

Ю. Евдокимова

УЧЕБНИК ПОЛИФОНИИ

Выпуск

1

2011 ДР



Москва „Музыка” 2000

Ш 380-55
ББК 85.31
Е 15

Федеральная программа книгоиздания России

ISBN 5-7140-0640-2 (вып. 1)
ISBN 5-7140-0660-7

Е 4905000000-160
026(01)-00 44-97

© Издательство "Музыка", 2000 г.

ОТ АВТОРА

В настоящей книге представлен учебный материал вузовского курса полифонии, традиционно называемого "строгое письмо". Название это, конечно, условно. И той или иной мере в курсе обычно затрагивается (в порядке обзора или дополнения) художественный материал, выходящий за границы того исторического периода, который связан со строгим стилем как таковым (то есть многоголосием II половины XV—XVI веков).

В последнее время значительно расширились наши представления о многоголосии европейского Средневековья и Возрождения. Появилась возможность сделать некоторые обобщения. Стало ясно, что разные, исторически сменяющиеся виды многоголосия связаны между собой некими общими закономерностями. Многоголосие строгого письма перекликается с многоголосием эпохи Перотина; Люфаи или Данстейбла (I-я половина XV века) — с многоголосием XII—XIII веков. В развитии западноевропейской полифонии обнаруживаются две основополагающие, генеральные концепции, которые складываются в Средневековье и сохраняются на протяжении всей истории многоголосия (вплоть до настоящего времени). Меняются лишь их стилевые интерпретации.

В связи с этим представляется целесообразным освоение отдельных видов многоголосия предварить рассмотрением сути двух главных концепций полифонии. Под их углом зрения каждый вид многоголосия найдет свое место в общей исторической картине и соответствующие технические характеристики.

Такова основная идея, лежащая в основе курса полифонии строгого письма.

Настоящая книга может быть названа и "Пособием по изучению полифонии" и "Учебником полифонии". "Пособием" потому, что материал, изложенный в книге, может быть использован педагогом, ведущим вузовский курс полифонии, как дополнительный, вспомогательный, расширяющий основной лекционный план, которому педагог следует. Педагог может пользоваться им выборочно, в зависимости от необходимости, не меняя принципа и содержания курса, который у него уже сложился.

"Учебником" эта книга может быть для тех, кто формирует свой лекционный курс заново, строит его или перестраивает. Право называться "Учебником" книга имеет еще и потому, что в ней соблюдена логика и последовательность изложения материала согласно определенным методическим установкам, проверенным многолетней педагогической практикой в Российской Академии музыки. Кроме того, в книге совмещены лекционные и практические занятия. Это представляет очень важным, так как изложение исторических форм многоголосия и освоение практических навыков полифонической техники порой бывает не просто скоординировать. Такая координация, отшлифованная многими годами преподавания полифонии на разных факультетах РАМ — теоретическом, композиторском, дирижерско-хоровом, — отражена в построении настоящей книги.

Книга предназначена для педагогов и студентов музыкальных вузов. Не сопоставляя ее содержание с другими учебниками полифонии, обратим лишь внимание на то, что в книге максимально сконцентрирована довольно богатая исследовательская информация последнего десятилетия. И главное — осмыслена и обрабо-

нии и методическом плане, в соответствии с определенной научной концепцией, строгой последовательностью освоения материала и в соотношении его с развитием практических навыков письма, анализа, игры полифонических упражнений на фортепиано.

Отличительной особенностью книги является ее построение по лекционным занятиям. Это тоже представляется важным, так как объем накопленного исследователями исторического материала велик, сам материал интересен, количество же часов, выделяемых учебными планами на предмет, ограничено. Поэтому один из чисто практических вопросов заключается в том, как разместить огромный материал в рамках учебного плана на протяжении первого семестра изучения полифонии. Опыт работы педагогов полифонии Российской Академии музыки показывает успешность предлагаемого метода.

В одних вузах предмет вводится с первого курса, в других — со второго (и даже третьего). Конечно, в идеале полифония должна начинаться с первого курса и изучаться в одном «блоке» с другими предметами теоретического цикла (гармонией, мелодией, формой и др.) под углом зрения **каждого** исторического стиля. Сейчас же историческая асинхронность изучения отдельных дисциплин находится на стадии полной бессистемности, несмотря на многие попытки ее преодолеть. Закладывая в курс полифонии в очень сжатом, тезисном виде сведения по гармонии, мелосу, форме, мы надеемся, что при желании построить комплексный стилевой курс теории музыки педагог найдет в нашем материале нужную для себя информацию и сможет, развив ее, сделать лекционные занятия по полифонии основой.

Каждое занятие содержит лекцию и комплекс практических упражнений. Педагог может не пользоваться лекционным материалом, заменять его своим, но сохранить предлагаемую нами логику прохождения предмета. Напротив, он может видоизменить путь освоения материала, но учесть опыт практических занятий. Короче, вариантов применения книги несколько. При всех обстоятельствах нам видится «Учебник полифонии» именно в таком виде — виде, который не придуман умозрительно, но который обнаружил свою учебно-методическую плодотворность на практическом опыте.

Все образцы практических заданий выполнены студентами РАМ — теоретического и дирижерско-хорового факультетов.

Основным художественным материалом, на котором строится курс полифонии, является западноевропейское многоголосие от его начала до XVI века. Вместе с тем в некоторых случаях мы упоминаем древнерусское церковное многоголосие для иллюстрации того, что самые общие закономерности того или иного рода многоголосия проявляются везде, где он имеется.

Занятие 1

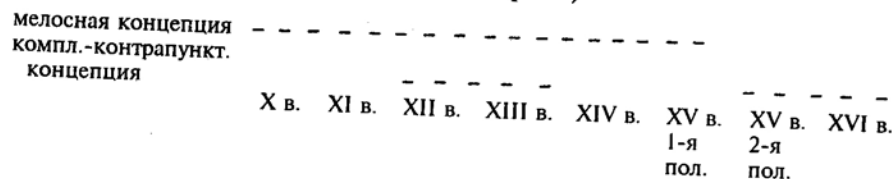
Полифония — понятие всеобъемлющее. Нет практически ни одного художественного явления в истории музыки, в котором так или иначе не проявила бы себя полифония. Вместе с тем полифония — это и особая система музыкального мышления, имеющая определенные исходные принципы и художественные средства, их реализующие. История музыкального творчества показывает, что таких основополагающих принципов было два. Менялись их художественное воплощение, средства музыкального выражения, то есть стилевые интерпретации, но сами они оставались. Эти два генеральных принципа полифонии и составляют предмет нашего изучения. Так как каждый из них связан с определенным комплексом музыкальных закономерностей, то можно сказать, что он есть зерно, суть определенной концепции полифонии. Две концепции полифонии, объемлющие собой всю историю музыки, прослеживаются довольно ясно, начиная от первых этапов многоголосного творчества до музыки наших дней.

Суть этих двух концепций заключена в том, что лежит в основе музыкального произведения. Если в основе лежит музыкальная мысль, выраженная посредством протяженной, цельной мелодии, которая есть главный носитель смысла, концентрат художественной, философской идеи, то комплекс музыкальных средств, «обслуживающих», доносящих, воплощающих эту идею, будет один. Если в основе произведения лежит не мелодия, но короткий интонационный импульс как сигнал скрытой за ним мелодической мысли, а сама мелодическая мысль выявляется лишь в рассредоточенном звуковом пространстве и времени, то комплекс музыкальных средств, передающих эту идею, будет другой. Таково зерно двух весьма различных концепций полифонии. Одну из них мы можем назвать **мелосной концепцией**, другую — **комплементарно-контрапунктической**. В первой реализуется исходный творческий гезис, ориентированный на мелодически оформленную музыкальную мысль, реально присутствующую в художественном произведении, развитие которой находится в центре внимания композито-

ра. Во второй — тезис, направленный на небольшие (вплоть до одного звука) символы исходной музыкальной мысли, которая развивается в совершенно ином звуковом пространстве и ином времени.

Мелосная концепция полифонии исторически первична. Она наиважнейшая, основополагающая, с ней соотносится большая часть художественных явлений в истории музыки. Преобладает она и в фольклорном многоголосии, что естественно, так как самый органичный путь — выразить основную художественную мысль посредством законченной мелодии. С нее началось музыкальное творчество. И на Западе, и в России первые его этапы были связаны с многоголосным богослужебным пением.

Пять веков, до середины XV века, в Западной Европе музыкальное творчество базировалось на мелосной концепции полифонии. Со 2-й половины XV века получила развитие вторая, комплементарно-контрапунктическая концепция. На схеме, которая приведена ниже, показаны эти две концепции полифонии в их историческом расположении (Западная Европа):



В России, как уже говорилось, с момента зарождения многоголосия (очевидно, где-то в самом конце XV века) полифония развивалась только в системе мелосной концепции, которая сохранилась вплоть до настоящего времени. И хотя полифония на русской почве возникла пятью веками позднее, чем в Западной Европе, она прошла в своем развитии те же стадии, что и западноевропейская полифония, но в исторически более сжатые сроки. Русская мелосная полифония XVII века ориентирована на тот же комплекс закономерностей, который был свойствен мелосной концепции западноевропейской полифонии Средневековья и 1-й половины XV века.

Так как мелосная концепция полифонии исторически первична и преобладающая по своему значению в истории музыки, то с нее мы и начнем изучение полифонии. Сначала попытаемся определить самые важные, принципиальные особенности этой концепции, а затем рассмотрим их воплощение в разных историко-стилевых условиях. Итак, что составляет суть этой концепции?

1. В основе концепции лежит, как уже говорилось, мелодия, изначально заданная или сочиненная. В первом случае это в полном смысле слова *cantus prius factus*, то есть напев как первофакт, как заданный, утвержденный первофакт, воплощающий основную смысл, цель и назначение многоголосного сочинения. Таковым он был во всех многоголосных произведениях Западной

Европы до середины XV века. Во втором случае это авторская мелодия.

2. Музыкальное произведение, следовательно, изначально ориентировано на закономерности мелодического развития, проявляющиеся не в одном голосе, но во всех голосах многоголосия.

3. Мелодия находится в центре внимания композитора. Все приемы построения музыкальной ткани сосредоточиваются вокруг того, чтобы многоголосие как можно полнее и ярче выявило свойства мелоса. Оно всегда является полимелодическим. При этом возможны разные методы сложения полимелодической ткани. Сопровождающие голоса (или голос) могут повторять основной напев с интонационными отклонениями от его главного русла (это то, что называется вторами, подголосками, дублировками и т. п.); они могут быть очень искусно выведены из мелодического материала исходного напева (то есть быть его вариантами); и наконец, это могут быть приспособленные к совместному звучанию самостоятельные мелодии, связанные единством внутреннего смысла. В более позднее историческое время, например в эпоху романтизма, станет допустимым и сочетание разных мелодий, не только не связанных между собой, но и контрастных по смыслу.

4. Приемы развития служат повторению исходного напева, всякий раз с новыми его “украшениями”, связаны с техникой вариатности, виды которой меняются в зависимости от исторического времени и условий музыкального стиля, но сам принцип повторения с обновлением, расцветиванием, вариантами сохраняется.

5. В ряду характерных средств полифонической техники на первом месте стоит техника вариантного обновления звучания при повторении. Возможна техника вертикальных перестановок мелодий голосов, возможна каноническая техника. Не типична техника имитаций, так как она связана с работой над отдельными мотивами, а значит — с вычленениями, расчленениями мелодических построений, что в системе данной концепции полифонии не культивируется.

6. Музыкальные формы в целом строятся на основе последования, соединения законченных построений, каждое из которых является одним из вариантов первоначального, то есть по сути — цепи вариантов.

Это самые общие закономерности, которые обязательно проявляются в полифоническом произведении, ориентированном на мелосную концепцию.

В свете сказанного интересно известное замечание Э. Курта, полагающего, что выразительная, “субъективно переживаемая мелодия” чужда полифонии по существу (3, 161). Не пытаясь представить общую картину развития полифонии, Э. Курт заметил, что

та полифония, которая находится в сфере его внимания, а именно комплементарно-контрапунктическая (иначе говоря, имитационно-фугированная), принципиально несовместима с мелодией, с протяженностью и выразительностью мелодических высказываний. В системе анализируемой им полифонии преобладают другие показатели, другие художественные качества. Следовательно, в той полифонии, о которой Э. Курт не говорит и которую мы сейчас характеризуем, — напротив, именно мелодическое начало есть художественная доминанта концепции. У этой концепции, как мы уже сказали, есть свой круг законов, целей, средств.

Комплекс закономерностей, характерных для комплементарно-контрапунктической концепции, можно обозначить следующими, самыми главными моментами:

1. Основным импульсом музыкального произведения является краткий звуковой тезис — несколько звуков или даже один тон.
 2. Изначальная идея развития сосредоточивается не на горизонтальном выявлении мелодического процесса, но на передаче прозвучавшего тезиса из голоса в голос и, таким образом, на формировании совокупного мелоса как бы по **диагонали**.
 3. Для полноты выявления этого диагонального мелоса важны **пространственные** координаты — расположение голосов в более широком их отстоянии один от другого, нежели в мелосной концепции.
 4. Среди технических приемов преобладают: имитации (мелодические, ритмические или даже тембровые); сложный контрапункт; секвенции, канонические секвенции, бесконечные каноны — то есть все те средства техники, которые связаны с работой над небольшими мелодическими звеньями. Типична при этом так называемая мотивная комбинаторика.
 5. В полифонической ткани может присутствовать длительный, тянущийся голос, но роль его не мелодическая (гармонико-фоническая и структурно-композиционная).
 6. Музыкальные формы обладают большой протяженностью, сложным составом фактуры. Общие законы музыкальной композиции имеют аналогии с храмовой архитектурой.
- Обозначенные закономерности, характерные как для мелосной, так и для комплементарно-контрапунктической концепций полифонии, имеют общее значение для всех исторических этапов. Предмет наших занятий, как лекционных, так и практических, — изучение стилистических интерпретаций этих общих закономерностей, что позволит обозначить самое характерное и специфическое для той или иной эпохи. Это не только важно для общего знания, но имеет и большой практический смысл, прежде всего для компо-

иторов, которые из опыта прошлых эпох могут почерпнуть для себя много полезного.

Занятие 2

Развитие профессионального многоголосия началось, как известно, в сфере духовной музыки и вызвано было потребностью распеть церковную мелодию несколькими голосами. Заданная мелодия (*cantus prius factus*) составляла смысл, суть пения, определяла назначение **многоголосного распева**. Она не подлежала изменениям. К ней можно было только подстроить другой голос или голоса.

Как это делалось?

Прежде всего, к заданному напеву определялись интервалы, допустимые в одновременном звучании с его тонами. Это были только совершенные консонансы — унисон, кварта, квинта, октава. Подстраивая к каждому тону напева один из возможных, соответствующих ему интервалов, получали исходный, опорный остов двухголосия. Такие образцы двухголосных распевов сохранили старейшие латинские памятники — трактаты. Вероятно, именно в таком виде двухголосие могло и звучать. Допустимы были при этом удвоения (также в совершенный консонанс) одного голоса или обоих.

Сочинение подобного двухголосия составляет наше первое практическое задание. Мы выбираем для работы известный латинский гимн *Veni Creator Spiritus*, во-первых, в силу того, что напевы гимнов были в основном силлабическими (слогнога), во-вторых, потому, что они были четкими и определенными в структурном отношении — четыре фразы с ясными кадансами. К каждому тону гимна присоединяем сопровождающий голос на основе допустимых интервальных норм — унисон, кварта, квинта, октава. Полученное двухголосие есть двухголосие силлабическое. Вариантов такого двухголосия может быть несколько. В качестве примера даем два варианта (образец 1 а, б). Хорал располагается в нижнем голосе. То, что мы в результате получаем в верхнем голосе, не есть в полном смысле мелодия, но некое результативное мелодическое образование, имеющее, однако, все свойства полноценной мелодии. Мы пишем (и распеваем) такого рода двухголосие без определенных ритмических фигур (в так называемом свободном григорианском ритме), следуя лишь акцентам и фразировке текста. Так пелась (и поется) церковная монодия, как западная, так и православная. Привнесение в нее фигур ритма, при этом формульного характера, — явление более позднего времени и профессионального свойства.

Скорее всего, однако, подобное двухголосие нота-против-ноты при исполнении звучало иначе — верхний голос мелодически распевал те тоны, которые составляли интервал с нижним голосом. Эти тоны были для него опорными. Распев окружал, опедал их. Распевы могли быть разной протяженности — от одного-двух звуков до шести-семи и более. Соответственно, тоны хорала в нижнем голосе следовали один за другим с разной "поспешностью" — то чаще, то задерживаясь. Певец нижнего голоса, исполнитель основ-

ного напева должен был вслушиваться в распев своего партнера-певчего, чтобы тоны хора при совместном звучании с сопровождающей мелодией давали лишь совершенные консонансы. Распевщик же верхнего голоса должен был крепко, "твердо" (такова и западноевропейская и русская терминология) держать в уме хорал и ориентироваться на него, создавая свою мелодическую "импровизацию". Эта-то практика пения и положила начало технике мелодической производности на основе *cantus prius factus*, так как "свобода" верхнего голоса в интонационном отношении была весьма относительна. Он возникал как отклик на хорал, как "эмоциональная" интерпретация строго установленной музыкальной "истины".

