текстом либо того, либо другого компонента, но чаще все же с текстом попевки. Пример именно такого вида Quodlibet приводит Тинкторис (см. выше)²³.

Четвертый вариант основывается на фрагментах разных первоисточников, исполняемых последовательно в разных голосах, в результате чего образуется нить цитат, в партитурной записи предстающая в виде извилистой линии, отрезки которой контрапунктируют со свободными голосами.

Пятый вариант можно было бы считать продолжением предыдущего — он представляет собой тот случай, при котором «нанизывание» мелодических цитат производится разными голосами «асинхронно»: каждый голос по мере завершения фразы какой-либо одной песни тут же начинает фразу из другой. При этом, поскольку вся фактура соткана из фрагментов, корреспондирующих между собой

²³ Использованная им песня «O rosa bella» была, по-видимому, весьма популярна. Известны еще 3 «разноязычных» Quodlibet'a с ее участием. В первом она сочетается с 15-ю сцепленными по горизонтали фрагментами немецких песен; во втором таких отрывков 21, а в третьем — 19 (см. 146, с. 128).

по вертикали, горизонтали, а также, как и в предыдущем случае, по диагонали, для свободно сочиняемого материала не остается места (146, № 67).

В отличие от первых четырех видов *Quodlibet*, позволявших продемонстрировать искусные контрапунктические соединения мелодий, последний вид навряд ли может быть причислен к серьезной творческой работе. Пьесы подобного рода оставались скорее шуткой, игрой, хотя иногда и получавшей довольно любопытное полифоническое решение за счет введения дублировок голосов, имитационных приемов изложения и т. д. Не случайно среди авторов этого вида *Quodlibet* нет известных композиторов — он представлен именами Л. Гейденхамера, Л. Памингера, Н. Шнеллингера, И. Пуксталлера.

Завершая раздел о технике *Quodlibet*, специально остановимся (хотя и не очень подробно) на особенностях построения мессы-*Quodlibet*, поскольку ранее рассмотренные виды преимущественно касались песенных форм. Среди наиболее известных мастеров к этой разновидности любили прибегать Обрехт, Пипелар, Изак, Ренер, Констанцо Феста (Андреа де Сильва?). У первого в числе месс этой разновидности могут быть названы мессы «*Carminum*» и «*Schön lief*» (их нотный материал, к сожалению, нам неизвестен), а также — с оговоркой — композиции с несколькими *c.f.* типа ранее уже рассмотренных «*Sub tuum praesidium*» (6 *c.f.*) и «*De Sancto Martino*» (13 *c.f.*). Месса М. Пипелара «*Omnium carminum*» дошла до нас лишь во фрагментах партий двух голосов. Месса Ренера, по-видимому, служила прообразом мессы «*Carminum*» Изака, заимствовавшего из нее материал отдельных голосов. На этой последней мы остановимся подробнее²⁴.

Ее техника достаточно специфична и представляет собой как бы еще один вариант *Quodlibet*. В отличие от обычной практики его составления, а также и от вышеупомянутых композиций Обрехта, который каждую новую мелодию вводил со своим текстом, используемые Изаком мелодии немецких песен ничем не выделены и звучат с традиционным тестом мессы²⁵. Все это создает немалые трудности при нахождении первоисточников и определении общего количества цитат — трудности, которые и по сей день при характеристике этой мессы остаются даже для немецких исследователей, великолепно знающих свои народные песни, «камнем преткновения».

²⁴ Автор благодарит И.К. Кузнецова за предоставленную им возможность ознакомиться с нотным материалом этой мессы.

²⁵ Подобное отношение к первоисточникам, отдельные мотивы которых могли свободно использоваться в разных частях мессы, наводит на мысль о том, что, некоторые из композиций этого жанра, не имеющие указаний на источник, возможно, аналогичным образом содержали фрагменты и мелодические обороты из различных первоисточников, а следовательно, отчасти были связаны с традицией *Quodlibet*. К числу подобных сочинений предположительно можно отнести и знаменитую мессу «*Praeae Marcelli*» Палестрины (PW XI), в крайних частях которой отчетливо прослушивается начальная фраза мелодии «*L'homme armé*», но сколько других мелодических попевок и мотивов остаются нам неизвестны, — сказать трудно.

По крайней мере, если судить по краткому предисловию (Ф. Блуме) к изданию этой мессы, относящемуся к 1930 году, к тому времени было обнаружено всего лишь несколько цитат. Первая из них — мелодия песни самого Изака «*Insbruck, ich muss dich lassen*», которая лежит в основе *Christe II* и в большей части этого раздела излагается канон в партиях теноров и верхних голосов. Вторая — из его же органной пьесы «*Frater Conradus*», начальная фраза которой не менее 15 раз повторяется разными голосами в *Agnus III*. Третья — «*Herr, du heb den Wagen selb*», материал которой излагается у теноров в *Kyrie II*. Четвертая — популярная немецкая песенка «*Die brünlein, die do fliessen*», много раз обрабатывавшаяся Изаком (см. *DTÖ, Bd. XIV*), — предстает в виде отдельных фрагментов в *Gloria* («*Qui sedes*», в партии баса, т. 98), а также и в других частях. В 1977 г. Мартин Штехелин издал три тома исследования об Х. Изаке (М. Staehelin. *Die Messen Heinrich Isaacs*), где в третьей части отдельно останавливается на «*Missa carminum*», подробно перечисляя обнаруженные к этому времени цитаты. Кроме вышеперечисленных им приводятся: «*War ich ein falk*» (*Et in terra*, тт. 13-17), «*Ja freilich halt wie pald*» (*Qui tollis*, тт. 68-84), «*Es taget for dem Walde*» (*Patrem*, тт. 18-31) и еще мелодии трех песен. Тем не менее и это малые крохи по сравнению с тем количеством цитат, которыми, по всей очевидности, насыщена ткань мессы Изака, вся сотканная из достаточно кратких, близких песенному жанру фраз. Происхождение не только большого числа «одиночных» мотивов и попевок, но и фрагментов, по многу раз повторяющихся в музыкальном тексте мессы, остается невыясненным. В числе последних, например, — материал партии верхних голосов в *Kyrie I*, о происхождении которого, как сообщается авторами предисловия издания 1930 года, достоверные сведения отсутствуют; затем им же открываются *Credo*, *Sanctus*, *Agnus I* (в последней из названных частей данный материал излагается канон между крайними голосами). Очевидно, что это должен быть очень значимый для композитора первоисточник; можно даже допустить (хотя исследователи это и не отмечают), что им являются сопрановый и альтовый голоса из все той же песни об Инсбруке, превратившейся в своего рода «личный знак» композитора (об ее исключительной популярности свидетельствуют многократные обращения к ней на протяжении последующих столетий):

206

a)

In - sbruck, ich muss dich las - sen, ich far da - hin

In - sbruck, ich muss dich las - sen ich far da - hin

432

6) Изак. Месса «Carminum»

Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son

Традиции Quodlibet, выработанные в эпоху строгого стиля, его техника и формы продолжают жить в последующие века. Сохранились они и в эпоху И.С. Баха, который с удовольствием сочинял пьесы, основанные на песнях, широко распространенных в быту. До нас, правда, дошла крайне малая их часть. Это инструментальный Quodlibet, завершающий цикл «Гольдберговских вариаций», а также Quodlibet, созданный им на раннем этапе творчества (1707 г.) для четырех певческих голосов.

Впоследствии интерес к Quodlibet резко падает; однако спустя два столетия, уже в наше время отдельные его выразительные свойства — калейдоскопичность, элементы пародийности, стилистическая пестрота, эффект совмещения несовместимого — заимствуются другими, рожденными в новых условиях жанрами и композиционными приемами (попурри, коллаж и т. д.). Возрождается и сама форма Quodlibet, о чем свидетельствуют произведения таких авторов (мы ограничиваем список лишь именами отечественных композиторов), как Р. Щедрин, С. Слонимский, С. Губайдулина, Д. Кривицкий, Л. Бобылев и др.

техника колорирования

Традиция колорирования (лат. color — цвет; colorare — окрашивать) основного напева, как известно, имеет свои корни в средневековом искусстве мелизматического органума. И хотя с тех пор до исследуемого нами периода прошло немало времени, в течение которого порой, достаточно кардинально обновлялись и художественные принципы, и творческие задачи, отношение к методу колорирования практически не изменилось. В эпоху строгого стиля он предстает как одна из основных форм проявления принципа *varietas* (на интонационном уровне) и как один из ведущих методов мелодического варьирования материала. Как и в прошлые столетия, он имеет две практики — устную, связанную с искусством импровизации (в ней принимают участие как известные мастера, имеющие хорошую школу и навыки орнаменти-

рования, так и музыканты-любители), и письменную, результаты которой остаются зафиксированными в музыкальном тексте мотетов, частей месс и других жанров. При этом, наряду с блистательными результатами применения техники колорирования (о них можно судить по композициям Обрехта, Изака, Жоскена Депре, О. Лассо, а также других композиторов), в это же время, по-видимому, имеют место и малоудачные опыты «работы» с чужим материалом. Об этом, в частности, свидетельствует описанный в трактате «*Locatum communium collectanea*» (1562) Д. Манлиуса эпизод, участником которого был Жоскен Депре. Услышав колорированное исполнение одной из своих композиций, Жоскен в ярости воскликнул: «*Ты осел! Ты глупец! Почему ты орнаментируешь мою музыку? Если бы я захотел украшений, то написал бы их сам. Но если ты желаешь орнаментировать* (в тексте: сочинять — Н.С.) *готовую композицию, то напиши тогда ее лучше сам, и оставь мою музыку в покое*» (цит. по 277, S.222). Из этих слов становится понятным, что письменная традиция колорирования музыкального материала предпочиталось профессионалами больше, нежели устная.

Говоря ранее о технике письма на *cantus firmus*, мы уже частично затронули вопрос, касающийся проблемы колорирования *cantus firmus* (*cantus floridus*), а точнее колорирования первоисточника. По-видимому, при решении этого вопроса следует различать два момента, а именно: идет ли речь об интонационном варьировании, которое практически всегда используется при работе с *cantus prius factus* и является почти обязательным условием его оформления в музыкальной композиции, — или же имеется в виду **особый подход** к трактовке первоисточника, который позволяет свободно интерпретировать его материал, делая его в некоторых случаях практически неузнаваемым.

Что касается **первого** случая, то он затрагивает лишь **внешнюю сторону явления колорирования**; его роль, несмотря на важность происходящего (рождение в музыкальной композиции новой темы) сводится, в сущности, к усилению или ослаблению той «цветовой гаммы», которая изначально свойственна *cantus prius factus*. Новый голос, получаемый в результате незначительного добавления или пропуска отдельных звуков, а также изменения ритмики, фактически приобретает более густые или более прозрачные тона все той же самой гаммы красок. Поскольку проделанная с ним работа есть фактор «приспособления» *c.pr.f.* для данной композиции, он остается хорошо узнаваем (см. мелодию гимна и хоровые партии *Kyrie* в примерах 203, 204). Иногда колорирование подобного рода выступает как фактор авторского комментирования, опять-таки, либо сгущающего краски рассказанного «сюжета», либо, наоборот, проясняющего и в то же время дополняющего этот «сюжет».

К числу приемов данного вида колорирования относятся:

а) повторы и опевания звуков первоисточника, который, как правило, используется в целостном виде;

б) авторские каденции, расцвечивающие и продлевающие каденционные зоны первоисточника, легко определяемые в тексте и фиксируемые слухом именно как дополнительный материал.

в) незначительные вставки, состоящие из одной-двух и более нот, являющихся проходящими или вспомогательными и никоим образом не изменяющих строение (и прежде всего остов) цитируемого первоисточника;

В некоторых случаях перечисленные приемы могут применяться не в изолированном виде, а вместе:

207 Жоскен Дебре. Месса «Ave maris stella»

а)

Дюфай. Месса «L'homme armé»

б)

Изаак. Месса «Pashale», Gloria

в)

Второй, несомненно, более интересный, вид колорирования не ограничивается внешними изменениями первоисточника, а касается его **сущностной** стороны. При колорировании первого рода она оставалась неизменной, здесь же первоисточник настолько сильно вуалируется, что порой становится практически неузнаваем. Скорее всего, он может быть уподоблен канве, на которой расписывается новый узор, имеющий свою цветовую гамму, свой колорит, свои оттенки красок. По сути дела, возникает не просто новая версия первоисточника, но новое произведение, в котором иногда с большим трудом угадывается *cantus prius factus*.

Музыкальные примеры этого рода колорирования (а к их числу относятся части месс, мотеты, возможно, мадригалы) обычно настолько индивидуальны и органичны по своей стилистике, что очень часто рассматриваются как сочинения, написанные «по мотивам» того или иного первоисточника. При этом могут возникать ситуации, приводящие к самым разным результатам. Например, одно дело, когда в авторский «рассказ» постоянно вплетаются краткие цитаты первоисточника, которые, хотя и свидетельствуют о наличии новой версии ранее существовавшего «сюжета», тем не менее не влияют существенно на общий характер «повествования». Таковы, например, двухголосные части *Domine Deus* и *Qui tollis* из мессы «*Magia zart*» Обрехта, в которых материал немецкой духовной песни задействован практически полностью: отдельные ее фразы попадают на другую высоту, меняется ритмика знакомых фраз, варьируются известные интонации и т. д., но в целом дуэтная форма представляет собой вариант первоисточника, его новое прочтение.

Другое дело, когда композитор пишет ту или иную часть мессы (например, *Christe, Pleni sunt* или *Benedictus*) преднамеренно свободной от использования первоисточника, хотя какими-то своими деталями материал все же может с первоисточником перекликаться (например, своей начальной фразой). Так выполнен, в частности, раздел *Pleni sunt* из вышеуказанной мессы Обрехта, который начинается с имитационного изложения в трех голосах уже знакомых нам 8-го и 9-го мотивов мелодии *Magia zart*, последовательно соединенных (в предшествующих разделах мессы эти мотивы излагались как *c.f.*). Очевидно, что данный музыкальный текст мы не можем считать полностью новым; тем не менее он уже не является и продуктом только техники колорирования. Процесс колорирования перерастает здесь в нечто большее, приближаясь к импровизации.

Ранее отмечалась тесная зависимость рассматриваемого вида колорирования от творческой манеры автора, его подчиненность индивидуальному почерку того или иного композитора, что значительно уменьшает число общих типизированных приемов, используемых в подобной технике. Отношение Обрехта к такому виду колорирования совершенно иное, чем у Изака, и оба они решают данную проблему иначе, чем, например, Роберт Карвер. Поэтому мы не касаемся на страницах данной работы темы, связанной с особенностями индивидуальных стилей, требующей, к тому же, привлечения большого количества нотных примеров. Тем не менее назовем средства, наиболее часто применяемые при обращении к такому виду колорирования:

1) использование фрагментов первоисточника в свободном порядке их следования;

2) достаточно частая смена фактурных условий и переключение с одних технических приемов письма на другие (канон, *ostinato*, дублировка голосов и т. д.).

И первый и второй род колорирования, наряду с разработкой их в жанрах вокально-хоровой музыки, начиная с XV века, успешно применяются в инструментальной музыке — о чем могут свидетельствовать произведения Х. Изака, А. Шлика, К. Паумана, Дж. Кавациони, А. Габриели и др. В этот период инструмен-

тальная музыка во многом остается зависимой от вокальной, что проявляется не только в преемственности источников, тематического материала, способов его изложения, но порой и в буквальном копировании нотного текста вокальных композиций. Однако текст этот расцвечивается проходящими и вспомогательными звуками, разного рода гаммообразными пассажами, в чем нельзя не усмотреть подготовку «общих форм движения» и риторических фигур, которые будут при-суши музыкальной стилистике Барокко.

о некоторых особенностях формы канонических композиций

В музыке второй половины XV—XVI вв. остается популярной техника **канонического письма**, о чем свидетельствуют и постоянно фигурирующие в трактатах материалы о канонах, и появляющиеся то у одного, то у другого автора композиции, содержащие канон. Поскольку техника канона была подробно изложена нами в предыдущей главе, в данном разделе речь пойдет прежде всего о разных трактовках тексто-музыкальных форм, содержащих канон, и отчасти о разных подходах и решениях в толковании одного и того же текста различными авторами.

Однако прежде чем приступить к освещению этих вопросов, следует специально оговорить момент, касающийся двух вариантов использования канона в качестве основы всей композиции (мессы, магнификата) или же ее крупных разделов. Канон может:

1) в одних случаях охватывать все голоса композиции и выступать единственной формой изложения музыкального материала,

2) в других — представлять в качестве стержня композиции, имеющей помимо канонически излагаемых голосов также и иные, «свободные» голоса. В этом последнем случае, по-видимому, имеет смысл говорить о формах, содержащих канон любого вида (и с любой временной дистанцией между голосами, включая нулевую), но не линейный, — использование которого приводит к появлению рассмотренных нами ранее остинатных форм.

1. **Первый случай** в художественной практике представлен достаточно небольшим количеством произведений, многие из которых уже назывались в предыдущих главах. Это — анонимный «Летний канон» (6 голосов), мотет Й. Окегема «Deo gratias» (36 гол.) и ряд частей из его же мессы «Prolationum», мотет «Qui habitat in adiutorio» (24 гол.) Жоскена Депре и, например, Agnus II из его же мессы «L'homme armé» (*super voces musicales*); Agnus из мессы того же названия Пьера де Ла Рю и его же мотет «Ave Sanctissima Maria» (6 гол.), анонимная, но явно принадлежащая школе Палестрины «Missa Canonica», почти все части мессы «Ad fugam» Палестрины и отдельные разделы его же месс «Sacerdotes Domini», «Gia fu chi m'ebbe saça» и др. Всем им, вне зависимости от вида используемых канонов, свойственна форма с закрепленностью текстовых фраз за конкретным

музыкальным материалом, свободным развитием исходной «посылки», регулируемым лишь каденционным планом согласно воле автора.

Рассмотрим один из примеров подобного рода композиций — *Benedictus* из мессы «*Gia fu chi m'ebbe cara*» Палестрины (см. 146, № 21), выполненной в технике пародии на одноименный мадригал «Она была мне дорога». Использование канона в *Benedictus* (и подобных камерных частях мессы) — достаточно частое явление: вспомним три мензуральных канона в аналогичной части мессы «*L'homme armé*» (*super voces musicales*) Жоскена Дебре, мензуральный канон первого раздела (с одним только повторяющимся словом «*Benedictus*») в его же мессе «*Sine nomine*», зеркальный канон в «*Missa Canonica*», канон в мессе «*Ad fugam*» Палестрины. В данном случае композитор обратился к форме трехголосного конечного канона, выполненного в двойном контрапункте дуодецимы, который зафиксирован им на одной строке с ремаркой: *Canon in diapente et in diapason* (Канон в квинту и октаву).

Текст этого раздела — *Benedictus qui venit in nomine Domini* (Благословен грядущий во имя Господа) — Палестрина мог структурировать различным образом. Он мог поступить так, как это ранее сделал Жоскен в вышеуказанной мессе «*L'homme armé*», где слово «*Benedictus*» звучит в одном каноне, представляющем собой самостоятельный раздел, «*qui venit*» — во втором каноне и «*in nomine Domini*» — в третьем; мог несколько раз повторить слово «*Benedictus*», что заставило бы его излагать начальный *punto* в форме циркулярного канона; мог периодически повторять каждый фрагмент фразы — «*Benedictus*», «*qui venit*» и «*in nomine Domini*», придав тем самым канону подобие «мотетной формы», где вслед за первым *punto* следовало бы изложение второго, затем третьего, или же распеть эти слова каким-то другим способом²⁶. Однако Палестрина избирает для этого 26-тактного раздела свою излюбленную тексто-музыкальную форму (которой он часто пользуется в аналогичных частях мессы, не имеющих канонического строения) с повтором слов и постепенным «выстраиванием», «прорастанием» всей фразы:

«Благословен грядущий, грядущий

благословен грядущий

во имя Господа,

грядущий во имя Господа, во имя Господа, Господа, Господа».

В пропосте это последнее слово произносится трижды (на первом завершается собственно канон), в первой респосте — дважды, во второй респосте — один раз.

В соответствии с текстом выстраивается и канон, в котором можно выделить два почти равновеликих раздела — в 11 и 13 тактов (соответственно с окончанием пропосты в т. 24). В первом из них каждый раз слово «благословен» излагается силлабически семибревисами, а слово «грядущий» распевается с участием миним и семиминим с помощью интонационно родственных *punti*. Во второй половине

²⁶ Как известно, И.С. Бах в *h-moll'*ной мессе дважды излагает полностью текст *Benedictus'a*, в соответствии с использованием двухчастной формы.

канона слова «во имя Господа» получают, опять-таки, силлабическое изложение и всякий раз сопровождаются одним и тем же *punto*, своим интонационным строением напоминающим колокольный перезвон. В оставшейся части *Benedictus*'а этот *punto* звучит 9 раз, и такое многократное повторение радостной вести, несомненно, усиливает светлое, торжественное звучание музыки этой части.

2. Несравненно большее число композиций представляет **второй случай** — канон, выполняющий функцию стержня, основы музыкальной композиции. Здесь наряду с ним обязательно присутствуют другие голоса, которые могут находиться с голосами, участвующими в каноне, в ближайшем родстве; более того, они даже могут создавать иллюзию участия в каноне, но могут и просто оттенять его, подчеркивая его важность.

Ограничимся показом всего одного произведения — шестиголосной *chanson* «*Petite camusette*» Жоскена Дебре (ее нотный текст см.: 146, с.303-306). Средние голоса (альты), вступающие в ней последними, изложены от начала до конца композиции каноном в унисон. Сам этот канон, благодаря наличию текст-музыкального повтора, имеет 3-х частную репризную форму и, следовательно (из-за репризы), должен быть причислен к виду бесконечных канонов (II разряда). Остальные голоса (особенно в первых тактах) в интонационном отношении абсолютно идентичны альтам; в дальнейшем они аналогичным образом группируются в пары и своими краткими канонами начинают составлять некую «конкуренцию» основному канону, усиливая в целом свойственный пьесе шутливый характер:

*Маленькая плутовка
до смерти довела...*

Сейчас, конечно же, трудно сказать, насколько материал этого канона идентичен самой песенке о лукавой плутовке. Однако, сравнивая его с музыкальным текстом трехголосной *chanson* (возможно того же Жоскена — 146, с.301-303), а также с мелодией «*Petite camusette*», разработанной Й. Окегемом и А. Виллартом (см. 206, Bd.V, S. XXVII), можно сказать, что эти различия в целом незначительны. Главное, репризная форма, которую придал канону Жоскен, была, по-видимому, свойственна самой песенке (она присутствует во всех четырех вышеназванных композициях). Тем не менее столь изящно представить эту мелодию в виде канона, ни на минуту не прерывающегося, и в каждом из трех своих разделов (первый и третий имеют по 10 отделов, средний — 12), в свою очередь, включающего еще по одному маленькому бесконечному канону II разряда (такты: 9-14; 17-23; 33-39), и добиться при этом цельности и архитектурной стройности (каждый раздел содержит по 14 тактов: первый — 4т. «вступление» + 10 т.; второй — 14 т.; третий — 10т. + 4 т. «заключение») мог только Жоскен!

Нет необходимости еще раз говорить о том, что при всей слитности разделов данной композиции ее форма в целом определяется формой лежащего в ее основании канона. Технически это выполнялось следующим образом: вначале писался канон, а затем весь сопровождающий его материал. При этом, если первая часть пьесы имеет достаточно определенную каденцию (несмотря на то,

что срединный раздел начинается в момент ее звучания), то вторая каденция завуалирована «проносящимися» сквозь нее, пересекая ее границы, не участвующими в каноне контрапунктами верхних и нижних голосов. Однако тексто-музыкальная реприза помогает услышать повтор материала и оценить стройность всей композиции.

моноритмический контрапункт (contrapunctus simplex)

т.е. идеальный

Наряду с имитационным письмом, разного рода стреттными, каноническими формами изложения музыкального материала, в эпоху строгого стиля важное значение имеет и моноритмический контрапункт — contrapunctus simplex (нота против ноты). Будучи самым безыскусным, contrapunctus simplex тем не менее обладает исключительной выразительной силой. От других контрапунктических техник его отличают постоянная консонантная вертикаль и синхронное произнесение текста всеми голосами вокально-хорового ансамбля.

Присущие contrapunctus simplex естественность и простота, казалось бы, предполагали его рассмотрение не последним, а первым. Однако по ряду причин мы намеренно завершаем им главу о контрапунктических техниках письма. Причины эти следующие:

- а) моноритмический контрапункт более других видов контрапункта подготавливает рождение функциональной гармонии;
- б) особенно часто к нему обращались тогда, когда традиционные жанры, предполагали участие большего числа голосов нежели пять (6, 8, 12 и т. д.);
- в) в отдельных случаях моноритмический контрапункт совмещается с другими, более самобытными контрапунктическими техниками (Quodlibet, канонической, на c.f.), которые, следовательно, необходимо было рассмотреть ранее.

Обратимся к истории этого контрапункта. Как известно, уже в начале XV века проникновение в профессиональную музыку фобурдона и распространение чистого строя, а также окончательный переход терций и секст в разряд консонансов (см. 10, с.58) приводят к переосмыслению вертикали, в которой квинто-октавные и др. созвучия все чаще заменяются полными трезвучиями²⁷. Правда, эти трезвучия еще мыслятся как сочетание интервалов — квинт и терций, и правильное было бы их называть квинто-терцовыми конкордами. Именно такое теоретическое обоснование они получают в «Istitutioni harmoniche» (где подобный конкорд называется harmonia) Царлино который, к тому же, считает, что «когда большая терция находится внизу, гармония делается веселой, когда она находится наверху, гармония становится печальной. Способ расположения терций... порождает разнообразие гармонии» (ч.III, гл.31).

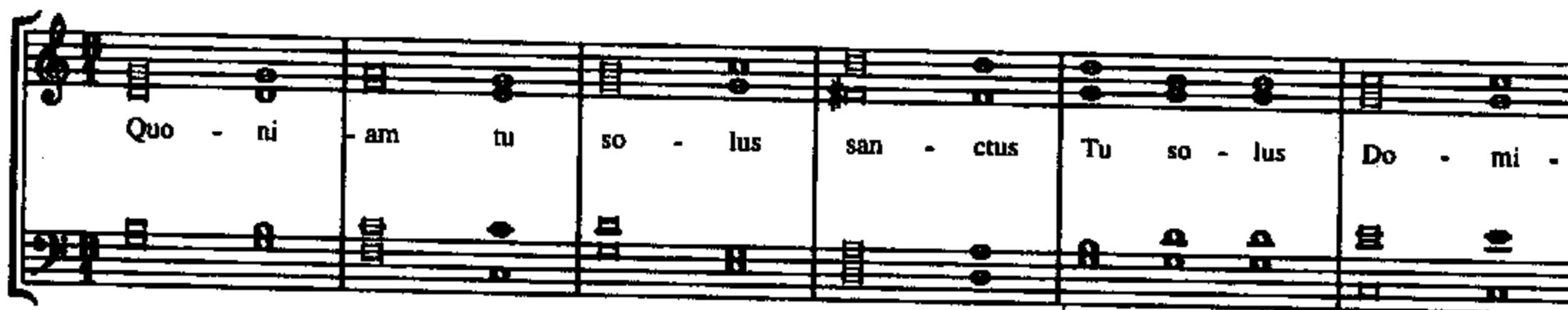
²⁷ Развитию теории чистого строя способствовали, в частности, труды Фольяни («Musica theoretica», 1529), Царлино («Istitutioni harmoniche», 1558), Салинаса («Dei musica libri VII», 1577).