Пение такого рода есть начало мелосной полифонии. Ее дисциплина и особенности ясно видны уже с первых этапов развития. Во-первых, это полифония солистов. Импровизировать распев верхнего голоса, искусно колорируя заданный напев, хором невозможно. Во-вторых, двухголосие основывается на свободном, неформализованном, то есть не регламентированном какими-либо формулами ритме. В-третьих, оно по сути своей есть пение по слуху, по практическим навыкам, или, в латинской терминологии, пение *surp librum*. И наконец, двухголосие такого характера свободно растяжимо, иначе говоря, голоса можно подстроить друг к другу разным способом, то сдвинув один из них вправо, то переместив его немного влево, лишь бы при этом вертикальная координация их удовлетворила нормам звучания — совершенным консонансам.

Аналогичная ситуация была и в древнерусском церковном пении. Все те свойства двухголосия, которые мы сейчас назвали, в равной мере относятся и к западноевропейскому, и к древнерусскому пению. Разница только в интонационно-мелодическом материале — в других напевах и других распевах. Если мы возьмем один какой-либо образец древнерусского двухголосия и уберем распевы слогов, колорирование, которое выполнял певец, то получим двухголосие нота-против-ноты с теми же нормами сочетания голосов, которые являются устойчивыми и универсальными как для Западной Европы, так и для России.

Сочинение такого "мелизматического" двухголосия составляет следующее практическое задание (образец 2 а, б). Обратим внимание на то, что, распевая слоги текста, певец все время ориентировался на звучание основного напева, который постоянно присутствовал в его сознании. Поэтому как бы далеко ни отклонялся мелизматический распев от основного напева, он всегда проступает сквозь распев, а его интонации улавливаются в попевах распева. Сочинение такого двухголосия для освоения мелосной полифонии очень важно. Оно позволит приобрести навык видеть в музыкальных произведениях колорирование исходного мелодического образца, которое может быть выполнено так искусно, что производность одной мелодии от другой скроется от невнимательного глаза. Тогда появится ошибочное заключение, что перед нами так называемое контрастное двухголосие. Контрастного двухголосия в сфере духовной музыки не было и не могло быть по причине цели, содержания и задач этой музыки. Возможно лишь такое искусное колорирование исходного напева, которое скрывает родство с ним или, по крайней мере, делает его не очевидным.

Мы имеем, таким образом, два типа мелодий, могущих сопровождать заданный напев — мелодию, соответствующую каждому звуку напева (нота-против-ноты), и мелодию колорированного, мелизматического характера. Вторая есть расширенная, распетая, украшенная версия первой. Все песнопение оформлялось в законченное целое и исполнялось респонсорным способом: чередовались фразы, которые пелись унисоном, с фразами, распеваемыми ансамблем певчих многоголосно. В эпоху Средневековья респонсорный способ пения был основным. Антифонный способ существовал, но в связи с многоголосием практически не использовался. Его время придет только в XV веке. Оба способа пения имели древнейшее происхождение: о них мы знаем уже из Ветхого Завета.

По принципу нота-против-ноты мог быть добавленным к основному напеву и третий голос — не как удвоение, но как еще один мелодический "слой". При этом каждый из "свободных" голосов строго соотносился с заданным напевом. Таким образом, трехголосие составлялось из двух пар голосов: нижний-средний, нижний-верхний. Правила такого многоголосия состояли в следующем:

1. Пары голосов должны были давать при совместном звучании совершенные консонансы. Верхний голос со средним допускал и диссонансы. Особенно часто звучала секунда как результативный интервал, образующийся из одновременного сочетания двух совершенных консонансов. Суммарное созвучие типа *ре—соль—ля* можно считать нормативным для средневекового трехголосия (как западноевропейского, так и русского).

2. Наряду с косвенным и противоположным движением использовалось параллельное. Оно расценивалось как предпочтительное в моменты наиболее значительные или в мелодии напева или в тексте его. Отмечало такие моменты максимальное "единение" голосов. Параллельное движение было наделено большим содержательным смыслом и соответственно этому — красотой. Чем ближе к напеву — тем ближе к его духу. "Эстетика" параллельного движения была настолько высока по смыслу, что считать при любых обстоятельствах такое голосоведение "пережитком" Средневековья нельзя.

3. Голоса располагались в узком, однородном певческом диапазоне с максимальным отдалением на октаву.

Выполняя практическое задание по сочинению трехголосия нота-против-ноты, мы берем уже готовые у нас двухголосные распевы гимна *Veni Creator Spiritus* и добавляем к ним третий, верхний голос, сохраняя все те условия, которые соблюдались ранее, — свободный ритм, ориентир на исходный напев (образец 3).

Средневековое многоголосие нота-против-ноты было чрезвычайно специфично в силу своей двоякой природы: с одной сторо-

ны, оно формировалось по голосам, по мелодическому принципу, что, собственно, и обязывает нас к его рассмотрению в связи с мелосной концепцией полифонии; с другой стороны, оно выглядело как чередование созвучий. При "снятии" мелодических распевов даже в самом развитом трехголосии мы получаем классическое для Средневековья многоголосие нота-против-ноты. Оно являлось как бы каркасом для развитых голосов — распевов.

В совершенно чистом виде, без единого слогового распева, оно встречается в практике нечасто. Даже самые строгие по соблюдению дисциплины нота-против-ноты многоголосные образцы имеют такие распевы. Звучание нота-против-ноты служило некоей канвой, по которой "вышивались" мелодические орнаменты, пунктами "стягивания" голосов.

Оценивать роль многоголосия нота-против-ноты можно с двух сторон. С одной стороны, как канву для последующего мелодического украшения, так, как мы оценивали двухголосие нота-против-ноты в сравнении с мелизматическим двухголосием: первое было основой второго. С другой стороны, и это тоже было реальной областью певческой практики, — правила нота-против-ноты были лишь условием и нормой сочетания разных мелодических линий между собой. Иначе говоря, основой многоголосия были заданные мелодии, которые помещались в рамки правил нота-против-ноты. Это были правила **сведения голосов**. Чтобы убедиться в этом, достаточно просмотреть любой из образцов средневекового многоголосия под углом зрения сочетания голосов в моменты, соответствующие слогам текста. При всех обстоятельствах, возьмем ли мы многоголосие, где у всех голосов ясно просматриваются мелодические первоисточки, или многоголосие, где таких "заданных" распевов нет, все равно координация голосов будет соответствовать тем нормам, которые мы описали в многоголосии нота-против-ноты.

Соответственно, есть два подхода к освоению письма нота-против-ноты: или посредством соединения, подстраивания друг к другу разных мелодий, или посредством распевания, колорирования одной мелодии.

Оба эти подхода испробуем в практическом плане. Здесь возможны следующие варианты: 1. На основании уже созданного нами силлабического трехголосия распеваем верхний голос, ориентируясь на интонации заданного напева (образец 4 а). 2. Многоголосие формируется из разных вариантов распева одного и того же хора-ла. Основной напев располагается в среднем голосе, нижний дает его же вариант, но в растяжении, верхний — его колорирование (образец 4 б). 3. Многоголосие складывается с привлечением трех напевов, связанных по смыслу текста: Veni Creator Spiritus (верхний голос), Sancti Spiritus (нижний голос) и Sanctus Deus (средний голос). Можно ограничиться первыми двумя фразами (образец 4 в).

Занятие 3

Одной из настоятельных для развивающейся практики многоголосного пения проблем стала проблема ритмического упорядочивания распевов-мелодий и их соотношений. Дальнейшее развитие многоголосия без определенных правил соотношения голосов по ритму было затруднительным, так как двухголосие довольно быстро стало дополняться третьим и даже четвертым голосом. Практика западноевропейского многоголосия уже в XIII веке отработала четкие, строго формализованные нормы ритмических правил.

В древнерусском певческом искусстве подобной формализации никогда не было: область ритма, ритмического пропевания отдельных знамен, всегда оставалась областью вариантной, конкретное ритмическое значение знамен определялось условиями напева и согласованием распевов между собой.

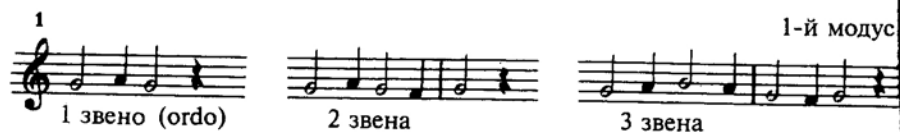
Специфическая западноевропейская ритмика сложилась в виде системы ритмических модусов. Суть ее заключалась не только в формулах ритма. Каждая фигура ритма обладала и определенной интонационной характеристикой. Соответственно и наоборот — определенные мотивы допускали их ритмизацию в определенных ритмических фигурах. Следовательно, основой этой системы была соотношенность ритмических модусов с интонационным материалом.

Эту систему нужно не только знать, но и овладеть ею практически, потому что на этапе перехода от неритмизованного, свободного от каких бы то ни было ритмических формул двухголосия к ритмизованному возникнет реальная опасность полностью или невольно подпасть под воздействие привычной, более поздней, "светской" ритмики. Жесткие нормы ритмических модусов — это сетка, в которую помещаются распевы. Она оберегает исполнителей от ритмического произвола. Пройти в учебно-методическом плане такую строгую формульную систему очень полезно для упорядочивания собственной фантазии, а также для того, чтобы отвести свое внимание от необходимости думать о ритме и сосредоточиться на более важных сторонах многоголосной техники письма.

Напомним шесть ритмических модусов Средневековья:



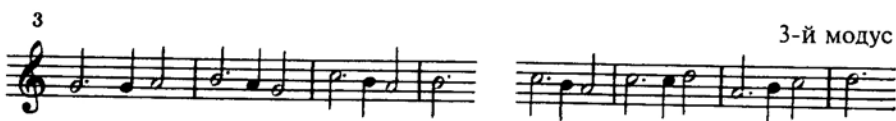
Одна фигура того или иного модуса соответствовала короткому мотиву — одному звену (*ordo* в латинской терминологии). Две сцепленные фигуры (два звена) — более протяженным попевам. С помощью трех фигур (трех звеньев) можно было построить целую мелодическую фразу:



Фигуры 1-го модуса давали в основном мелодическое движение проходящего и опевающего характера — по тонам вверх и вниз от одного опорного звука к другому, по тонам вокруг опорного звука. Именно такого типа мелодическое движение являлось (и будет являться) для полифонического многоголосия самым характерным:



В 3-м модусе сочеталось проходящее и опевающее движение со скачком между звеньями модусных фигур (крупными длительностями):



Аналогично вышеназванной паре модусов родственностью интонационного материала обладала и другая пара модусов — 2-го и 4-го. Эти модусы допускали скачки в мелодическом движении, своего рода синкопы, повторения тонов:



5-й модус был связан с ровным движением однородными крупными длительностями, 6-й — с движением однородными мелкими длительностями. При этом интонационный материал 6-го модуса отличало изысканное, витиеватое кружение вокруг опорных тонов мелодии. 5-й же модус допускал любые виды интонаций — как постепенное движение, так и скачки. Можно сказать, что в потенциале 5-го модуса было заложено движение гармонически опорного голоса, движение основными "басами", которых во времена Средневековья как таковых еще не было (в силу мелодической природы многоголосия), но как отдаленный предвестник будущих гармонических басов 5-й модус отличается от всех других, такого количества скачков крупными длительностями не допускавших.

В качестве материала, который легко позволяет проанализировать интонационные особенности модусов, предлагаем органум *Mascha nostrum* (см. 1, Приложение 6). В нем используется много разных модусов (1, 2, 3, 5-й) и, соответственно, разного типа интонационно-мелодическое движение.

Длительности основных четырех модусов при необходимости могли дробиться, но основная формула ритма при этом не разрушалась и всегда так или иначе проявлялась, была заметной. Например, 1-й модус мог быть раздроблен следующим образом:



По такому же принципу могли дробиться длительности других модусов. Основным принципом их дробления был принцип троичности. Деление на три в согласии со Св. Троицей преобладало в музыке вплоть до середины XIV века. Деление на два мы встречаем только в сочинениях Машо, не раньше. Его написанные в двоичной (несовершенной) мензуре духовные сочинения положили начало проникновению светского элемента в духовную музыку.

Внутренний пульс ритма с троичной группировкой, без сомнения, преобладал и в древнерусской музыке. Иначе не могло быть.

Любой из "раздробленных" модусов мог внешне выглядеть как 1-й, однако отличия от него показывает и нотная запись и, главное, — интонации и мотивы.

Строгая модусная система ритмики имела большое значение для упорядочивания соотношения распевов между собой. Ритмическая система поставила определенную границу вольным мелодическим "изобретениям". Та художественная вершина, к которой пришла полифония классического Средневековья (XIII век), была достигнута именно благодаря очень строгой системе ограничений. В са-

мом общем плане она может быть сравнима с системой ограничений строгого письма. Не случайно между двумя этими вершинами полифонического искусства есть много общего. Строгая система ограничений средневековой полифонии включала мелос, интонационный материал голосов, ритм, нормы соотношения голосов. Кроме того, как пульс движения музыки ритм вошел в музыкальную форму, воплотившись в приеме оstinatных образований в теноре.

Как слагалось многоголосие в ритмическом отношении? Прежде всего, избирался модус для ритмизации заданного хорала (нижнего голоса). В простейших случаях выдерживалась одна ритмическая фигура с разным числом звеньев, в более сложных — соединялись фигуры разных модусов.

В практическом задании показаны разные варианты возможной ритмизации заданного хорала — ритмизация в одном модусе с одним его звеном (образец 5 а); в одном модусе с разным количеством звеньев ритмических фигур (5 б); в разных модусах (5 в).

Сформированная ритмическая фраза повторялась столько раз, сколько допускала протяженность хоральной мелодии. Каждое повторение отделено от другого паузой.

Ритмизация заданного хорала — очень ответственный момент для сочинения многоголосия. Ритмические фразы формируются с учетом смысла текста (его фраз и отдельных слов), а также возможного внутреннего членения мелодии. Это уже композиторская работа. Поскольку хоральный напев не допускает никаких изменений в мелодии, он не может быть сокращен или растянут (даже на один звук) в угоду понравившемуся ритмическому построению.

Сочинение музыкального произведения всегда начинается с выбора решения по отношению к хоралу. На данном историческом этапе это решение связано с ритмическим, структурным оформлением хорала нижнего голоса. Верхние голоса подключаются к его ритмике. Здесь возможны два варианта. Первый — свободные голоса идут в том же модусе, что и нижний. Некоторое “раздробление” длительностей в верхних голосах не меняет их модусного “режима”.

В начальном фрагменте мотета In Bethleem (1, 79) все голоса ритмизованы в одном, 5-м модусе. В мотете Aptatur (1, 83) все голоса ритмизованы в 1-м модусе. В теноре оstinатная фраза складывается из двух звеньев модусной фигуры. В среднем и верхнем голосах мелодические фразы включают по три звена модусных фигур. Фразировка мелодий в голосах не совпадает: в нижнем голосе фраза заканчивается в начале 3-го такта, в среднем — в конце 3-го такта, в верхнем — в начале 4-го.

Второй вариант — свободные голоса идут в другом модусе, который согласуется по каким-то своим параметрам с основным мо-

дусом нижнего голоса. Возможно соединение 1-го и 3-го модусов, 1-го и 4-го. Со всеми модусами легко соединяется 5-й. Во всех случаях мы видим многоголосие, основанное на “модусном контрапунктировании”. Возможности комбинаций с ритмическими фигурами, как показывают произведения XIII века, были практически безграничными — и по горизонтали, то есть в процессе мелодического развертывания музыки, и по вертикали, то есть между голосами.

Многоголосие с ритмизованным тенором и согласованными с ним в ритмических модусах голосами называлось дискантовым, или мотетным. От силлабического многоголосия, о котором говорилось раньше, оно отличается только ритмизацией. У него нет ни особых (новых) правил, ни специфических свойств. Определение “дискантовое” говорит только о самом факте ритмизации всех голосов. Определение “мотетное” говорит о том, что такое многоголосие характерно для мотетов, хотя в действительности сфера его употребления была шире. Многоголосие, ритмизованное во всех голосах, можно встретить везде — и в кондуктах, и в обработках хоралов, и в отдельных фрагментах органумов.

Все те вопросы, которые ставились в связи с силлабическим многоголосием нота-против-ноты, в равной мере относятся к дискантовому, ритмизованному многоголосию.

Каково было при этом мелодическое содержание голосов? Здесь можно видеть два варианта. Оба в равной мере характерны для многоголосия мелосной природы. Они суть два метода мелодического наложения голосов в системе мелосной концепции многоголосия.

Первый метод заключался в том, что голоса в интонационно-мелодическом отношении были производными от заданного хорала. Это один из основных методов работы с мелосным многоголосием, самый примечательный и самый разнообразный по приемам воплощения. Он настолько важен для полифонии мелодического происхождения, что на нем необходимо остановиться и в аналитическом плане, и в учебно-практическом.

Обработывая многоголосно хорал, автор не мог в то время помыслить себе быть “свободным”. Другое дело, что внешне голоса хорала могли казаться свободными, хотя в действительности таковыми никогда не являлись. Они были или произведены от какой-то мелодической первоосновы или созданы по “модели” какого-либо первообразца. Первый метод предполагал производность от заданного напева, который можно было преобразовать в свободных голосах разными способами — ритмически и интонационно. Техника ритмических преобразований заключалась в другом модусном оформлении с соответствующими изменениями во фразировке, акцентах, в дроблении модусных фигур. Интонационное преобразование заключалось в растяжении распевов, в разных вариантах опевания опорных тонов напева.

Такая работа предполагала глубокое внутреннее слышание исходного напева и некое аналитическое к нему отношение — ощущение его опорных, “каркасных” тонов, его внутреннего “скелета” для того, чтобы на его основе выполнить другой вариант мелодического заполнения. Внешне, повторим, производный вариант может выглядеть как самостоятельная мелодия. В действительности же она будет произведена из основного напева. В этом-то и заключалось само зерно техники сочинения: надо было создать самостоятельный мелодический материал, но создать не произвольную мелодию, а соотнесенную с заданным хоралом. Это все равно что понять мысль, идею и высказаться самостоятельно по ее поводу, естественно, на языке своего времени с интонациями и мелодическими фигурами, понятными и хорошо известными. Сколь велико значение такого метода мелодического преобразования исходного напева, мы увидим на протяжении истории многоголосия еще много раз.

Посмотрим такого рода работу на примере начала мотета *In Bethleem*. Так как этот мотет мы будем еще несколько раз рассматривать с разных сторон, мы приводим его в Приложении полностью. Выписав тоны хорала и опорные тоны мелодии верхнего голоса, мы увидим, что последние дублируют хорал на квинту выше. Мелодия, образованная на основе этих опорных тонов, выглядит весьма самостоятельно. Если к этим двум голосам добавить опорные тоны среднего, то получим силлабическое трехголосие нота-против-ноты, о котором уже говорилось. Мелодии голосов образуются путем его распева. Заметим, что получить трехголосие нота-против-ноты из одного хорала можно по-разному (это мы уже делали в практических упражнениях первого задания). Разный осто́в нота-против-ноты к одному и тому же хоралу показывают два мотета *In Bethleem* (см. 1, 79 и настоящий мотет — приложение 1).

Второй метод предполагал воссоединение в совместном звучании разных напевов. В классическом средневековом латинском мотете это были напевы, обязательно связанные единством смысла и темы (например, пасхальной, рождественской, Богородичной и т. п.). Практика наложения нескольких разных напевов была очень распространена. По мере профессионального совершенствования такой техники появился соблазн вводить в латинские мотеты светские песни, даже не духовного содержания, что привело в конечном счете к ограниченному использованию мотетов в богослужении и даже запрещению их. Но это уже вопрос из области истории музыки.

Техника совмещений разных мелодий была, по сути, той же, что и в первом случае, — растяжение или сжатие опорных тонов путем варьирования распевов.

Образцом для анализа может быть мотет *Descendentibus* (1, Приложение 16 б). Первым опытом такого совмещения в плане практических упражнений был образчик, где напев гимна *Veni Creator* мы соединяем с напевами гимнов *Sancti Spiritus* и *Sanctus Deus* (образец 6).

Итак, мы ознакомились с материалом голосов и устройством музыкальной ткани. Для того чтобы иметь более или менее цельное представление о музыкальном произведении, обратимся к вопросу построения музыкальной формы.

Занятие 4

Дискантовое многоголосие являлось основным видом многоголосия Средневековья. На его основе создавались произведения различных музыкальных форм. В ряду этих форм можно выделить два класса. Один — это так называемые текстовые формы, то есть музыкальные формы, соответствующие построению текста и отвечающей ему хоральной мелодии. Так, если в напеве гимна были четыре фразы, то и четыре раздела было и в многоголосном распеве гимна. Соответственно, секвенция, имеющая форму “пар периодичностей” (аа бб вв и т. д.), сохраняла ее и в многоголосной обработке. Принцип текстовых форм не содержал никаких особых музыкально-композиционных идей. Обычно, как мы уже говорили, исполнялись такие текстовые формы респонсорно — фраза хорала пропевалась или одним голосом или в унисон всеми голосами, а затем многоголосно.

По принципу текстовых форм строились также кондукты.

Образцом для анализа текстовой формы кондукта может служить кондукт *Quid mihi vides* (1, Приложение 10). В основе тенорового голоса здесь лежит, видимо, духовная песня с ясным расчленением мелодических фраз, повторностью, объединяющей пары фраз в более крупные построения типа песенных периодов (а а' б б' в в'). Строению тенора отвечает мелодическая фразировка верхних голосов: в них также соблюдается повторная периодичность. Кадансы в голосах совпадают. Склад многоголосия — полимелодический, в котором голоса скоординированы нота-против-ноты.

Другой класс музыкальных форм можно в противоположность первому назвать композиционным. Идея, лежащая в основе таких форм, не была заложена ни в мелодии хорала, ни в его тексте. Она была привнесена как сознательно, продуманно организованная структура, которой подчинялось построение музыкальной формы. Главным представителем таких композиционных форм был мотет. Надо сказать, что как тот, так и другой класс музыкальных форм получил большую и богатую историческую жизнь. Текстовые формы сохранились в истории музыки вплоть до нашего времени. Структурные идеи мотета тоже не исчезли с течением времени, но лишь модифицировались.

Мотетная форма XIII века — это форма, имеющая строго определенные условия сочинения. Для ее построения брался не весь

напев хорала, но лишь его первая мелодическая фраза. Она несколько раз повторялась — столько, сколько нужно было для полного проведения текста в верхних голосах. Сам же тенор носителем с. рг. f. в полной мере уже не являлся. Он не представлял напев хорала, но был его символом, давал название мотету и определял его место в богослужении. По сути, в истории музыки мотетный принцип формы был первым принципом композиторского изобретения, которое было направлено на структурное оформление тенора. Работа с тенором (с этих пор и очень надолго) станет основой творчества в структурно-композиционном плане.

Выбранный мелодический фрагмент хорала ритмизовался оstinатно повторяющимися фразами (о них уже говорилось на предыдущем занятии). Таким образом, в основе музыкальной формы лежали два оstinатных образования — мелодическое и ритмическое. Мелодическое оstinато было более протяженной структурной единицей, ритмическое — более мелкой. Каждое мелодическое построение включало в себя несколько ритмических. Соответственно, число вторых было в несколько раз больше числа первых. Эта оstinатная система закладывалась в нижний голос, тенор.

С тенора начиналась работа над мотетом. Каково было поле выбора вариантов при одном и том же напеве хорала?

1. Выделенная из хорала начальная фраза в качестве мелодического оstinато могла иметь разную протяженность.

Образцом для сравнения могут быть два мотета на антифон *Alma Redemptoris Mater* (6, 163—167). Во втором из них оstinато короче, чем в первом.

2. Мелодическое оstinато могло иметь разное число повторений.

В первом из названных мотетов мелодическое оstinато проводится два раза, во втором — три.

3. Мелодическое оstinато могло иметь разное ритмическое оформление и, соответственно, содержать разное число ритмических оstinатных фраз.

Это демонстрируют мотеты *Alma Redemptoris Mater*. В первом из них тенор ритмизован в 5-м модуле, во втором — соединением 3-го с 5-м. Оба, однако, представляют особый случай равенства границ мелодического и ритмического оstinатных построений: протяженность мелодического оstinато та же, что и ритмического. Это не частый случай в XIII веке. Очевидно, такое решение тенора было обусловлено характером мелодии антифона.

Итак, один хорал мог иметь довольно много разных вариантов построения мотетного тенора. Так как, видимо, место введения мотетов в богослужение было определено уставными правилами и, следовательно, круг хоральных напевов, пригодных для обработки, был ограничен, то среди сохранившихся памятников мотетных форм мы видим большие ряды сочинений на один и тот же исходный материал. Их сравнение показывает то разнообразие решений тенора, о котором говорилось.

Образцами для аналитических сравнений могут быть кроме указанных мотетов *Alma Redemptoris Mater* мотеты с тенором *Omnes*, приведенные в той же книге (6, 90—92), с тенором *Aptatur* (1, 83—88). Все они заимствованы из известного труда Пьера Обри «Сто мотетов XIII века» (Париж, 1908).

В XIII веке не существовало определенной терминологии по отношению к структуре мотетной формы. Однако, зная эту терминологию в связи с мотетами XIV века и видя общие основы техники мотетов, сравнивая их, можно сказать, что структурные компоненты мотета XIII века были аналогичны *color* и *talea* мотета XIV века.

Что представляли собой в мелодическом плане верхние голоса, контрастировавшие над тенором, уже говорилось на предыдущем занятии. Напомним лишь, что классический средневековый мотет — это латинский мотет духовного содержания. Примером его и образцом для анализа может служить также упоминаемый нами мотет *In Bethleem*, посвященный трагической Вифлеемской ночи (Приложение 1). Разный текст голосов передает содержание событий как бы с разных сторон: средний эпически излагает их, верхний комментирует. Во второй части мотета текст сближается — оба голоса насыщаются непосредственной эмоциональностью. Становится и более однородной музыкальная ткань: в ней появляется токет. О том, что кажущиеся различными мелодии голосов связаны между собой, уже говорилось.

Подчеркнем еще раз, что, какими бы самостоятельными ни казались нам голоса, в латинском мотете они почти всегда производны и объединены общим смыслом. Вопрос же внутреннего единства голосов становится много сложнее и проблематичнее в так называемых смешанных мотетах (с латинским и французским текстами). Техника их связана в таких случаях с наложением разных мелодий и приспособлением их друг к другу (позднее, в XV веке, она будет называться *Quodlibet*).

Важный аналитический и практический вопрос в связи с мотетом XIII века заключается в том, как развивался мелодический материал свободных голосов при повторениях в теноре? Если учесть, что голоса представляли собой мелодии, а тенор побуждал к оstinатным повторениям, очевидно, что работа композитора состояла в нахождении довольно сложного баланса между текущими мелодиями и продиктованными тенором повторениями.

Действительно, анализируя мотеты, мы видим определенную работу, направленную на координацию голосов с повторяющимся тенором. По отношению к мотету XIV века координация голосов по ритму будет называться изоритмией, по мелосу — изомелией, по вертикали — изогармонией.

Что мы видим в этом плане в мотете XIII века? Оstinатные повторения ритмических фраз тенора специального отражения в сво-

бодных голосах не получали. Иначе бы музыкальная ткань членилась на очень краткие фрагменты. Повторения же мелодических построений в теноре вызывали соответствующие повторения в верхних голосах. Если многоголосие при первом проведении мелодического остиinato счесть за некое первоначальное соединение, то при повторном проведении остиinato можно видеть определенную систему повторений и в свободных голосах. Другими словами, при втором проведении мелодического остиinato в теноре свободные голоса дают своего рода производное соединение. Это означает, что верхние голоса обновляются, но на основе того материала, который звучал в них при первом мелодическом остиinato в теноре. Если проведения мелодического остиinato три, то, соответственно, в верхних голосах будет дано еще одно вариантно-производное соединение. Каждое мелодическое остиinato, как мы уже знаем, — это раздел мотета. Значит, каждый раздел мотета представляет новую версию пропевания свободных голосов.

Какого рода варианты могли возникнуть в производном соединении?

Укажем на приемы вариантных повторений на примере уже известного нам мотета *In Bethleem* (сравним первое мелодическое остиinato со вторым, то есть т. 1—40 и 41—82).

1. В соответствующих местах тенорового голоса повторяются довольно протяженные мелодические фразы в верхних голосах с небольшими вариантами в ритме и интонациях.

Сравним, например, верхний голос в т. 7—10 и 47—50. В этом же фрагменте повторяется и средний голос: т. 8—10 и 48—50. Полностью воспроизводится средний голос в т. 74—82 в сравнении с т. 34—42. В т. 54—56 средний голос варьированно повторяет материал т. 14—16.

2. В соответствующих местах тенорового голоса воспроизводится весь звуковой материал верхних голосов. Такие воспроизведения обычно бывают кратковременными.

Сравним т. 34—35 и 74—75, а также т. 21—23 и 61—63. Точно повторяются последние три такта в обоих разделах мотета. Обратим на это особое внимание, так как подобная идея — повторение заключительных звеньев двух разделов музыкальной формы — напмнит нам о многих музыкальных формах последующих времен.

3. В соответствующих местах тенорового голоса повторяются лишь небольшие мотивы. В данном мотете — мотив



Возможно при этом его звуковысотное

перемещение по отношению к звукам тенорового голоса, то есть вертикально-подвижные контрапункты.

В т. 70, например, в сравнении с т. 30 мотив сдвигается на кварту вверх и дает с удержанными звуками тенора *Iv +3*.

4. В соответствующих местах тенорового голоса удерживается ритмическая фактура многоголосия.

(сравним т. 20—23 и 60—63).

5. В соответствующих местах тенорового голоса сохраняется вертикаль.

Сравним, например, т. 2 и 42, т. 29 и 69.

Внимательный анализ — сравнение первого раздела мотета со вторым — дает представление об удивительно тонкой и последовательной работе с первоначальным материалом при очевидном стремлении сделать второй раздел производным от первого. Вместе с тем во втором разделе происходят и сознательные обновления — прежде всего, передвижение цезур, дабы избежать одновременного исключения всех голосов. Так, одновременный каданс в первом разделе (т. 14) смещается во втором разделе на такт раньше (т. 53), при этом на “бывший” кадансовым тон тенора накладывается начало новых мелодических фраз в свободных голосах. Аналогичное смещение фразировок происходит в начале второго раздела по сравнению с началом первого.

Вся эта работа, очень тонкая, искусная, требует пристального анализа, ибо многому может научить — внимательному обращению к каждому звуку, с каждой ритмической фигурой, с каждой интонацией.

На практических занятиях рекомендуется проанализировать мотет *In Bethleem*, сравнив его первый раздел со вторым. В качестве письменной работы, подводящей итог всем предшествующим занятиям, предлагается написать упражнение по “модели” латинского мотета XIII века, используя все предыдущие задания как подготовленный к тому материал. В качестве основы для тенора берется первая фраза гимна *Veni Creator Spiritus*, которая ритмизируется остиинатными ячейками и повторяется (образец 7).

Мотетный принцип организации формы — на основе мелодического и ритмического остиinato тенора — применялся не только в собственно мотетах, но и в тех разделах больших органумов, в которых ритмизовался тенор. Некоторые ученые полагают, что мотет возник именно из этих ритмизованных фрагментов органумов посредством добавления к голосам текстов и расширения формы. Быть уверенным в том, что это именно так, трудно. С такой же вероятностью можно предположить, что процесс шел иным путем — от мотета к большим органумам. “Мотетные” разделы органумов представляют собой уменьшенные мотетные формы. Примером могут быть: раздел на текст “*nostrum*” в органуме *Pascha nostrum* (1, Приложение 6, т. 138—173); раздел на текст “*dominus*” в органуме *Viderunt* (там же, Приложение 8, т. 301—329).

Забегая несколько вперед, обратим внимание на то, что организация тенорового голоса в указанном разделе органума *Pascha nostrum*, при всей кажущейся его простоте, не так уж проста. Повторение мелодического остиinato (в т. 155) здесь как бы вторгается в середину остиинатной ритмической ячейки. Соответственно, во втором разделе возникает переритмизация (перефразировка) теноровой мелодии. Подобный прием, который получил название “наложенная изоритмия” (И. Сукомлин), обычно наблюдался только у Машо, изобретательность которого при

работе с тенором была особенно искусной. Здесь мы видим такой же прием почти на столетие раньше.

Мотетный принцип организации многоголосия, мотетный принцип формы остаются в истории музыки очень существенными на протяжении многих столетий — или в виде самостоятельного музыкального произведения, или в виде составной части более крупного сочинения. Например, месса Машо написана по принципу мотетной формы, с мотетным складом многоголосия, хотя месса во многом превышает размеры собственно мотетных форм. Следовательно, можно говорить о мотетном складе многоголосия в эпоху классического Средневековья с определенными стилевыми характеристиками, можно говорить о мотетном принципе построения формы. И то и другое получило дальнейшее развитие в истории музыки.

Итак, подводя итог, подчеркнем еще раз специфические особенности концепции многоголосия в эпоху Средневековья.