Техника *contrapunctus simplex* основательно прорабатывалась всеми авторами трактатов, о чем свидетельствуют и ранее цитированные нами правила контрапункта из анонимных трактатов, и правила трех-четырёхголосного письма Морли, которые сводились к «отбору», во-первых, консонантных интервалов по отношению к тенору, а во-вторых, к поэтапному описанию возможных позиций сначала третьего голоса, исходя из конкретно выбранного интервала, а затем четвертого — исходя из позиций второго и третьего голосов по отношению к тенору.

1. Обратимся к композициям на четыре и пять голосов. Ранее уже назывались жанры, для которых этот контрапункт являлся основополагающим (в их числе — итальянские канцонетты, баллетты, фроттолы, вилланелы, лауды, некоторые немецкие духовные песни), и наоборот, такие, где он чаще выполнял эпизодическую, но тем не менее очень заметную роль, поскольку вносил определенный смысловой контраст и в фактурное строение произведения, и в текстовое содержание, и в общее драматургическое строение (мотеты, мессы, светские песенные формы, мадригал). Впрочем, некоторые из этих последних — например, мотеты — могли быть и полностью написаны в *contrapunctus simplex*. К числу немногих образцов подобного рода, принадлежащих Палестрине, относится четырёхголосный мотет «Gaude, Barbara» (PW VII, S.72), предназначенный для высоких (по-видимому, детских) голосов. На протяжении всей композиции (88 тактов) ее автор, за исключением отдельных кратких моментов, ни разу не отклоняется от моноритмического контрапункта. Все голоса слиты в одном монолитном звучании, где трудно выделить ведущий и контрапунктирующие ему голоса. Тем не менее их модальная, линейная природа подчеркивается частым использованием оборотов с восходящим поступенным движением, что связано с символикой (такова, в частности, партия нижнего голоса — альты, который при словах «Gaude namque elevata es in collo» — «радуйся, ибо вознесена на небо» — поступенно поднимается на протяжении четырех тактов от *do* первой октавы до *do* второй).

Что же касается четырех-, пятиголосных месс, то моноритмический контрапункт очень часто использовался в тех разделах, которые имели продолжительный текст и традицию силлабического распевания, либо ставили своей целью максимальное воздействие на слушателей, прежде всего, в дни особых богослужений (например, на страстной неделе). Вот один из типичнейших примеров моноритмического контрапункта, который содержит раздел из Gloria в Missa Prima Палестрины (PW XIII):

208





Вслушиваясь в звучание этого фрагмента (как и других подобным образом выполненных композиций эпохи Ренессанса), анализируя его вертикаль, внешне напоминающую аккордовую фактуру, не следует забывать, что такая многозвучная вертикаль, как бы она ни была похожа на аккордовую вертикаль в барочных и более поздних сочинениях, является тем не менее результатом модального мышления и линейного, мелодического движения голосов. Сходство с гармоническим мышлением здесь чисто внешнее, и различия легко обнаруживаются при более детальном изучении вертикали, при внимательном анализе способов соединения голосов и возникающих при этом последовательностей конкордов.

Три фразы (4т.+3т.+3т.) формируются Палестриной преимущественно с помощью квинто-терцовых образований, причем из 29 созвучий 25 раз звучат трезвучия (позволим себе воспользоваться более поздним термином), лишь в трех случаях — секстаккорд и один раз — в самом конце — октаво-терцовый конкорд:

I — I — VII — IV — I — IV₆ — V — V — I — I — I — IV — IV — I —

I — VII — IV — IV — I — IV₆ — V — I — II — I₆ — III — II — V

В девяти случаях конкорды соединяются мелодически (причем дважды — при наличии общих звуков), в восьми — гармонически, то есть с сохранением общего тона, и лишь один раз все голоса идут в одном направлении (тт. 3-4). Достаточно часто используется повтор созвучия (9 раз), осуществляемый как внутри «такта», так и между «тактами» (тт. 8-9). Третья фраза — на словах «Ты один Высочайший, Иисус Христос» (слово «высочайший» подчеркнуто восходящим движением) — поначалу повторяет (варьированно) первую фразу («Ибо Ты один Свят») не только верхним, но вслед за ним и остальными голосами, сохраняя, кроме одного случая (где все голоса движутся в одном направлении), практически те же конкорды; однако ее окончание (три последних такта) необычно: из-за тритона большая терция в конкорде I ступени не может быть взята, и она заменяется малой — с *си бемолем*, и тем самым оказывается подчеркнутой не тональная, а именно модальная природа вертикали.

Обзор вертикали вышерассмотренного примера, как и других композиций, выполненных в технике *contrapunctus simplex*, демонстрирует ее ограничение пре-

имущественно квинто-терцовыми сочетаниями конкордов. Наибольшее распространение среди них имеют следующие обороты:

$$\begin{array}{lll} \text{I} - \text{III} - \text{V} - \text{I}; & \text{I} - \text{IV} - \text{V} - \text{I}; & \text{I} - \text{VI} - \text{III} - \text{I}; \\ \text{V} - \text{VI}; \text{VI} - \text{V}; & \text{V} - \text{IV} - \text{I} - \text{II}; & \text{I} - \text{III} - \text{VI} - \text{I}; \\ \text{VII}_6 - \text{IV}, \text{VI} - \text{II}; & \text{I} - \text{VII} - \text{IV} - \text{I}; & \text{I} - \text{V} - \text{VII} - \text{IV}. \end{array}$$

Даже основываясь только на перечисленных схемах, можно сделать вывод о равноправном участии в *contrapunctus simplex* всех конкордов, обратимости их связей, об отсутствии дифференциации конкордов, построенных на главных и побочных ступенях.

2. Рассмотрим теперь случаи обращения к моноритмическому контрапункту в композициях, имеющих более пяти голосов. Количество сочинений, написанных в этой технике, значительно возрастает, причем подавляющая их часть принадлежит многохорным, написанным для **двух или трех хоров** композициям, материал которых (восьмиголосие, двенадцатиголосие) чаще всего организуется по принципу антифонных переключек. Надо сказать, что использование одного и того же метода не приводит к стереотипности решения тексто-музыкальной формы: партии хоров могут содержать «реплики» и очень краткие, и достаточно продолжительные; они могут повторять один и тот же словесный и музыкальный текст по типу «эхо» (примеров претворения этого метода не так уж много; в их числе может быть назван двуххорный мотет Палестрины «*Veni sancte Spiritus*» — PW VII № 25) или распределять его между собой наподобие диалога, где партии имеют разный музыкальный и словесный текст (таких примеров большинство); наконец, они могут либо эпизодически, либо регулярно сливаться в одновременном звучании.

В 8-12-голосных сочинениях, написанных в контрапункте *simplex*, получают претворение те же методы работы с первоисточником, что и в четырех-пятиголосии. Присутствие первоисточника в партии одного из голосов первого, второго или третьего хора позволяет вспомнить о технике парафразы и о ранних способах работы с *c. r. g. f.*, который здесь может быть трактован как *cantus firmus*. В случаях же создания многохорных композиций на материале многоголосной первоосновы (четырёх-пятиголосного мотета и т. д.) возникает возможность говорить о технике пародии.

Строение вертикали и логика последования конкордов в 8-12-голосии также ничуть не отличаются от 5-6-голосия. При этом в тех случаях, когда материал хоров неконтрастен, очень часто оказывается, что партии второго и третьего хоров при сравнении их с партиями первого могут быть рассмотрены как производные соединения вертикально-подвижного контрапункта (четверного).

Как уже говорилось, большая часть сочинений, написанных для 8-12 голосов, организуется по принципу антифонных переключек, воспринимаемых слухом как подобие имитаций. Даже тогда, когда и музыкальный, и текстовый мате-

риал хоров полностью различны, все равно эффект имитации (свободной) ощущается за счет а) периодичности повторов, б) тембровой односоставности хоров, в) возможных моментов ритмического сходства.

Однако наиболее частое использование получает прием точного имитирования вторым хором фрагментов материала первого (особенно первой строки). При этом текст повторяющегося раздела (многоголосной респосты) может быть тем же, но чаще бывает другим (см. «Stabat mater dolorosa» — PW VI, № 24)²⁸. В отдельных мотетах, в которых фразы первоисточника интонационно близки между собой, например, в восьмиголосном мотете «Lauda Sion Salvatorem» (PW VII, № 22), повторению подвержена не только первая фраза (в данном случае двенадцатитакт), но и вторая. В варьированном виде этот материал может воспроизводиться в композиции еще несколько раз (как в вышеуказанном мотете), естественно, с новым текстом.

В некоторых случаях музыкальный материал первого хора точно имитируется вторым и третьим хорами достаточно длительное время. Тогда можно говорить либо о **распределенном** «многотемном» каноне (с чередованием отделов, имеющих многоголосные пропосту и респосту), либо о «**стреттном**» каноне (также «многотемном») и т. д. В исключительных случаях подобные, организуемые в форме многотемного канона переключки выдерживаются от начала до конца композиции.

Именно таким образом выполнен хор «Escho» Орландо Лассо, представляющий собой четырехтемный «стреттный» канон:

210

Лассо

O la, che bon ec - cho!

O la, che bon

²⁸ В этом проявляется сходство с формой Bar, характерной для протестантского хорала и многих Lieder.



Хор «Есcho» получил широчайшую известность в последующие столетия и принес автору славу не меньшую, чем «Инсбрук» Изаку. Произошло ли так благодаря только его высочайшим художественным достоинствам — или же здесь особую роль сыграли те философско-поэтические ассоциации, которые способен вызвать у слушателя сохраняемый длительное время принцип переключек целых хоровых «пространств» в сочетании со словами: *«то большая тайна»*, *«надолго простимся, эхо»* (с бесконечным канонам, как бы олицетворяющим нежелание прощаться), *«вспомни всех нас»* — ассоциации с идеей загадочной и вечной переключки, связи времен?

...Единое и в то же время прерывистое звуковое пространство все заполнено цветовыми бликами, переливами света и тени, контрастами и полутонами... Каждая эпоха направляет свой взгляд в будущее, стремится оторваться от прошлого — и одновременно испытывает по нему ностальгию. Вот и мы, отягощенные сиюминутными заботами, беспокойством о завтрашнем дне, вглядываемся тем не менее временами в таинственно мерцающую даль ушедших эпох в надежде понять: а мы? Эхом чего является каждый из нас?..

Вместо заключения

Автор: Завершая книгу о контрапункте строгого стиля, приходится констатировать не без сожаления, что еще многое, о чем хотелось бы сказать, так и не вошло в нее. Незадействованными остались некоторые интереснейшие выдержки из научных трактатов, аналитические этюды и «зарисовки» самого автора, не освещен ряд вопросов, касающихся музыкального формообразования и особенностей жанровых трактовок. Однако злоупотреблять вниманием читателя всегда опасно. Поэтому придется, вероятно, смириться с мыслью, что всего, что хочется, все равно не сделаешь, и потому надо вовремя ставить точку.

К тому же, следует вспомнить и о том Читателе, который вообще сомневался в нужности этой книги: не захлопнул ли он ее, не дойдя даже до 30-й страницы? А если не захлопнул, то узнал ли он что-то новое о контрапункте строгого стиля, — что-либо, о чем раньше не имел представления?

Читатель: О нет, я не только не бросил изучение вашего материала о контрапункте строгого стиля, но напротив, весьма даже увлекся искусством того времени. Мне захотелось еще раз взглянуть на картины художников эпохи Ренессанса, поближе познакомиться с ее литературой и поэзией и, конечно же, услышать, если и не в живом исполнении, так в записи, произведения, которыми столь восхищались Дебюсси, Серов, Ларош... Красота этой музыки, ее непреходящая ценность для меня неоспоримы!

Кроме того, я выделил для себя в этой книге несколько положений, показавшихся мне необычными и новыми. Во-первых, я понял, как важен при изучении контрапункта строгого стиля текст произведения, который не только заставляет следить за фразировкой мелодических голосов, но и очень часто объясняет их нетипичное поведение и, в частности, интервальное строение. Во-вторых, мне стали понятны и смысл обращения музыкантов эпохи Ренессанса к первоисточнику — *cantus prius factus*, и формы его претворения, и сам принцип *varietas*. В-третьих, мне показались новыми и чрезвычайно верными те идеи, что связаны с определением функциональной роли голосов. Они позволили трактовать многоголосие строгого стиля в одном случае как монофункциональное, в других — как бифункциональное и полифункциональное. Мне было также интересно узнать нечто новое о традициях выбора ключей, о двух формах — симультанной и консекутивной — проявления сложного контрапункта, о канонах и старых «фугах». Я с удовольствием могу перечислить целый ряд сведений и фактов, о которых не имел раньше ни малейшего представле-

ния, а также теоретические положения, над которыми мне еще предстоит думать...

Автор: Могу только поблагодарить судьбу за то, что она свела меня с таким любознательным, трудолюбивым и доброжелательным Читателем, который не побоялся ни сложных и многословных — в изложении старых мастеров — правил, ни того количества классификаций и способов выполнения самых разных контрапунктических приемов, которое предлагает современная педагогика. Особенно же ценно для меня то, что Читатель уловил специфику контрапункта строгого стиля и понял природу этого явления, а также то, что он не испугался и принял математический подход к нему, внутренне почувствовав, по-видимому, что *«математика владеет не только истиной, но и высшей красотой..., стремящейся к подлинному совершенству, которое свойственно лишь величайшим образцам искусства»* (Б.Рассел).

Замечательно, что он не только не отверг старую методику изучения контрапункта, но и, судя по всему, согласился с рекомендацией присоединить к выполнению письменных упражнений и аналитических заданий также устную импровизацию.

Однако легкомысленно было бы полагать, что тот, кто освоит все изложенные в данной книге правила и выполнит все предложенные в ней практические задания, незамедлительно станет Мастером. До этого еще ох, как далеко! Но он может быть твердо уверен: это первая ступень на пути к Парнасу. Несомненно, *«со временем усилия, которые ты затратил на постижение искусства /строгого стиля/, доставят тебе радость и надежду на успех. Постепенно ты приобретешь свободу в сочинении; твердая уверенность в том, что то, над чем ты трудишься, написано хорошо, придаст тебе новых сил. Поразмысли над моими словами — и с Богом!»*

Этим словам, завершающим трактат Й.Фукса «Gradus ad Parnassum» («Ступени к Парнасу»), которые говорит ученику Учитель — сам великий Палестрина, — невозможно не верить. Завершим же и мы ими свой труд...

Приложения

I.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ К ГЛАВЕ ПЕРВОЙ

античные и средневековые лады

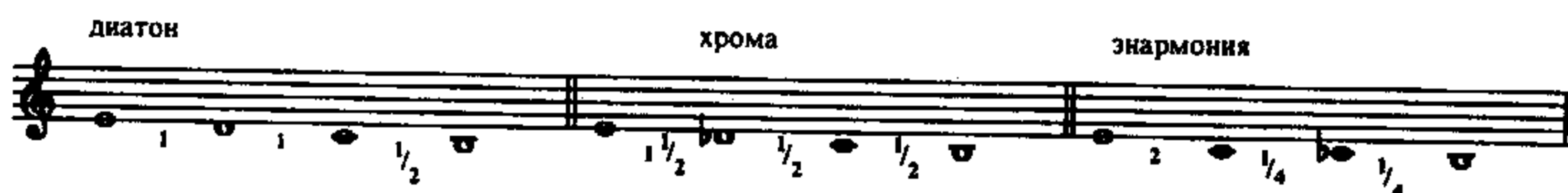
Ладовая система античной Греции, отражавшая специфику ее музыки, как известно, представляла собой монодический тип. Свойственная ей организация звукового пространства осуществлялась с помощью тетрахордов — **четырёхступенных звукорядов** в пределах кварты. Современному человеку, привыкшему к октавным нормам мышления, довольно трудно представить себе другой вид организации звукового ряда. Однако, как показывают и документы истории, и исследования ученых двух последних столетий, занимающихся проблемами античного искусства, грекам была свойственна иная логика ладового мышления, а именно, как уже было сказано, — тетрахордовая¹.

Восприятие кварты как величины исходной — **основной смысловой единицы**, главного «регулятора мелодического движения» (Ю. Холопов) было свойственно всему периоду античности. Интересно, что декларирование этого положения, как свидетельствует Е. Герцман, продолжалось даже в средние века². Ученый приводит высказывания нескольких средневековых теоретиков, в том числе фразы из анонимного трактата «Иная музыка» («Alia musica», приблизительно 890 г., — GS:I, p.125-152), о том, что «*созвучие кварты является основным и каким-то образом имеет значение первоначала*». Другой средневековый автор — Ремигий из Оксера (IX век) — повторяет эту же мысль: «*кварта — это первоэлемент всякой музыки*» (GS:I, p.67).

¹ В XIX веке об этом заявили А. Тимус и О. Пауль, в XX веке эти выводы подтвердили в своих работах Ш. Рюэль, Л. Лалуа, Г. Мэкрэн, К. Шлезингер, Ж. Шайе, И. Хендерсон и др.

² Е. Герцман — «Античное музыкальное мышление». Анализируя древнегреческие и древнеримские музыкально-теоретические памятники, автор критически подходит к сложившимся ранее представлениям об античных ладах и выдвигает новую концепцию античного ладового мышления. Убедительной представляется многократно повторяемая на протяжении всего исследования мысль о том, что формирование теоретических взглядов и методов анализа древних осуществлялось на основе изучения интервально-акустических форм музыкального бытия и явлений художественной практики. В этом отношении, несомненно, интересны и разъяснения, касающиеся термина, обозначающего кварту — diatessaron, что буквально переводится «через четыре» (как пишет Герцман, данный интервал вмещает четыре единицы: либо четыре звука, либо четыре струны), а также термина, обозначающего квинту — diapente — «через пять», и особенно термина, который впоследствии стал обозначать октаву — diapason — «через все»: он подходил для определения не только 8-звучных образований, но и любых других систем, в том числе 7-звучной системы двух соединенных тетрахордов (37, с.70-71).

В зависимости от интервалов, входящих в тетрахорд, они подразделялись на 3 рода: диатонические, хроматические и энгармонические (их различия в приводимом ниже примере даны в упрощенном виде):

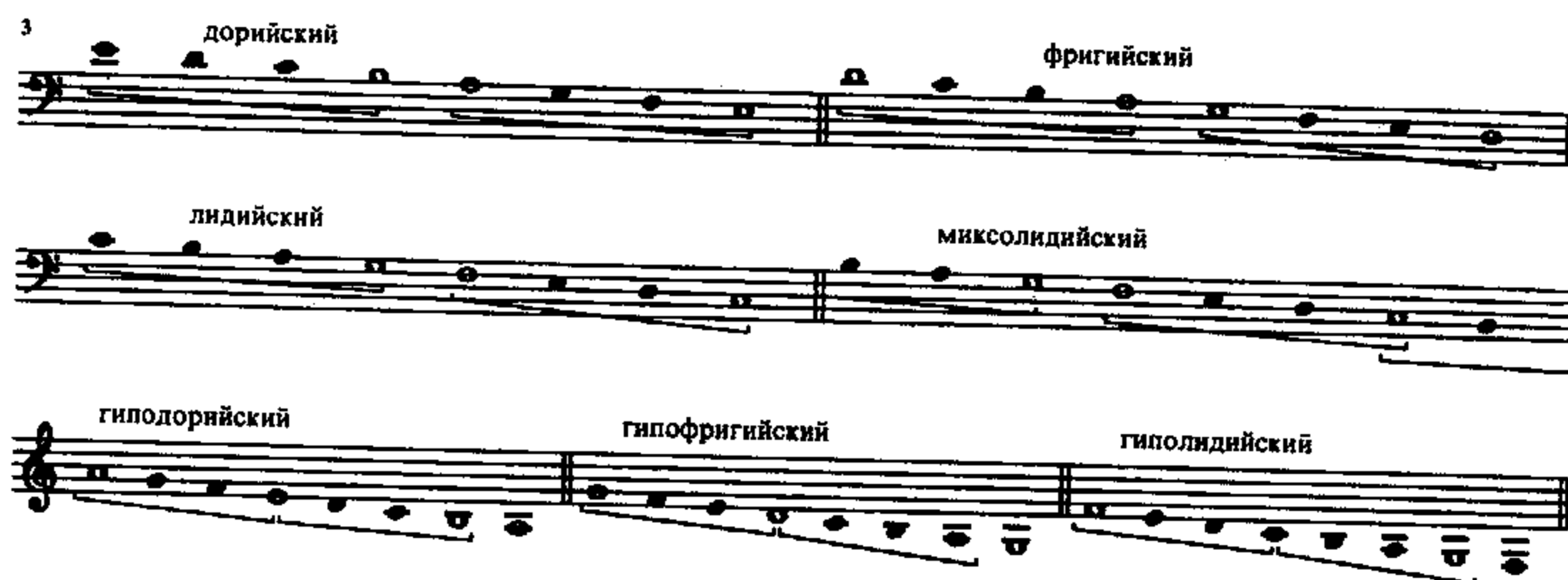


Бозций, перед авторитетом которого преклонялись все теоретики и Средневековья, и Ренессанса, в трудах которого видели наиболее полный свод положений об античной музыке (об эрудиции этого философа говорят не только его постоянные ссылки на Платона, Аристотеля, Цицерона, пифагорейцев, Аристоксена, Никомаха, Птолемея, но и частое цитирование греческих текстов, переведенных им на латынь), в главе 21 — «О родах музыки» первой книги «De institutione musica» («О музыкальном установлении») пишет по этому поводу следующее: «Их существует три: диатон, хрома, энгармония (*diatonum, chroma, enarmonium*). Диатон несколько более суров и естественен, хрома же словно удаляется от той естественной настройки и переходит в /род/ более мягкого /мелоса/, а энгармония — это то, что наилучшим образом и целесообразно согласовано» (38, с.206).

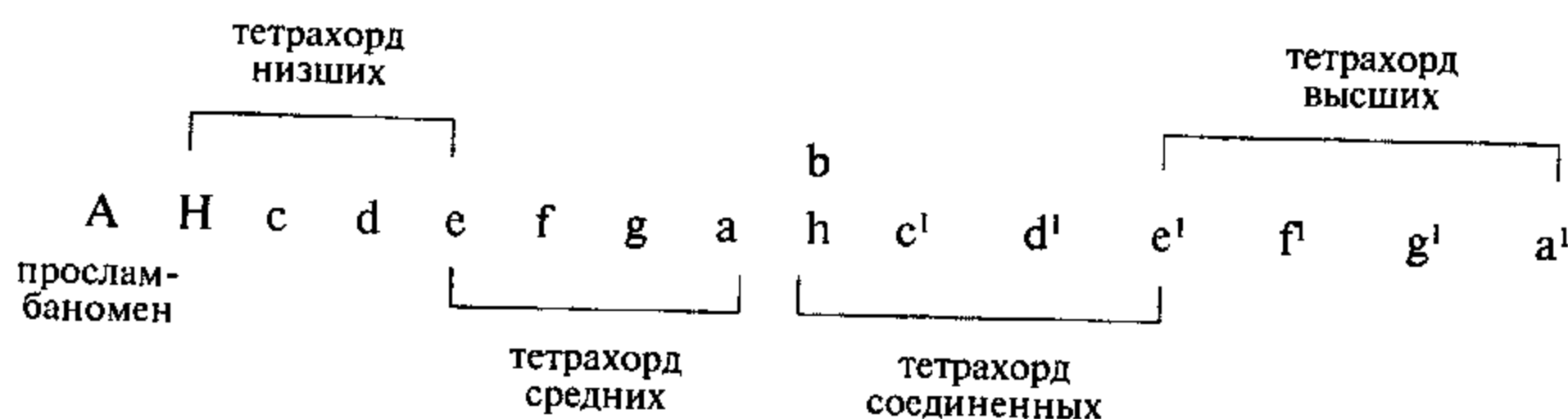
В свою очередь, каждый из родов, вследствие использования разных расположений входящих в тетрахорд интервалов, предполагал возможность вариантов. Так, диатонические представляли в трех вариантах, отличавшихся положением в них полутона и его взаимоотношениями с тонами: **дорийском** (тон, тон, полутон), **фригийском** (тон, полутон, тон), **лидийском** (полутон, тон, тон):



Поскольку для пения четырех ступеней, конечно же, было мало, тетрахорды сцеплялись, следуя один за другим. Два одноименных тетрахорда составили октаву, которую греки называли «гармонией» (то есть согласием). Существовало два способа соединения тетрахордов: «раздельное» и «слитное», то есть тетрахорды могли сцепляться так, что за четвертым звуком одного следовал первый звук другого (разделительный тон оказывался в центре) или четвертый звук одного тетрахорда «совмещался» с первым из другого. Основными считались прежде всего те лады, которые образовывались из двух одинаковых по структуре тетрахордов; к ним относились дорийский, фригийский и лидийский. В миксолидийском ладу возникало особое сочетание лидийских тетрахордов, чем и объясняется его название, означающее «смешанно-лидийский». Помимо основных существовали **побочные** — гиполады, которые образовывались путем перестановки тетрахордов и дополнения звукоряда до октавы:



Октавные лады, в свою очередь, будучи объединенными, образовывали составную звукорядную **«совершенную систему»**, представлявшую собой полный вид древнегреческой ладовой системы. Впервые о ней говорится уже у Евклида (4—3 вв. до н.э.) — в последних разделах его трактата «Разделение канона» («*Musicī scriptores graeci*», p.163), подлинность которых, впрочем, иногда оспаривается. Совершенная система могла быть **«большей»** — состоявшей из четырех тетрахордов (в диапазоне двух октав — от a^1 до A) или **«меньшей»** — состоявшей из трех тетрахордов (от d^1 до A), а также **«неизменной»** (или **«немодулирующей»**) и **«изменяемой»** (или **«переменной»**). Специфические названия ее ступеней (нета, паранета, трита и др.), происходящие от обозначения соответствующего места извлечения данного тона на кифаре, повторяясь (в пределах полутора и двух октав), лишний раз подтверждают, что древнегреческая ладовая система имела не октавное, а тетрахордовое строение. Вот как выглядела полная **«неизменная система»**, звукоряд которой (он должен читаться **сверху вниз**) включал, как уже говорилось, четыре тетрахорда, имеющих одинаковое строение: тон, тон, полутон (нижний звук — A — не входил в последний тетрахорд, просто увеличивая звукоряд до двух октав):



Эта система, с ее внутренними членениями стала своеобразной моделью для раннесредневековых теоретиков. Так, например, известный Сен-Галленский тео-

ретик Ноткер Лабео в своем трактате точно повторил конструкцию звукоряда, изменив лишь порядок следования звуков.

В целом, еще раз отметим, что лады античности отличались достаточно широким диапазоном выразительных возможностей: находящиеся между крайними звуками тетраходов диатон, хрома, «энармония» позволяли передавать самые тонкие нюансы и достигать, в соответствии с тем или иным этосом ладов (см. ниже), значительного разнообразия в звучании мелодии.

В средние века ладовая организация музыки претерпевает значительные изменения. Будучи связанной с отражением уже иной интонационной системы, она ограничивается исключительно лишь сферой диатоники. Кроме того, в этот период происходит усложнение структуры ладовых образований и значительное обновление трактовки самих диатонических ладов, чему в немалой степени способствует также христианско-теологическая концепция общей гармонии мироздания. Вырабатывается новая система **восьми церковных ладов**³, отличающаяся от древнегреческой. В наши дни средневековые лады с выразительной стороны воспринимаются как лады достаточно суровые, даже аскетичные, они кажутся «бескрасочными и эмоционально односторонними в сравнении с чувственной полнотой античных» (104, с.139).