1. Процесс создания многоголосия идет по линиям. Их материалом являются мелодии, заимствованные или сочиненные. Это многократно повторяет теоретик XIII века Франко Кёльнский в своем трактате *Ars cantus mensurabilis*. Вместе с тем мелодический материал голосов подчиняется вертикальной координации, имеет внутри себя крепкую опору в виде каркаса нота-против-ноты. В этом и заключается специфика и характерность мотетного многоголосия. Оно горизонтально по природе, по способу сочинения, но оно строго установлено по нормам соотношения голосов в момент их совместного звучания в ответ на слог текста. И в художественно-эстетическом, и в чисто техническом, композиторском плане проблема корреляции этих двух, казалось бы, противоположных моментов — вертикали как основы многоголосия и горизонтали как метода его формирования — является центральной для искусства Средневековья. Это его самый существенный момент, самое главное отличительное свойство, весьма органично воплощающее некие общие принципы искусства Средневековья, в наибольшей мере живописи — иконописи, фресок, книжной миниатюры. Принцип создания музыкального произведения был таким же, каким был принцип изобразительного воплощения сюжетов. Известно, что линейность здесь заключалась в наслаивании нескольких, связанных между собой общей темой, сюжетов. Три (или два) яруса изображения фиксировали каждый свой образ, свой материал, вместе они составляли единую художественную композицию, один образ, одно целое. Живописное изображение строилось по горизонтали, но в совмещении горизонтальных сюжетов принимались во внимание прежде всего законы их зрительной вертикальной корреляции. Так же и в музыке. Заметим сразу, немного откло-

нившись от нашей непосредственной темы, что архитектура и живопись (храмовая живопись) были ведущими видами искусства в эпоху Средневековья. Аналогией живописи в музыке был мотет, аналогией архитектурных (храмовых) форм был большой органум. Именно в нем воплощались свойственные архитектуре законы большого пространства, пропорций, ритма чередования пропорций и многое другое.

2. Линейно-мелодическая природа многоголосия, а также свойство совершенных консонансов и их сочетаний допускают (и даже предполагают) возможность перестановок голосов без нарушения художественного смысла и качества звучания. Поэтому в практике многоголосных распевов Средневековья существовала традиция пропевания одного и того же многоголосия с разным расположением голосов — нижний при этом звучал наверху, верхний — внизу. Более того, каждый такой вариант оценивался как самостоятельное произведение. В трехголосии была возможна перестановка местами двух верхних голосов, а также замена одного из них новым распевом при сохранении другого голоса. Опять-таки новая версия трехголосия (даже если изменения в ней касались только перестановок) воспринималась как самостоятельное произведение.

Аналогичная практика существовала и в древнерусском многоголосии. Одно и то же по мелодическому содержанию голосов двухголосие в одних рукописях фиксировало верхний голос киноварью, а нижний — тушью. Это означало, что основным распевом считался верхний голос. В других рукописях мелодия киноварного голоса помещалась вниз и записывалась тушью; верхним же, киноварным голосом становился нижний. Еще более разнообразна была взаимозамена голосов в трехголосии, в котором путь становился низом, низ — верхом, а верх — путем и т. п. Фактически-таки, каждая версия фиксировалась как самостоятельный многоголосный вариант. Подобная взаимозамена голосов допустима без нарушения художественного смысла многоголосия только в системе мелосной концепции.

3. Важнейшая сторона характеристики мелосного (мотетного) многоголосия связана с взаимным расположением голосов в звуковом пространстве. Это пространство очень ограничено, оно озвучивается как бы в одной плоскости. Вновь мы прибегаем к аналогии с живописью, ее плоскостной трактовкой пространства, очень специфической для иконных и вообще духовных изображений. Такое понимание пространства в музыкальном звучании выражается через узкое расположение голосов, через размещение каждого из них в одном и том же звуковом поле. Это "поле" имеет одну плоскость, но как бы множество глубинных ее измерений. Глубина измерений в музыке передается посредством разных тембров голосов. В записи музыкального произведения видна только одноплоскостная, "видимая" реализация. В звучании же отражается разная глубина представляемой "плоскости", поскольку эта музыка не

только пелась, но могла и поддерживаться разными инструментами — для усиления эффекта различной глубины звукового пространства. Мотетное многоголосие (как, впрочем, и все многоголосие Средневековья) — это вокально-инструментальное многоголосие.

4. Специфической стороной характеристики мелосного многоголосия Средневековья является ритм и вертикаль. О ритме мы много говорили. Что же касается вертикали, то при всей ясности норм ее сложения (по парам голосов с совершенными созвучиями в качестве опорных и кадансовых) общая концепция вертикали (в значении гармонии) отнюдь не ясна. Переносилась ли на “гармонию”, то есть на многоголосную ткань, ладовая организация каждой мелодии, составлялось ли представление о ладе многоголосия по сумме ладов голосов? Этот вопрос остается пока открытым.

Занятие 5

Другая концепция полифонии, которую мы условно именуем комплементарно-контрапунктической, сформировалась примерно во 2-й половине XII века и довольно быстро достигла совершенных форм художественного выражения. Она представляет музыкальное искусство эпохи классического Средневековья (конец XII—XIII века) на равных правах с мелосной концепцией. Однако она появляется позже, чем мелосная концепция, и только в связи с установлением строгой ритмической организации звукового материала.

Как и мелосная концепция полифонии, комплементарно-контрапунктическая представляет собой систему художественных средств, охватывающую собой все, начиная от интонации и кончая законами музыкальной формы. Потребности появления такой системы художественных средств, очень существенно отличающейся от мелосной, определены задачами музыкального искусства Средневековья. Комплементарно-контрапунктическая полифония возникает как звуковая система, предназначенная для особых целей и воплощающаяся в особых условиях. Во-первых, такого рода полифонические произведения имели очень крупные формы, несравненно более крупные рядом со скромными по размерам мотетами. Во-вторых, они были предназначены для исполнения во время особых богослужебных церемоний, в праздники. Следовательно, музыкальные средства соответствовали и большому акустическому пространству звучания и продолжительному време-

ни богослужебных церемоний. Достижение эффекта длительного и изменяющегося “пребывания” составляло основную задачу художественного произведения. Это главное, что вызвало к жизни и побудило к развитию и совершенствованию всю систему художественных средств комплементарно-контрапунктической полифонии.

В полной и идеальной художественной форме эта система выразилась в сочинениях Перотина, главы школы Нотр-Дам — больших григанумах и кондуктах. Исторические документы сохранили имя этого композитора, как и сочинения, ему принадлежавшие. Вместе с тем искусство многоголосия, представленное сочинениями Перотина, имело для Средневековья, притом не только континентальной Европы, но и Англии, общее значение. Отдельные технические приемы музыкального письма быстро были освоены во всей Европе, хотя все же масштабности и совершенства крупных форм Перотина не достиг никто.

С помощью средств комплементарно-контрапунктической полифонии звуковому воплощению стало доступно одно из сложнейших состояний — “пребывания”, погруженности в “бесстрастное” созерцание. Поэтому во всех случаях, когда в те или иные периоды истории музыки перед композитором встанет подобного рода задача, он, вероятно, обратится к системе средств комплементарно-контрапунктической полифонии.

О самых общих свойствах комплементарно-контрапунктической концепции полифонии уже говорилось. Напомним коротко еще раз.

Эта полифония вырастает из короткого звукового тезиса (шлоть до одного звука-точки), рассчитанного на особое пространство его звучания (с резонансами, натуральными или искусственными); музыкальная ткань формируется по диагонали — передачи тезиса из голоса в голос; движение сдерживается большим числом остинатных компонентов: эффект длительного “удерживания” стремящегося вперед звукового движения достигается протяженными органами пунктами; музыкальная форма в целом воссоздает строго измеренные и кристаллические структуры.

Какими особенностями обладали музыкальные средства, выражающие комплементарно-контрапунктическую концепцию в эпоху Средневековья?

Импульсом, толчком к многоголосному развитию служили небольшие мотивы. Это были попевок того или иного ритмического модуля, чаще всего 1-го, 2-го или 5-го. Максимально короткими импульсами были попевки 5-го модуля. Попевки других модулей складывались из двух или трех звеньев одной ритмической фигуры.

Начальный импульс мог быть и двухголосным, но тоже коротким:

6^a

Viderunt, т. 239—241



6

Viderunt, т. 379—381



в

т. 168—169



Дальнейшее развитие исходного звукового импульса шло посредством его повторения (точного или с небольшими вариантами), при этом каждое повторение несло эффект иного качества звучания. Повторения были точными, секвентными, имитационными. Соединение имитационного и секвентного повторения давало разнообразные виды бесконечных канонов и канонических секвенций. Повторение точное совмещалось с перестановками голосов по вертикали, то есть с приемами вертикально-подвижного контрапункта. Типичными для вертикальных перестановок (при контрапункте и канонической секвенции) были показатели совершенных консонансов — кварты, октавы, квинты, дуодецимы, так как именно эти контрапункты позволяли сохранить совершенные консонансы в производных соединениях. Контрапункт кварты оставял на месте кварты унисон; контрапункт квинты — на месте квинты унисон; контрапункт октавы — на месте октавы унисон, на

месте квинты — кварту; контрапункт дуодецимы — на месте дуодецимы унисон, на месте квинты — октаву. Среди других показателей мог использоваться $Iv - 8$, имеющий в качестве опорного интервала квинту. Приведем несколько примеров:

т. 173—176



и

первонач. соединение

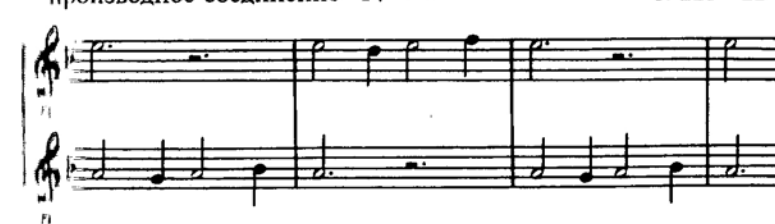
т. 216—219



и

производное соединение $Iv + 4$

т. 225—227



и

$Iv - 3$

т. 18—20



г
первонач. соед., т. 23



произв. соед., Iv + 2, т. 25



д
первонач. соед., т. 404



произв. соед., Iv - 3, т. 407



Каждый голос в отдельности не представлял собой мелодию, но являлся комбинацией нескольких, повторяющихся и всегда разделяемых паузами мелодических сегментов. Все технические приемы составляли, по сути, комплекс остигатно-имитационной техники, которая и являлась самой специфической стороной полифонического многоголосия.

Перестановки голосов осуществлялись в узком диапазоне, с перекрещиваниями. Специфическими были перестановки с нулевым Iv, в которых голоса обменивались мотивами, фразами, оставаясь на тех же звуковых позициях. Эффект обновления звучания сказывался только на тембровых перекрасках, что было чрезвычайно типично для средневекового многоголосия.

В крупных формах, а к ним относятся большие органумы, остигатно-имитационные образования разворачивались на фоне выдержанного, очень длительно звучащего тона в нижнем голосе. Таким образом, остигатная идея воплощалась, если можно так сказать, на всех уровнях фактурного пространства, хотя и разными способами: нижний голос реализовывал идею остигатности через неизменное звучание, верхние — через изменения посредством повторения в разных звуковых комбинациях. В небольших формах, например кондуктах, в которые, как мы уже говорили, отдельные приемы остигатно-имитационной техники тоже внедрились, выдержанного тона в нижнем голосе не было: оставался лишь верхний, остигат-

но имитационный план. Остигатно-имитационная техника вводилась в моменты распевания слогов текста. Эти распевы могли быть очень значительными по протяженности. Кондукты с распевом начинались кондуктами *cum caude* и предназначались для искусных певцов. Если не было возможности исполнить эти распевы, они свивались, изымались и кондукт сохранял свой обычный, силлабический вид. Последнее звуко сочетание перед распевом при этом основно соединялось с первым звуко сочетанием после распева.

Не по материалу и не по характеру звучания, но по самому принципу эти, по отношению (и возможностям) певчих вводимые в кондукт распевы (*cum caude*) аналогичны древнерусским фитам. И назначение у них одно и то же. Можно спеть *cum caude*, но можно спеть и *sine caude*. Во втором случае распев будет строже, строже, "будничнее".

Соответственно, кондукты *cum caude* были много больше по размерам, нежели простые кондукты.

Образцом такого кондукта может служить кондукт *Relegentur ab area* (1, Приложение 11). В нем две "вставки" — два больших многоголосных распева с имитационно-остинатным многоголосием. Первая "вставка" — самое начало, т. 1—25, очень искусной контрапунктической техникой — имитациями, обменами попевок, вертикальными перестановками, даже с удвоением (сравни т. 5 и т. 21, где использован Iv -3 в виде удвоения). Отличительная особенность всего построения — минимальный мотивный материал при максимально возможных приемах комбинирования с ним. Другая "вставка" — в конце кондукта (т. 98—118). Иное назначение материала — заключение — объясняет большую компактность многоголосия, в котором число приемов имитационно-остинатной техники не так велико. Кроме этих "вставок" имитационно-остинатная техника широко используется в распевах слогов (см. т. 59—77).

В систему остигатно-имитационной техники комплементарно-контрапунктической полифонии входят и каноны. Надо сказать, что каноны довольно широко культивировались в эпоху Средневековья, но не во всех видах музыки. Распространены были так называемые "круговые", песенные каноны — многоголосные бесконечные каноны, в которых каждый голос, пропевая пропосту, вновь возвращался к ней, повторяя ее столько раз, сколько куплетов содержал текст.

Пример такого песенного бесконечного канона — *Leto leta concio* — приведен в Истории полифонии (2, 44).

Каноны могли быть включены в многоголосную ткань больших органумов, как то мы видим в органуме Перотина *Viderunt omnes* (1, Приложение 8, т. 380—397). В мотетах канонов не было. И песенные каноны, и каноны в больших органумах имели те отличительные свойства в материале, которые позволяют вписать их в систему комплементарно-контрапунктического многоголосия. А именно: "линия" пропосты состояла из небольших мелодических сегментов, соответствующих кратким фигурам модусов; сегменты были отчленены один от другого. В каноне из органума Перотина мы видим цепь имитирующих сегментов, образованных разным набором ячеек 1-го модуса. Иначе говоря, в основе самого материала изначально лежала та же остигатность, что и во всех имита-

ционных построениях. В каноне Перотина и третий, “свободный” голос опекает те же модусные интонации, что и канонические голоса, удваивая то один, то другой голос канона.

Вообще мелодическая расчлененность, паузы, однородность попевок, остинатность ритмических фигур очень часто создавали иллюзию как имитационности, так и каноничности, которых строго говоря, могло и не быть. В этом и заключалась специфика такой полифонии.

Чрезвычайная четкость, расчлененность музыкального материала, периодичная повторность с контрапунктическими комбинациями при повторении в музыке соприкоснулись с другой стороной средневекового мышления, прежде всего — с философией схоластики. В области же искусства — с архитектурой. Видимо, какие-то единые основы готического мышления побуждали искать в музыке, как в структурных идеях схоластики, с одной стороны, шкалу бесконечных размельчений целого на подчасти (вплоть до мотива — одной модусной фигуры), а с другой — шкалу иерархического объединения мелких частей в более крупные вплоть до объемного целого; искать упорядоченный структурный ритм, квадратный, симметричный, опять-таки пронизывающий собой все — как мельчайшие детали, так и крупные разделы вплоть до целого.

Важнейшим и очень характерным “фундаментом” музыкальной формы была гармония, притом в совершенно иной своей роли, нежели в мотетах, — не как вертикаль многоголосия, но как последовательно разворачивающийся “проспект” музыкальной композиции, ведь каждый тон хора мог длиться очень долго и в течение всего протяженного музыкального времени звучала одна ладогармоническая атмосфера. Затем она менялась: сдвигался тон хора, осветлялась или, напротив, затемнялась гармоническая “окраска”.

Все это — и длительно тянущиеся тоны нижнего голоса, и остинатное пребывание в сфере одних интонаций, и протяженность музыкальных построений — служило воплощению представлений о времени. Музыкальное произведение не имело акцентно обозначенного начала и подчеркнутого завершения. Звучание включалось и выключалось. За пределами музыкальной формы и с той и с другой стороны находилась бесконечность. Была отработана исключительно развитая система чисто музыкальных приемов, обеспечивающих развитие в условиях медитативного пребывания.

Органум в целом включал в себя не только эпизоды остинатно-имитационного многоголосия. Он строился из крупных “блоков” разной фактуры. Остинатно-имитационные “блоки”, обладающие огромным полифоническим потенциалом, вносили в звучание раз-

ношение и особую диагональную динамику — как лучи, соединяющие между собой очень разряженное, гулкое и большое объемное пространство. “Блоки” дискантового многоголосия, напротив, воспринимались как уплотнение, затемнение, как бы материализация “невещественных” отзвуков остинатно-имитационных разделов. Размещение этих разных “блоков” осуществлялось в определенном ритме, определенных композиционных контурах, очень близких каркасным контурам готических храмов. Между остинатно-имитационными “блоками” существовала связь: они строились из одного интонационного материала и постепенно возрастали в размерах.