Первым документом, который содержит сведения о восьми средневековых церковных ладах с указанием зависимости плагальных разновидностей от автентических, является опубликованный М. Гербертом (GS: I, p.26-27 a, b) небольшой фрагмент трактата Флакка Алкуина (735-804) «О музыке» (*De musica*; авторство его в настоящее время считается сомнительным).

Несколько позднее, в середине IX века средневековая ладовая система получает особое истолкование в трактате Аврелиана из Реоме — «Наука музыки»⁴ (*Musica disciplina*, ок.850 — GSI, 28-63), в котором, с одной стороны, 8-я глава — «*De Tonis octo*» — дословно воспроизводит весь фрагмент Алкуина, а с другой, в остальной части повествования отчетливо прослеживается мысль, связывающая происхождение четырех главных ладов с библейскими текстами Ветхого и Нового Заветов (чем и доказывается бесспорность предлагаемой систематики). Так, первый лад — *protus* — этимологически связывается с *protomartyr* (буквально, первый мученик), а следовательно, с первыми мучениками Авелем из Ветхого Завета и Стефаном из Нового Завета. Второй лад — *deuterus* — с ветхозаветным Второзаконием, *Deuteronomium*. Третий — *tritus* — с троичностью Бога в лицах. Четвертый — *tetrardus* — с тетраграммой, обозначающей имя Бога (Н.И. Ефимова — 66, с.255).

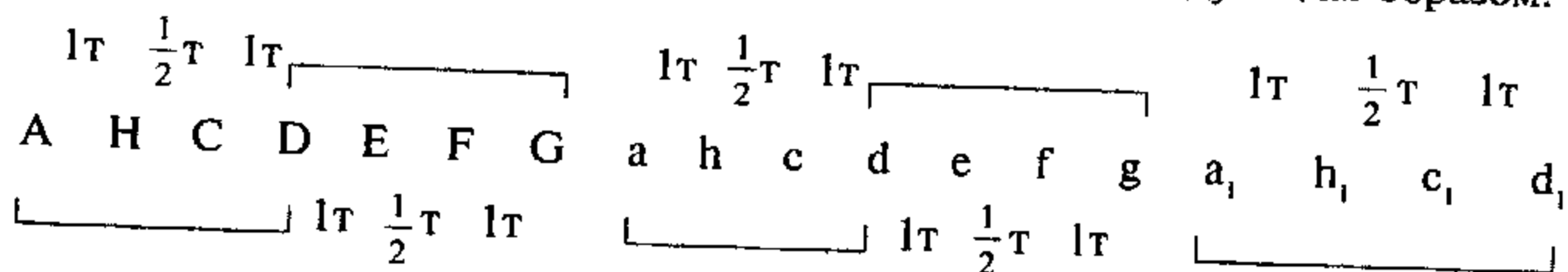
Далее, в анонимном трактате из того же IX века «*Alia musica*» («Иная музыка», ок. 890 г.) даются сведения о **пределах каждого из восьми ладов**. Первым ладом (*primus tonus*), получающим определение «самый нижний», здесь называется лад от А до а,

³ Средневековые теоретики пользовались для обозначения лада словами модус, тонус, тропус («*toni, tropi sive modi sunt*»); подобная традиция сохранилась и в XV—XVI вв.

⁴ Его предшественником (в плане трактовки четырех главных ладов в контексте толкований Библии) был анонимный фрагмент Страсбургского трактата — см.66, с.255.

именуемый «гиподорийский». Вторым — от Н до h — «гипофригийский» и т. д. (GS I, p.127a). Казалось бы, все те же, известные названия, — однако при сравнении этих средневековых ладов с древнегреческими обнаруживается их явное несовпадение со структурами одноименных античных ладов. В связи с этим, утвердилось мнение, что именно в данном трактате якобы была допущена ошибка, причиной которой стало неверное понимание авторами «Alia musica» текста 15 главы трактата Боэция («De institutioni musica», IV): греческие транспозиционные гаммы Птолемея (транспозиции «совершенной системы»), изложенные в восходящем направлении и воспроизводящие этнические названия ладов (дорийский, фригийский и т. д.), были приняты ими за систематизацию ладов, откуда и возникло указанное несоответствие. Однако в последнее время высказывается и иная точка зрения, согласно которой средневековые теоретики могли, преднамеренно отказавшись от момента подражания, сознательно обращаться к категориям и схемам античной теории, приспособлявая их для своих целей и применяя по своему усмотрению (66, с. 259).

Подобная точка зрения, как нам кажется, вполне правомочна. Ведь аналогичным образом поступали и другие средневековые теоретики. В их числе, например, фламандец Хукбальд (ок. 840—930). Опираясь на учение Боэция, в своем трактате «De musica» (у Герберта этот труд опубликован под заглавием «О гармоническом учении» — GS: I, 104-122) он использует «неизменную систему», состоящую из 15 звуков, но берет ее в восходящем направлении⁵; причем начинает ее изложение с того «дополнительного» звука — А («прослабаномена»), который у греков не входил в состав тетрахордов, а просто дополнял звукоряд до двух октав. В результате, казалось бы, небольших преобразований, звукоряд «совершенной системы» оказался смещенным, а кроме того, изменилась и структура тетрахордов: вместо тон, полутон она стала — тон, полутон, тон. Сама же схема звукоряда (см. 66, с. 245), в соответствии с указаниями Хукбальда, касающимися характера соединения тетрахордов, должна была, по-видимому, выглядеть следующим образом:



Далее, работая над «озвучиванием» звукоряда греческой системы, Хукбальд отказывается от невменного обозначения ступеней и переходит к буквенной звуковысотной нотации. Но самое важное то, что он отмечает момент квинтового родства звуков («...пятая нота над каждым из четырех этих звуков соответственно соединяется с ним по принципу подобия...; на этой ноте могли замыкаться мело-

⁵ До Хукбальда уже предпринимались попытки прочесть звукоряд греков снизу вверх. Их можно видеть отчасти даже у Боэция — в XIV и XVII главах Четвертой книги «De institutione musica», а также у арабского ученого Аль-Фараби (870—950) — см. 66, с. 242.

дии без нарушения логики и слуха» — GS: I, 119 b)⁶, а следовательно, уже почти вплотную подходит к осознанию функциональной логики соединения звуков в пределах пентакорды (подробнее см. 66, с. 240—246).

Начиная с XI века, с развитием сольмизации получают распространение (наряду с октавными ладами) также лады, имеющие диапазон меньше октавы. Среди них наибольшее применение имела **система гексахордов**, как правило приписываемая Гвидо д'Ареццо (ок. 990 — ок. 1050). Она состояла из 22 звуков — от G до e² (см. схему на с. 454) и включала в себя 7 гексахордов — шестиступенных звукорядов одного и того же строения: тон, тон, полутон, тон, тон. Каждой ступени звукоряда были даны слоговые обозначения, а именно — ut, re, mi, fa, sol, la в соответствии с начальными слогами первых шести строк латинского гимна Св. Иоанну, чьи мелодические фразы поднимались от строки к строке на ступень выше:

Ut queant laxis
Resonare fibris,
Mira gestorum

Чтобы слуги смогли
воспеть ослабленными гортанями
(Чтобы слуги смогли воспеть открытыми сердцами)

Famuli tuorum,
Solve polluti
Labi reatum,
Sancte Johannes.⁷

Чудесные твои деяния,
Сними вину
с нечистых уст,
Святой Иоанн.

(перевод Ю. Москвы)

4

Ut queant laxis re - so - na - re fib - ris

mi - - - ra ge - sto - rum fa - mu - li tu - - o - rum

sol - - ve pol - lu - ti la - bi - i re - a - tum, Sanc - te Jo - han - nes.

Система Гвидо из Ареццо допускала переходы (мутации) из одного гексахорда в другой, однако названия ступеней гексахордов (при воспроизведении любо-

⁶ Цит. по 66, с. 246.

⁷ Впоследствии первые буквы последней строки дали название еще одной ступени — si, а первый слог — ut был заменен на do. Более подробные сведения о гимне «Sancte Johannes», а также его нотный текст приводятся Т.Н. Ливановой в кн. «История западноевропейской музыки до 1789 г.», т. 1, изд. 2, с. 50-51, 594.

го из семи) должны были строго сохраняться. Как известно, эта система, ставшая основой теории сольмизации, господствовала на протяжении нескольких веков, вплоть до XVIII в.:

5 Схема



В целом же, независимо от частных случаев, в трактатах Средневековья достаточно стабильно разрабатывается система восьми церковных ладов или восьми тонов. Из них четыре лада — от d, e, f, g — причисляются к автентическим, другие четыре — от a, h, c, d — производные от первых, лежащие квинтой ниже, — к плагальным. Подтвердим эту мысль фрагментом из анонимного трактата начала X века⁸:

«Итак, мы делим мелодии, как мы говорим, на восемь тонов, дифференции и особенности которых церковному певцу, если медлительность ума тому не помеха, предосудительно не знать. Из этих / тонов / четыре суть — главные, четыре же других, соответственно, подчиняются каждому из них. Согласно порядку сему, первый главный тон среди певцов называется *autentus protus*, то есть первый основной. Ему подчиняется *plagis protus*, который зовется побочным или косвенным первым. Второй главный тон именуется *autentus deuterus*, что есть второй основной, и с ним связан *plagis deuterus*, то есть второй побочный. Третий главный — это *autentus tritus* или третий основной, а с ним *plagis tritus*, то есть побочный третий. Четвертый главный — *autentus tetrardus*, чьим подчиненным будет *plagis tetrardus* или побочный четвертый. Следуя специфическим свойствам этих восьми тонов, мы применяем их в соответствии с присущими им мелодиями: своими для респонсорий и своими для Больших Антифонов, по аналогии с теми, которые поются в интроите Мессы или в заключении обряда Причастия». Мелодии, о которых идет здесь речь, представляют собой, по-видимому, характерные для каждого лада попевки, краткие напевы (они сложились в устной практике еще до того, как церковные лады получили свое описание в трактатах), бытовавшие в виде мелодических формул-стереотипов — моделей, которые должны были вызывать ассоциации с конкретными мелодиями репертуара.

Приблизительно к середине X века сложились 3 системы обозначения средневековых ладов — нумерная парная (самая древняя из всех, содержащая указания

⁸ Цит. по кн.: Н.И. Ефимова «Раннехристианское пение в Западной Европе VIII — X столетий» (66), где этот трактат приводится полностью в Приложении.

на порядковый номер лада с помощью латинизированных греческих числительных: *protus* — первый, *deuterus* — второй, *tritus* — третий, *tetrardus* — четвертый, а также на его принадлежность к главному — автентическому или побочному — плагальному виду), **номерная простая** (лады обозначаются римскими цифрами: I, II, III и т. д., либо латинскими числительными: *primus tonus*, *secundus tonus* и т. д.⁹) и **именная** (названия терминов греческой музыкальной теории: дорийский, гиподорийский, фригийский и т. д.). Приводим все их в общей сводной таблице:

<i>protus authenticus</i>	I. <i>Tonus primus</i>	дорийский
<i>protus plagalis</i>	II. <i>Tonus secundus</i>	гиподорийский
<i>deuterus authenticus</i>	III. <i>Tonus tertius</i>	фригийский
<i>deuterus plagalis</i>	IV. <i>Tonus quartus</i>	гипофригийский
<i>tritus authenticus</i>	V. <i>Tonus quintus</i>	лидийский
<i>tritus plagalis</i>	VI. <i>Tonus sextus</i>	гиполидийский
<i>tetrardus authenticus</i>	VII. <i>Tonus septimus</i>	миксолидийский
<i>tetrardus plagalis</i>	VIII. <i>Tonus octavus</i>	гипомиксолидийский

К этому периоду были выработаны и три важнейших ладовых категории, которым уделялось большое внимание как при выстраивании голосов, так и при анализе григорианского хорала и музыки, с ним связанной. Это — **реперкусса** или **тенор** (тон повторения, псалмодирования), **финалис** (конечный тон), а также **амбитус** (объем напева). Они выполняли важную, ответственную функцию, являясь факторами, помогающими определить принадлежность той или иной мелодии к одному из вышеперечисленных ладов¹⁰, его показателями.

Первая из них — **реперкусса** или **тенор** — есть тон, который наиболее часто повторяется в песнопениях (особенно псалмодического типа), к которому постоянно возвращается в своем развитии мелодический голос и на котором он особенно охотно делает полукаденции. В автентических ладах реперкусса, как правило, — V ступень (кроме фригийского), в плагальных — во избежании тритоновых образований — VI или VII ступень.

Вторая — **финалис** — особенно важна для правильной организации мелодии в том или ином ладу, а также для ее верной характеристики. «Мы не можем определить лад, — пишет Гвидо Аретинский, — по первой или какой-либо другой ноте напева, а только после прослушивания всего и особенно финалиса». Именно благодаря общему и для автентического, и для плагального вида финалису и осуществляется парная группировка ладов, при которой отчетливо видна подчиненность, зависимость гиполадов от основных. В то же время финалис упрощает мо-

⁹ Это более поздняя система обозначения ладов. Как считает Вилли Апель, она стала применяться с X столетия и используется до наших дней (см. 3, с.17).

¹⁰ Й. де Грокейо в своем трактате «De musica» (ок. 1300г.) дает следующее определение ладу: «лад есть такая закономерность, по которой можно распознать любую церковную мелодию и судить о ней, рассматривая начало, середину и конец. /.../ Я говорю «рассматривая начало, середину и конец», потому что этим путем лады отличают один от другого» (107, с.250).

мент определение лада, поскольку в автентических ладах, как правило, мелодия как бы парит над ним, в плагальных же она равномерно распределяется выше и ниже его: верхняя ее точка может совпадать с тенором, нижняя находится на терцию или кварту вниз от финалиса.

Заметим, что ладовая упорядоченность, например, псалмодических композиций в IX и даже в X веках производилась согласно другим предписаниям, указывавшим важную роль в отдельных случаях также и «начал». В этом отношении показательно высказывание Аврелиана из Реоме («Musica disciplina», 850 г.): «в интроитах, антифонах или коммунии /тоны/ узнаются всегда по началу..., /тогда как/ в офферториях и респонсориях, равно как и в инвитаориях, тоны узнаваемы не где-то в любом месте, а лишь там, где близятся заключения стихов, где более всего нужно хранить способность ощущения текста, нежели мелодии» (66, с.180). Но в том же X веке автор ранее цитированного «Краткого напоминания», наоборот, всячески предостерегая от возможности неправильного определения лада антифона по началу, пишет следующее: «Так как некоторые антифоны, не принадлежащие одному и тому же тону, имеют настолько неразличимое сходство начал, что в продолжение к одной мелодии могла бы приспособиться другая, следовало бы обращать преимущественное внимание на конец песнопения, где свойство каждого тона проявляется более ясно» (GS: I, p.226, цит. по 66, с.182-183).

Что касается третьей категории — амбитуса, то, как правило, диапазон мелодий преимущественно укладывался в пределы октавы, хотя в некоторых случаях он мог увеличиваться за счет привлечения дополнительного тона снизу (subfinalis или subtonium modi) и, реже, сверху — см., например, трактат «Dialogus de musica» (нач. XI в.), в котором, как сообщает В. Апель, «отмечается возможность еще одной ступени выше верхнего предела, и амбитус в результате расширяется до децимы» (45, с.17)¹¹. Об этой же практике расширения границ амбитуса пишет и Гвидо Аретинский («Micrologus», глава 13). Он сообщает, что автентические лады (кроме V лада) могли увеличиваться за счет употребления одной ступени ниже финалиса и одной выше него; могли расширяться также и плагальные лады в результате использования дополнительного тона как сверху, так и снизу¹² (см. пример 6).

Наряду с расширением ладовых границ в художественной практике встречались случаи, когда литургический напев не имел полного звукоряда, что усложняло решение вопроса о принадлежности его к автентической или плагальной разновидности. В связи с этим уместно будет знать те рекомендации, которые были высказаны Берно из Рейхенау (цит. по 60, с.9):

¹¹ Следует, однако, иметь в виду, что целый ряд хоралов не вполне соответствуют теории церковных ладов. «Отступления, — как пишет В. Апель, — выражаются в ограниченном амбитусе (меньше октавы), чрезмерном амбитусе (больше октавы), использовании си бемоля, транспозиции, а также в модальной нестабильности» (45, с.18).

¹² Более детально этот вопрос рассмотрен в работе Л. Дьячковой «Средневековая ладовая система западноевропейской монодии: вопросы теории и практики» (61), где, кроме того, на с.17 приводится заимствуемая нами (но несколько измененная) схема всех ладов с возможными случаями их расширения.

Лад плагальный:

если звукоряд не достигает верхней квинты и нижней кварты от финалиса (d: c — g; b — g);

если общий диапазон не превышает квинты (d : c — g; d — a);

если имеется более двух ступеней ниже финалиса даже при наличии одной или двух ступеней выше квинты (d : A — c1).

Лад автентический:

если звукоряд включает одну или две ступени ниже финалиса и выше квинты (d: c — b).

Наконец, отметим, что определенным отступлением от теории церковных ладов было использование си-бемоля, который чаще всего вводился для того, чтобы избежать тритона на f. Но, как отмечает В. Апель, «эта альтерация не влияет на принадлежность ладов данного финалиса к соответствующей манерии... поэтому... лад мелодии с финалисом на d определяется как *protus* независимо от того, есть ли в ней си-бемоль, си-бекар или они оба»¹³ (3, с.18).

Приводим буквенно-цифровую и нотную таблицы (последняя отражает возможные случаи расширения амбитуса), на которых зафиксированы основные ладовые категории средневековых ладов:

лады	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
амбитус	d-d ₁	A - a	e-e ₁	H-h	f-f ₁	c-c ₁	g-g ₁	d-d ₁
реперкусса	a	f	c ₁ (ранее) h	a (ранее) g	c ₁	a	d ₁	c ₁ (ранее) h
финалис	d	d	e	e	f	f	g	g

6

лорийский гиподорийский

фригийский гипофригийский

лидийский гиполидийский

миксолидийский гипомиксолидийский

■ - финалис; ● - реперкусса

¹³ Термин «манерия» (*maneria*) обозначал лады с общим финалисом, и следовательно, существовало четыре манерии: *protus*, *deuterus*, *tritus*, *tetrardus*.

Помимо финалиса определить лад в средневековой монодии помогала также система каденций, образуемая заключительными оборотами, которые располагались в конце тексто-музыкальных фраз и знаменовали завершение отдельных строк и строк. Предлагаем схему каденционных ступеней григорианских ладов:

дорийский	— I, III, V	гиподорийский	— (VII)
фригийский	— I, III, IV, VI	гипофригийский	— I, II
лидийский	— I, III, V	гиполидийский	— I, (VII)
миксолидийский	— I, (III), IV, V	гипомиксолидийский	— I, II, IV, (VII)

Именно эти мелодические каденционные ступени впоследствии «перерастут» в многозвучные аккордовые каденции, которые будут формировать гармонический план музыкальной композиции.

Небезынтересным моментом является и перешедшая в Средневековье из античных времен традиция закрепления за каждым ладом определенного содержания, этоса. Правда, и в те времена одному и тому же ладу приписывались различные функции. Например, Платон оценивал дорийский лад как мужественный и деятельный, фригийский — как страстный, особенно подходящий для военных условий, лидийский — печальный (женский), не соответствующий задачам идеального государства, в котором, согласно его убеждениям, утонченность, мягкость неуместны. Аристотель также отдавал пальму первенства в воспитании положительных душевных свойств дорийскому ладу, способствующему, по его мнению, психическому равновесию; фригийский и гиполидийский он расценивал как лады, вызывающие восторженное, экстатическое состояние души, гиподорийский — как возбуждающий волю и стремление к действию.

В эпоху Средневековья, хотя лады и стали иными, их характеристики не утратили образности и яркости. Так, Эгидий из Заморы пишет: *«Заметь, что первый лад — подвижный, ловкий и пригодный для всякого чувства... Второй лад серьезен и плачевен; он более всего пригоден для печальных и несчастных... третий лад — суровый и возбужденный, в его мелодиях много скачков: он способствует этим излечению многих... четвертый приятен и болтлив и очень годится для льстецов... Пятый лад скромный, приятный, он радует и успокаивает печальных и тревожных, подбадривает павших духом и отчаявшихся... Шестой лад — благочестивый и плачевный, он подходит к тем, кто легко до слез доводится... Седьмой лад — распутный и приятный, имеет разнообразные скачки, изображает подвижность молодости... Восьмой — сладостный и своенравный... (GS:II, p.387, 388).*

При почти полном совпадении этих характеристик с мнениями других средневековых авторов возможно отметить некоторые нюансы. В большей мере они касаются последнего лада. *«Восьмой лад, — как считает, например, некий картузианский монах, — приятный и величавый — лад старцев» (CS: II, p.448).*

Заканчивая описание ладовой системы античных времен и Средневековья, отметим, что в целом, именно в эпоху Средневековья, в связи с развитием мно-

гоголосной музыки, начинает осознаваться разрыв между теорией и художественной практикой. В последней все меньше действуют правила и законы монодических ладов. По сути дела, она уже опирается на систему многоголосных модальных ладов, которые, однако, как правило не разрабатываются в трактатах того времени¹⁴. Эта система, по мнению современных ученых, включала шесть нетранспонированных ладов: дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский (в трактатах того времени, напомним, они фигурировали лишь как монодические, причем идентифицировались не по этническим определениям, а по номерам: первый, второй и т. д.), а также ионийский и эолийский (до XVI в. отсутствовали в трактатах вовсе)¹⁵. Среди них, как показывает анализ музыкальных композиций XIII—XIV вв., наибольшее распространение имели дорийский и ионийский лады. Достаточно часто употреблялся также миксолидийский, реже — лидийский и эолийский; совсем редко — фригийский лад.

Явно иначе предстают в многоголосных ладах XIV в. и ранее рассмотренные основные категории григорианских ладов. Теперь имеет смысл говорить о **гармоническом финалисе** как главной гармонической опоре, реализуемой с помощью совершенного консонанса, о **гармонической реперкуссе** (в отличие от реперкусы монодических ладов, интервальные отношения которой к финалису для каждого лада не были одними и теми же), располагающейся на соседней от финалиса ступени, а именно большой секундой выше (в ионийском, дорийском, лидийском, миксолидийском) или ниже (в эолийском и фригийском). Что же касается **гармонического амбитуса**, то он в автентических и плагальных ладах практически становится одинаковым.

Все эти проблемы перейдут в следующую эпоху и станут животрепещущими для мастеров Ренессанса, чьи музыкальные композиции побуждают рассматривать лад как структуру многоголосную, подготавливающую рождение новой — мажорно-минорной ладовой системы.

О терминах «тема» и «композиция»

Обращаясь к проблеме музыкального тематизма, естественно, мы должны ответить на вопрос, не преждевременно ли введение понятия «тема» для музыкальных композиций XV—XVI веков? Этот вопрос не случаен, поскольку многие авторитетные исследователи контрапункта строгого стиля отрицают возможность существования в этом стиле тематизма, тем и т. д. Например, в содержательной и глубокой статье Ю.Н. Тюлина, посвященной вопросу кристаллизации баховского

¹⁴ Как исключение в этой связи могут быть названы трактат «О музыке» (ок. 1300 г.) Иоанна де Грокейо и трактат о контрапункте (без заглавия, ок. 1370 г.) Госкалька.

¹⁵ Более подробные сведения о многоголосных ладах XIV века читатель может получить в статье С. Лебедева «О модальной гармонии XIV века» (93), из которой автор книги заимствует многие сведения и положения. Напомним, что в музыке XV — XVI веков Еппесен и др. ученые усматривают присутствие пяти многоголосных ладов.

тематизма, говорится о том, что на первоначальной ступени развития церковного многоголосия (фобурдон, органум, дискант) тематизм полностью отсутствовал (172, с. 253). Его появление автор статьи связывает с зарождением «буржуазного духа», буржуазного индивидуализма, основывающегося на борьбе единичного против всеобщего (с.257). Именно в эпоху становления буржуазии «в музыке зарождается тематизм в настоящем смысле слова, как некое индивидуализированное единство. В противовес тенденции культовой музыки схематизировать, обесплотить, обескровить тематический материал, лишить его жизненной эмоциональности, действенного ритмического импульса — буржуазно-реалистические тенденции музыкального мышления порождают уже известную характерность мелодических оборотов, в которых ритмический элемент играет активную роль, вплоть до акцентуации, совершенно игнорируемой церковью (кристаллизация попевок). В дальнейшем вырастает тема, запоминаемая и узнаваемая во всех своих превращениях — как законченное откристаллизованное целое — живой, эмоционально насыщенный образ» (172, с.257).

Данной позиции близка и точка зрения В.В. Протопопова, который, в частности, считает, что «феномен темы в ранних стилях профессионального искусства (Средневековье, Раннее Возрождение) еще отсутствовал и стал складываться приблизительно к середине XVI столетия» (126, с.147). Впрочем, и анализируя музыкальные композиции второй половины XVI века, ученый остается на прежней позиции: «Например, — пишет он, — в мессе Обрехта «*Maria zart*» мелодия, вошедшая в *cantus firmus*, разделена на 13 частей, и каждая из них или их группа получает для развития определенный участок формы, полностью же мелодия появляется только в заключительном *Agnus Dei*. Что же в таком случае принять за тему? Полную мелодию, — но тогда все разделы мессы, кроме последнего, окажутся ее лишенными. Если же темой считать отдельные части мелодии, то тогда во всех разделах будут разные темы, и *cantus firmus* ею быть не может» (там же, с.148).

Остается непонятным, почему темой не может быть рассредоточенный *c.f.* (ведь, к примеру, разделенному на фразы хоралу в органных прелюдиях Баха или в его же хоровых композициях, никто не отказывает в праве считаться темой), и почему краткие фразы духовной песни «*Maria zart*» не могут выполнять роль местных тем — подобно тому, как в фугах мотетного типа того же Баха (кантата №80 и др.) последовательно прорабатываемые одна за другой краткие фразы хора принимают на себя функции первой, второй, третьей и т. д. тем?

«Еще большие трудности в определении тематического содержания возникают, — как представляется Протопопову, — в том случае, когда месса или другое произведение имеет несколько параллельных текстов и соответствующих им мелодий. Такова, например, месса Обрехта «*Sub tuum praesidium...*»¹⁶. И опять же, неясно: разве

¹⁶ При перечислении количества одновременно звучащих текстов («в первых трех частях... два разных текста, в четвертой — три, в пятой — четыре...») Протопопов допускает явную ошибку, поскольку два текста только в первой части, во второй же, третьей и четвертой (до раздела *Benedictus*) их три, а начиная с *Benedictus*, — четыре.

мы отказываем в наличии выразительного тематизма, например, заключительному хору (№9) из кантаты Танеева «По прочтении псалма», открывающемуся контрапунктом четырех тем, каждая из которых звучит с собственным текстом? И последняя цитата: *«Ясным подтверждением невозможности применения понятия темы в строгом стиле служит также форма канона: что принять в ней за тему — первую пропосту или всю пропосту?»*¹⁷ Но тогда темой, — считает Протопопов, — должна быть и респоста, поскольку она... является повторением пропосты. Следовательно, образуется тавтология: канон равен теме, ибо в нем нет никакого другого материала, кроме пропосты и респосты... Конечный канон не имеет тематического развития, он сам в себе атематичен. В пропорциональном каноне... понятие темы еще менее нужно, поскольку и сама пропоста здесь определяется не сразу, а лишь на значительном расстоянии от начала» (там же, с.150). Однако, обратившись к известным композициям более позднего времени, таким как Увертюра к опере «Руслан и Людмила» Глинки, или же к финалу кларнетового Трио ор. 114 Брамса, или к финалу Сонаты для скрипки с клавиром Франка и т. д., мы убеждаемся в том, что нас вовсе не смущает канонический принцип изложения темы заключительной партии сонатного Allegro в первом сочинении и каноническое изложение побочной темы сонатной формы (канон с дистанцией в одну ноту) во втором, и постоянно возвращающийся канон главной темы финала в третьем. И разве не встречаются такие музыкальные формы (к примеру, период), которые не дают развития тематизма, ограничиваясь только экспонированием музыкального материала?..

Мы задержались на этих, достаточно непростых проблемах именно потому, что перед нами — взгляды авторитетнейших ученых, много сделавших для поднятия престижа строгого стиля. Что же касается В.В. Протопопова, то в своих более поздних работах¹⁸ он все же вводит при анализе музыки XV—XVI веков понятие тема, точнее — «малая тема», для обозначения кратких тематических образований, подвергающихся имитационной обработке (забегая вперед, отметим, что этот вид тем мы будем обозначать термином *punto*, предложенным Н. Вичентино, или соответствующим ему словом *point*, введенным Т. Морли).

Тем не менее тематизм в строгом стиле существует, порождая бесконечный ряд вопросов. И это не случайно: термин «музыкальная тема» в разные исторические периоды приобретает разное значение, разные нюансы в своем толковании. Он может иметь более или менее частную трактовку (например, если тема оценивается с точки зрения жанрово-стилевой классификации: тема фуги, тема вариаций и т. д.), а может пониматься достаточно широко. К примеру, Е.В. Назайкинский рассматривает значение темы с позиций заказчика, композитора и слушателя (110, с.163). Эти три разные позиции соответствуют трем связанным друг с другом типам тем. Первый тип представляет тему «как внетекстовый заказ», второй — «как

¹⁷ По-видимому, здесь имеются в виду первый отдел пропосты и вся пропоста целиком.

¹⁸ «Анализ двух месс Жоскена Дебре по рукописным источникам» (129), «Проблемы музыкально-тематического единства в мессах Палестрины (127) и др.

музыкально-текстовую основу для произведения» и третий — «как образ, воплощенный специальными тематическими средствами в композиции» (там же, с.163).

Как мы видим, такой, расширительный подход к пониманию темы снимает исторический барьер в ее оценке и позволяет говорить о теме применительно к музыкальным произведениям любой эпохи.

Разные функции тематизма — внетекстовые и внутритекстовые, как известно, подробнейшим образом рассматриваются Е. Ручьевской. Беря за основу функциональное определение тематизма, она приходит к выводу о том, что *«атематической музыки не может быть, ибо нет произведения, в котором ничто не развивается и ничто не представляет»* (137, с.55). *«Наличие тематизма, таким образом, является не критерием художественности, а критерием присутствия специфического для музыки как искусства принципа организации формы»* (там же).

Еще ранее в трудах Л.А. Мазеля и В.А. Цуккермана решается вопрос о соотношении тематизма и общих форм движения и, в частности, доказываемая возможность превращения общих форм движения в тематизм. В.П. Бобровский в своем труде «Функциональные основы музыкальной формы» справедливо отмечает необходимость помнить о диалектическом единстве пары «функция — структура» (*«без раскрытия смысла, роли структурных элементов исследователь не может познать музыкальную данность как художественное явление. Наоборот, вне стадии структурного анализа изучение художественного явления неконкретно...»* — 18, с.18). Автор вышеназванного труда излагает также важную мысль о том, что *«тема представляет собой и композиционную единицу, и один из возможных драматургических элементов. Ее структура весьма многообразна, историко-стилистически и жанрово подвижна, переменчива»* (18, с.109).

Итак, отвечая на ранее поставленный вопрос, не преждевременно ли использование понятия «тема» применительно к музыке эпохи Ренессанса и, в частности, к контрапункту строгого стиля, мы должны сказать — нет, поскольку именно к этому времени относится появление в музыкальных трактатах и собственно термина *thema*¹⁹, и ряда его синонимов — таких как *soggetto* (итал.), *subject* (англ.), *passagio*, *punto* (итал.), *point* (англ.).

В XVI веке вопросы тематизма и темы обсуждаются в трактатах Глазеева («Dodecachordon», 1547), Вичентино («L'antica musica ridotta...», 1555), Царлино («Istitutioni harmoniche», 1558), Понтио («Ragionamento di musica», 1588), Морли («A Plaine and Easie Introduction...», 1597) и др. В некоторых из них этим вопросам отводятся отдельные главы (такова, например, глава 26 в III части «Istitutioni harmoniche» Царлино, материал из которой часто цитируется в основной части нашей книги). Но очень часты и просто разбросанные в текстах отдельные замечания, которые, к сожалению, не способствуют созданию четкой картины употребления тех или иных терминов.

¹⁹ Сам термин заимствован из риторики, где он применялся в значении «предмета обсуждения», то есть того, что подлежало рассмотрению.

Н.И. Тарасевич — автор обстоятельной статьи «Тема как категория в музыкальной теории XV—XVI веков», написанной на основе анализа трактатов Глазана, Царлино, Санта Мария, Понтио, Морли, выделяет следующие используемые в теоретическом наследии эпохи Ренессанса дефиниции, отвечающие современному пониманию темы:

- а) тема = *c.pr.f.*: *canto fermo*, *canto figurato*;
- б) тема = свободно сочиненная мелодия;
- в) тема = законченное, протяженное мелодическое построение;
- г) тема = фрагмент музыкального текста, мотив.

«Каждому из них свойственен свой терминологический ряд, в зависимости от того, с какой стороны тема освещается» (168, с.95), пишет автор статьи.

Вот здесь-то — при более детальном рассмотрении этого ряда значений — и скрываются «подводные рифы». Даже из той информации, которую предоставляет статья, становится ясно, насколько трудно разобраться в том, какие значения вкладываются в указанный период в те или иные синонимы понятия «тема», насколько часты смысловые совпадения разных терминов, допускаемые трактовкой какого-либо автора, и насколько порой различны нюансы, которые получает один и тот же термин в толковании не только разных авторов, но подчас даже одного²⁰.

К тому же, иной раз увлеченность автора вышеназванной статьи оборачивается тем, что желаемое выдается им за действительное. На одном из таких моментов, принципиально важном для автора настоящей книги, следует остановиться подробнее. Он касается трактовки слова *point*, (достаточно часто употребляемого в нашей работе), рассматриваемого автором статьи в 4-х значениях:

во-первых, — пишет Тарасевич, — оно применяется в значении темы хорала и даже как *c.pr.f.* и *c.f.* (это подтверждается следующим переводом фразы «*the point of the plainsong*»: тема для хорала — р.119; и далее: «одна тема, которая... удобна для письма» — р.157);

во-вторых, — как свободно сочиненная авторская мелодия (в разделе о фантазии, для которой «музыкант избирает тему — *point* — по своему разумению» (р.181);

в-третьих, — как дискант, контрапункт к *c.f.* («...твоя тема излагается от первой до середины пятой ноты хорала, а затем ты обращаешь ее» — р. 85);

в-четвертых, — как мелодический феномен, подвергающийся развитию в имитационно-канонической технике (очень часто употребляется в словосочетаниях «*point or fuge*», «*point or canon*» — р.73, 76).

²⁰ Различия толкований, которые возникают в процессе выборочных переводов текстов трактатов XVI вв. (часть подобных расхождений в суждениях У. Дабкина, В. Вальковой, В. Венерта, Н. Тарасевича отражена в указанной статье последнего — с.90—92), не позволяют, к сожалению, в настоящее время дать точную, окончательную характеристику каждому из синонимов слова «тема».

На самом деле во всех случаях, — кстати, подтвержденных у Морли нотными примерами, — термин «point» применяется им вовсе не в значении «темы», а в значении «мотива», в крайнем случае — «малой темы» (по Протопопову). Остановимся на каждом пункте:

1. К словам ученика, который хвалит музыкальный пример, отмечая, что «мелодия (point) хорала здесь всячески поддерживается», конечно же, следует отнестись снисхождением и простить ему явную терминологическую неточность. Ведь это говорит не Мастер... Если же слово «поддерживается» в этой фразе означает повтор дискантом начального оборота хорала (в примере отчетливо видно это повторение), тогда претензии к ученику вообще снимаются: слово point здесь, конечно же, означает «мотив». Именно о мотиве — начальном фрагменте популярной мелодии «Now Robin lend to me thy bow» — говорится и в следующем случае: «...вот мотив (point), который, по моему мнению, достаточно хорошо знаком, и его легко обработать» (приводятся первые шесть звуков мелодии, а не вся мелодия — р. 157).

2. Именно о начальном initio, мотиве идет речь и при сочинении фантазии: «Здесь музыкант берет мотив (point) по своему желанию и развивает его и обращается с ним, как ему угодно, сочиняя много или мало в зависимости от того, как ему покажется лучше» (р.181).

3. О мотиве из пяти нот, а не о теме-дисканте говорит и другой ученик Мастера — Филоматес, анализируя пример, приведенный его учителем: «Да, очень хорошо. Мотив излагается с начала и до... пятой ноты /хорала/, а затем... с пятой ноты Вы обращаете его, заставляя подниматься на столько же ступеней, на сколько он прежде опускался, и также опускаться там, где он прежде поднимался» (р.85).

4. Последний случай нами не рассматривается, поскольку автор статьи явно отождествляет здесь point с мотивом — initio имитационных форм, и здесь он безусловно прав.

Таким образом, мы видим, что point не есть синоним слова «тема», а скорее, означает ее фрагмент — тематический мотив, оборот, начальную фразу и т. д. Именно такая функция point позволяет автору данной книги широко пользоваться этим термином, применять его при анализе музыки эпохи Ренессанса, а также в учебной практике — при изложении методики написания как имитационных, так и неимитационных форм.

Наша длительная задержка на одном лишь из тематических элементов и проведенный нами сравнительный анализ призваны были показать, в какую сложную ситуацию попадают переводчики и исследователи старинных манускриптов, на которых ложится особая ответственность за трактовку каждого слова и каждого термина. Сколь важно иметь перед глазами переводы целых трактатов, а не отдельных фрагментов!

В настоящее время в качестве аналога слову «тема» при анализе произведений строгого стиля с опаской произносится и слово «композиция» (compositio).

Однако следует знать, что этот термин в музыкальных трактатах использовался в самом тесном контакте со словом *contrapunctus*. Особенно часто он появляется в трактатах последней четверти XV века, где употребляется в значениях сочинения, составления (может быть, даже сочетания). Как установил Е.Ф. Феранд (243), термины *componere* и *compositio* до 1500 г. относились нередко к одному и тому же объекту, например: *componere cantum* — сочинять песню; *compositio carminum* — сочинение песен. В 1477 г. Тинкторис пользуется этим словом, употребляя его в выражении «*compositio trium sut plurium vocum*» («сочетание трех и более голосов»). Аналогичным образом использует этот термин Рамос де Пареха (в трактате 1482 г.), когда пишет по поводу «*compositione trium aut quatuor vocum*» («составления трех или четырех голосов»); также Г. Монахус (ок. 1490 г.), говорящий о «*modus componendi cum tribus vocibus*» (то есть о «способе сочинения на три голоса»), Ф. Гафори (1496) — «*de compositione diuersarum partium contrapuncti*» («о сочетании различных голосов контрапункта») и др. Как мы видим, во всех приведенных оборотах смысл слова *compositione* сводится к близким, родственным понятиям: сочетание, составление, построение и т. д.

Лишь у Флорентиса де Фаолиса (1494-96 г.г.) термин «композиция» приобретает некое самостоятельное значение, хотя оно — как это отчетливо видно из его высказывания, — остается тесными узами связано с контрапунктом: «*compositio est contrapuncti per plurimas voces institutio*» («композиция — это построение контрапункта посредством нескольких голосов»).

В таком же смысле, связывающем понятия *compositio* и письмо на большее число голосов, чем два, употребляется этот термин в трактате Псевдо-Муриса «*Ars discantus*» (CS III, 68). Одна из его глав носит название «*De compositione contrapunctus*», другая — «*De compositione carminum*». То есть и в том и в другом случае это понятие выступает в значении сочинения, составления.

Однако термины *contrapunctus* и *compositio* в качестве синонимов просуществовали недолго. Уже в начале XVI века предпринимаются попытки их разграничить. Так, сравнивая оба термина, некоторые авторы указывают на проявление в них разных закономерностей, а следовательно и на свойственные им различия. Например, Джироламо Гуэрсон (Guerson) пишет (ок. 1500 г.) о том, что в композиции (*in compositione*) кварта употребляется как консонанс, в простом же контрапункте («*semplice contrapuncto*», то есть контрапункте «нота против ноты»), напротив, — никогда...

Таким образом, уже в первые десятилетия XVI века слово «композиция» отделяется от слова «контрапункт». Самостоятельное значение, по мнению Феранда (243, S. 1138), оно получает в трактате Орнитопарха (1517), который, к сожалению, остается нам неизвестен. У Царлино, Вичентино, Понтио, Морли и других теоретиков второй половины XVI в. слово «композиция» достаточно часто употребляется как синоним музыкального произведения и даже как синоним того или иного жанра. Поэтому его употребление и в художественной, и в учебной практиках, связанных с искусством эпохи Ренессанса, вполне оправдано.

Небезынтересным является не только факт достаточно близкого толкования слова «композиция» в литературе, живописи²¹, музыке, но и сходные представления о слагаемых этого понятия и в том, и в другом, и в третьем случае, за которым стоит сходство процессов творчества, проходящего, как полагают, через ряд основных этапов. В литературе в связи с этим выделяют слово — дикцию — фразу — сентенцию; в живописи — поверхность или общий план — отдельные части (к примеру, тела) — фигуры (предметы) целиком — весь сюжет; в музыке — тему, *cantus prius factus* — мелодический голос — фактуру, распределение по голосам — все произведение. Впрочем, видимо, не стоит подходить к подобной иерархии достаточно строго, поскольку даже у тех авторов, кто ее выстроил (Альберти, Царлино), встречаются и другие рекомендации в отношении порядка организации творческого процесса. Но при этом стоит отметить, что описание стадий оформления сочинения в подобной последовательности, вероятно, несколько не случайно: оно, как отмечает И. Данилова (52, с.25), удивительнейшим образом перекликается с библейской картиной поэтапного (день за днем) сотворения мира²².

II.

ТРИ ФРАГМЕНТА ИЗ ТРЕТЬЕЙ ЧАСТИ ТРАКТАТА «A PLAINE AND EASIE INTRODUCTION TO PRACTICAL MUSICKE»

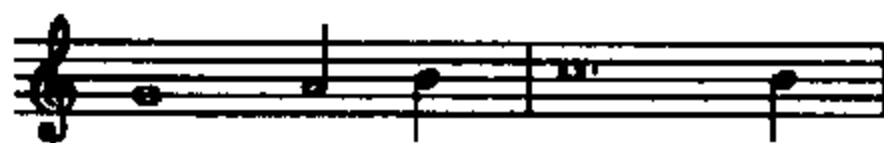
(«Простое и ясное введение в практическую музыку»)
Томаса Морли

перевод Е.Ф. Кофановой

фрагмент первый

Полиматес: ...хочу еще раз испробовать, смогу ли я своим упражнением порадовать хоть немного больше, и для этого прошу дать мне мотив, который я мог бы развить.

Филоматес: Я окажу тебе такую любезность. ...вот мотив, по моему мнению, вполне подходящий, и его будет легко обработать.



²¹ Само слово «композиция» заимствовано из филологии. Считается, что в изобразительное искусство его ввел Альберти, который рассматривает композицию как «правило в живописи, при помощи которого отдельные части видимых предметов сочетаются на картине» (2, с.46).

²² Подробнее об этом см. в статье Н.И. Тарасевича «Тема как категория в музыкальной теории» (168, с.87—88).

Пол.: Не сомневаюсь, что мой дискант будет таким же подходящим, и его так же легко будет исправить; но умоляю некоторое время хранить молчание, иначе я никогда не сделаю ничего путного.

Фил.: Молю Бога, чтобы у тебя хорошо вышло, ведь ты написал уже достаточно много.

Пол.: Что ж, раз ты так говоришь, я не буду продолжать. А теперь позволь мне услышать твое мнение об этом /примере/, и после этого я покажу его нашему учителю.

1





Фил.: Я не вижу здесь ни одной грубой ошибки, кроме той, что ведущий голос слишком долго звучит один, прежде чем вступят остальные, и что первые три голоса расходятся на слишком широкое расстояние.

Пол.: Мне нет дела до того, чтобы поскорее ввести имитацию, но я действительно боюсь, что учитель осудит диапазон. Сейчас я постараюсь преодолеть страх и покажу ему это. Прошу Вас, сэр, укажите мне погрешности этого урока.

Мастер.: Первое, что мне не нравится — это широкое расстояние между партиями, ибо в четвертом такте можно было бы легко вписать два голоса между верхним и средним голосом, а также два других между средним голосом и тенором; поэтому в любом случае, в будущем остерегайся так разрабатывать голоса, ибо из-за этого музыка кажется дикой.

Во-вторых, в пятом такте ты переходишь от квинты к октаве в сопрано и теноре, но если бы ты поместил эту миниму (которая стоит в *b moll*) в D

sol re, чтобы она опустилась ниже партии контратенора, это было бы гораздо лучше и правильнее.

В-третьих, в седьмом такте контратенор и тенор приходят к унисону, в то время как можно легко поместить три разных голоса между контратенором и сопрано.

В-четвертых, в восьмом такте тенор и бас сходятся в унисон без всякой на то необходимости.

В-пятых, в десятом такте все голоса паузируют, в то время как тенор ведет и начинает имитацию (fuge), по этой причине музыка кажется пустой и неубедительной; в самом деле, если бы это было в начале второй части напева или после полного каданса, ошибка была бы более простительна, но то, как ты использовал это здесь, очень портит музыку.

В-шестых, на последней доле четырнадцатого такта и на первой ноте следующего — параллельные квинты между басом и тенором.

Наконец, заключение в сопрано такое избитое, что кажется почти изъеденным червями, и как правило твой верхний голос лежит так далеко от остальных /голосов/, как будто он боится к ним приближаться; это делает музыку и неправильной и неприятной, ибо самая искусная форма композиции — та, в которой голоса изложены близко друг к другу, так что ничего нельзя было бы ни добавить, ни убавить, не помешав другим голосам.

Пол.: Мой брат порицал начало за то, что ведущий голос вступает намного раньше остальных, поэтому прошу Вас, позвольте мне услышать Ваше мнение об этом предмете.

М.: Действительно, чем ближе вступление последующего голоса к ведущему, тем лучше воспринимается имитация и тем яснее она выделяется, и потому музыканты старались, чтобы голоса вступали как можно ближе друг к другу, но это привело к такому распространению этой манеры сочинения, что все их мотивы вводились одинаково, так что и теперь невозможно найти в какой-нибудь книге имитацию, которая не была бы уже много раз использована другими; поэтому мы должны дать имитации больше простора при вступлении голосов, с помощью чего мы покажем известное разнообразие, которого нельзя достичь иначе.

Пол.: А теперь, сэр, я прошу Вас, потребуйте, чтобы мой брат Филоматес обработал тот же мотив, дабы я мог осудить его столь же свободно, как он осудил меня, ибо он не слышал ничего из того, что Вы сказали мне по поводу моего урока.

М.: Хорошо. Филоматес, позволь нам услышать, как ты сумеешь обойтись с этим же самым мотивом.

Фил.: А как мой брат с ним управился?

М.: Это для тебя останется секретом, пока мы не увидим твой /вариант/.

Фил.: Тогда вы вскоре его увидите; я его хорошенько вычистил, хотя это и стоило многих хлопот; вот он, покажите мне ошибки.

2



М.: Вначале мы выслушаем, что скажет твой брат, а потом я объясню свое мнение.

Фил.: Если экзаменатором будет он, я не боюсь осуждения.

Пол.: Как, ты думаешь, я пощажу тебя?

Фил.: Нет, не в этом дело, но я сомневаюсь в том, что ты сможешь найти и проверить ошибки, так как они должны быть уж очень грубыми, чтобы ты их нашел.

Пол.: Может статься, что прежде чем я кончу, ты сочтешь их достаточно серьезными.

М.: Тогда приступай и покажи нам, что тебе не нравится в этом уроке.

Пол.: Итак, *imprimis*, мне не нравится начало с унисона. *Item*, мне не нравятся два диссонанса между тенором и контратенором (то есть секунда и кварта), взятые оба после унисона во втором такте. Также, *tertio*, я порицаю как никчемную остановку на сексте на целый бревис в третьем такте в партиях контратенора и тенора, ибо хотя она и правильна и вдобавок другой голос достаточно подвижен, все же эти несовершенные консонансы редко исполь-

2



М.: Вначале мы выслушаем, что скажет твой брат, а потом я объясню свое мнение.

Фил.: Если экзаменатором будет он, я не боюсь осуждения.

Пол.: Как, ты думаешь, я пощажу тебя?

Фил.: Нет, не в этом дело, но я сомневаюсь в том, что ты сможешь найти и проверить ошибки, так как они должны быть уж очень грубыми, чтобы ты их нашел.

Пол.: Может статься, что прежде чем я кончу, ты сочтешь их достаточно серьезными.

М.: Тогда приступай и покажи нам, что тебе не нравится в этом уроке.

Пол.: Итак, *imprimus*, мне не нравится начало с унисона. *Item*, мне не нравятся два диссонанса между тенором и контратенором (то есть секунда и кварта), взятые оба после унисона во втором такте. Также, *tertio*, я порицаю как никчемную остановку на сексте на целый бревис в третьем такте в партиях контратенора и тенора, ибо хотя она и правильна и вдобавок другой голос достаточно подвижен, все же эти несовершенные консонансы редко испол-

зуются умелыми /мастерами/, если только после них не идет сразу же какой-нибудь совершенный /консонанс/, и поэтому, хотя они, будучи использованы только для того, чтобы украсить музыку, и дают большое разнообразие, на них не следует останавливаться так долго, как на других /совершенных/, но лишь легко коснуться и идти дальше; кроме того, в многоголосии, если есть такая остановка на сексте, будет сложнее сочинять /к ней/ хорошие партии. Также *quarto*, я осуждаю остановку на унисоне на целый семибравис в седьмом такте на последней ноте в партиях сопрано и контратенора, причем вы должны отметить, что ошибка здесь в сопрано, а не в контратеноре. Наконец, мне не нравятся параллельные квинты на предпоследней и последней нотах десятого такта в сопрано и теноре; более того, эта каденция в теноре скроена по старинке и теперь вышла из моды, потому что считается лучше и похвальнее приходить к кадансу более искусно, с задержаниями и лигами, чем заканчивать так внезапно, разве что после этого поется «Еиоиае»²³ или Амен.

Что скажете, учитель, разве я не высказался как следует об упражнении нашего юного мастера?

М.: В самом деле, ты хорошо потрудился, но есть еще две вещи, которые укрылись от твоего взгляда.

Пол.: Быть может, различить их было выше моего разума, но прошу Вас, скажите, что же это за ошибка?

М.: Это то, как взята каденция в конце пятого такта и в начале следующего /в альте/. Она могла бы быть расположена либо ниже, в теноре, либо выше, в сопрано; /подобная каденция/ во всякой музыке является тем, чего никак нельзя пропустить, особенно в завершении /close/ — либо проходящем /passing/ в середине напева, либо в окончании /ending/; и будь она хоть в двух голосах, и тогда она украсила бы музыку, а чем чаще она используется, тем лучше напев или урок, особенно в многоголосии, и в этом месте было бы гораздо лучше пропустить любые звуки, но не каденцию. И пусть ты сохранил бы все четыре голоса такими, как они есть, тем не менее если ты споешь ее в G sol re ut либо в сопрано, либо в теноре, то получится настоящий пятый голос к этим четырем. Подобным же образом каденция пропущена там, где ей следовало бы быть, в девятом такте в контратеноре, и если бы ее там взяли, это заставило бы тенор подойти ближе к контратенору, а контратенор — к сопрано, что очень украсило бы музыку.

Фил.: Меня глубоко печалит, что он смог найти так много дыр в моем кафтане, но может быть, его поймали на тех же ошибках в его последнем уроке?

М.: Ты можешь внимательно рассмотреть его урок и увидеть это сам.

Пол.: Но сэр, раз мы оба испытали свое умение, развивая один и тот же мотив /point/, я прошу Вас взять этот же мотив и сделать из него нечто, чему мы могли бы подражать, ибо я уверен, что и мой брат так же охотно посмотрит на это, как и я.

²³ Сокращенная форма «Seculorum amen» (малой доксологии) — гласные, взятые из этих двух слов.

Фил.: И даже более охотно (если это только возможно), а потому позвольте
нам умолять Вас об этой милости.
М.: Меня не нужно особенно упрашивать, а потому вот он, этот образец:

3

The image displays three systems of musical notation, each consisting of four staves. The notation is complex, featuring a variety of note values including minims, crotchets, and quavers, as well as rests and phrasing slurs. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The subsequent systems continue the polyphonic texture across the four staves. The notation is dense, with many beamed notes and complex rhythmic patterns, characteristic of a fugue or a highly contrapuntal piece.

6

The image displays three systems of musical notation, each consisting of four staves. The notation is written in a standard musical staff format with treble and bass clefs. The first system shows a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic, bass-oriented line in the lower staves. The second system continues this theme with various note values and rests. The third system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, typical of a classical musical score.

Пол.: По моему мнению, тот, кто сумеет хотя бы правильно подражать этому единственному примеру, может считать себя хорошим музыкантом.

Фил.: Почему же?

Пол.: Потому, что в нем показано так много разнообразных способов введения имитации, что они побуждают меня полюбить их всеми моими чувствами, ибо мотив (point) введен в верном ладу, а голоса расположены так тесно и правильно, что ничего более искусного нельзя и пожелать. Более того, обрати внимание на то, как начинается каждый из голосов, и ты увидишь, что голоса отвечают на тот же мотив каждый раз иначе, в более коротких или более долгих длительностях. Также в двадцать втором такте, когда тенор ведет мотив (point), бас дает его в обращении; и, одним словом, я могу сравнить это не с чем иным, как с хорошо ухоженным садом с прекраснейшими душистыми цветами, в котором, чем больше ищешь, тем большее разнообразие находишь.

М.: Ты слишком преувеличиваешь в своих выражениях и говоришь, согласуясь не с мастерством, но с чувством; по правде, это самый обычный мотив, обработанный самым обычным способом, не более; но если поразмыслить, то можно найти достаточно вариантов, чтобы заполнить ими многие страницы, и даже если бы его / мотив / дали всем музыкантам мира, они могли бы сочинять на него, и ни одна из их композиций не была бы похожа на сочинение другого, и ты не найдешь ни одного мотива /point/, настолько хорошо обработанного человеком — будь то композитором или органистом, — чтобы по размышлении либо он сам, либо кто-то другой не смог бы сделать гораздо лучше...