Рекомендуется прослушать большой органум и внимательно проанализировать его ткань, особенно в остинатно-имитационных разделах. Так как воспроизвести в учебных упражнениях звучание длительных остинатно-имитационных построений, представляющих самое характерное качество комплементарно-контрапунктической полифонии, очень сложно, советуем освоить теоретически и практически, через игру на фортепиано отдельные приемы остинатно-имитационной техники. Прежде всего — бесконечные каноны и канонические секвенции. За образцы можно взять канонические секвенции Перотина (органум *Viderunt*, т. 18—20; кондукт *Pater noster*, т. 22—26) с соответствующим *Iv* -3. Бесконечные каноны рекомендуется играть с такими показателями вертикально-подвижного контрапункта, которые в качестве “устойчивых” интервалов имеют совершенные консонансы, то есть -4, -14, и т.д. Ориентация на стилевые условия Средневековья является в данном случае не формальным требованием: как показывает практика, освоение бесконечных канонов и канонических секвенций в этих условиях оказывается очень простым и естественным (образец 8).

Занятие 6

Многоголосие XIV века в целом развивается в системе мелосной концепции. Вместе с тем на протяжении столетия происходят значительные изменения как в самом музыкальном материале, так и в области музыкальных форм. Эти изменения весьма существенны на пути к тому музыкальному стилю, который складывается к началу XV века и с которым связан качественно новый этап в развитии мелосной полифонии.

Как известно, музыкальное искусство XIV века носит название *ars nova*. Классический этап *ars nova* связан с творчеством Ф. де Витри и Г. де Машо. Какие новые моменты характеризуют многоголосие *ars nova*?

Прежде всего — изменения в области ритма. XIV век переходит к новой ритмической системе. В основных своих положениях она приводится в трактате Ф. де Витри *Ars nova notandi* (который, собственно, и дал название всей эпохе). За изменениями в области ритма, однако, стояли и другие преобразования — в интонационно-мелодическом материале, в формах, в жанрах музыки. Ведущие

жанры Средневековья — кондукт и органум — теряют свое значение. Им на смену приходят многоголосные песенные формы и месса. Мотет остается одним из главных жанров, но значительно видоизменяется как по складу многоголосной фактуры, так и по форме. И хотя, повторим еще раз, Витри в своем трактате дал только новую систематику ритма, в практической жизни музыкального творчества она была тесно увязана с гораздо более широким и разносторонним кругом явлений. Ритм оказался лишь импульсом к пересмотру многих сторон творчества, их изменению. Все, что было создано в старой ритмической системе, было создано и в старых традициях, которые в противоположность практике *ars nova* именовались *ars antiqua*.

Рассматривать подробно ритмическую систему, изложенную Витри, мы не будем. Назовем только те ее моменты, которые имеют непосредственное значение для изменений в многоголосии, фактуре и музыкальных формах. Самое существенное здесь заключалось в следующем:

1. Наряду с делением длительностей на три было установлено деление их на два — так называемое перфектное и имперфектное деление длительностей. Перфектное деление на протяжении еще долгого времени оставалось главным. По крайней мере, такие ответственные музыкальные произведения, как духовные мотеты, писались в перфектных мензурах. Имперфектные были преимущественно светских песенных форм. Машо первый написал мотет в несовершенной (имперфектной) мензуре (один такой мотет — *Lasse! je sui en aventure* — 1, Приложение 22).

Прежде всего это повлияло на изменение интонационного материала. Деление длительностей на три, как и соответствующий этой мензуре круг интонаций, было традиционным в средневековой практике. Поэтому и определенная ритмоформульность, и сам принцип связи ритмических фигур с мелодическими попевками, и круг собственно попевочного родства со средневековыми не потеряли, при том что система ритмических модусов Средневековья прекратила свое существование. Достаточно сравнить ритмоинтонации Витри с известными нам по Средневековью традиционными ритмоинтонациями:



Деление же длительностей на два, в практике Средневековья не культивируемое, ввело в мелодический обиход новый круг интонаций и попевоч.

Кроме того, не вдаваясь в объяснение этого явления, укажем лишь, что несовершенные деления и мензуры сделали возможным появление таких ритмических фигур, которые нам известны как формулы использования диссонансов —

Поэтому в музыке XIV века встречаются несовершенные деления, в мелодическом движении можно увидеть ритмические фигуры синкопированного типа, которые и стали носителями приготовленных и разрешенных диссонансов. Насколько это важно в перспективе развития многоголосия, скажет нам XV век, когда исчезнут из употребления свободные диссонансы и будут твердо установлены нормы использования диссонансов, в том числе и со стороны ритмических формул. В том же мотете Машо *Lasse!*, о котором мы уже упоминали, можно видеть фрагменты музыки, где употребление диссонансов соответствует будущим нормам строгого письма (см. 8—31, 129—130).

2. Новая система ритма включала в себя упорядоченное (на два и на три) деление всех основных длительностей — от самых крупных до самых мелких. Наиболее мелкой длительностью, подлежащей системе деления, была четверть. Суть системы заключалась в том, что “мера такта” определялась как величиной крупных длительностей, так и дроблением мелких. Иначе говоря, величина “такта” составлялась из меры длительностей нескольких ступеней ритмической системы (так, состав “такта” мог включать перфектное дробление целых нот, имперфектное дробление половинных и вновь перфектное — четвертей). Комбинации этих мер длительностей (мензур) могли быть различными. Соответственно, и музыкальное движение в разных голосах могло быть измерено разной мерой. Строгая иерархичность этих мер позволяла координировать между собой голоса с разными мензурами. Поэтому в мотетах стало возможным наложение голосов один на другой (и пары голосов), движущихся разными мерами (мензурами). Возникла так называемая ярусная ритмика: ярус, слой верхних голосов, имел более подвижную ритмику, свое измерение; ярус, слой нижних голосов (в трехголосии — нижнего голоса) — другую ритмику и другое измерение. Только по одному этому признаку можно сразу отличить мотет XIV века от мотета XIII века.

Как это повлияло на многоголосие? Во-первых, фактурная однородность мотетного склада многоголосия Средневековья сменилась пластовым складом мотетного многоголосия. Интонационно-мелодический материал стал неоднородным. В результате произвольность голосов от мелодии хора — нижнего голоса в мотетах

XIII века — утратила актуальность: между слоями полифонической фактуры, столь заметно отделенными один от другого измерением ритмического пульса, эта производность не могла быть воспринята слухом. Нижний слой мотета (один или два нижних голоса) обособился в своей функции носителя конструктивного начала музыкальной формы. В связи с этим та искусная и сознательная работа по выведению голосов из материала мелодического первоисточника, о которой мы много говорили в связи с мотетом XIII века, в мотете XIV века не столь существенна и примечательна. Интерес к этой работе вновь возникнет в начале XV века и приведет к исключительному по технике композиторскому вдохновению. В мотете же XIV века интерес смещается в другую сторону — в сторону отточенности музыкальной формы и структурных приемов организации музыкального материала.

3. Упорядоченность шкалы мензуральных делений открыла новую возможность работы с музыкальным материалом — варьирование его посредством изменения мензур. Надо сказать, однако, что в полной мере эта возможность реализовалась только в XV веке, когда композиторы стали сознательно строить варианты и мелоса и даже всего многоголосия путем помещения его в условия разных “тактовых” мер. В многоголосии XIV века такой идеи еще не было. Однако сам процесс развития и построения музыкальной формы опирался на последовательное изменение мензур (обычно в сторону уменьшения “тактовой” меры). Наиболее короткие “такты” располагались в самом конце мотета, его последнем разделе. В них по большей части голоса стремились быть приведенными к одному “знаменателю”, сравниться между собой. Именно в этот раздел помещался такой оригинальный фактурный прием, как “точечное” имитирование (его по традиции называют гокетом — см. последний раздел в мотете Витри *Rex quem metrorum* — 1, Приложение 21, т. 97—120).

Изменение мензур в каждом разделе мотетной формы (то есть с каждым новым мелодическим остиinato) сохраняется вплоть до середины XV века. Тогда в порядок последования разных мензур будут вкладываться определенная пропорция и другие композиционные идеи, часто связанные с числовой символикой. Сам же принцип смен мензур как основа развития музыкального материала стал возможным в XIV веке благодаря строго упорядоченной ритмической системе.

Итак, в плане мелодического материала новая система ритмики нашла отражение в обновлении ритмоинтонаций. В плане развития мелоса — в возможности его “перемензурирования”. В плане фактуры многоголосия — в расслоении ее на различные ритмические

пласты. В плане музыкальной формы — в появлении новых структурно-композиционных идей.

Для характеристики многоголосия XIV века очень важна его вертикаль, во многом отличная от средневековой. Перфектные созвучия по-прежнему играют очень большую роль: они открывают музыкальные фразы, завершают их и довольно часто встречаются в процессе развития. Не исчезает и параллельное движение совершенными консонансами, как и свободные диссонансы. Вместе с тем этот традиционный для Средневековья вертикальный остов смешивается с созвучиями иного типа — образованными из несовершенных консонансов. Так появляются в виде опорных, координирующих сочетание мелодий трезвучия, сектаккорды. К параллельному движению квинтами добавляется параллельное движение терциями и секстами. Если к этому присоединить еще и те фрагменты звучания, в которых используются диссонансы с приготовлением и разрешением, то мы получим весьма смешанную картину. С одной стороны — средневековое звучание, с другой — звучание, близкое строгому письму: параллельные квинты рядом с параллельными терциями, приготовленные секунды и септимы рядом со свободными диссонансами. Это-то смешение и составляет специфику многоголосия *ars nova*, некую особую систему, раскрывающуюся во взаимодействии разных вертикальных принципов. В классическом Средневековье было невозможно такое количество несовершенных консонансов (особенно в прямом движении), а также трезвучий и сектаккордов. В XV веке станет невозможным такое количество совершенных консонансов (особенно в прямом движении), а также свободных диссонансов. В XIV веке возможно и то и другое, притом в некоем особом порядке взаимодействия, секрет которого еще до конца не раскрыт. Достаточно посмотреть вертикаль в трехголосных сочинениях Машо, чтобы увидеть это, действительно очень своеобразное, смешение созвучий (и интервалов) разного типа. В такой же смешанной картине предстанет использование диссонансов: то мы встретим совершенно свободный диссонанс, то диссонанс, взятый свободно, получит в мелодическом голосе “разрешение” на секунду вниз, то диссонанс будет приготовлен ритмической синкопой в мелодическом голосе, но не “разрешен”.

Примеры всех этих видов диссонансов см. 1, 144—147. Проанализировать вертикаль многоголосия у Машо по виду созвучий и характеру диссонансов можно практически на примере любого сочинения — как мотета, так и светских песенных форм.

В XIV веке появляются и становятся очень распространенными вплоть до середины XV века мелодические кадансы, с плавным, поступенным ведением всех голосов к заключительному созвучию и с хроматическими, полутоновыми интонациями, обостряющими

тяготение к опорным тонам в верхнем и среднем голосах. Их называют по традиции “каденциями Ландини”. Каденции, завершающие срединные разделы музыкальных форм, могли быть любыми, но ответственные каденции всегда имели типовой вид:



Хроматический полутон в это время может появиться перед любым из опорных тонов мелодии (мелодий), в результате чего хроматические каденции возникают и в середине разделов. Хроматика XIV века — это тоже одно из тех специфических звуковых качеств многоголосия *ars nova*, которое вместе с этой эпохой появилось и с ней же вместе исчезло (до конца XVI века).

И наконец, коснемся музыкальных форм. Как и раньше, одну группу составляли текстовые формы. В отличие от средневековых они связаны со светскими песенными текстами (и напевами). Это баллады, рондо, ле, виреле, которые мы знаем по сочинениям Машо и Ландини. Многоголосие их полимелодическое, силлабическое с распевами слогов. Сочинялось такое многоголосие начиная с основной пары голосов. Этой парой были верхний и нижний голоса. Они образовывали полимелодический дуэт. Средний голос дописывался, восполняя “базисную” пару до полнозвучной гармонии. Он мог изыматься, и тогда сочинение исполнялось двухголосно. Он мог также заменяться другим голосом. Практика комбинаций с голосами, существовавшая в Средневековье, сохранилась.

Конкретный вид музыкальных форм определяло построение текста. Так, форма баллады соответствовала и по тексту и по музыкальной схеме: А А' Б; форма рондо: АБ АА АБ; форма виреле: АББАА и т. д.

Другая группа музыкальных форм связана со структурно-композиционным принципом изоритмии. В центре их находится мотет — и по тому значению, которое мотет имел в системе жанров музыки *ars nova*, и по той роли, которую он сыграл в дальнейшем развитии музыкальных форм. Изоритмический мотет XIV века

привнес в композиторскую практику такой комплекс структурно-композиционных приемов, потенциал которых раскрывался затем на протяжении минимум двух столетий. Этот потенциал не исчерпан до настоящего времени.

Основные компоненты изоритмического мотета — мелодическое остигато в теноре, ритмизованное остигатыми ритмическими фразами, — сложились уже (как мы видели) в мотете XIII века. Вместе с тем полная система изоритмической музыкальной формы была отработана только в мотете XIV столетия. Классическую концепцию изоритмической формы представляют мотеты Витри и Машо. В сравнении с XIII веком преобразованию подвергается и основа изоритмической формы — тенор, и, в наибольшей мере, вся фактура многоголосия.

Что изменяется в теноре? Во-первых, увеличивается протяженность мелодической фразы, заимствованной из хора, то есть протяженность мелодического остигата (в терминологии изоритмической системы — *color*). Так, в мотете Витри *Rex quem metrogum* (I, Приложение 21) оно занимает 48 тактов. Естественно, что границы такого протяженного мелодического построения не могут быть охвачены слухом, и потому та работа, которая проводится в свободных голосах как отклик на повторение мелодического остигата в теноре, а именно: изогармония и изомелия, структурно-композиционной роли не играет.

Изогармония и изомелия — это два приема работы со свободными голосами, направленные на поддержание сходства их музыкального материала в ответ на повторение в теноре мелодического остигата. Изогармония связана с повторением в соответствующих местах остигата тех же созвучий в верхних голосах, которые звучали в “первоначальном” соединении. Изомелия — повторение мелодических фраз свободных голосов при повторении остигата в теноре.

Если такая работа и проводится, то она нацелена на создание некоего интонационного единства всей музыкальной формы, воспринимаемого подсознательно. Аналогично этому сходство отдельных деталей декора конструктивных блоков архитектурного сооружения, разделенных между собой большим пространством и единовременно восприятием не фиксируемых. Поэтому у Машо, например, идея изомелии особого развития не получает. Забегая вперед скажем, что в XV веке, напротив, именно изомелическая работа станет главной.

Вместе с тем и у Витри, и у Машо изомелия встречается в таких же небольших мотивных повторениях в свободных голосах, какие были в мотетах XIII века. Особенно это характерно для Витри с его техникой мотивной комбинаторики.

Сравним, например, в мотете Витри *Rex quem metrogum* верхний голос в т. 8—9 с т. 56—57. Мотив в них сохранен (как и два нижних голоса, поскольку в т. 49 начинается повторение мелодического остигата), но сдвинут на кварту вверх, соответственно при IV +3. Сравним также т. 63—64 в сравнении с т. 15—16. Такого

рода фрагментарных повторений можно заметить очень много. Но суть, эта техника аналогична средневековой.

Техника же изогармонии, напротив, имеет реально снисходительное значение и очень широко культивируется.

Если сопоставить в том же мотете Витри первый *color* со вторым, то можно обнаружить практически полное совпадение созвучий, образуемых двумя верхними голосами и нижним. Такие же совпадения возникают и при третьем проведении *color*, с некоторыми "скидками" на то, что он звучит в ритмическом уменьшении.

Сравним, например, т. 1—2 и 49—50; 7, 55 и 100; 9, 57 и 101; 11, 59 и 106; 13—14, 61—62 и 103 т. д.

Следовательно, развитие мелоса протекает в определенных, установленных вертикальными координатами границах и мелодический материал, звучащий при повторных проведениях *color*, представляет собой варианты, заключенные в рамки неизменяемой вертикали.

Наиболее специфическим в изоритмическом мотете является прием развития, связанный с систематическим воспроизведением ритмической фактуры многоголосия. Порядок этого воспроизведения обусловлен уже не мелодическим остилато (*color*), но ритмическим (в терминологии изоритмического мотета — *talea*). Ритмическое остилато в мотете XIV века много крупнее по размерам (нежели в XIII веке) и может являться основанием для расчленения больших разделов музыкальной формы на более мелкие построения. Они, соответственно, повторяются с определенной периодичностью (согласно *talea*) и называются *talea*-периодами. Действительно, расчленение музыкального развития на построения одной и той же протяженности вносит в музыкальную форму вполне ясно воспринимаемый периодичный пульс. Очевидно, усилию композитора специально направлялись на то, чтобы эта расчлененность могла быть услышана. Здесь были найдены весьма оригинальные приемы техники, связанные только с ритмом. В ответ на повторения в нижнем голосе *talea* были возможны:

1. Повторение ритма, фрагментарное в одном из верхних голосов.