(p.157—162)

фрагмент второй

Мастер: Если ты хочешь хорошо сочинять, то лучшие образцы для этого — работы превосходных мужей, в коих ты можешь постигнуть, как вводятся имитации; лучший способ — это когда песня начинается или двумя разными мотивами одновременно в двух голосах, или одним мотивом в прямом движении и в обращении. Но хотя такие мотивы в прямом движении очень хороши, все же они таковы, что любой умелый человек сможет без подготовки ввести их, если он будет слышать только ведущий голос, но способ с двумя или тремя разными мотивами, звучащими одновременно — самый искусный вид композиции, изобретенный либо для мотетов, либо для мадригалов, особенно, когда он смешан с обращениями /мотивов/, потому что тогда музыка кажется более необычной, чему пусть вот это послужит примером:

4

The image displays a musical score for a fugue, organized into three systems, each containing five staves. The notation is complex, featuring various musical symbols including notes, rests, and accidentals. The word "etc." is written at the end of several staves in the third system, indicating that the pattern continues. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Полиматес: По правде, если бы я не посмотрел на пример, я бы не понял Ваших слов, но теперь я осознаю их значение.

Филоматес: А должен ли каждый голос вести тот мотив, с которого он начал, не затрагивая /мотивов/ из других голосов?

М.: Нет, но каждый голос может отвечать на мотив другого, и это служит причиной очень хорошего разнообразия в гармонии, ибо ты видишь, как каждый голос подхватывает мотив другого, и тот /мотив/, который только что был в верхнем голосе, тотчас будет в нижнем, и наоборот.

Пол.: Теперь покажите нам пример на мотив в обращении.

М.: Вот один /из них/:

5





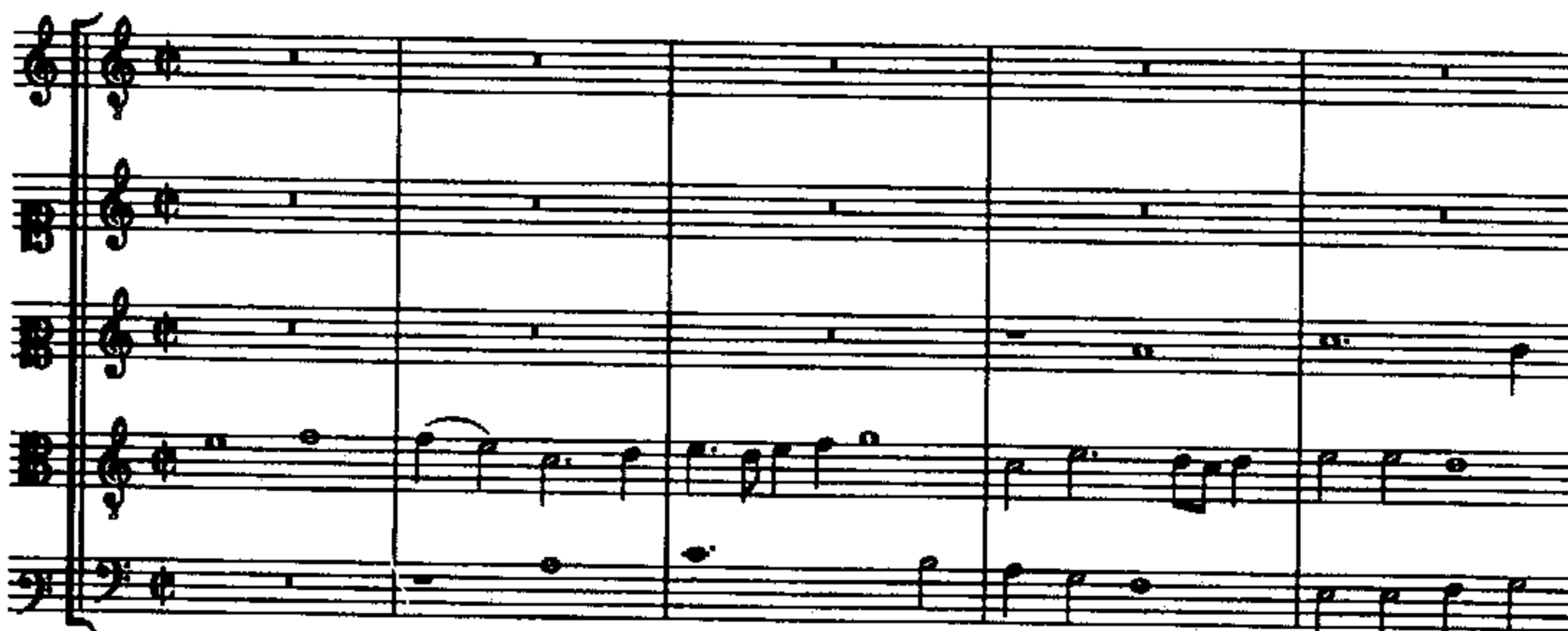
Пол.: Брат, вот пример, который стоит отметить, ибо каждый голос движется противоположно, так что его можно было бы назвать обращением обращения.

Фил.: Это легко понять, но я боюсь, что сделать это будет не так-то просто.

Пол.: Тем больше усилий надо приложить к его изучению. Но время идет, поэтому прошу Вас, сэр, дайте нам другой пример на прямой мотив без всяких обращений.

М.: Вот он, изучите его хорошенько, ибо такие проведения длинных мотивов, в прямом движении и в обращении, очень хороши в мотетах и в других видах серьезной музыки:

6





Фил.: Это хорошее указание; но в девятом такте есть диссонанс, взятый и смешанный с бемолями и диезами таким образом, какого я еще никогда не видел прежде.

Пол.: Тебе следует думать только, что у нашего Учителя есть какой-то секрет в сочинении, который доступен не каждому ученику, и хотя это кажется абсурдным нашему бестолковому и слабому суждению, все же, без сомнения, наш Учитель не написал бы этого для нас, не подумав.

М.: Это не только терпимо, но и похвально, и тем более похвально, что оно далеко от обычного, избитого рода каданса; но если вы займетесь изучением работ превосходных музыкантов, то найдете много подобных зализанных нот, необычность изобретения которых служила главной причиной того, что они почитаются среди искусных /мастеров/.

Пол.: До сих пор Вы давали нам примеры в манере мотета, поэтому теперь я прошу Вас дать нам некоторые /примеры/ в форме мадригала, чтобы мы могли постигнуть природу этой музыки так же, как и /природу/ первой.

М.: Наше время уже почти истекло, поэтому, чтобы вы могли понять одновременно и способ сочинения на шесть голосов, и природу мадригала, вот пример этого рода музыки в шестиголосии:

7





И если вы хорошенько присмотритесь, то увидите, что ни на одном мотиве (points) надолго не задерживаются, но лишь однажды или дважды проводят по всем голосам, иногда в обращении, и так до каданса, а затем берут следующий мотив. Этот способ обращения с мотивами наиболее почитаем в мадригалах, будь-то для пяти или шести голосов, особенно когда два голоса движутся в одну сторону, а два — в другую, как видно в моем предыдущем пятиголосном примере, где использовались два мотива (или более) одновременно.

Кроме того, чем большее разнообразие мотивов показано в одной пьесе, тем выше ценится мадригал. К тому же должно вносить красивые задержания и необычные кадансы в соответствии с тем, к чему побуждают слова текста. Также в этих шестиголосных композициях следует особенно заботиться о том, чтобы голоса давали простор друг другу, чего нельзя сделать без пауз. Но нельзя (о чем вы вскоре узнаете подробнее) сделать паузу до того, как голоса проведут ту часть текста /dittying -?/, которую они начали; вот почему голоса в мадригале (пяти- или шестиголосном) идут иногда все вместе, иногда поодиночке, иногда одновременно делают скачок, а иногда движутся противоположно, в соответствии с тем чувством, которое они выражают. Ибо (как говорите вы, школяры) любовь полна надежд и страхов, и так же мадригал, музыка влюбленных, полон разнообразных страстей и настроений.

(272, p.167—172)

фрагмент третий

Деление музыки. Итак (переходя сразу к делу без обиняков), я скажу, что вся музыка для голосов (ибо только о ней мы до сих пор говорили) пишется либо с текстом, либо без него. Если она с текстом, то она бывает серьезная или легкая. Серьезные тексты не выдержаны в одном роде, так что, какую бы музыку на них ни сочиняли, она будет называться мотетом.

Мотет. Мотет — это, строго говоря, композиция, сочиненная для церкви на какой-нибудь гимн или антем или что-нибудь подобное. И я считаю, что такое название было дано этому роду музыки в противоположность другому, который называют *Canto Firmo*, а мы обычно называем хоралом /*plainsong*/. Ибо, поскольку ничто не противостоит неподвижности и устойчивости больше, чем движение, мотету и дали название «движущегося», потому что он /пишется/ в манере, совершенно противоположной другому /*Canto Firmo*/, который в некотором роде и по сравнению с первым /мотетом/ кажется неподвижным. Из всех прочих родов музыки с текстом мотет требует наибольшего мастерства и производит самое необыкновенное воздействие на слушателя, будучи должным образом согласованным с текстом и хорошо исполненным певцом, ибо он наведет слушателя (а особенно искушенного) на благочестивые и набожные размышления о Том, во славу Кого он был написан. Но я не знаю, какие страсти и порывы может он возбудить, когда его поют так, как это обычно делает большинство, то есть, пропуская текст и исполняя только голые ноты, как если бы эту музыку сочинили для одних только инструментов, что на самом деле показывает характер музыки, но никогда не передает тот дух и ту живую душу, которые несет в себе текст.

Но довольно об этом. Возвращаясь к выражению текста в музыке, настало время сказать о том, что если даже пьеса хорошо, как никогда, и как нельзя

лучше соответствует словам, вы едва ли найдете певцов, чтобы исполнить ее так, как должно. Ведь большинство наших церковников способны лишь кричать в хоре громче, чем их товарищи, не заботясь больше ни о чем, в то время как они должны, напротив, учиться тому, как правильно петь и распевать гласные, произнося слова с набожностью и увлечением, дабы расстрогать слушателей и приковать их золотыми цепями к размышлениям о священных /предметах/. Но по большей части среди них бывает так, что сколько бы они ни пребывали в церкви, пусть хоть двадцать лет, они никогда не научатся петь лучше, чем в первый день поступления на службу. Может показаться, что, получив ту должность, которой добивались, они мало или вовсе не заботятся ни о собственной репутации, ни о достойном исполнении обязанностей, дающих им средства к существованию.

Но вернемся к нашим мотетам. Сочиняя в этом роде /музыки/, вы должны придать гармонии величественность, как можно чаще применяя диссонансы и залигованные ноты, но только пусть они будут написаны в долгих длительностях, ибо природа мотета не выносит мелких нот и быстрого движения, указывающего на некоторую легкомысленность.

Несмотря на то, что эта музыка (печальный случай!) является важнейшей и для искусства, и для практического применения, тем не менее она не в большом почете у большинства из тех, кто, как кажется, высоко ценит искусство. По этой причине сочинители музыки, которые в противном случае развивали и углубляли бы свое искусство в этом роде /музыки/, вынуждены за недостатком меценатов изменить своей склонности и последовать другому роду, которому они не были обучены (за исключением того, чему они могли научиться, рассматривая работы других /авторов/ на неизвестных им языках) и природу которого они не постигли в совершенстве. Таковы новомодные мнения наших соотечественников, которые высоко почитают все, что бы ни пришло из-за моря (а особенно из Италии), как бы это ни было просто и незамысловато, порицая все, что делается дома, как бы это ни было превосходно. Однако это ошибка: столь высокое почитание легкой музыки характерно не только для Англии, но и для всего мира, по причине чего музыканты во всех странах (главным образом, в Италии) посвящают ей большую часть своих трудов. И поэтому один ученый муж нашего времени, писавший о Цицероновом «Сне Сципиона», говорит, что теперешние музыканты вместо того, чтобы побуждать людские умы к размышлениям о небесах и небесном, напротив, широко раскрывают врата ада, заставляя тех, кто восхищается их искусством, очертя голову бросаться навстречу вечной гибели.

Легкая музыка. Вот то, что я хотел сказать о мотетах, под которыми я разумею всю серьезную и спокойную музыку. Легкую музыку в последнее время истолковывают глубже и серьезнее, поэтому не осталось ничего, что не было бы до конца исчерпано.

Мадригал. Лучший ее вид называется мадригалом, словом, этимологии которого я не могу дать никаких объяснений, но использование его показывает, что это — род музыки, сочиняемый на стихи и сонеты, в которых Петрарка и многие поэты нашего времени достигли превосходного мастерства. Этот род музыки вызывал бы не столь сильное порицание, если бы поэты, сочиняющие тексты, воздерживались от некоторых непристойностей, к которым все честные люди питают отвращение, и временами от богохульств, подобных этому: «*ch'altro di te iddio non voglio*» /мне не нужен другой бог, кроме тебя/, которые ни один человек (по крайней мере тот, у кого есть хоть какая-то надежда на спасение) не сможет пропеть без содрогания. Что же касается музыки, то он /мадригал/ следует за мотетом, как наиболее искусный и, для людей понимающих, наиболее приятный /род музыки/. Следовательно, если вы будете сочинять в этом роде, вами должно овладеть любовное настроение (ибо ни в одном сочинении вы не достигнете совершенства, если не будете целиком охвачены тем чувством, которое вы должны выразить). Так что ваша музыка должна быть, подобно дуновениям ветра, порой изменчивой и непостоянной, порой слабеющей, иногда важной и степенной, иногда томной. Вы можете развивать мотивы и давать их в обращении, использовать тройные пропорции, проявляя все возможное разнообразие, и чем больше разнообразия вы покажете, тем больше удовольствия доставите. В этом роде музыки наш век достиг совершенства, так что, если вы захотите кому-либо подражать, я укажу вам как на ориентиры на Альфонсо Феррабоско за его серьезное мастерство, Луку Маренцио за превосходные мелодии и замечательную изобретательность, Орацио Векки, Стефано Вентури, Руджиери Джованелли и Джона Кроче и многих других, которые также прекрасны, но не так хороши, как эти.

(272, p.179—180)

Примечание

Трактат Томаса Морли «*A Plaine and Easie Introduction to Practical Musicke*» («Ясное и легкое введение в практическую музыку») был впервые издан в 1597 г. В отличие от трудов Царлино и Галилея, носящих научно-философский характер, книга Морли выполнена в виде учебного пособия и интересна с точки зрения методики ведения занятий, объяснения материала. Как уже понял читатель, она написана в виде живой, заинтересованной беседы двух учеников — Полиматеса и Филоматеса с Мастером-учителем, что делает пособие увлекательным, даже занимательным. В ходе разговора не только объясняются все необходимые правила и существующие традиции в отношении развития навыков беглого чтения с листа (I часть), пения и дискантирования в двухголосном ансамбле (II часть), сочинения на три, четыре, пять и большее число голосов (III часть), но и анализируются нотные образцы и упражнения. Причем наряду с хорошо и правильно выполненными примерами рассматриваются и такие, в которых есть ошибки, неудачные приемы голосоведения и проч. Положительной стороной является частое обращение к художественным

образцам («Прежде чем говорить о соединении двух голосов с *plain song*, ...я думаю, что лучше посмотреть, как это делал У. Берд» — р.103). Кстати, весь трактат посвящен Уильяму Берду, крупнейшему композитору и педагогу, учеником которого был Морли. Как знать, вполне возможно, что в данной работе могли найти отражение и отдельные рекомендации этого видного мастера английской школы XVI века. Впрочем, на последней странице трактата его автор приводит, как он сам сообщает, список тех, «чьи авторитеты учитывались в этой книге». Список подразделен на два раздела: в первом называются «те, кто писал об искусстве музыки», во втором — «те практики, которые ее создавали». Перед нами — ценнейший указатель имен, в своей первой части включающий 26 фамилий философов, теоретиков, ученых (среди них — Ф. Гафори, А. Арон, Л. Цаккони, Дж. Царлино, Г. Глареан; отдельно выделяется группа философов и ученых старых времен — Бозций, Птоломей, Аристоксен, Гвидо Аретинский и т. д.; во второй части — 90 музыкантов (среди них 39 английских композиторов). Список музыкантов открывает Жоскен Дебре, за которым следуют Окегем, Обрехт, Жанекен, Брумелль, Мутон, Зенфель, Ришафор, С. Дитрих, М. Орто, Н. Гомбер, К. де Папа, Орландо Лассо, А. Феррабоско, К. де Роре, Ф. де Монте, Палестрина, Лука Маренцио и т. д. Из числа английских композиторов нам известны всего лишь несколько имен: Данстейбл, Пауэр, Таллис, Берд; остальные для современного читателя могут представлять познавательный интерес, позволяя ориентироваться в изучении английской музыки XV—XVI вв.

Из числа обращающих на себя внимание, интересных методических приемов, получивших распространение в последующие столетия, назовем частое использование для разных упражнений одних и тех же *c.f.* Так, во II части Морли более чем в 50 упражнениях прорабатывает одну и ту же мелодию, которая помещается им то в верхнем, то в нижнем голосе, в условиях контрапункта «нота против ноты» и несколько нот против одной, двухголосия и трехголосия, в формах, включающих имитации и не содержащих их.

Труд Морли ценен прежде всего тем, что это труд композитора-практика, виртуозно владеющего техникой письма и тонко чувствующего стилистические особенности различных жанров и форм. Это убедительно доказывают его собственные произведения — мотеты, псалмы, канцонетты, баллеты, мадригалы. Мотетам свойственно строгое академическое изложение музыкального материала с характерной для их классического вида стреттно-имитационной проработкой тематизма, интонационно обновляющегося с каждой фразой текста; канцонеттам и баллетам присущи не только живость ритма, непосредственность художественного выражения, более частая смена и чередование разных типов фактуры, но и проистекающие из бытовых песенно-танцевальных форм повторы музыкального и поэтического текста.

Подобный контраст музыкальных сфер отчетливо виден при сопоставлении таких сочинений, как «*Amica mei*», «*Heu, te heu fustulerum Dominum meum*», «*Entes tui*» и др., приведенных в конце теоретического труда Морли, но также и при сравнении его канцонетт, баллет, мадригалов, опубликованных в 1595, 1597, 1600 гг. и при переиздании их в наше время составивших два тома сочинений Морли (*Thomas Morley's Canzonets to five and to six voices; The English Madrigal School /vol.IV/. Ed. by Ed. H. Fellowes. London, s.a.*). Несмотря на то, что почти в те же годы (1593, 1594) Морли обращался к письму на два, три, четыре голоса, все же типичным письмом, формой выражения его художественного «я» стало традиционное для конца XVI века пяти-, шестиголосие. В целом это письмо характеризует его как композитора, имеющего ясную логику мышления, умело владеющего любыми формами контрапунктической техники — канонами, имитациями (однотемными, двутемными и т. д.), двойным контрапунктом и проч., постоянно заботящегося о доступности музыкального материала и яркости его воплощения.

III.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ

Примеры первоисточников из художественной и инструктивной литературы

(для письменных работ и упражнений в устной импровизации)

антифон "Alma Redemptoris Mater"

1

Al - - - - - ma Red - em - pto -

- ris Ma - ter, quae per - vi - a cae - li por - ta ma - nes

антифон "Salve Regina"

2

Sal - - - - - ve Re - - - - - gi - - - - - na,

ma - ter mi - - - - - se - ri - - - - - cor - di - - - - - ae

секвенция "Victimae paschali laudes" (начало)

3

Vic - ti - mae pas - cha - li lau - des im - mo - lent

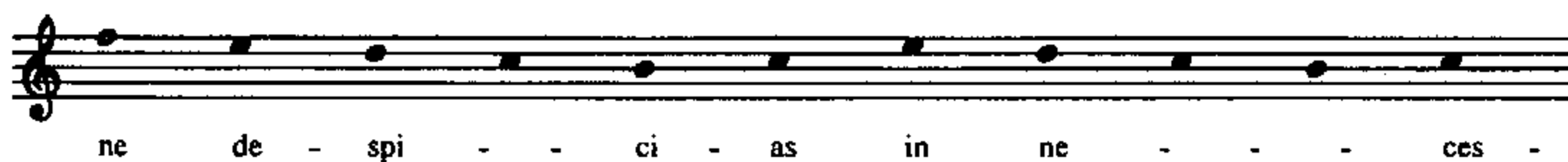
Chris - ti - a - - - - - ni

антифон "Sub tuum praesidium"

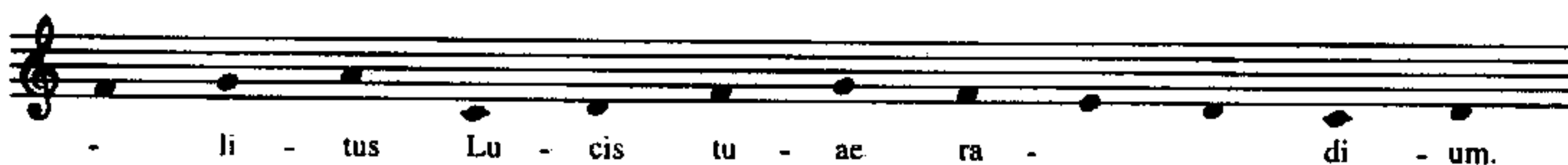
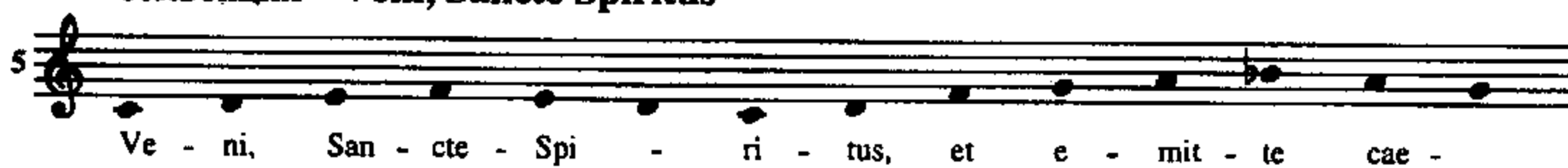
4

Sub tu - um prae - si - di - um con fu - gi - mus san - - -

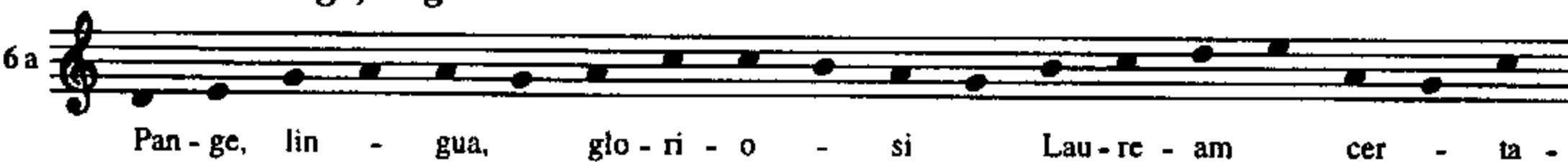
Sub tu - um prae - si - di - um con fu - gi - mus san - - -



секвенция "Veni, Sancte Spiritus"



гимн "Pange, lingua"



вариант

66

Pan - ge, lin - gua, glo - ri - o - si Cor - - po - ris mys - te - ri -

um San - gui - nis - que pre - ti - o si,

Quem in mun - di pre - ti - um Fruc - tus ven - tris ge - ne -

- ro - - si Rex ef - fu - dit ge - nti - um

7

Кырие из первой мессы в праздник Рождества Христова (Prima messa)

Ky - ri - e e -

lei - i - son Chris - te

e - - lei - i - son Ky - ri - e

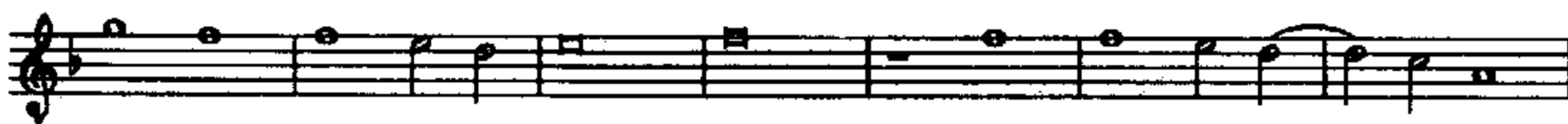
e - - - - le - i - son

8 антифон "Ave Maria"(начало)

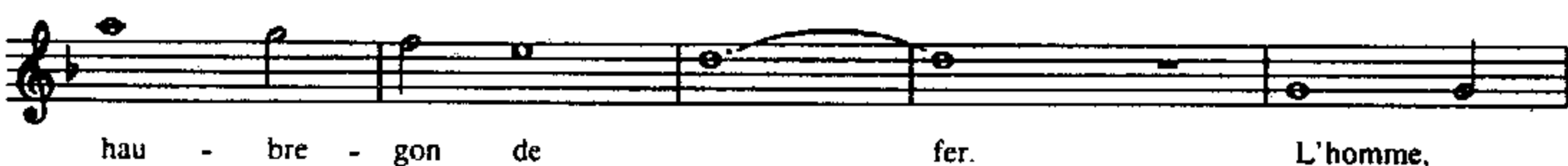
A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum,

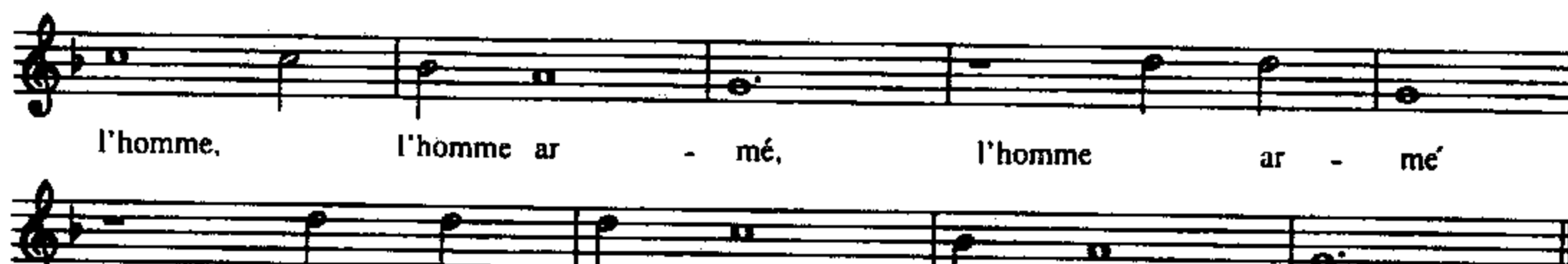


9 канцона "Fortuna desperata"



10 шансон "L'homme armé"





l'homme, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé

L'homme ar - mé doit on dou - ter.

11 шансон "Je suis déshéritée"



Je suis dés - hé - ri - té - e, puis - gue j'ai

per - du mon a - mi, seu - le il m'a lais - sé -

e, pleine de pleurs de ci.