2. Повторение ритма, фрагментарное во всех голосах, то есть эпизодическое воспроизведение всей ритмической фактуры многоголосия.

3. Повторение ритмической фактуры полное, на всем протяжении *talea*. Первый прием возникал, возможно, стихийно. Второй — в тех случаях, когда фактура многоголосия при первом проведении *talea* обладала какими-то особенностями. Например, в мотете Витри *In arboris* (1, Приложение 20) в ритмическом остилато тенора есть смена мензуры (т. 25—30). Именно в этот момент в фактуре верхних голосов появляется особо разреженная ткань, заметно вы-

деляющаяся на фоне остальной фактуры многоголосия. Эта ткань и воспроизводится при дальнейших повторениях *talea*. Изоритмия такого рода называется секциональной.

И наконец, третий прием в мотетах XIV века применяется обычно лишь при последнем проведении *color*, когда ритм *talea* уменьшается, *talea*-периоды сокращаются, фактура же многоголосия обычно значительно разрежается (в момент введения точечных имитаций, *гокета*). В этих разделах формы почти всегда фактурный рисунок музыкальной ткани полностью воспроизводится в *talea*-периодах. Такой прием называется панизоритмией (см. последний раздел мотета Витри *Rex quem metrogum*, — 1, Приложение 21, т. 97—120).

Итак, система изоритмической музыкальной формы включает в себя следующие компоненты:

1. Мелодическое остилато (*color*), которое проводится два или три раза.

2. Ритмическое остилато (*talea*). Каждый *color* включает по несколько *talea*. Последнее проведение *color* связано с уменьшением ритмических единиц *talea* (путем изменения мензуры).

3. Соотношение *color* и *talea* составляет основание изоритмической формы. Это соотношение может быть технически довольно сложным. Один из таких усложненных вариантов соотношения этих двух остилатных компонентов выражается в несовпадении их границ: на последнее проведение *talea* накладывается новое проведение *color*, что ведет к его полной переритмизации, смещению фразировок, передвижениям в фактуре многоголосия. Образцом такой "наложенной" изоритмии является мотет Машо *Lasse! je suis en aventure* (1, Приложение 22).

4. Свободные голоса координируются с остилатными повторениями в теноре. На повторение *color* они отвечают изомелией или изогармонией, на повторения *talea* — разными вариантами изоритмии, вплоть до панизоритмии.

Столь подробно рассмотреть систему изоритмической формы нас побуждает не только интерес к мотету XIV века как таковому или к творчеству Витри или Машо, но в очень большой мере то, что минимум полтора столетия идеи изоритмии будут так или иначе представлены в музыкальной форме. Они будут приобретать новые варианты, распространяться в новые сферы композиторской работы (например, в соответствующих местах *color* у Дюфаи будет сохраняться один и тот же вид имитационной техники), но по существу останутся производными от изоритмической системы. В XIV веке эта система воплотилась в мотете, далее она перейдет в мессы. В некоторых случаях понять природу структурных идей мессы XV века невозможно, не зная системы изоритмии. Живы ее идеи и в музыке XX века.

Практические занятия состоят из анализа изоритмических мотетов. Три из них содержатся в Истории полифонии (1, Приложения 20, 21, 22).

Занятие 7

Дальнейшее развитие мелосной концепции многоголосия приводит нас к ее вершине — 1-й половине XV века, которую называют “эпохой Данстейбла — Дюфаи”. В это историческое время мелосная концепция полифонии приобретает особое значение. В системе ее принципов и методов создаются выдающиеся художественные произведения. Сама суть мелосной концепции остается той же, что и в эпоху Средневековья, принципиально меняются лишь музыкальный язык и художественные средства.

С новыми идеями, эстетикой, представлениями о задачах искусства, вдохновленными Возрождением, композиторы 1-й половины XV века обращаются к мелодическому фонду многоголосия — хоралу. Он привлекает прежде всего своей мелодической выразительностью. Воскрешается практика использования мелодии первоначально, как законченной, целостной, содержательной первоосновы. Хорал, однако, оценивается не с позиций его “неуничтожимости” как духовной субстанции, но с позиций художественной первопричины музыкального сочинения. Мелодия становится основным объектом творчества. В нее вкладывается особая творческая инициатива. Каждый композитор стремится “пересказать” заданный хорал со своими художественными комментариями к нему — развить его, обогатить, дополнить. Хоральная мелодия является импульсом для создания авторских распевов. Она помещается по большей части в верхний голос сочинения и украшается с помощью разных вариантов распевания.

Как мы видим, идея эта повторяет ту, которая уже была в ранний период развития многоголосия (XI—XII века). Отличия заключаются только в художественных средствах. Назовем главные из них.

1. Музыка 1-й половины XV века основывается на иных представлениях о гармонии. В ней преобладают несовершенные консонансы, трезвучия, сектаккорды. Из “старого” материала сохраняются только совершенные созвучия в качестве начальных и заключительных и уже становящиеся редкими параллельные совершенные консонансы. С ними соседствуют параллельные терции и сексты. Не только секунда и септима, но также и кварта оценивается

как диссонанс (с нижним голосом). Все диссонансы используются в виде приготовлений, задержаний и разрешений на секунду вниз (в полном соответствии с будущим строгим письмом). Короче говоря, меняется представление о консонансах. Когда о стиле музыки 1-й половины XV века говорят как о “панконсонантном”, то имеют в виду уже наше современное представление о консонансах (а не средневековое, ибо и там можно говорить о своего рода “панконсонантности”).

Вопрос о том, как, каким образом произошло изменение представлений о консонансах, откуда в европейское многоголосие пришли терции и сексты (и, соответственно, трезвучия и сектаккорды), дискутировался в течении многих лет в западноевропейском музыковедении. Одни ученые полагали, что терции и сексты пришли на континент из практики духовного (и бытового) английского пения. Другие приводили в пример музыку Ландини и современных ему итальянских композиторов, где звучание терций и секст, параллельное движение этими интервалами встречалось уже довольно часто в XIV веке. Скорее всего, процесс этот шел в разных странах с разных сторон. Достаточно послушать, например, сочинения последователей Машо, авторов 2-й половины (и конца) XIV века, чтобы убедиться в достаточно консонантном звучании многоголосия (при больших сложностях в ритмических взаимоотношениях голосов; см. 1, Приложение 38, 39, 40).

Заметим также, что аналогичная ситуация была и в русском многоголосии XVII века, на протяжении которого произошел такой же переход от средневековых норм координации голосов к нормам консонирующей гармонии.

2. В 1-й половине XV века полностью исчезает какая бы то ни было формульность в ритме. Напротив, чрезвычайно искусной становится такая ритмическая работа с мелодическим материалом, при которой избегается ритмическая повторность. Если мы посмотрим, например, на двухголосие мотета Пауэра *Salve Regina* (см. Приложение 2, т. 92—96), то на протяжении небольшого фрагмента звучания (пять тактов) заметим девять неповторяющихся ритмических фигур.

Из этого мотета или какого-либо мотета Данстейбла рекомендуем выписать типичные ритмические фигуры для того, чтобы свободнее чувствовать себя при написании учебных образцов многоголосия.

3. Любое повторение всегда связано с вуалированием повторности. Повторяется ли мелодическая фраза в одном голосе — она будет так варьирована, что повторность не сразу станет заметной; повторяется ли все многоголосие, оно будет так изменено, чтобы повторение не было очевидным. Во всех сторонах музыкального материала и формы (кроме изоритмии) главенствующей является идея изменения при повторении. И. Тинкторис, современник Данстейбла и Дюфаи, заметил эту идею и дал ей название — *varietas*. *Varietas* — это художественный принцип, ведущая художественная идея, суть которой заключается в избегании прямых повторений и в поисках таких приемов, которые скрыли бы повторение, смягчили, сделали малозаметным. Это самая главная, самая примечательная сторона музыкального искусства 1-й половины XV века.

Итак, какими средствами можно было из заданного хорала создать авторскую мелодию?

1. Хорал можно было свободно ритмизовать. Уже это давало возможность из одного напева сделать бесконечное число вариантов мелодии.

В практическом упражнении надо выполнить ритмизацию нашего гимна *Veni Creator Spiritus*, используя по возможности более широкий круг ритмических оборотов. Для этого нужно воспользоваться тем сводом ритмических фигур, который у нас уже имеется (образец 9).

К хоральной мелодии можно присоединить при этом авторские кадансы, то есть завершить каждую хоральную фразу со свободными вставками. Типовыми кадансами остаются те же “кадансы Ландини”, которые нам знакомы по XIV веку.

2. Хоральный напев можно расширить, раздвигая его опорные тоны и вставляя между ними распевы разной протяженности. Это самая распространенная техника распевания хоралов, достигшая в это время такого изящества, разнообразия и богатства, с которыми не может сравниться ни одна историческая эпоха. Количество вариантов на один и тот же первоматериал здесь поистине безгранично. Сдерживал композиторов и ограничивал рамки фантазирования лишь круг характерных интонаций и попевок, с которыми можно было создавать любые комбинации.

Этот “попевочный фонд” 1-й половины XV века можно вывести для себя аналитическим путем, сравнив между собой много разных авторских мелодий. Часть типовых попевок приведена в “Истории полифонии” (см. 2, 64–66).

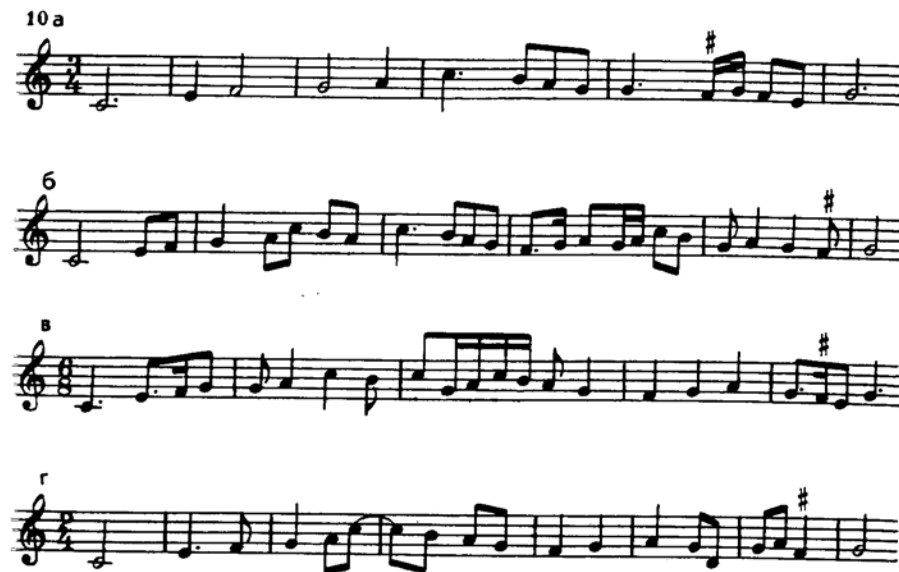
Практическое задание заключается в том, чтобы на основе хорала создать два варианта авторских мелодий (образец 10). Выполнение этого задания нам представляется чрезвычайно важным: оно учит слышать мелодию и работать с мелодической линией. Этого в других учебных дисциплинах в практическом плане не делается. Здесь же, в этой части курса полифонии, работа с мелодией находится в центре внимания.

Как и в Средневековье, и с еще большим вниманием композитор “анализировал” напев хорала прежде, чем создать на его основе авторскую мелодию. Особенно важно было выделить опорные тоны. Дальнейшая задача сводилась к их распеванию с помощью той системы интонаций и попевок, которые были типичны для “интонационного словаря” своего времени.

Техника распевания опорных тонов хорала носила название колорирования. Колорированная версия хорала (*cantus floridus*) могла настолько отличаться от основного напева, что требуется известное аналитическое усилие, чтобы идентифицировать авторскую мелодию и хорал. В этом-то и заключалось композиторское творчество в отношении мелодии. Один композитор мог раздвигать тоны хорала распевами, другой мог дать не по одному, но по два распева на тон, два раза подчеркнуть особо важные звуковые точки. И вместе с тем как бы автономен ни был авторский вариант

распева, в основе его лежал первоматериал. От него авторский распев был **произведен**.

Вариантная производность составляла также основной метод развития. Каждый новый раздел музыкальной формы давал новую колорированную версию того же напева (или его первых фраз). Приведем в качестве примера мотет Пауэра *Salve Regina*, в котором варианты преобразования одной и той же фразы хорала достигаются сменой мензуры, разными распевами опорных тонов, растяжениями и сужениями мелодических фраз:



Это очень искусная техника. Особенно виртуозна она была в многоголосии. Так, при первом, поверхностном взгляде двухголосный фрагмент из мессы Данстейбла *Da gaudiorum premia* можно охарактеризовать как фрагмент полимелодического двухголосия, в котором голоса отличаются один от другого. Более внимательный изгляд показывает абсолютное мелодическое тождество голосов — канон, отличающийся, однако, ритмической самостоятельностью каждого из голосов. Это очень своеобразный канон, который вместе с тем чрезвычайно характерен для мелодической техники письма 1-й половины XV века. Он представляет мелодическую производность голосов, так сказать, в предельной степени их интонационной схожести. Лишь самостоятельное ритмическое оформление делает их непохожими один на другой:



В практическом задании советуем написать такой двухголосный канон, голоса которого идентичны по мелодии, но различны по ритму. Это очень полезное упражнение для развития навыка подстраивания мелодий одна к другой. В качестве пропосты берется одна из уже написанных колорированных версий гимна *Veni Creator* (образец 11). Второе упражнение состоит в написании двухголосной имитации с колорированием в риспосте (образец 12). В качестве пропосты взята вторая фраза гимна.

Одновременное наложение разных вариантов довольно протяженных мелодических фраз использовалось чаще всего в двухголосии — или в моменты выключения тенора, или в самом начале произведения, до введения тенора. Небольшие же мотивы могли варьироваться в ткани многоголосия постоянно. Ряд фрагментов такого симультанного (одновременного) варьирования мотивов приведен в “Истории полифонии” (см. 2, 72–74, 96–98, 112–113). Добавим к ним еще несколько примеров:

Дюфай. *L'homme armé*, Credo, т. 210–214



Уметь видеть такого рода мелодическую производность очень важно для того, чтобы за внешними отличиями не просмотреть внутреннее единство мелодических линий, и, соответственно, для того, чтобы дать тому или иному произведению верную полифоническую характеристику: не назвать “контрастной” полифонией гкань, которая по существу своему не только не контрастна, но, напротив, сознательно и специально создана как сплетение однородных мелодических вариантов.

Основной нормой многоголосия было трехголосие. Как оно создавалось? Прежде всего, путем колорирования избранного хора. Сочинялась основная мелодия. В мотетах она помещалась обычно в верхний голос, в мессах колорированный хорал мог быть и в теноре. К исходной мелодии приписывался другой “базисный” голос: если она располагалась наверху — то нижний, если внизу — то верхний. Крайние голоса, таким образом, были опорой всего многоголосия.

Практика создания крайних голосов как каркаса многоголосия, сложившаяся в 1-й половине XV века, сохранилась надолго. В эпоху барокко именно крайние голоса служили основой многоголосия, фундаментом фактурного озвучивания *basso continuo*. Роль этого “рамочного” двухголосия, следовательно, не изменилась.

Затем присоединялся средний голос. Он мог быть тоже производным от основного хора, по крайней мере в своих “заглавных” мотивах, то есть при начале каждого нового раздела формы. Вместе с тем средний голос дополнял “базисные” голоса до полнозвучной гармонии. Исполнять можно было голоса по парам. Средний голос мог быть заменен на другой, так как его значение в многоголосии было вспомогательным.

Такое многоголосие полимелодического склада мы находим во всех сочинениях 1-й половины XV века — светских песенных формах, мотетах, мессах. В отличие от изоритмических форм, которые тоже могли быть использованы в этих видах музыки, неизоритмические называют обычно кантиленными. Название “кантиленные” говорит о двух моментах: во-первых, о том, что исходный мелодический первоисточник в музыкальном произведении получает “кантиленную” обработку — распевается, украшается, возглавляет все многоголосие; во-вторых, о том, что музыкальная форма строится согласно мелодии первоисточника.

Итак, суммируя важнейшие особенности полимелодического многоголосия 1-й половины XV века, подчеркнем еще раз главные его признаки:

1. В основе многоголосия лежит тот или иной “заданный” напев, который методом свободной ритмизации, колорированием его опорных тонов превращается композитором в авторскую мелодию.

2. Всякое повторение этого напева сопряжено с новыми вариантами колорирования, которым могут сопутствовать изменения мензур.

3. Сопровождающие голоса могут представлять собой еще одну версию колорирования “заданного” напева.

4. Результатом мелодической производности голосов могут быть специфические мотивные имитации и каноны, в которых повторение в “риспостах” завуалировано колорированием и самостоятельным ритмом.

Занятие 8

По каким принципам строятся музыкальные формы? Первую группу составляют текстовые формы — то есть музыкальные формы, соответствующие количеству фраз или разделов текста. Они могут основываться на хорале или светском песенном материале. Их многоголосная фактура является полимелодической со всеми теми характерными особенностями, о которых говорилось на предыдущем занятии. В эту группу входят мотеты и даже мессы, которые в отличие от изоритмических называются кантиленными. В них нет каких-либо особых, привнесенных в напев “извне” структурных идей (наподобие изоритмии). Фразы исходного напева могут по-разному растягиваться, распеваться с разной протяженностью: соответственно, один раздел формы может быть длиннее, другой — короче. Одна фраза “заданного” напева может озвучиваться двухголосно, другая — трехголосно. В чередовании полного и неполного многоголосия есть определенный внутренний ритм, пульс движения музыкальной формы. Вместе с тем весь процесс продвижения формы определяется мелодической обработкой “заданного” напева. Это самое главное, что характеризует первую группу форм.

Исходный напев в небольших формах располагается обычно в верхнем голосе. В нем дается наиболее развернутая версия распева. На протяжении музыкальной формы напев может переместиться и в другой голос с целью более или менее равномерной мелодиче-

ской насыщенности голосов. Это довольно специфический прием, который называют “миграцией” хора.

Проанализируем прием растворения хора в музыкальной ткани многоголосия на примере одного из мотетов Пауэра (старшего современника Данстейбла) — *Salve Regina* (Приложение 2). Этот мотет позволяет не только проследить “миграцию” хора, но и рассмотреть принципы построения музыкальной формы кантиленного типа — ее внутренний “ритм”, пропорции.

Хотя мотет называется *Salve Regina* (и текст его соответствует именно этому антифону), в качестве мелодического первомаериала композитор использует напев другого антифона — *Alma Redemptoris Mater*. Он полностью проводится в верхнем голосе до т. 20. Затем напев перемещается в средний голос. С т. 26 он вновь возвращается в верхний голос. С т. 43 на конец мелодической фразы верхнего голоса накладывается начало новой фразы в нижнем голосе, которая потом снова перемещается в верхний голос. С т. 71 напев размещается в среднем голосе и удерживается до конца первой части мотета (т. 90). Каждый следующий раздел музыкальной формы повторяет напев антифона (с той или иной полнотой).

В каком отношении находились разделы музыкальной формы с “заданным” напевом? Здесь возможны два варианта. Первый, наиболее характерный для музыкальных форм 1-й половины XV века, основан на повторении хоральной мелодии. Каждый раздел таких форм может воспроизводить одну и ту же “заданную” мелодию в ее разных версиях колорирования и, соответственно, разных вариантах многоголосия. Следовательно, “заданный” напев возвращается к своему началу неоднократно.

Примером может служить уже упоминаемый нами мотет Пауэра *Salve Regina*. В нем три основных раздела, чередующихся с “припевами” (“*O clemens! O pia! O dulcis Maria*” — “О Благая! О Милостивая! О Сладкая Мария!”). Во всех разделах (кроме “припевов”) звучат антифон *Alma Redemptoris Mater* и одна из фраз антифона *Salve Regina*. Музыкальная форма соответствует схеме:

A	B	Припев	C	Припев	D	Припев
1-гол.	2-гол.	3-гол.	2-гол.	3-гол.	2-гол.	3-гол.

Интересно проанализировать эту форму с точки зрения ее пропорций, внутреннего ритма, который, без сомнения, существовал в замысле композитора. По крайней мере, обращает на себя внимание то, что протяженность первого раздела равна суммарной протяженности всех остальных разделов (исключая припевы), измеренной в наиболее мелких (неделимых) длительностях (540 восьмых).

Так как анализ музыкальных форм кантиленного вида представляет определенные сложности (в силу того, что “целостный” анализ такого рода произведений не имеет типовой методики: обычно он ограничивается регистрацией местоположения хора и отдельных общих наблюдений — количества частей, голосов и т. п.), то тщательно и полно выполненный анализ может заменить на экзамене теоретический вопрос.

Это классический образец текстовой формы. Число разделов в форме определяет автор. Протяженность разделов зависит от свободы и широты колорирования, следовательно, также от воли композитора. Очевидно, протяженность разделов подчинялась и неким законам пропорций. Установить их, однако, трудно. Внешним показателем смены скорости “протекания” мелодического процесса служит смена мензур. Через подсчет же тактов (число которых

может точно совпадать в разделах с разными мензурами, например мензурами *modus perfectus\tempus imperfectum* и *modus imperfectus\tempus perfectum*) к раскрытию "тайн" музыкальных пропорций приблизиться нельзя. Для этого нужны какие-то другие измерения, прежде всего связанные с пульсом движения мелодического процесса. Формальной основой исчисления протяженности разделов может стать подсчет количества неделимых длительностей (что мы и делали в связи с мотетом *Salve Regina*).

Второй возможный принцип соотношения разделов с "заданным" напевом связан с его расчленением соответственно расчленению текста. Так, в основу первого музыкального построения ложится первая мелодическая фраза напева, в основу второго — вторая и т. д. Казалось бы, самая естественная логика построения формы, согласно которой в основу музыкального материала раздела кладется та часть напева, что отвечает тексту, для кантиленных форм 1-й половины XV века не очень характерна. Очевидно, потому, что при таком отношении к исходному напеву теряется изначальная идея — его целостность. Напротив, именно этот принцип станет культивироваться во 2-й половине XV века, в эпоху строгого стиля.

В практическом задании рекомендуется написать небольшую форму "по модели" кантиленного мотета 1-й половины XV века. В качестве материала можно использовать предварительные упражнения по колорированию хорала, по созданию производного двухголосия и т. п. (образец 13 а, б).

В 1-й половине XV века принцип расчленения хорала в соответствии с разделами музыкальной формы используется в крупных формах — мессах. Точнее говоря, в них соединяются оба названных принципа: каждая отдельная часть мессы строится по второму принципу (новый раздел — новая фраза хорала), вместе с тем каждая часть мессы воспроизводит весь хорал (то есть цикл строится по первому принципу).

Анализ цикла кантиленных месс не представляет большой сложности, если проследить, как размещается в нем исходный напев, как он колорируется, какие фразы напева подвергаются более всего распевааниям и преобразованиям. Можно сопоставить разные версии колорирования напева в разных частях мессы и сделать определенные выводы. Вопрос же композиции как каждой части в отдельности, так и цикла в целом остается для музыковедения пока еще проблемным.

Итак, каковы этапы анализа кантиленной мессы? В каждой части такой мессы композитор дает новую версию колорирования "заданного" напева. В трехголосном сочинении он будет помещен или в верхний или в нижний голос (что мы видим, например, в мессе Данстейбла *Rex saeculorum*). В четырехголосном сочинении носителем хорального напева может быть тенор (как, например, в

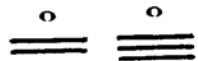
мессе Дюфаи *Ave Regina*). Напев будет по-разному ритмизован, по-разному растянут. Вместе с тем начальная фраза хорала (или начальные фразы его разделов) во всех или в некоторых версиях колорирования могут совпадать. Обычно начальные фразы хорала ритмизуются более крупными длительностями и содержат меньше мелодического колора, то есть воспроизводят мелодический оригинал в более строгом виде. В этих случаях можно сравнить мелодический материал свободных голосов. В такие моменты совпадают отдельные мелодические обороты или более протяженные построения, во всяком случае сходство их улавливается вполне определенным образом. Особенно заметно сходство звучания многоголосия в начале каждой из частей мессы (в соответствии с первой мелодической фразой хорала). В мессе Дюфаи *Ave Regina saeculorum*, которая принадлежит к типу кантильных месс, первые восемь тактов многоголосия в начале каждой части одинаковы, так как хоральный напев имеет везде один мелодический вид. Далее начинаются различия в ритме и распевах хорала и, следовательно, различия в многоголосии.

Не только первая фраза хорала служит основой для повторения в разных частях музыкального материала. Такие повторения возникают во всех случаях, когда хоральный напев в мелодическом плане оформлен одинаково. В цикле появляются некие зоны тождественного звучания. Они способствуют созданию слухового единства крупной музыкальной формы. Чаще всего наибольшим единством материала обладают пары частей мессы: *Gloria — Credo* и *Sanctus — Agnus Dei*. Если исходный напев получает одинаковую в двух частях ритмизацию, сравнение свободных голосов покажет ту или иную меру их совпадения. В тот момент, когда хорал паузирует и остаются звучать два из трех голосов, возможно появление (в этих фрагментах) или сходного музыкального материала или, что бывает чаще всего, подобие технического приема, например имитаций или канона. Следовательно, композитор закладывает в части мессы определенную пульсацию разделов с хоралом и без него. Некий общий ритм этой пульсации сохранится во всех частях.

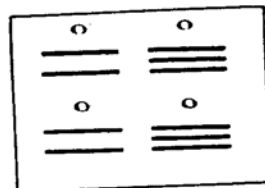
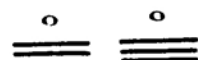
В парных частях (*Gloria — Credo* и *Sanctus — Agnus*) можно заметить определенное сходство в планах построения. Выдерживается одинаковый порядок чередования двух- и трехголосных разделов, а также порядок смен мензур. Сохраняются и пропорции соотношения разделов по протяженности. Это можно видеть по схеме построения *Gloria* и *Credo* в мессе Данстейбла *Rex saeculorum*. Два последних раздела в этих частях (выделенные нами в схеме) имеют общее и в самом музыкальном материале:

13

Gloria



Credo



Следующая пара частей в этой мессе — Sanctus — Agnus — строится по иному плану:

14

Sanctus



Agnus



Кантиленные мессы в максимальной степени воплощают художественный принцип *varietas*. В основе их лежит идея принципиальной изменяемости *cantus prius factus* — *cantus floridus*.

Для анализа на практических занятиях рекомендуем или мессу Данстейбла *Rex saeculorum*, или мессу Дюфаи *Ave Regina caelorum*. Можно ограничиться анализом пар частей, например *Gloria* и *Credo*. Такой анализ может заменить теоретический вопрос на экзамене.

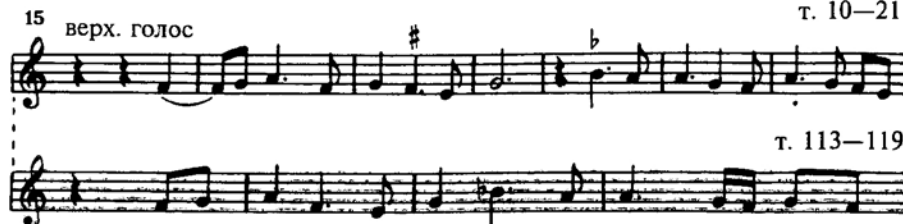
Второй класс музыкальных форм связан с идеей изоритмии. И хотя изоритмические формы реализовывались с помощью того же музыкального материала, что и кантиленные, принцип их построения был иным. В основе изоритмии, в ее фундаменте лежит точное повторение, оstinatность, — то, что принципиально противоположно идее кантиленных форм с их всякий раз меняющимся мелодическим распеванием первоисточника. Соответственно, задача свободных голосов в изоритмических формах заключается в том, чтобы оstinатную повторность скрыть, завуалировать, смягчить, сделать незаметной для слуха. Задача же свободных голосов в кантиленных формах противоположная — выявить фрагменты повторяемости, сделать их слышимыми, расставить некие колонны подобия на протяжении крупной формы. Именно с таких позиций надо подходить к анализу тех и других форм. В одних акцентировать одно, в других — другое.

В чем заключается специфика изоритмического мотета 1-й половины XV века? Прежде всего в том, что каждое мелодическое оstinато получает новую мензуру. Это не влияет на технику изогармонии, но влияет на технику изомелии: в соответствующих мес-

сах “колора” мелодии свободных голосов должны быть приспособлены к условиям новой мензуры. По сути, это та же техника колорирования, но особого рода, в рамках определенного задания: работу с мелодией надо провести не только в направлении расширения и варьирования распевов, но и в направлении сокращения, сжатия распевов. Это и есть самая примечательная сторона мелодической техники и, соответственно, техники многоголосия изоритмического мотета 1-й половины XV века. Искусство мелодических преобразований достигает в этом мотете особой изысканности. В чем и как конкретно она проявляется? Первая часть мотета пишется обычно в самой “широкой” мензуре (*modus perfectus/tempus perfectum*, или 3:3). Соответственно ей создаются мелодии свободных голосов. Они протяженные, развернутые, так как отвечают довольно длительно протянутым тонам тенора. Во второй части мотета мелодии должны быть приспособлены для звучания в условиях изменившейся мензуры, например 3:2. В третьей части те же мелодии должны быть пропеты в условиях мензуры 2:3 или 2:2. Соответственно, мелодический материал должен подвергнуться изменениям такого рода, что позволит сохранить родство мелоса, но при этом каждый конкретный вариант мелодии будет преобразован в зависимости от новых условий ритма и “метра”. Композитор проводит работу по “деколорированию” первоначального мелодического построения. “Декорирование” опирается на тот же принцип, на который опирается и колорирование: в мелодии обнаруживаются опорные точки, между которыми сокращаются распевы. Часто вариант мелодии, соответствующий самой “короткой” мензуре (2:2), выглядит как ее обнаженные опорные тоны с минимальным их опеванием. Иначе говоря, все мелодические варианты сохраняют зерно распева, которое в случае протяженной мензуры колорируется широко, в случае короткой мензуры — минимально. От начала к концу мотета идет процесс своего рода редуцирования мелоса, или “деколорирование”. Приведем несколько примеров такой мелодической работы:

Dies dignus decorari

т. 10—21



т. 113—119





Что касается ритмической работы с многоголосием, то для мотетов 1-й половины XV века характерна панизоритмия, то есть сохранение ритмической фактуры при каждом проведении *talea* (внутри каждой части мотета). Примером может служить любой из изоритмических мотетов Данстейбла. У этого же композитора можно встретить в основе мессы изоритмический принцип. В наиболее полном виде — в мессе *Da gaudiorum premia*. Проведение мелодического оstinato охватывает в ней каждую часть мессы, которая в свою очередь делится на несколько разделов согласно проведениям ритмического оstinato (*talea*). Самое примечательное в этом сочинении — работа композитора с мелодическим материалом свободных голосов.

В качестве одного из практических заданий, не обязательного, но выполняемого по желанию студента, предлагаем сделать анализ мессы *Da gaudiorum premia*, прежде всего со стороны вариантных связей, производности мелодического материала верхних голосов. Так как в Приложении к Полному собранию сочинений Данстейбла (Dunstable J. Complete Works. Musica Britannica. 2-d.L., 1970) приводится недавно обнаруженная *Kyrie* этой мессы, в которой недостает среднего голоса, рекомендуем студентам после тщательно выполненного анализа мелодического материала, имеющегося в других частях, дописать к *Kyrie* средний голос. Эта работа в качестве учебного задания чрезвычайно полезна, она требует проникновения в метод вариантной производности, которая основана на изоритмии и имеет определенно установленные рамки. Практика показывает, что выполнение этого задания вызывает большой интерес у студентов и дает очень хорошие результаты. Опять-таки вместе с анализом мессы написание среднего голоса к *Kyrie* может быть зачтено как ответ на теоретический вопрос на экзамене.

Самое примечательное в 1-й половине XV века заключается в путях дальнейших преобразований изоритмического принципа. Как мы уже знаем, изоритмия есть не только оstinатная структур-

ная идея в нижних голосах. Это система художественных средств и техники, охватывающая все стороны музыкальной формы и все компоненты музыкального языка. Дальнейшее историческое развитие этой системы идет очень интересно. С одной стороны, оно затрагивает изменения в самом оstinатном основании — в *solog* и *talea*. С другой — компоненты изоритмической системы получают как бы самостоятельную жизнь в музыкальной форме, уже не обязательно строго связанную с оstinатностью тенора. Так, во всех случаях, когда на протяжении музыкальной формы имеются те или иные моменты сходства (например, в теноре долго протянут один и тот же звук в одной части мессы и в другой), в многоголосии возможны повторения, точные или вариантные, как в мелосе голосов, так и в гармонии. Иначе говоря, на подобное отвечает подобным. Этот, казалось бы, самый естественный принцип соответствия вошел в музыкальную форму и развивался под воздействием идей изоритмии.

В самом общем плане преобразования оstinатного основания шли по двум направлениям. Одно — путем слияния границ *talea* и *solog* и, соответственно, упрощения строения тенора. Другое — путем замены строгой оstinатности *talea* иным, но тоже строгим порядком. Это порядок расчленения мелодического тенора (голоса, ведущего *cantus prius factus*) паузами, появляющимися в определенных местах и определенных пропорциях. Образец такого рода преобразованной изоритмии мы видим в мессе Пауэра *Alma Redemptoris Mater* с ее строго измеренной в соотношениях тонов и пауз структурой (см. схему в «Истории полифонии» — 2, 91). Далее эта идея, в разных ее версиях и модификациях, будет использована многими композиторами: Дюфаи (месса *Caput*), Жоскеном и другими. Порядок соотношения звучащих и паузирующих построений в теноровом голосе будет культивироваться долгое время. В основу этого порядка могут закладываться разного характера идеи, которые поддаются числовому выражению. Так в крупных формах рождается концепция зашифрованного через исчисленные измерения тонов и пауз «тайного» смысла. В свободных голосах при этом сохраняются все те приемы развития, сходства материала и его преобразования, о которых уже говорилось.