Ros - sig - nol du bois jo - li, sans point

fa - i - re de - - meu - - - re

12 немецкая песня "Maria zart"

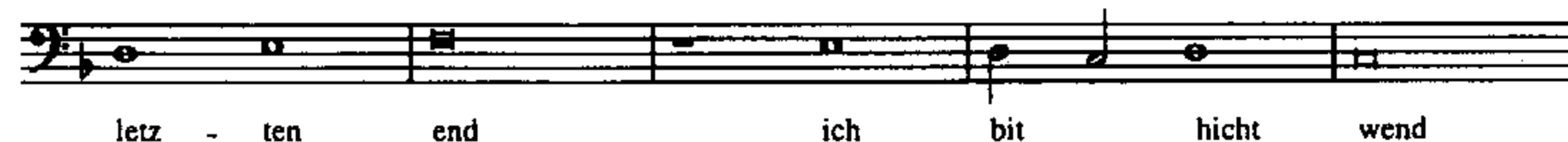
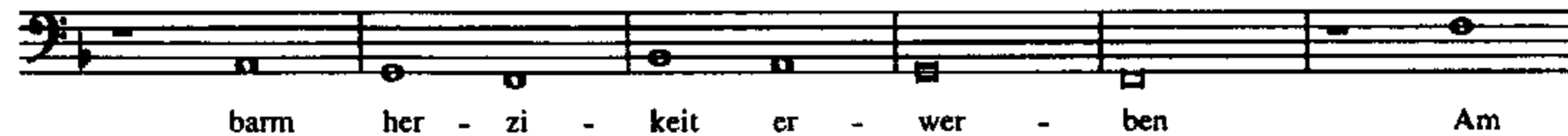
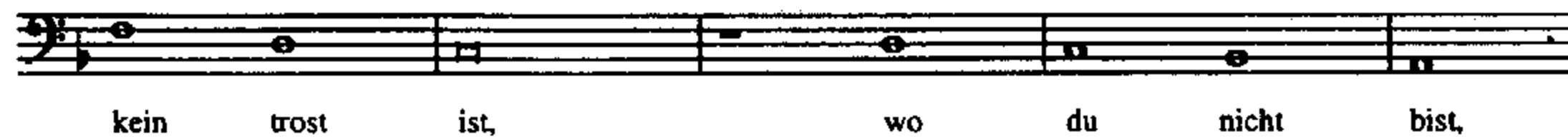
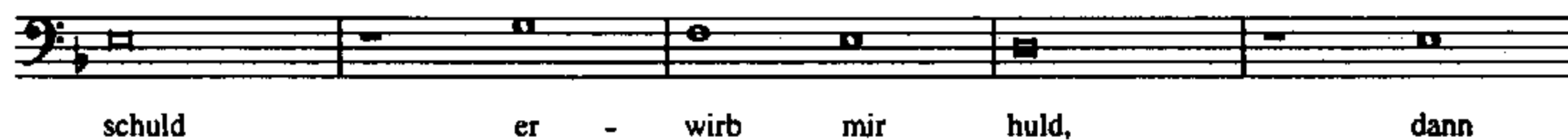
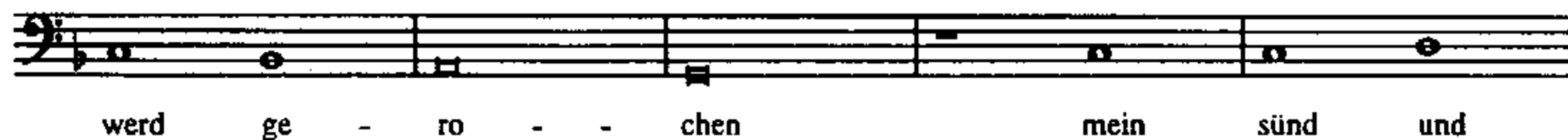
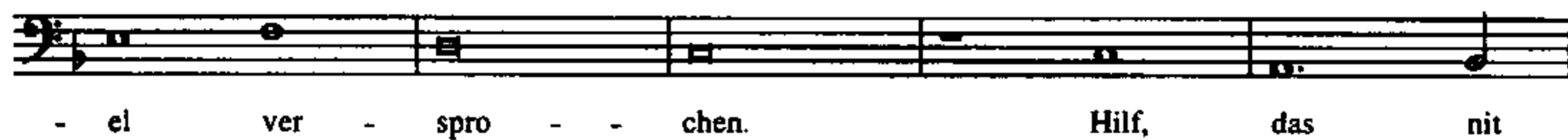


Ma - ri - a mit zart von e - dler art, ein

Du hast mit macht her - wi - der bracht, das

ros on al - le - do - - ren durch Adam

vor lang was ver - lo - - ren



13 хорал "Aus tiefer Not schrei ich zu dir"





- her mein Ru - fen Denn so du willst du se - hen
an, was Sünd und Un - recht ist ge - tan
wer kann, Herr, vor dir blei - ben

14 хорал "Vater unser im Himmelreich"



Va - ter un - ser im Him - mel - reich, der
du uns al - le hei - ßest gleich Brü - der sein
und dich ru - fen an und willst das Be - ten
von uns han: gib, das nicht der al -
- lein der Mund, hilf, daß es geh von Her - rens - grund

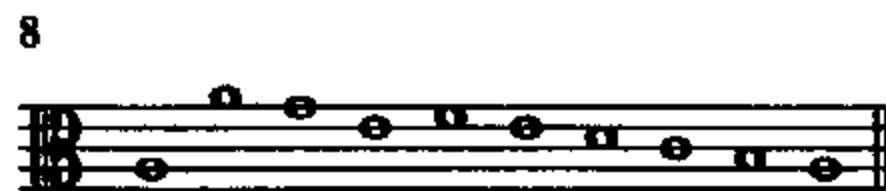
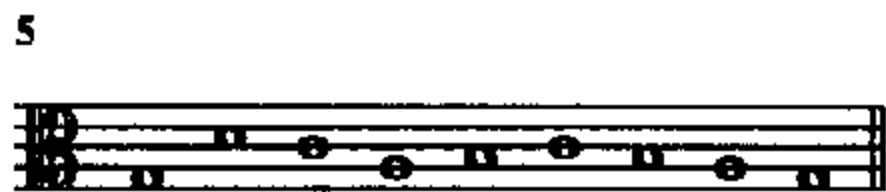
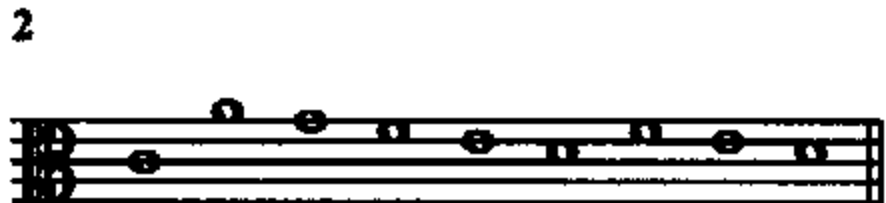
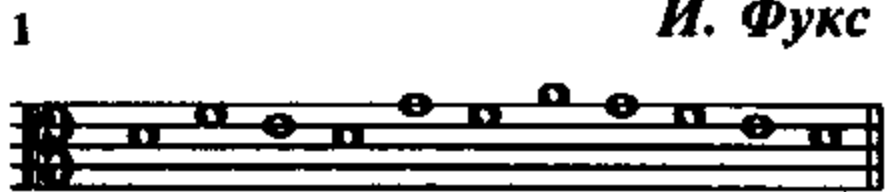
15 хорал "Vom Himmel hoch"



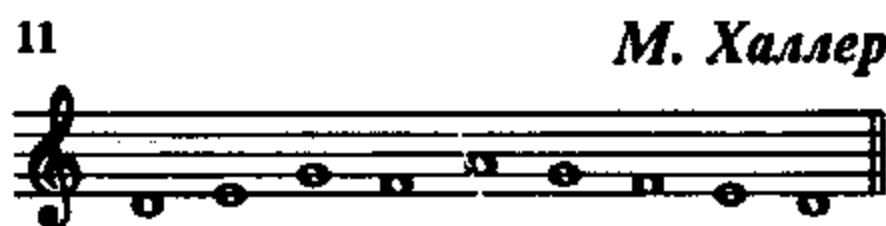
Vom Him - mel hoch, da komm ich her, ich
bring euch gu - te neu - e Mär, der gu - ten Mär bring
ich so viel, da - von ich singn und sa - gen will.

(Из инструктивной литературы)

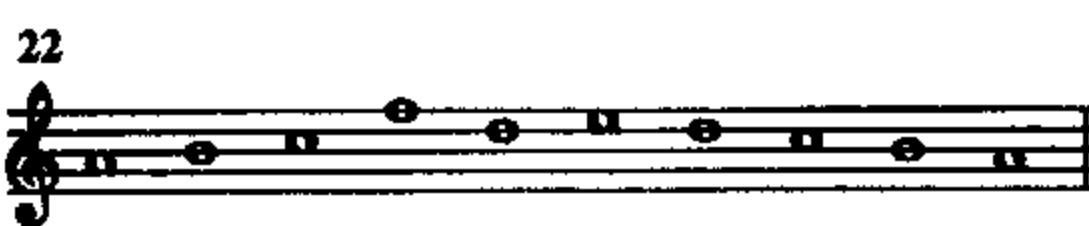
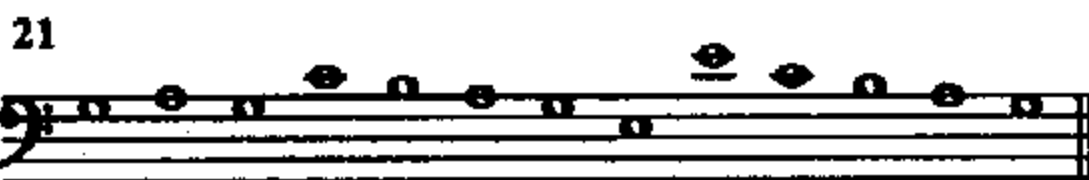
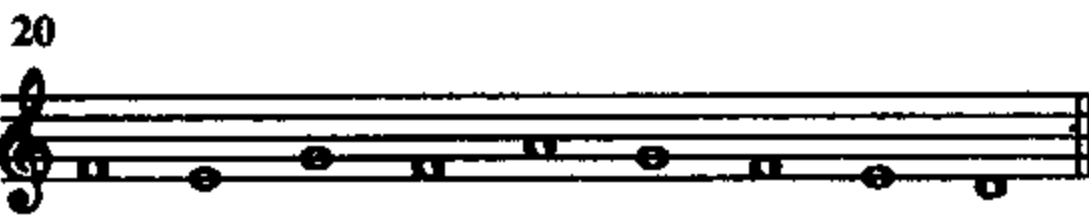
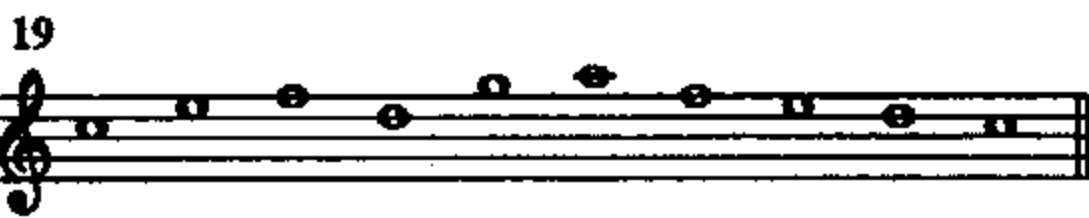
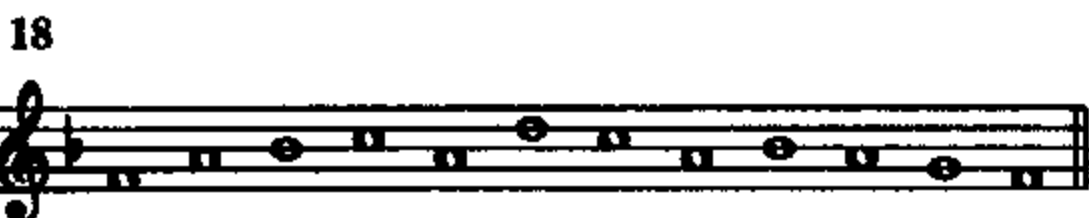
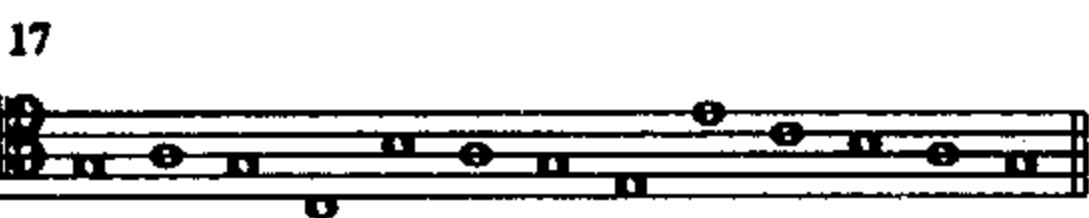
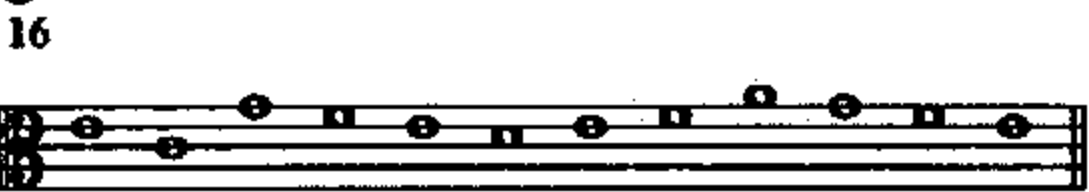
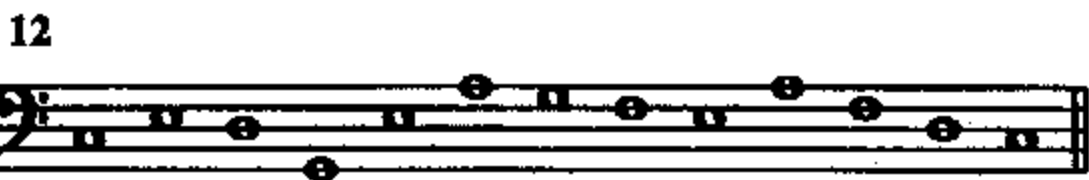
Й. Фукс



Й. Фукс



М. Халлер



Тексты первоисточников (с переводом)²⁴, для сочинения самостоятельных композиций

Alma Redemptoris Mater

Alma Redemptoris Mater, quae pervia caeli porta manes,
Et stella maris, seccurre cadenti, surgere qui curat, populo.
Tu quae genuisti, natura mirante, tuum sanctum Genitorem,
Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore, sumens illud Ave,
Peccatorum miserere.

* * *

Мать-кормилица Искупителя,
охраняющая приветные врата небесные,
Звезда путеводная, поспеши на помощь
падшему народу, который жаждет подняться.
Ты, родившая к изумлению природы
собственного Святого Родителя,
Дева вечно девственная,
принявшая из уст Гавриила ту благую весть,
Смилуйся над грешными!

(перевод С. Лебедева)

Ave Maria

Ave Maria,
Gratia plena,
Dominus tecum.
Benedicta tu in mulieribus
Et benedictus fructus ventris tui, Jesus.
Sancta Maria, mater Dei,
Ora pro nobis peccatoribus
Nunc et in hora mortis nostrae.
Amen.

* * *

Радуйся, Мария, благодатная!
Господь с Тобою
Благословенна Ты среди женщин,
и благословен плод чрева Твоего Иисус.
Святая Мария, Мать Божия,
молись о нас, грешных,
ныне и в час смерти нашей.
Аминь.

(перевод из Католического молитвенника)

²⁴ Большая часть текстов и их переводы заимствованы из книги С. Лебедева и Р. Поспеловой «Musica latina» (Санкт-Петербург, 2000).

Pange, lingua, gloriosi (начало)

Pange, lingua, gloriosi
Corporis mysterium,
Sanguinisque pretiosi,
Quem in mundi pretium
Fructus ventris generosi
Rex effudit gentium.

* * *

Воспойте, уста, таинство достославного тела,
/Воспой таинство/ драгоценной крови,
Которую пролил в искупление миру
Царь народов, плод чрева благодатного.

(перевод С. Лебедева)

Pater noster /Oratio Domenica/

Pater noster, qui es in caelis:
Sanctificetur nomen tuum;
Adveniat regnum tuum;
Fiat voluntas tua, sicut in caelo, et in terra.
Panem nostrum cotidianum da nobis hodie;
Et remitte nobis debita nostra,
Sicut et nos dimittimus debitoribus nostris;
Et ne nos inducas in tentationem;
Sed libera nos a malo.
Amen.

* * *

Отче наш, иже еси на небесех!
Да святится имя Твое,
Да приидет Царствие Твое.
Да будет воля Твоя, яко на небеси и на земли.
Хлеб наш насущный даждь нам днесь.
И остави нам долги наши,
Якоже и мы оставляем должником нашим.
И не введи нас во искушение,
Но избави нас от лукаваго.

(Церковнославянский перевод)

Regina coeli

Regina coeli, laetare, alleluia
Quia quem meruisti portare, alleluia
Resurrexit sicut dixit, alleluia.
Ora pro nobis Deum, alleluia.

* * *

Царица Небесная, радуйся!
Ибо Тот, Кого Ты удостоилась носить во чреве Твоем,
Воскрес из мертвых по предсказанию Своему.
Моли Бога за нас!

(перевод из Католического молитвенника)

Salve Regina (начало)

Salve Regina, mater misericordiae,
Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.

* * *

Здравствуй, царица, Матерь милосердия,
Жизнь, сладость и надежда наша, здравствуй.

(перевод Р. Поспеловой)

Veni, Sancte Spiritus (начало)

Veni, Sancte Spiritus,
Et emitte caelitus
Lucis tuae radium.
Veni pater pauperum,
Veni dator munerum,
Veni lumen cordium.

* * *

Приди, Дух Святой,
И с небес испусти
Луч света твоего.
Приди, отец обездоленных,
Приди, податель милостей,
Приди, светоч сердца.

(перевод С. Лебедева)

Victimae paschali laudes (начало)

Victimae paschali laudes immolent Christiani.
Agnus redemit oves,
Christus innocens Patri reconciliavit peccatores.
Mors et vita duello conflixere mirando.

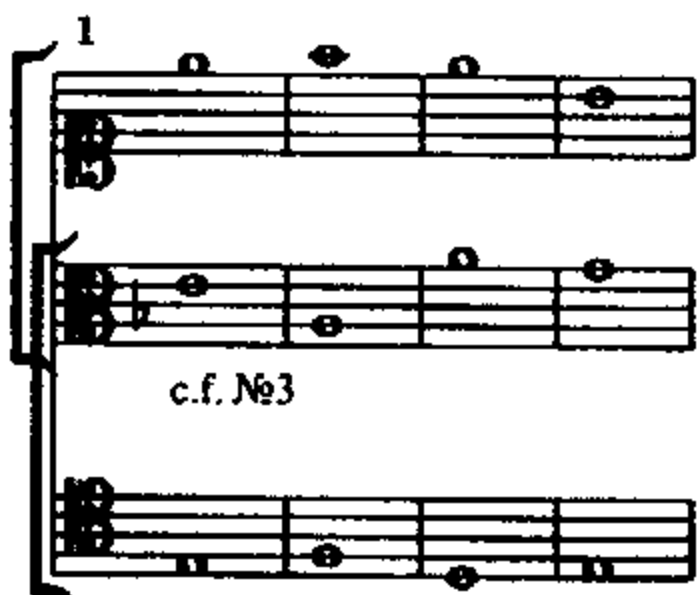
* * *

Да воспоют хвалу пасхальной жертве христиане,
Агнец спас овец,
Христос невинный примирил грешников с Отцом.
Смерть сразилась с жизнью в удивительном поединке.

(перевод С. Лебедева)

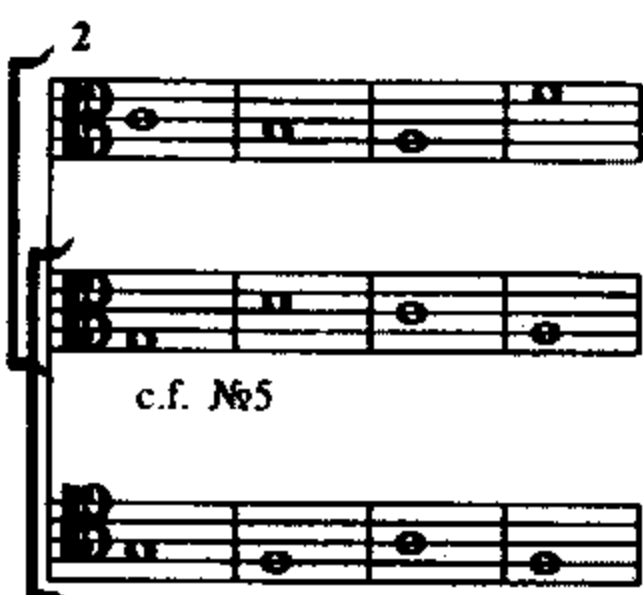
Разряды
Двухголосие

1




c.f. №3

2




c.f. №5

3




c.f. №9

4




c.f. №14

5




c.f. №1

6




c.f. №13

7




c.f. №3

8




c.f. №5

9




c.f. №2

10




c.f. №1

11



c.f. №13

12



c.f. №15

13 14 15

c.f. №1 c.f. №8 c.f. №11

16 17 18

c.f. №1 c.f. №1 c.f. №13

19 20

c.f. №1 c.f. №5

21 22

c.f. №1 c.f. №20

Трехголосие

1 c.f. №1

2 c.f. №1

3 c.f. №1

4 c.f. №19

5 c.f. №19

6 c.f. №19

7 c.f. №19

8 c.f. №1

9 c.f. №9

10 c.f. №18

11 c.f. №20

12 c.f. №12

13 c.f. №3

14 c.f. №1

15 c.f. №10

16 c.f. №8

17 c.f. №21

18 c.f. №22

Четырехголосие

1 c.f. №1

2 c.f. №1

3 c.f. №1

4 c.f. №7

5 c.f. №12

6 c.f. №1

7 c.f. №1

8 c.f. №15

9 c.f. №1

10 *Керубини* *Керубини*

11 *Керубини*

12 *Керубини*

13

14

15

16 *Беллерман* *Фукс*

17 *Фукс*

18

c.f. №18

c.f. №1

c.f. №1

c.f. №1

c.f. №1

c.f. №12

c.f. №19

c.f. №1

c.f. №3

Домашние задания и упражнения к лекционному курсу «Контрапункт строгого стиля»²⁵

Задание 1 (стили, предшествующие строгому)

1. Пользуясь учебными пособиями, хрестоматиями, антологиями (в том числе книгами: К. Пэрриш и Дж. Оул «Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха», Н. Симакова «Вокальные жанры эпохи Возрождения», Ю. Евдокимова «История полифонии», выпуск I и др.²⁶), выписать с указанием источника музыкальные примеры (фрагменты не более 1—2 нотных строк), соответствующие каждому из пяти этапов развития многоголосия (с IX по XVI вв.). Дать характеристику соотношению голосов, очередности их сочинения; выполнить анализ интервального состава, ладового и ритмического строения в выписанных фрагментах. Привести (устно) другие примеры, демонстрирующие разные виды органумного, дискантового и контрапунктического письма.

2. Выбрав любой из предложенных музыкальных первоисточников (см. с. 485–491), сочинить 2—3 фрагмента, а также небольшую композицию в жанрах органума, мотета XIII—XIV вв. и т. д. в соответствии с техникой письма этого времени.

3. Спеть несколько партий (обязательно с текстом) из композиций Жоскена Депре, Лассо, Палестрины и т. д., проанализировать, обращая внимание на функциональную роль каждого голоса и на разные способы (мелизматический, сиплабический, невматический) распевания слов.

Задание 2 (одноголосие)

1. Выписать из разных месс Палестрины (лучше пользоваться академическим изданием: *Palestrina Werke, Bd-e X—XVIII*) 5–6 фрагментов мелодических голосов с текстом, помечая название произведения, его часть, голос, смену авторской и редакторской фиксации текста (редакторский набран курсивом). Продолжительность фрагментов (не более 18–20 тактов) должна определяться окончанием фразы, наличием местной (серединной) каденции и т. д.

Проанализировать выписанные фрагменты: определить в них функцию голоса, его ладовое наклонение (его соотношение с избранным ключом), дать характеристику

²⁵ Число заданий (12) меньше, нежели общее количество заданий в течение семестра (17—18); это связано с необходимостью проведения семинаров и другого рода учебных мероприятий. Кроме того, некоторые из заданий, по усмотрению педагога, могут быть поделены таким образом, что в первую неделю выполняется одна часть задания, во вторую — другая.

²⁶ Далее при указании №№ нотных примеров первая из названных книг обозначена цифрой I, вторая — II, третья — III; номером IV обозначена «История полифонии» (выпуск 2а) Ю.К. Евдокимовой; номером V — «История полифонии» (выпуск 2б) Т.Н. Дубравской.

ритмического и интервального строения. Указать (по возможности) предполагаемую технику письма и очередность вступления голосов.

2. Сочинить на текст (латинский, старо-французский, немецкий) какого-либо из известных первоисточников (см. также предложенные тексты) собственные мелодические голоса в соответствии с рекомендациями строгого стиля.

3. Проанализировать мелодические голоса, выявляя их функции, из любых композиций Обрехта, Жоскена Дебре, Орlando Лассо, Палестрины (например, I: №№ 19, 23, 24; IV: №№ 19-30).

Задание 3 (двухголосие; простой контрапункт)

1. При изучении темы «простой контрапункт» выполнить в условиях двухголосия не менее 10 упражнений по «заданному началу», используя предложенные с.ф. (с.485) и последовательно прорабатывая систему «разрядов» (нота против ноты, две ноты против одной, четыре ноты против одной, синкопированный контрапункт — записанные в сильных долях, а также смешанный вид, соединяющий разные виды контрапункта) — с. 496-497. Для этого следует предварительно дописать с.ф. согласно его номеру, а затем присочинить к нему новый голос а) снизу, б) сверху, сохранив предложенный вид контрапунктирования голосов.

2. Импровизация за инструментом:

а) незадействованные в письменных заданиях «на разряды» образцы с.ф. использовать в упражнениях, выполняемых на фортепиано или в технике *cantus supra librum*;

б) принимая каждый мелодический фрагмент, выписанный из композиций Палестрины, за верхний голос, затем за нижний голос, сопровождать его контрапунктом, употребляя наряду с консонансами диссонансы — не только на слабых, но и на сильных долях;

в) играть (без использования первоисточников) двухголосные упражнения, последовательно вводя каждый из диссонансов в качестве задержания (секунду, кварту, септиму, нону) и разрешая их вначале первым способом, затем, в этом же порядке, — вторым, затем третьим.

3. Проанализировать двухголосные разделы из мессы Обрехта «*Sub tuum praesidium*» (техника колорирования), либо два нижних голоса в любой трех-, четырех-, пятиголосной композиции Жоскена Дебре, Лассо, Палестрины.

Задание 4 (двухголосие; имитации)

1. Используя начальные фрагменты первоисточников, написать не менее 8 двухголосных упражнений, применяя разные виды имитаций (точная, свободная, в увеличении, в уменьшении, в прямом и обращенном видах). Особое внимание обратить на контрапункт, приписываемый в момент звучания респосты: он должен быть естественным продолжением пропосты и образовывать с ней логичный мелодический голос. Завершать упражнение каденцией, соответствующей избранному ладу. Не забывать о

паузах и фразировке, которые в случае применения текста должны подчеркивать выразительную сторону сочиняемых голосов.

2. Импровизировать на инструменте двухголосные «композиции», содержащие:

а) в качестве верхнего или нижнего голоса заданный *c.f.*

б) два свободных голоса, время от времени вступающих в имитационные «отношения».

3. Сравнить имитационное письмо Чикониа, Дюфаи, Обрехта, Лассо, проанализировав композиции этих авторов (см. III: №№ 43, 44; II: 4, 8, 38—40 и др.).

Задание 5 (двухголосие; сложный контрапункт)

1. Написать не менее 8-10 упражнений с применением разных видов сложного контрапункта: подвижного и обратимого. В качестве одного из голосов использовать ранее цитированные одноголосные первоисточники и выписанные мелодические голоса из произведений Палестрины. При сочинении вертикально-подвижного контрапункта обращаться как к старой методике (с дополнительной строкой и мнимым канонем, имеющим нулевую временную дистанцию), так и к новой (предложенной С. Танеевым).

2. а) Исполнить двухголосные фрагменты, представляющие собой первоначальные и производные соединения вертикально-подвижного контрапункта с разными IV (один из голосов во всех фрагментах может оставаться неизменным, будучи записан предварительно).

б) Найти в сочинениях мастеров строгого стиля такие примеры двухголосия, которые возможно было бы исполнить в виде первоначального и производного соединений горизонтально-обратимого контрапункта.

3. Проанализировать несколько композиций, выполненных в разных техниках. Например: двухголосные мотеты О. Лассо (SW II), написанные в технике сквозного имитационного письма с учетом вертикально-подвижного контрапункта, два нижних голоса из *Agnus II* мессы Жоскена Дебре «*L'homme armé*» (*sexti toni*), а также трех-, четырехголосные композиции, содержащие первоначальное и производное двухголосные соединения сложного контрапункта как симультанного (см. II: №№ 46, 47 и др.), так и консекутивного видов (II: № 36).

Задание 6 (двухголосие; канон)

1. а) Написать не менее 6 канонов (канонических имитаций) в простом контрапункте с использованием его различных видов (строгий, свободный, в увеличении, в уменьшении, мензуральный и т. д.). В качестве начального *initio* использовать мотивы ранее выписанных первоисточников. На заключительном этапе представить каждый канон на одной строке с ремаркой *Canon* и правилом расшифровки;

б) выполнить несколько канонов *Ad minimam*, применяя технику Корчинского;

в) используя начальные фрагменты первоисточников, написать не менее 6 циркулярных канонов (бесконечные каноны и канонические секвенции I и II разряда).

2. Играть на инструменте циркулярные каноны I разряда с начальным мотивом в один такт. Использовать разные интервалы имитаций, разные IV, разные шаги секвенций,

3. Проанализировать несколько композиций, включающих каноны. В их числе могут быть:

а) двухголосные части — Pleni из мессы «Prolationum» Окегема (II: № 6), Benedictus из мессы Жоскена Депре «L'homme armé» (super voces musicales);

б) трехголосные композиции, содержащие двухголосные каноны и, кроме того, первоначальное и производное соединения сложного контрапункта симультанного вида (см. II: №№ 46, 47 и др.); четырех-, пяти-, шестиголосные композиции, «остовом» которых является двухголосный канон (см. II: №№ 4, 20, 24, 31, 54 б, 71 и др.).

Задание 7 (трехголосие; простой контрапункт и имитации, не требующие применения сложного контрапункта)

1. а) Выполнить не менее 3-х трехголосных упражнений, приписав к ранее выполненным двухголосным примерам (образцы техники на c.f., простые имитации) третий голос (по желанию — верхний, средний или нижний, исходя из тесситурных условий двухголосия);

б) сочинить не менее 3-х трехголосных упражнений в простом контрапункте (письмо на c.f., имитационное письмо, техника на Quodlibet, техника колорирования).

2. Играть на инструменте:

а) трехголосные упражнения на разряды;

б) трехголосные упражнения и композиции, два голоса в которых представляют собой ранее сочиненные и записанные примеры двухголосия, выполненные в простом контрапункте (техника на c.f., техника Quodlibet, техника колорирования).

3. Проанализировать Kyrie I из мессы Я. Обрехта «Sub tuum praesidium» (II: № 10), другие трехголосные разделы из этой же мессы, а также трехголосную chanson Жоскена Депре «Petite camusette» (II: № 54 а) или мотет «Parce, Domine» Я. Обрехта (I: № 18).

Задание 8 (трехголосие; сложный контрапункт)

1. а) Приписать к ранее сочиненным примерам, в том числе «заготовкам» подвижного контрапункта (используются двухголосные образцы, выполненные в том или ином сложном контрапункте) новый мелодический голос с учетом применения его в каком-то определенном виде сложного контрапункта. Оформить полученные примеры в качестве первоначального и производного соединений сложного контрапункта симультанного и консекутивного видов.

б) выполнить не менее 5 упражнений на разные виды сложного контрапункта, присочиняя к одnogолосному первоисточнику два новых контрапункта.

2. Играть на инструменте трехголосные упражнения, ориентируясь на технику контрафактуры, подразумевающую в данном случае прибавление к двум цитированным голосам третьего.

3. Проанализировать трехголосные композиции, содержащие примеры проявления сложного контрапункта (симультанного вида — в том числе II: №№ 24, 59, 60, 62; консекутивного — II: № 12 Agnus, № 43, 45; IV: 28).

Задание 9 (трехголосие; каноны с применением простого и сложного контрапункта)

1. Написать не менее 3-х канонов в простом контрапункте, а также в двойном контрапункте (IV = -11); кроме того, используя краткое *initio*, сочинить 5-6 циркулярных канонов двух родов:

- а) без изменения высоты при повторении материала;
- б) с изменением высотной позиции.

2. Играть трехголосные композиции (с использованием имитаций) в технике контрафактуры с двумя данными голосами, а также в технике на *c.f.* с цитированием одноголосного первоисточника.

3. Анализировать трехголосные сочинения, написанные в канонической технике (II: № № 21, 44); в технике на *c.f.* (I: № 18); в технике *ostinato* (II: № № 8 Pleni, 29, 64); в технике *Quodlibet* (II: № 51); в технике колорирования (II: № 28).

Задание 10 (четырёх-, пяти-, шестиголосие; техника письма на *c.f.*; техника *ostinato*; техника сквозного имитационного письма и контрапункта *simplex*)

1. Написать, ориентируясь на художественные образцы, «заготовки» для будущих музыкальных композиций в вышеуказанных техниках письма.

2. Играть на инструменте упражнения на разряды, а также четырехголосные упражнения, сначала

- а) с тремя данными голосами; затем
- б) с двумя данными голосами; наконец,
- в) с одним (последний случай выполняется в технике *contrapunctus simplex*).

3. Выполнить анализ четырех-, пяти-, шестиголосных композиций, претворяющих разную технику письма, в том числе технику сквозного имитационного письма (I: № 19), технику на *c.f.* (II: № 12, 17, IV: 27), остинатную (II: №№ 40, 42; IV: № 29, 30), технику *Quodlibet* (II: №№ 61, 63, 65-67), колорирования (II: № 36) и др.

Задание 11 (четырёх-, пятиголосие; однотемные каноны без дополнительных и с дополнительными, свободными голосами)

1. Выполнить не менее 3-х четырех-пятиголосных упражнений, два голоса в которых звучат канонем (можно использовать как ранее сочиненные собственные, так и заимствованные каноны), не менее 2-х четырехголосных канонов (с разными интер-

вальными и временными условиями — в простом и сложном контрапункте), а также «фугу на хорал».

2. Играть на инструменте четырехголосные упражнения, в которых два выписанных голоса изложены каноном. Использовать приемы дублировок и технику гармонического контрапункта.

3. Проанализировать примеры, содержащие каноническую технику письма (II: №№ 44, 59, 63).

**Задание 12 (четырёх-, пяти-, шести-, восьмиголосие;
двухтемные каноны без дополнительных
и с дополнительными, свободными голосами)**

1. Сочинить не менее 2-х четырехголосных двойных канонов (в простом и сложном контрапункте); не менее 2-х двойных канонов с дополнительными голосами; один или два тройных канона. Как и в предыдущих заданиях лучшие из упражнений рассматривать как «заготовки» для композиций, указанных в прилагаемом ниже списке итоговых заданий.

2. Импровизировать трех-четырёхголосные композиции, используя разную технику письма; за основу брать как одноголосные *c. pr. f.*, так и собственные, ранее написанные (или цитированные) фрагменты двух-, трехголосных произведений.

3. Проанализировать композиции, включающие многотемный канон (II: № 22, 24, 35, 37, 39).

P.S. Параллельно с письменными упражнениями выполняются более крупные композиции. Время сочинения каждой из них — одна-две недели. Причем на индивидуальные занятия первой недели не обязательно приносить пьесы в законченном виде. Гораздо целесообразнее, выбрав условия, первоисточник и даже художественные образцы для подражания, написать лишь начальный фрагмент, а затем обсудить дальнейшее развитие музыкального материала с педагогом.

**Перечень композиций,
рекомендуемых для выполнения
в течение семестра**

На зачете (в конце V семестра) кроме тетради с письменными упражнениями (домашние задания) и суточной контрольной работы каждому студенту необходимо представить не менее 8 законченных композиций, большая часть которых (за исключением одной-двух пьес в стиле XIII—XIV вв.) должна отвечать требованиям контрапункта строгого стиля. Среди них желательно иметь: 4 двух-трехголосных и 4 четырех-шестиголосных сочинения с обязательным присутствием текста, музыкального первоисточника и ориентированных на определенный жанр. Это могут быть:

вариант первый

- 1) часть мессы (Pleni sunt или Benedictus) или Lied, выполненные как Fuga a due (на 2 голоса);
- 2) часть мессы или chanson с использованием формы дискретного остинато (на 3 голоса);
- 3) рондель в стиле XIV века (на 3 голоса);
- 4) часть мессы (Christe, Pleni sunt, Benedictus и т. д.) с использованием копированного c.f. (на 3 голоса);
- 5) часть мессы или мотет, chanson, Lied, мадригал, выполненные в технике сквозного имитационного письма на один из предложенных на стр.485-491 первоисточников (на 4 голоса);
- 6) композиция в одном из вышеназванных жанров (желательно на тот же первоисточник), выполненная в технике на c.f. (на 4 голоса);
- 7) часть мессы или мотет, содержащие форму двойного (или тройного) канона (на 4 или 6 голосов);
- 8) часть мессы или мотет, chanson, Lied, сочетающие технику на c.f. и сквозное имитационное письмо (на 5 голосов).

вариант второй

- 1) часть мессы или chanson, использующие форму мензурального (пропорционального) канона (на 2 голоса);
- 2) часть мессы или chanson, выполненные как Fuga a3 (на 3 голоса);
- 3) мотет или часть мессы, использующие технику изоритмии и выполненные в стиле первой половины XV века (на 3 голоса);
- 4) chanson или часть мессы, написанные в технике на c.f. с имитационной проработкой остальных голосов (на 3 голоса);
- 5) часть мессы (Kyrie или Agnus) на тот же первоисточник, выполненная в технике сквозного имитационного письма (на 4 голоса);
- 6) мотет или часть мессы, chanson, использующие форму двойного канона (на 4 голоса);
- 7) часть мессы или мотет, Lied, содержащие в одном из голосов линейный канон и сквозное имитационное письмо в остальных голосах (на 5 голосов);
- 8) мотет, имеющий имитационную фактуру и выполненный в виде двухорной композиции с использованием техники сложного контрапункта (на 8 голосов).

вариант третий

- 1) часть мессы или мотет, выполненные в форме канона с регулярно убывающим или возрастающим интервалом имитации или же с равномерно увеличивающейся или уменьшающейся временной дистанцией между голосами (на 2 голоса);

- 2) качча или шас в стиле XIV века (на 3 голоса);
- 3) часть мессы, выполненная в форме мензурального канона (на 3 голоса);
- 4) часть мессы, мотет, chanson, мадригал, содержащие мигрирующий с.ф. (на 3 голоса);
- 5) мотет, использующий форму двойного канона (на 4 голоса);
- 6) мадригал сквозного имитационного строения (на 4 голоса);
- 7) Lied (в форме Bar), техника которой сочетает письмо на с.ф. и сквозное имитационное письмо (на 5 голосов);
- 8) часть мессы (заключительный Agnus), два голоса в которой заняты изложением материала первоисточника (это может быть одновременное сочетание разных фраз с.ф., либо подача одной и той же фразы в виде распределенного канона), а четыре остальных представляют собой двойной канон, в котором каждый из канонов можно было бы зашифровать как Fuga ad minimam (на 6 голосов).

Желающему удостовериться в том, что он действительно овладел искусством контрапункта, предлагаем самостоятельно потрудиться над расшифровкой следующих трех канонов. Первый принадлежит Дж. Царлино («Istitutioni harmoniche», 1558); два других — ученику Жоскена Дебре — А.П. Коклико («Compendium musices», 1554):

Fuga di due tempi alla Settima acuta, per movimenti contrarij



Alia fuga sex vocum.



Alia fuga septem vocum. 3-



IV.
Нотный материал для анализа
Месса «Ecce Sacerdos magnus»

Палестрина
Sanctus (начало)

The musical score is presented in three systems, each with four staves. The first system shows the beginning of the piece with the lyrics "Ec - ce" and "San". The second system continues the melody with "San - ctus" and "Sa - cer - dos". The third system concludes the phrase with "ma - gnus," and "San - ctus, San". The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values, along with horizontal lines indicating rests or sustained notes.

Ec - ce

San

San - ctus

Sa - cer - dos

ma - gnus,

San - ctus, San

The image displays a musical score for a fugue, organized into four systems. Each system consists of four staves: a vocal line (soprano or alto), a keyboard line (right hand), and two lower instrumental lines (violin and cello/bass). The lyrics are in Latin, with some words appearing in different parts of the system, suggesting a multi-measure rest or a specific vocal entry.

System 1:
Vocal: ctus, San
System 2:
Vocal: Ec ce Sa ctus,
System 3:
Vocal: Do mi - nus De us Sa
System 4:
Vocal: cer dos Do mi - nus De us, Do mi - nus

The image displays a musical score for a fugue, consisting of four systems of staves. Each system includes a vocal line (soprano, alto, and tenor/bass) and a basso continuo line. The lyrics are in Latin, and the music is written in a style typical of 18th-century manuscript notation.

System 1:

Vocal: - - - ba oth, Sa - - - ba - oth, Do - mi - nus
Continuo: ma - - - gnus,
Vocal: - us, Do - mi - nus De - - - us Sa - ba - -
Continuo: De - - - us, - - - Do mi - nus De - - - us

System 2:

Vocal: De - - - us Sa - ba - - oth,
Continuo: Ec - - - ce Sa - - cer
Vocal: oth, Do - mi - nus
Continuo: Sa - ba - oth, Do - mi - nus De - - - us

System 3:

Vocal: Do - mi - nus De - - - us Sa - - - ba - oth.
Continuo: - - - dos ma - - - gnus.
Vocal: De - - us Sa ba - oth, Do - mi - nus De - - us Sa - ba - oth
Continuo: Sa - ba - oth, Do - mi - nus De - us Sa - - - ba oth.

Мотет «Descendi in hortum»
(из цикла «Canticum canticorum» № 24)

Палестрина

Cantus

A I

Quintus

A II

Altus

T I

Tenor

T II

Bassus

B

De - scen - di in hor - tum

De - scen - di in

De scen - di in hor - tum nu - cum,

De - scen - di in hor - tum nu - cum, in hor - tum, nu -

De - scen - di in hor - tum nu - cum, in hor - tum

nu - cum, ut vi - de - rem po - ma con val - li - um,

hor - tum nu - cum, ut vi - de - rem po - ma con val - li - um,

in hor - tum nu - cum, ut vi - de - rem po - ma con val - li - um, de

cum, ut vi - de - rem po - ma con val - li - um, de -

nu - cum, de - scen -

de - scen - di in hor - tum nu - cum,

de - scen di in hor - tum nu - cum,

scen - di in hor - tum nu - cum, ut vi - de

scen - di in hor - tum me - um, in hor - tum nu - cum, ut vi -

di ut vi -

ut vi - de - rem po - ma con -

ut vi - de - rem po - ma con - val - li - um po - ma

vem po - - ma con - - val - li - um, ut vi - de - - rem po - ma

de - rem po - ma con - val - li - um, ut vi - de - rem po - ma con -

de - rem po - ma con - val - li - um, ut vi - de - rem po -

val - li - um

con - vai - li - um et in -

con - val - li - um et in - spi - ce - rem si flo - ru - is -

val - li - um et in - spi - ce - rem si flo - ru - is - set vi -

ma con - val - li - um et in - spi - ce - rem si -

et in - spi - ce - rem si flo - ru - is - set vi -

spi - ce - rem si flo - ru - is - set vi -

set vi - ne - a,

ne - a, si flo - ru - is - set vi - ne -

flo - mi - is - set vi - ne - a,

ne - a, et in - spi - ce - rem,

ne - a, et

si flo - ru - is - set vi - ne - a,

a, si flo - ru - is - set vi - ne - a, et in -

si flo - ru - set vi - - - ne - a, et

et in - spi - ce - vem si flo - ru - is - set vi -

in - spi - ce - rem si flo - ru - is - set vi - ne - a,

et in - spi - ce - rem si flo - ru

spi - ce - rem si flo - ru - is - set, si flo - ru - is

in - spi - ce - rem

The image shows a musical score for a fugue, consisting of two systems of five staves each. The notation is in treble and bass clefs, with various musical symbols including notes, rests, and bar lines. The lyrics are in Russian and are written below the staves, often spanning across multiple staves. The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 8. The lyrics are: ca, ma - la pu - ni - ca, et ger - mi - et ger - mi - nas - sent ma - la pu - ni - ca, ger - mi - nas - sent ma - la pu - ni - ca, et pu - ni - ca, et ger - mi - nas - sent ma - la pu - ni - ca. et ger - me - nas - sent ma - la pu - ni - ca. et ger - mi - nas - sent ma - la pu - ni - ca. ger - mi - nas - sent ma - la pu - ni - ca. nas - sent ma - la pu - ni - ca, pu - ni - ca. pu - ni - ca. nas - sent ma - la pu - ni - ca, pu - ni - ca.

Литература

1. *Аверинцев С.* Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. — М., 1981.
2. *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве. В двух томах. Т. 2. Материалы и комментарии / под общ. ред. А.Г. Габричевского. — М., 1937.
3. *Апель В.* Григорианский хорал // Научные труды Московской государственной консерватории. Сб. 20. — М., 1998.
4. *Аренский А.* Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. — М., 1930.
5. *Арзаманов Ф.* К вопросу о методике преподавания полифонии строгого письма на основе пентатонного лада // Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин. — М., 1967.
6. *Арзаманов Ф.* Танеев и исторические традиции музыкальной науки и педагогики // Полифоническая музыка. Вопросы анализа / Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 75. — М., 1984.
7. *Асафьев Б.А.* Музыкальная форма как процесс. Кн. I, II, изд. 2-е. — Л., 1971.
8. *Асафьев Б.* Критические статьи и рецензии. — М.-Л., 1967.
9. *Баранова Т.* Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI—XVII веков // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. — М., 1980.
10. *Баранова Т.* Переход от модальности к тональной системе в западноевропейской музыке XVI—VII вв. Кандидат. дисс. — М., 1980.
11. *Баранова Т.* К проблеме композиции в музыке и живописи Возрождения // Эволюционные процессы музыкального мышления. / Труды ЛГИТМИК. — Л., 1986.
12. *Баранова Т.* Музыка в системе искусств (от Ренессанса к Барокко) // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. — М., 1989.
13. *Барсова И.А.* Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века). — М., 1997.
14. *Баткин Л.* Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. — М., 1978.
15. *Баткин Л.* Категория «разнообразия» у Леона Баттиста Альберти. Проблемы ренессансного индивидуализма // Советское искусствознание — 81. Вып. I. — М., 1982.
16. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.
17. *Беляев В.* Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах. — М., 1915.
18. *Бобровский В.П.* Функциональные основы музыкальной формы. — М., 1978.
19. *Бобровский В.П.* Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. — М., 1989.
20. *Богатырев С.С.* Двойной канон. — М.-Л., 1947.
21. *Богатырев С.С.* Обратимый контрапункт. — М., 1960.
22. *Брянцева В.Н., Ливанова Т.Н.* Проблемы Ренессанса в современном западном музыкознании // Т.Н. Ливанова. Из истории музыки и музыкознания за рубежом. — М., 1981.
23. *Булычев В.* Хоровое пение как искусство / Публ. лекция. — М., 1910.
24. *Булычев В.* Орландо Лассо: библиографический очерк. — М., 1908.
25. *Бусслер Л.* Строгий стиль. Учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах / пер. С.И. Танеева. — М., 1885.
26. *Валькова В.* К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. — М., 1978.
27. *Валькова В.* Рождение музыкальной темы из духа новоевропейского рационализма // Музыкальный язык в контексте культуры. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 106. — М., 1989.
28. *Вахромеев В.* Мензуральная нотация // МЭ, т. 3, кол. 544—547.
29. *Вебер К.Е.* Краткий очерк современного состояния музыкального образования в России. 1884 — 1885. — М., 1985.
30. *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. Исследование о сущности и происхождении стиля барокко в Италии. — СПб., 1913.
31. *Волконский А.* Основы темперации. — М., 1998.

32. Вязкова Е.В. Система сложного контрапункта в произведениях Палестрины (версии творческого процесса) // Процессы музыкального творчества. — М., 1997.
33. Вязкова Е.В. О смысле в полифонической музыке // Музыкальная конструкция и смысл. Сб. третий. Вып. 151. РАМ им. Гнесиных. — М., 1999.
34. Гамова И.В. Диссонанс Монтеверди в свете полемики с Артузи и теории контрапункта XVI—XVII веков // Из истории теоретического музыкознания. Труды МГДОЛК. — М., 1990.
35. Генова Т.И. Из истории basso-ostinato XVII—XVIII веков (Монтеверди, Перселл, Бах и другие) // Вопросы музыкальной формы. Вып.3. — М., 1977.
36. Герасимова-Персидская Н.А. Выход к новым принципам пространственной организации музыки в переломные эпохи // Музыкальное мышление. Сущность, категории, аспекты исследования. — Киев, 1989.
37. Герцман Е.В. Античное музыкальное мышление. — Л., 1986.
38. Герцман Е. Музыкальная боэциана. — СПб., 1995.
39. Гете И.В. Об искусстве / сост. А.В. Гулыга. — М., 1975.
40. Глинка М.И. Литературное наследие. Т. I. — Л.-М., 1952; т. II. — Л., 1953.
41. Глинка М.И. Литературные произведения и переписка. Т. I. — М., 1973.
42. Глядишкина З.И. Система сольмизации во Франции XVI века. — М., 2000.
43. Гоголадзе Л.А. Формирование бассо-остinato в западноевропейской профессиональной музыке X—XVI веков. Автореферат кандидат. дисс. — Тбилиси, 1983.
44. Горюхина Н.А. Обобщение как элемент художественного мышления // Музыкальное мышление. Сущность категории, аспекты исследования. — Киев, 1989.
45. Григорианский хорал / состав. Т. Кюрегян, Ю. Москва. — М., 1998.
46. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. Изд. I-е. — М., 1961; изд. 2-е. — М., 1985.
47. Грубер Р. Всеобщая история музыки, ч. I. — М., 1956.
48. Гуляницкая Н. Додекамодалная система Царлино // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода / Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып.92. — М., 1987.
49. Гунке И.К. Полное руководство к сочинению музыки. Отделение II. О контрапункте. — М., 1887.
50. Гуно Ш. Воспоминания артиста. — М., 1962.
51. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. I-е изд. — М., 1972; 2-е изд. — М., 1984.
52. Данилова И.Е. Искусство средних веков и Возрождения. — М., 1984.
53. Дебюсси К. Избранные письма. — Л., 1986.
54. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники // Музыка и современность. — М., 1969.
55. Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. — Л., 1962.
56. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / сост. Х.-Й. Шульце, пер. В. Ерохина. — М., 1980.
57. Должанский А. Избранные статьи. — Л., 1973.
58. Дубравская Т.Н. Принципы формообразования в полифонической музыке XVI века // Методы изучения старинной музыки. Сб. статей. — М., 1992.
59. Дубравская Т.Н. Музыка эпохи Возрождения. XVI век // История полифонии. Вып. 2Б. — М., 1996.
60. Дьячкова Л. Средневековая ладовая система западноевропейской монодии: вопросы теории и практики. — М., 1992.
61. Евдокимова Ю.К. Тематические процессы в мессах Палестрины // Теоретические наблюдения над историей музыки. — М., 1978.
62. Евдокимова Ю.К., Симакова Н.А. Музыка эпохи Возрождения (cantus prius factus и работа с ним). — М., 1982.
63. Евдокимова Ю.К. Многоголосие Средневековья. X—XIV века // История полифонии. Вып.1. — М., 1983.
64. Евдокимова Ю.К. Музыка эпохи Возрождения // История полифонии. Вып.2А. — М., 1989.
65. Евдокимова Ю.К. Учебник полифонии. Вып.1. — М., 2000.
66. Ефимова Н.И. Ранне-христианское пение в Западной Европе VIII—X столетий. — М., 1998.
67. Иванов-Борецкий М.В. История мессы. — М., 1910.
68. Иванов-Борецкий М.В. Музыкально-историческая хрестоматия. Т. 1, изд. 2. — М., 1933, т. 2. — М., 1936.

69. *Иванов-Борецкий М.В.* О ладовой основе полифонической музыки // *Иванов-Борецкий М. Статьи и исследования. Воспоминания о нем.* — М., 1972.
70. *Иогансен Ю.* Примеры к учебнику простого, двойного, тройного и четверного строгого контрапункта. Тт. 1-3, — М., 1900.
71. *Катунян М.И.* Учение о композиции Генриха Щютца // *Генрих Щютц / сост. Т.Н. Дубравская.* — М., 1985.
72. *Катунян М.И.* «Тенор правит кантиленой». К изучению модальной гармонии в музыке эпохи Возрождения // *Методы изучения старинной музыки.* — М., 1992.
73. *Кершнер Л.* Немецкая народная музыка. — М., 1965.
74. *Кислицина Э.В.* Сложный контрапункт и его претворение в советской музыке 1960-80-х годов. Дипл. работа. Московская консерватория. — М., 1990.
75. *Клейнер Б.Г.* Глазеев и его ладовая система // *Из истории теоретического музыкознания. Труды МГДОЛК.* — М., 1990.
76. *Клейнер Б.* «Додекахорд» Г. Глазеева: к исследованию двенадцатиладовой теории по первоисточнику. — Кандидат. дисс. — М., 1994.
77. *Коляда Е.* Светские песенные жанры в творчестве композиторов нидерландской полифонической школы: национальные и интернациональные связи. Кандидат. дисс. — Вильнюс, 1987.
78. *Комбарье Ж.* Французская музыка XVI века. — М., 1932.
79. *Конен В.Д.* К вопросу о стиле в музыке Ренессанса // *Этюды о зарубежной музыке.* — М., 1968
80. *Конюс Г.А.* Курс контрапункта строгого письма в ладах. — М.-Л., 1930.
81. *Корабельникова Л.З. С.И. Танеев в Московской консерватории.* Из истории русского музыкального образования. — М., 1974.
82. *Копытман М.Р.* Многоголосный канон // *Вопросы музыкознания, Т. III.* — М., 1960.
83. *Корчинский Е.Н.* К вопросу о теории канонической имитации. — Л., 1960.
84. *Кофанова Е.С.* Музыка английского Возрождения в зеркале трактата Томаса Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку». Кандидат. дисс. МГК. — М., 2000.
85. *Крыстева Н.В.* Контрапунктическая техника в мессах Жоскена де Пре. Дипл. работа. — М., 1971.
86. *Кузнецов И.К.* Сложный контрапункт в мессах Палестрины // *Методы изучения старинной музыки.* — М., 1990.
87. *Кузнецов И.К.* О взаимодействии принципов контрапункта и гармонии в музыке Палестрины и Лассо // *Русская книга о Палестрине.* — М. 2002.
88. *Кузнецов И.К.* Принцип пародии в мессах Палестрины // *Русская книга о Палестрине.* — М., 2002.
89. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / пер. З. Эвальд. — М., 1931.
90. *Кушнарев Х.С.* О полифонии. Сб. статей / сост. Ю. Тюлин, И. Пустыльник. — М., 1971.
91. *Культура эпохи Возрождения и Реформации // Сб. статей.* — Л., 1981.
92. *Ларош Г.* Собрание музыкально-критических статей. Т. I. — 1913.
93. *Лебедев С.* О модальной гармонии XIV века // *История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода // Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 92.* — М., 1987.
94. *Лебедев С.* Към проблема за авторство на трактатите в сборнице на Герберт и Кусмакер // *Музикални Хоризонти.* — София, 1987 №7 (на болгарском языке)
95. *Лебедев С., Поспелова Р.* Musica latina. — С.-П., 2000.
96. *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения. Т. I — М.-Л., 1935; т.2. — М.-Л., 1935.
97. *Ливанова Т.Н.* Из истории музыки и музыкознания за рубежом. — М., 1981.
98. *Ливанова Т.Н.* История западноевропейской музыки до 1789 г. Изд. 2-е, т.1. — М. 1981; т.2. — М., 1982.
99. *Лисса С.* Проблема времени в музыкальном произведении // *Интонация и музыкальный образ / ред. Б.М. Ярустовский.* — М., 1965.
100. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. — М., 1982.
101. *Материалы и документы по истории музыки. Тт. 1, 2 / ред. М. Иванов-Борецкий.* — М., 1934.
102. *Медушевский В.* От Средневековья к Новому времени. Христианское трезвение и рационалистическое внимание // *Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения.* — М., 1974.

103. Мельник В. Тракта́т «О высокой музыкальной композиции» А. Рейха. Музыкальная теория и практика во Франции XIX века. Кандидат. дисс. — 1991. Прилож.: Перевод трактата Рейха. МГК. — М., 1988.
104. Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. — Л., 1982.
105. Милка А.П. О двух системах преподавания контрапункта строгого письма Й. Фукса и Х. Кушнарева // Вопросы теории и методики преподавания полифонии. Межвузовский сб. научных трудов. Вып.12. — Новосибирск, 1989.
106. Морозов А.А. Из истории осмысления эмблем в эпоху Ренессанса и Барокко (Пеликан) // Миф — фольклор — литература. — Л., 1978.
107. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / сост. В.П. Шестаков. — М., 1966.
108. Мюллер Т.Ф. Учебник полифонии. — М. 1989.
109. Назайкинский Е.В. Роль тембра в формировании темы и тематического развития в условиях имитационной полифонии // С.С. Скребков. Статьи и воспоминания / сост. Д.А. Арутюнов. — М., 1979.
110. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. — М., 1982.
111. Насонов Р. Музыка как физико-математическая наука. Понятие музыки в трактате Афанасия Кирхера «Musurgia universalis». — М., 1996.
112. Неклюдов Ю.И. Возможности совершенствования преподавания полифонии на основе развития теории контрапункта С.И. Танеева // Вопросы теории и методики преподавания полифонии. Межвузовский сб. научных трудов. Выпуск 12. — Новосибирск, 1989.
113. Обри П. Трубадуры и труверы. — М., 1932.
114. Павлюченко С. Практическое руководство по контрапункту строгого письма. — Л., 1963.
115. Павлюченко С. Руководство к практическому изучению основ инвенционной полифонии. — М., 1953.
116. Пелецис Г.Э. Месса Жоскена «Malheur me bat» (К вопросу о технике сочинения на cantus firmus) // Теоретические наблюдения над историей музыки. — М., 1971.
117. Пелецис Г.Э. Формообразование в музыке И. Окегема и традиции нидерландской полифонической школы. Кандидат. дисс. (рук.), МГДОЛК. — М., 1979.
118. Пелецис Г.Э. Принципы полифонии Палестрины и традиции эпохи вокального многоголосия. Докторская. дисс. (рук.). — М., 1989.
119. Петрова М.В. Жоскен Дебре — «magnis ingeniis». Дипл. работа (рук.), МГК. — М., 1999.
120. Платон. Диалоги / сост., ред. и авт. вступ. статьи А.Ф. Лосев. — М., 1986.
121. Попеляш Л.В. Сравнительный анализ возможностей простого и двойного канона в музыке строгого стиля // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 40. — М., 1978.
122. Поспелова Р.Л. Терминология ладовой и мензуральной теории в трактатах Тинкториса. Канд. диссертация (рук.), МГДОЛК. — М., 1984.
123. Поспелова Р. Терминология в трактатах И. Тинкториса. Проблемы эстетики, ладовой и ритмической теории (с приложением переводов четырех трактатов И. Тинкториса). — Депонир. в гос. б-ке им. В.И. Ленина. — М., 1984.
124. Поспелова Р.Л. Понятие о музыке и ее истории в музыкально-теоретических трактатах Иоанна Тинкториса // Из истории теоретического музыкознания. Труды МГДОЛК. — М., 1990.
125. Протопопов В.В. К вопросу о формообразовании в полифонических произведениях строгого стиля // С.С. Скребков. Статьи, воспоминания. — М., 1979.
126. Протопопов В.В. Принципы музыкальной формы И.С.Баха. — М., 1981.
127. Протопопов В.В. Проблемы музыкально-тематического единства в мессах Палестрины // Методы изучения старинной музыки. — М., 1992.
128. Протопопов В.В. Анализ двух месс Жоскена де Пре по рукописным источникам // Музыка. Творчество, исполнение, восприятие. Сб. научных трудов МДОЛГК. — М., 1992.
129. Протопопов В.В. Проблема музыкального тематизма в исторической перспективе на основе анализа мессы Палестрины «L'homme armé» (рук.), 1992.
130. Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. — Л., 1975.

131. Ренессанс. Барокко. Классицизм. — М., 1966.
132. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. — М., 1980.
133. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / отв. ред. Б.Д. Егоров. — Л., 1974.
134. Рихтер Э.Ф. Учебник простого и двойного контрапункта, практическое руководство к его изучению / пер. А. Фаминцына. 3-е изд. — М., 1903.
135. Ромен Роллан. Музыканты наших дней // Собрание сочинений, т. XVI. — Л., 1935.
136. Рутенбург В.И. Титаны Возрождения. — Л., 1976.
137. Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. — М., 1977.
138. Рязанова Н. Взаимодействие строгого и свободного стилей в органных хоральных обработках И.С. Баха // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. — Л., 1980.
139. Савина М. Мотеты Палестрины (на примере мотетов VII тома ПСС). Дипл. работа. — М., 1977.
140. Саккетти Л. Краткая историческая музыкальная хрестоматия с древнейших времен до XVII века включительно. — СПб., 1896.
141. Сапонов М. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в музыке средних веков и Возрождения — М., 1982.
142. Сапонов М. Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. — М., 1996.
143. Серов А.Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика // Критические статьи, т. IV. — СПб., 1895.
144. Симакова Н.А. Мелодия «L'homme armé» и ее преломление в мессах эпохи Возрождения. // Теоретические наблюдения над историей музыки. — М. 1978
145. Симакова Н.А. Многоголосная шансон и формы ее претворения в музыке XV—XVI веков // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки. Труды ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1982.
146. Симакова Н.А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. — М. 1985.
147. Симакова Н.А. Музыка эпохи Возрождения и XX век (о преломлении традиций контрапункта строгого стиля в советской музыке 60–80-х годов // История и современность. Труды МГДОЛК. — М., 1990.
148. Симакова Н.А. О письменных работах по контрапункту строгого стиля (размышления и предложения) // Вопросы теории и методики преподавания полифонии. Межвузовский сб. Выпуск 12. — Новосибирск, 1989.
149. Симакова Н.А. Музыка и слово // Методы изучения старинной музыки. — М., 1992.
150. Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция. Докт. диссерт. (рукопись). — М., 1992.
151. Симакова Н.А. Палестрина: «opus 1» // Русская книга о Палестрине. — М., 2002.
152. Симакова Н.А. Палестрина и русская музыкальная культура XIX — начала XXвв. // Русская книга о Палестрине. — М., 2002.
153. Скребков С.С. Учебник полифонии. Изд. 1-е. — М., 1951; изд. 4-е. — М., 1982.
154. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. — М., 1973.
155. Скребков С.С. Система Фукса // С.С. Скребков. Избранные статьи. — М., 1980.
156. Скребкова О.Л. Разнотемное двух- и трехголосие строгого письма // Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин. — М., 1967.
157. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке. — М., 1985.
158. Соловьев Н. Контрапункт // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона, т. XVI. — С.-Петербург, 1895.
159. Стасов В.В. Статьи о музыке. Т. I. — М., 1974.
160. Сушкова Н. Царлино и Вичентино / К вопросу о теоретических дискуссиях в Италии середины XVI века // Из истории теоретического музыкознания. Труды МГДОЛК. — М., 1990.
161. Танеев С.И. Из научно-практического наследия / сост. Ф. Арзаманов. — М., 1967.
162. Танеев С.И. Подвижной контрапункт строгого письма. — М., 1959.
163. Танеев С.И. Учение о каноне. — М., 1929.
164. Танеев С.И. Дневники / Текстол. ред. и коммент. Л. Корабельникова. Кн. I. — М., 1981; кн. 2. — М., 1982; кн. 3. — М., 1985.

165. Танеев С.И. Содержание тетради собственноручных упражнений Моцарта в строгом стиле // Памяти Сергея Ивановича Тансева. — М., 1947.
166. Тарасевич Н.И. Сложный контрапункт: теория и творческая практика // Процессы музыкального творчества. Вып.2. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных №102. — М., 1997.
167. Тарасевич Н.И. Число и его значение в музыкальной композиции Возрождения (на примере мессы «Ghaesopum» Я. Обрехта) // Методы изучения старинной музыки. Сб. научных трудов МГК. — М., 1992.
168. Тарасевич Н.И. «Тема» как категория в музыкальной теории XV—XVI веков // Музыка. Творчество, исполнение, восприятие. Сб научных трудов МГК — М., 1992.
169. Тимофеев Н.А. Превращаемость простых канонов строгого письма. — М., 1981.
170. Тимофеев Н.А. Очерки по теории подвижного контрапункта строгого письма (рук.) — М., 1978.
171. Тюлин Ю.Н. Искусство контрапункта. — М., 1964.
172. Тюлин Ю.Н. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников. // Русская книга о Бахе. — М., 1986.
173. Тьерсо Ж. История народной песни во Франции. — М., 1975.
174. Успенский Б.А. Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы. — М., 1970.
175. Федотов В.А. Начало западно-европейской полифонии (теория и практика раннего многоголосия). — Владивосток, 1985.
176. Фраенов В.П. Учебник полифонии. — М., 1987.
177. Фраенов В.П. Строгий стиль // МЭ, т. 5.
178. Фраенов В. Царлино // МЭ, т. 6, кол. 105–107.
179. Фролкин В. Хуан Бермудо и его музыкально-педагогическое воззрение // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма). Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 40. — М., 1978.
180. Хлыбова С.А. Gradus ad Parnassum Й.Фукса и практика контрапункта его времени. Реферат. — М. 2002.
181. Ходорковская Е.С. Гармоническая структура многоголосия в музыке XV столетия (К проблеме преемственности принципов музыкального мышления Средневековья) // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время. Труды ЛГИТМК. — Л., 1989.
182. Холопов Ю.Н. Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада. М., 1972.
183. Холопов Ю. Древнегреческие лады // МЭ, т. 2. М., 1974.
184. Холопов Ю. Лад // МЭ, т. 3. М., 1976.
185. Холопов Ю.Н. Средневековые лады // МЭ, т.5. — М., 1981.
186. Холопов Ю.Н. Форма музыкальная // МЭ, т.5. — М., 1981.
187. Холопов Ю.Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. — М., 1978.
188. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. — М., 1988.
189. Холопов Ю.Н. Гармонический анализ. Ч. 1. — М., 1996.
190. Холопов Ю.Н. Категории тональности и лада в музыке Палестрины // Русская книга о Палестрине. — М., 2002.
191. Холопов Ю.Н. Музыкально-теоретические системы. Программа для муз. вузов. — М., 1982.
192. Холопова В.Н. Музыкальный тематизм. — М., 1983.
193. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. — С-Пб., 1999.
194. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. — М., 1990.
195. Хоминьский Ю.М. Історія гармонії та контрапункту. — Киев, т. I. — 1975, т. II. — 1979.
196. Ценова В. О полифонии в музыке московских композиторов 1980-х годов // Традиционное и новаторское в современной музыке. Труды МГДОЛК. — М., 1984.
197. Чугаев А. О преподавании полифонии в музыкальном училище // Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин. — М., 1967.
198. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. Я.С. Друскин. — М., 1965.
199. Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. — М., 1975.

200. *Этингер М.* Модальная гармония Палестрины и Лассо // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода. Сб. труд. ГМПИ им. Гнесиных, вып. 92. — М., 1987.
201. *Южак К.И.* Некоторые вопросы современной теории сложного контрапункта // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. — Л., 1965.
202. *Южак К.* О природе и специфике полифонического мышления // Полифония / сост. К. Южак. — М., 1975.
203. *Юрасова Т.* Принципы работы с *cantus firmus* в мессах Я. Обрехта // Проблемы теории западно-европейской музыки (XII—XVII вв.). Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 65. — М., 1983.
204. *Яворский Б.* Упражнения в голосоведении. — М., 1913.
205. *Adler G.* Handbuch der Musikgeschichte. Bd.II. — Berlin 2 Aufl., 1930.
206. *Ambros A.W.* Geschichte der Musik. Bd.III. — Leipsig, 1881, Bd.V (Otto Rade), 1882.
207. *Albrechtsberger J.G.* Gründliche Anweisung zur Komposition. Bde. I, II, III. — Wien, 1790.
208. *Apel W.* The Notation of Polyphonic Music (900 — 1600). — Cambridge, 1944.
209. *Apfel E.* Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts. — Wilhelmshaven, 1982.
210. *Apfel E.* Wandlungen der Polyphonie von Palestrina zu Bach // AfMw XXI, 1964.
211. *Apfel E.* Geschichte der Kompositionslehre. Bde I, II, III. Heinrichshofen's Verlags, Wilhelmshaven, 1981.
212. *Apfel E.* Zur Entstehungsgeschichte des Palestrinasatzes // AfMw XIV, 1957.
213. *Bartha D.* Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts // AfMw. — Leipzig, 1936.
214. *Bellermann H.* Der Contrapunkt. — Berlin, 1876. 4 Aufl. 1901.
215. *Bellermann H.* Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jhdts. — Berlin, 1858.
216. *Besseler H.* Die Musik der Mittelalters und der Renaissance. — Potsdam, 1913.
217. *Bianchi L.* Palestrina nella vita, nelle opere, nel suo tempo. — Rome, 1995.
218. *Brenet M.* Palestrina. — Paris, 1910.
219. *Borren Ch. van den.* Guillaume Dufay. — Brüssel, 1926.
220. *Bukofzer M.* Geschichte des englischen Diskant und des Fauxbourdon nach den theoretischen Quellen, Diss. — Strasburg, 1936.
221. Britannica Encyclopaedia. — Chicago, 1965. V. 9.
222. *Bukofzer M.* Discantus // MGG, Bd. 3. — Kassel—Basel, 1954.
223. *Bukofzer M.* Studies in Medieval and Renaissance Music. — New York, 1950.
224. *Bussler L.* Der strenge Satz in der musikalischen Kompositionslehre. — Berlin, 1877, 3 Auflage 1929.
225. *Clément M.F.* Histoire generale de la Musique religieuse. — Paris, 1860.
226. *Collin D.* Spigel-Kontrapunkt in Theorie und Praxis: Vorlauffer für Contrapunctus 12 und 13 aus Bachs Kunst der Fuge // B.J.1996.
227. *Combarieu J.* Histore de la musique. — Paris, 1924.
228. *Coussemaker E. de.* Scriptorum de Musica medii aevi novam seriem..., vols. I — 4.— Paris 1864 — 1876.
229. *Crocker R.L.* Discant, Counterpoint and Harmony // JAMS XV, 1962.
230. *Dahlhaus C.* Konsonanz — Dissonanz // MGG Bd 7. — Kassel-Basel, 1958.
231. *Dahlhaus C., Sachs K.J.* Counterpoint // NGD, IV, 1980.
232. *Davison A., Appel W.* Historica Anthology of Music. Harvard university Press. — Cambridge, Massachusetts, 1949.
233. *Dehn S.W.* Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge. — Berlin, 1859, 2 Auflage 1883.
234. *Dehn S.W.* Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen. — Berlin 1840, 2 Aufl. 1860.
235. *Dräeseke* Der gebundene Styl. Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge. — Hannover, 1902. Bde. I, II.
236. *Eitner R.* Über die acht, respektive zwölf Tonarten und über den Gebrauch der Versetzungszeichen im XVI und XVII. Jarhundert nach J.P. Sweelinch // MfM III, 1871.
237. *Feiningen L.K.* Die Frühgeschichte des Kanons dis Josquin des Prez (um 1500). Diss. — Emsdetten (Westf.), 1935.
238. *Fellerer K.G.* J.S. Bach Bearbeitung der Missa «Sine nomine» von Palestrin // Bach-Jahrbuch, 1927.
239. *Fellerer K.G.* Der Palestrinastil und seine Bedeutung in vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts. — Augsburg, 1929

240. *Ferland E.* «Zufallmusik» und «Komposition» in der Musiktheorie der Renaissance. — Kgr.-Ber. Basel 1949, — Basel, 1951.
241. *Ferland E.* Improvised Vocal Counterpoint // AnnMl IV, 1956.
242. *Ferland E.* Komposition // MGG Bd. VII, 1958.
243. *Ferland E.* Zum Begriff der «compositio» im 15. und 16. Jhdt. // Kgr. Ber. IgfM. — Köln, 1958. — Kassel-Basel, 1959.
244. *Fiebach O.* Die Lehre vom strengen Kontrapunkt (Palestrinastil). — Berlin, 1921.
245. *Finscher L.* Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. T. 1. — Laaber, 1989—1990.
246. *Fischer-Krückeberg E.* Johann Grüger als Musiktheoretiker // ZfMw XII, 1919-20.
247. *Gerbert M.* Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. I, II, III Bde. — St. Blasien, 1784.
248. *Gerritzen G.* Untersuchungen zur Kontrapunktlehre des Johannes Tinctoris. — Köln, 1974.
249. *Grabner H.* Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunkts. — Stuttgart, 1930.
250. *Haar J. R.* Caperon and Ramos de Pareja // Aml XLI, 1969.
251. *Habert J.E.* Beiträge zur Lehre von der Musikalischen Komposition. — Leipzig, 1899, 2, 3, 4 Bde.
252. *Haller M.* Kompositionslehre für den polyphonen Kirchengesang mit besonderer Rücksicht auf die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts. — Regensburg, 1891.
253. *Hindemith P.* Unterweisung im Tonsatz. — Mainz, 1937.
254. *Hohn W.* Der Kontrapunkt Palestrinus und seiner Zeitgenossen. Eine Kontrapunktlehre mit praktikus Aufgaben. — Regensburg, 1918 (Sammlung «Kirchenmusik»).
255. *Jadassohn S.* Musikalische Kompositionslehre. Leipzig, 1898. I Teil, Bd. II — Lehrbuch des Kontrapunkts.
256. *Jadassohn S.* Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei und vierfachen Kontrapunkts. — Leipzig, 1883, 5 Aufl. 1909.
257. *Jacobs E.* Zwei harzische Musiktheoretiker des 16. und 17. Jahrhunderts // VfMw VI, 1890.
258. *Janssen N.A.* Wahre Grundregeln des Gregorianischen oder Choralgesanges. — Mainz, 1846.
259. *Jeppesen K.* Der Palestrinastil und Dissonanz. — Leipzig, 1925.
260. *Jeppesen K.* Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie. — Leipzig, 1956. (I Aufl. Leipzig, 1935).
261. *Kiesewetter R. G.* Galerie der alten Contrapunctisten, eine Auswahl aus ihren Werken. — Wien, 1847.
262. *Kirnberger J.Ph.* Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Bde 1, 2. — Berlin, 1776-79.
263. *Kistler C.* Der doppelte Kontrapunkt. Die Doppelfuge Studies in counterpoint based on the twelve-tone technique. — New-York, 1940.
264. *Klaunell O.* Der Canon in seiner geschichtlichen Entwicklung. — Leipzig, s.a.
265. *Krenek E.* A discussion of the treatment of dissonances in Okeghem's masses as compared with the countrepontal theory of J. Tinctoris / Hamline Studies in Musicology II. — St. Paul-Minn, 1947.
266. *Kroyer T.* Zwischen Renaissance und Barock. Jahrbuch der Musikbibliothek Prteres für 1927. — Leipzig, 1928.
267. *Lockwood L.* On «Parody» as Term and Concept in 16th Century Music. Festschrift G. Reese, 1966.
268. *Lockwood L.* Music in Renaissance Ferrara 1400—1505. — Oxford, 1984.
269. *Marpurg F.W.* Abhabdlung von der Fuge. — Berlin, 1753, Th I, II.
270. *Mattheson J.* Der vollkommene Kapellmeister. — Hambourg, 1739.
271. *Meier B.* Alte Tonarten: dargestellt in der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. — Kassel—Basel—London—New-York—Prag, 1992; 2 Aufl. 1994.
272. *Morley T.* A Plaine and Easie Introduction to Practical Musicke. — Oxford, 1937.
273. *Morris R.O.* Contrapuntal Technique in the Sixteenth century. — Oxford, 1922.
274. *Morris R.O.* Introduction to Counterpoint. London—New-York... 1948.
275. *Müller-Blattau J.* Die Grundlagen des Kontrapunktes. Zweiter Teil. Bd.1. — Potsdam, 1930.
276. *Negrea M.* Tratat de Contrapunct si fuga. — Bucuresti, s.a.
277. *Osthoff H.* Josquin Desprez. Bde. 1-2. — Tutzing, 1962-65.
278. *Palisca Cl. V.* Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise // JAMS IX, 1956.
279. *Palisca Cl. V.* Kontrapunkt // MGG, Bd. VII, 1958.
280. *Pallsca C.* Zarlino// MGG, Bd. 14, 1968.

281. *Pepping E.* Der polyphone Satz. 2. Aufl. 1950 (I Teil — Der cantus-firmus-Satz) — s.l.
282. *Praetorius E.* Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts // Publ. Beihefte. Heft 11. — Leipzig, 1905.
283. *Prosniz A.* Compendium der Musikgeschichte. Für Schulen u. Conservatorien. — Wien, Bg I. 1889.
284. *Prout E.* Double counterpoint and canon. 2 ed. — London, 1891.
285. *Quadflieg.* Über Textunterlage und Textbehandlung in kirchlichen Vokalwerken // KmJb, 1903, 1907.
286. *Reese G.* Music in the Middle Ages. — New York, 1940.
287. *Reese G.* Music in the Renaissance. — New York, 1954.
288. *Reicha A.* Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition. (Übers. Von Carl Czerny), I-4 Bde. — Wien, 1832, Bd 3 (Th. 5-7), Bd 4 (Th 8-10).
289. *Richter E.F.* Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunktes. — Leipzig, 1872.
290. *Riemann H.* Anonymi Introductorium musices // MfM XXIX, 1897; XXX, 1898.
291. *Riemann H.* Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX. Jahrhundert. — Leipzig, 1898.
292. *Riemann H.* Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunktes. — Leipzig, 1908.
293. *Riemann H.* Grosse Kompositionslehre. II Teil: Der polyphone Satz. — Berlin, 1903.
294. *Robbins R.H.* Beiträge zur Geschichte des Kontrapunkts von Zarlino bis Schütz. Diss. — Berlin 1938.
295. *Roth H.* Elemente der Stimmführung (Der strenge Satz). — Stuttgart, 1926.
296. *Ruhnke M.* Musica theórica, practica, poetica // VGG IX, 1961.
297. *Sachs K.-J.* Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quelle // Bz AfMw. — Wiesbaden, 1974.
298. *Schering A.* Die Notenbeispiele in Glarean's Dodekachordon (1547) // SIMG XIII, 1911-12.
299. *Schenker H.* Neue musikalische Theorien und Phantasien. II. Bd (I. Halbband: Cantus firmus und zweistimmiger Satz. — Stuttgart, 1910; II. Halbband: Drei — und mehrstimmiger Satz, Übergänge zum freien Satz. — Wien, 1922).
300. *Schneider M.* Geschichte der Mehrstimmigkeit. — Berlin, 1934.
301. *Sechter S.* Die Grundsätze der musikalischen Komposition. — Leipzig, 1854. Abth. 3 Th 4.
302. *Smend Fr.* Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen // Bach-Studien. — Kassel, 1969.
303. *Sparks E.H.* Cantus firmus in mass and motet 1420-1520. — California, 1963.
304. *Tappert W.* Sang und Klang aus alter Zeit. Hundert Musikstücke aus Tabulaturen des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts. — Berlin.
305. *Tinctoris J.* Liber de arte contrapuncti. CS: IV, 1876.
306. *Tittel E.* Der neue Gradus. Lehrbuch des strengen Satzes nach Johann Joseph Fux. — Wien—München, 1959.
307. *Wagner P.* Geschichte der Messe. — Leipzig, 1915.
308. *Walter J.G.* Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek. — Leipzig, 1732.
309. *Wolf J.* Musiktheorie des Mittelalter // AMJ III. — Leipzig, 1931.
310. *Zarlino G.* Le institutioni harmoniche..., Venezia, 1558, факсим. переизд. New York, 1965; The art of counterpoint. Part three of Istitutioni harmoniche. — New York, 1983.
311. *Wolff Ch.* Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs // Bz AfMw, Bd.VI, 1968.
312. *Wolf J.* Italian trecento music // Proceedings of the Musical Association, 1931.

Список принятых сокращений

MЭ	Музыкальная энциклопедия
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
Aml	Acta Musicologica
Bd. Bde.	Band, Bände
c.f.	cantus firmus
c.pr.f.	cantus prius factus
CS	Cousse-maker E.de. Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a gerbetina alteram. — Paris 1864—1876, vol....
DDT	Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. ...
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich. — Wien, Bd. ...
EdM	Das Erbe deutscher Musik, Bd. ...
GS	Gerbert M. Scriptorum ecclesiastici de musica sacra potissimum. St. Blasien 1784 (ND Hildesheim 1963)
MB	Musica Britannica. A national collection of music, vol. ...
MfM	Monatshefte für Musikgeschichte
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
MQ	The Musical Quarterly
NGD	The New Grove Dictionary of Music and Musicians. L., 1980, vol.
Publ.	Publikation aelterer praktischer und theoretischer Musikwerke
PW	Pierluigi da Palestrina's Werke. Leipzig, 1862-1903, Bd.
RM	La Revue musicale. — Paris.
S	Seite
s.a.	sine anno
s.l.	sine loco
SW	Orlando di Lasso. Sämtliche Werke. Leipzig, 1894—1927, Bd....
Swn	Orlando di Lasso. Sämtliche Werke, neue Reihe. Kassel—Basel—London—New-York, 1956 — ..., Bd. ...
vol.	vols. volume (s)
ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft

Книжное издание

Наталья Александровна Симакова

**КОНТРАПУНКТ
СТРОГОГО
СТИЛЯ**

как художественная традиция и учебная дисциплина

для студентов композиторского,
историко-теоретического и дирижерско-хорового
факультетов музыкальных вузов

Редактор Н. Шантырь
Худож. редактор М. Каширин
Техн. редактор О. Кузнецова

Лицензия № 009.196 ЛК № 000315

Н/К

Заказ № 9287

Форм. бум. 70x100¹/₁₆. Печ. л. 33,0.

Уч.-изд. л. 36,3. Изд. № 10594.

Цена договорная.

Издательский Дом "Композитор"
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14-12

Отпечатано с готовых диапозитивов
на Книжной фабрике № 1 МПТР России
144003, г. Электросталь Московской обл., ул. Тевосяна, 25.