Материалом для анализа на практических занятиях может быть любая из месс XV века, которой располагает педагог, например *L'homme armé* или *Caput* Дюфаи. Письменная работа — написание небольшого кантиленного мотета (образец 13 а, б).

Занятие 9

Во 2-й половине XV века мелосная концепция полифонии сменяется комплементарно-контрапунктической или, как ее можно

еще назвать, имитационно-фугированной. Складывается новая система средств музыкального письма, получившего название "строгое письмо". Смена одной концепции другой происходит очень постепенно. Сначала в системе мелосной концепции накапливаются изменения в интонациях, гармонии, приемах техники работы с музыкальным материалом. Система начинает перестраиваться, и наконец меняется само зерно системы, что и означает переход к другой концепции.

Заметное обновление музыкального языка происходит в позднем творчестве Дюфаи. Начиная с мотета *Mirandas parit* в многоголосии Дюфаи появляется большая строгость в ритме, в интонациях. Изысканное колорирование, характерное для Данстейбла, вводится Дюфаи в некие рамки. Голоса становятся более однородными, что открывает возможность возникновения имитаций — не в скрытом за мелодическими вариантами виде, но имитаций точных. Новое качество гармонии показывает и вертикаль (обратим внимание, например, на то, как традиционный для XV века кадансовый мелодический оборот в заключении первой *Kyrie* мессы *Ave Regina* ложится на гармонию D—T; см. 5, Приложение 5). Очень много моментов в музыке Дюфаи позднего периода отличают ее от Данстейбла. Но при этом за пределы мелосной концепции полифонии со всеми ее характерными признаками Дюфаи не выходит. Об этом ясно говорят его последние мессы, в частности месса *Ave Regina*, о которой говорилось выше.

Еще больший комплекс признаков строгого письма обнаруживается в сочинениях Окегема. И наконец, многоголосие Жоскена и Обрехта показывает концепцию строгого письма полифонии полностью сформированной.

Строгий стиль — это комплементарно-контрапунктическая концепция, воплощенная с помощью определенной системы средств музыкального письма. Строгий стиль объединяет творчество всех композиторов Европы конца XV—XVI веков, являясь стилем эпохи. Вместе с тем естественно, что при общих нормах стиля и единой полифонической концепции внутри строгого стиля были свои этапы, свои индивидуальные художественные формы, притом довольно существенно отличающиеся друг от друга. Можно сказать, что строгое письмо Обрехта — Жоскена и строгое письмо Палестрины при общих основаниях стиля все же различно. Для того чтобы в этом разобраться, дадим сначала характеристику строгого письма в целом, а затем уточним детали, отличающие это письмо у разных авторов.

Итак, что является основой комплементарно-контрапунктической концепции полифонии в этот период времени и каков комплекс признаков строгого письма?

1. Прежде всего строгое письмо характеризует отношение к мелодии и приемы работы с избираемым *cantus prius factus*. Заданный напев в виде полной, украшенной, богато колорированной мелодии (*cantus floridus*) в строгом письме почти не встречается. (Конечно, возможны исключения, но они не типичны.) Если используется полный напев, то только в виде *cantus firmus*, в котором крупные длительности сильно раздвигают тоны мелодии. Таких случаев немного. Характерна работа с расчлененным напевом — от разделения его на отдельные фразы до вычленения из него отдельных мотивов. Во всех случаях это, по сути, разработочный подход к мелодическому первоисточнику с разной степенью интенсивности. Колорирование, распевание напева мало-помалу полностью уходит из строгого стиля, который представляет антитезу мелосной полифонии прежде всего в отношении к колорированию.

Первое практическое упражнение в строгом стиле состоит в том, чтобы из заданного хорала (его первых фраз) сформировать несколько мотивов, которые затем лягут в основу многоголосия (образец 14 а, б).

Отход от колорирования, от целостного восприятия избранного напева сказался в изменении авторского участия в создании мелоса. Мотивный материал, с которым работал композитор, не претендовал на авторскую индивидуальность. Снимаются все вопросы, связанные с личностной интерпретацией мелодии *cantus prius factus*. Авторская инициатива смещается от музыкального материала к приемам развития и построения музыкальной формы. Сам материал при этом мог обладать максимальной обобщенностью, типичностью. Снятие "декора", упрощение интонаций, стирание всех элементов "сольности" было характерной тенденцией строгого письма.

Этот процесс шел не только в композиторском творчестве, но и в связи с самим хоралом, в котором убирались излишние "украшения" и распевы. Этим вопросом занимался, как известно, Тридентский собор, а по его поручению — Палестрина.

Аналогичный процесс происходил и в России во 2-й половине XVII века. Сокращение распевов, более выпуклое произнесение-пропевание слогов текста было тесно связано с интенсивным развитием многоголосия. И хотя имитационно-фугированной полифонии в русской церковной музыке не было, но процесс "деколорирования" прежних мелизматических напевов, их преобразование в более простые силлабические проходил и в одnogлосии, и в многоголосии.

2. В основе многоголосия строгого письма лежит не мелодия, но небольшие, представляющие мелодию хорала мотивы. Каждый голос в отдельности не является мелодией как таковой, но развивается по законам мелодии, а именно: плавно, волнообразно, с уравновешенными подъемами и спадами, со скачками, заполненными поступенными движением в обратном направлении, и, наконец, с учетом скрытого голосоведения. Таким образом, работая с мотивами и небольшими мелодическими фразами, композитор не выпускает из внимания линию каждого отдельного голоса. Особые усло-

7. В отличие от мелосной концепции полифонии, в которой исходным началом была мелодия, окруженная несколькими сопровождающими, сопутствующими голосами-мелодиями, углубляющими, дополняющими основной напев, как бы расширяющими поле его выразительных возможностей и значений и в которой сам процесс музыкального развития был подчинен линейной, горизонтальной, мелодической логике, в полифонии строгого письма смысл и, соответственно, техника формирования полифонической ткани принципиально иные. Здесь работа идет с небольшими мелодическими фразами, мотивами. Задача заключается в том, чтобы всю многоголосную ткань насытить этими мотивами, сделать слышимыми в каждый момент их вступления. Таким образом, внимание при прослушивании музыкального произведения идет как бы по диагонали — от одного голоса, проводящего тематический мотив, к другому. В момент звучания имитируемого мотива на первый план выступает голос, проводящий мотив, другие отходят на второй план, оттеняют его. Возникает особая, комплементарная дисциплина соотношений голосов. Вот почему вторая концепция полифонии, которую реализует строгое письмо, называется комплементарно-контрапунктической. В строгом письме эта концепция находит свое высшее художественное воплощение. Поэтому для всех последующих поколений композиторов строгое письмо остается эталоном совершенной контрапунктической техники.

Комплементарность не только связана с имитационной техникой. Она составляет, если можно так сказать, основную закон строгих письма. В тот момент, когда один голос пропевает какую-нибудь выразительную интонацию, делает скачок и т. п., другой (другие) голос или выдерживается, или движется очень плавно. Когда в одних голосах идет ускорение движения, другие сдерживают его более крупными длительностями. Даже формула употребления приготовленных диссонансов заключает в себе принцип комплементарности. Таким образом, названный нами комплекс характерных для строгого письма свойств создает целостную систему, в которой каждый отдельный момент неразрывно ведет к другому. Так, хоровая природа многоголосия накладывает более однородный, мелодический материал, который становится более однородным, освобождается от "многогласия" колорирования. Строгий и лаконичный интонационный материал вызывает к потребности его многократного имитирования по всем голосам. Техника имитирования сопровождается комплементарной дисциплиной соотношения голосов. Ткань размещается в довольно широком звуковом пространстве и развивается благодаря эффектам разряжения и уплотнения тематического состава многоголосия (то есть увеличения частоты имитаций и уменьшения их).

8. И наконец, специальной характеристики требует гармония. "Полифонические" особенности строгого письма и "гармонические" между собой очень тесно связаны. Система диатонической модальной гармонии, достигшая "классической" стадии развития в строгом письме, во многом предоставила новые возможности голосоведению. И наоборот, диагональная связь голосов многоголосной фактуры способствовала замедлению гармонических смен.

Если мы сравним, например, частоту изменений созвучий в многоголосии Данстейбла или Дюфаи с частотой смен вертикали в музыке Обрехта или Палестрины, то увидим замедление во много раз. Это замедление, длительное звучание одного аккорда, позволяет использовать разное полифоническое движение — от опеваний аккорда до имитаций и канонических секвенций. Очень часто при этом созвучия меняются, но с минимальным отличием в звуковом составе (таковы созвучия, находящиеся в терцовом соотношении), что дает ладовые перекраски, очень характерные для звучания многоголосия строгого письма.

Тот факт, что мелодия не является ведущим началом в многоголосии строгого стиля, повлиял на резкое сокращение в вертикали трезвучий секундовых соотношений и секундовых квантов. Напротив, стали часто употреблять трезвучия кварто-квинтовых и терцовых отношений, которые помогали раскрыть полифонический потенциал гармонии (или гармонический потенциал полифонии).

На фундаменте общих, свойственных строгому стилю полифонии закономерностей развивается индивидуальное композиторское творчество, в котором эти закономерности сохраняются, но получают разное преломление. Определенный рубеж в развитии строгого письма отделяет творчество Палестрины и его школы от предшествовавших ему сочинений Обрехта, Жоскена и их современников. Можно сказать в целом, что в развитии строгого письма было два этапа: один охватывает 2-ю половину XV и начало XVI века, другой — XVI век. "Строгое" письмо 2-й половины XV века имеет ряд своих, весьма специфических особенностей, которые, повторяем, не отменяют общих для этого стиля закономерностей, но интерпретируют их несколько иными художественными способами.

Начиная с этого занятия и далее в практическом классе идет освоение строгого стиля — анализ музыкальных произведений и письменные упражнения. Что касается анализов, то некоторые произведения мы указываем для примера, другие педагог может взять сам в зависимости от того, чем он располагает.

В письменных работах настоятельно советуем придерживаться методики сочинения "по модели", то есть по определенным художественным образцам. Что это значит? Это значит, что избранное художественное произведение (или его фрагмент) тщательно, в деталях анализируется, составляется его общий схематический план, который затем переносится в студенческую работу на другом музыкальном материале. Плодотворность подобного метода работы с письменными заданиями подтверждена десятилетиями практики. Такой метод очень полезен. Во-первых, он избавляет от ненужного фантазирования, изобретения того, чего в строгом стиле не было. Во-вторых, он позволяет комплексно, более полно осознать систему стиля в единстве материала, фактуры, приемов развития и формы. Текст при этом обязателен.

Так, в качестве первого упражнения рекомендуем написать небольшое построение на два голоса на текст *Benedictus*. В первом разделе (на текст *Benedictus qui venit*) пишется имитация на начальный мотив, выведенный из нашего гимна; во втором разделе (на текст *in nomine Domini*) — имитация на другой мотив из этого же гимна. Образцом может быть *Benedictus* Палестрины или Жоскена (из мессы *Pange lingua* — см.: Жоскен Де пре. Хоровая музыка. Л., 1974. С. 7). Образец 15.

Занятие 10

Наиболее существенные особенности строгого письма 2-й половины XV — начала XVI века, времени Обрехта, Жоскена и их современников, заключаются в следующем.

Мы даем самую общую характеристику отличий первого этапа развития строгого письма, минуя многие детали и тонкости. Учесть их все в учебном курсе вряд ли возможно (разве только в рамках специальных семинарских занятий и с привлечением дополнительной научной литературы). Вместе с тем ряд музыкальных произведений, где специфика этого этапа строгого письма выражена довольно ярко, может стать основой, образцом для практических заданий учебного назначения. В дальнейшем мы их назовем.

1. Большую роль играет остинатность, представленная в виде не отдельных приемов, но определенного комплекса средств, охватывающего и музыкальный материал голосов, и способы его развития, и принципы построения крупных форм. С наибольшей последовательностью остинатность воплотилась в сочинениях центрального периода творчества Жоскена (с конца XV века до 20-х годов XVI века), к которому принадлежат, в частности, наиболее известные его мессы — *Hercules dux Ferrariae*, *La sol fa re mi*, *Malheur me bat* и др.

Что включал в себя остинатный комплекс?

а) Остинатный компонент лежал в основании музыкальных форм. Это означало, что из исходного первоматериала вычленялась мелодическая фраза, оформлялась в виде с. f. и несколько раз повторялась в пределах одной части мотета или одного раздела мессы. Повторение с. f. являлось базой построения музыкальной формы. Специфический прием, которым при этом пользовался Обрехт, заключался в том, что длительности с. f.-остинато при его повторении последовательно уменьшались: первое проведение с. f. имело очень крупные длительности и заметно выделялось среди других голосов; второе — просто крупные, но тоже много протяженнее, чем другие голоса. И наконец, последнее с. f.-остинато имело длительности, соответствующие напеву в оригинале и не отличающиеся от других голосов. Ритмический вид с. f.-остинато во многом определял фактуру многоголосия, ее изменения, полифонические приемы работы с другими голосами. Приступая к со-

чинению, композитор, таким образом, сначала выбирал соответствующую мелодическую фразу из первоисточника, затем давал на нее два варианта увеличения и потом располагал их в своей музыкальной форме начиная от самого большого увеличения. Планировались при этом и паузы, отделяющие одно с. f.-остинато от другого. Их протяженность определялась общей идеей сочинения, часто включающей в себя какой-либо символ, зашифрованный через число. Понять и проследить развитие общей идеи можно только при анализе музыкальной формы в целом. Одна, отдельно взятая часть (или тем более раздел) может дать представление только об определенной закономерности в соотношении количества звуков в с. f.-остинато и количества пауз между остинатными проведениями с. f. Чаще всего в одной, отдельно взятой части соотношение это выражается или определенной прогрессией или пропорцией 1:1, 2:1.

Примером для анализа может служить, например, месса Обрехта *Je ne demande* (см. 5, Приложение 8; 2, Приложение 16).

В таком варианте с. f.-остинато сохраняет вполне определенные связи с принципом изоритмии, в частности той его формы, которая встречалась в сочинениях Дюфаи. Вместе с тем этот вариант с. f.-остинато и его применение в частях и цикле мессы можно считать изобретением Обрехта. Почему? Потому, что в одних случаях у Дюфаи и Данстейбла могло быть представлено последовательное уменьшение с. f., но в совокупности с расчленением *colonna talea* (в комплексе изоритмических условий); в других случаях в с. f.-построении могло не быть *talea*, но не быть и столь последовательного уменьшения; и наконец, уменьшение могло происходить без *talea*, так, как у Обрехта, но с. f. при этом выглядел совершенно иначе — он был очень протяженным, представлял собой колорирование заданной мелодии и по ритму столь сильно, как у Обрехта, от свободных голосов не отличался. (Это наблюдается, например, в известной мессе Дюфаи *Se la face ay pale*.) Короче, специфика с. f.-остинато у Обрехта связана не только с принципом многократного повторения в теноре одного мелодического построения, но и еще с рядом условий, касающихся фактуры и музыкального материала. Аналогичный остинатный с. f. можно в некоторых случаях встретить и после — у Палестрины, и даже О. Лассо, но, во-первых, как единственный прием, во-вторых и главных, в окружении такого многоголосия, которое будет значительно отличаться от многоголосия Обрехта. Поэтому мы все же полагаем, что подобная с. f.-идея характерна именно для Обрехта. Реализация ее, повторим, связана с комплексом особенностей. Именно они определяют своеобразие этой идеи в сочинениях Обрехта, так как сама идея относится к ряду универсальных.

На основе оstinатного повторения вычлененной из первоисточника небольшой мелодической фразы с регулярными паузами-интермедиями складываются также своеобразные полифонические формы — нечто вроде первых вариантов фугированных форм. Оstinатная фраза в таком случае короткая, запоминающаяся, неизменяемая, проводится на разных высотах, но преимущественно все же в одном голосе (хотя возможно одноразовое перемещение ее в другие голоса). В некоторых случаях почти ничто не мешает называть такое мелодическое оstinато “темой” небольшой полифонической формы своеобразной “прафуги”.

В качестве образца для анализа можно предложить трехголосную часть *Christe eleison* из мессы *Si dederо* Обрехта (2, Приложение 21) или раздел (строфу) *Pleni sunt* (*Sanctus*) мессы *Je ne demande* (5, Приложение 8). Однако вряд ли целесообразно писать практическое упражнение по схемам такого рода по той причине, что как материал “свободных” голосов, так и материал “интермедий” в таких случаях бывает взят из соответствующего первоисточника. Им же определяется и число проведенных “тем”-остинато, то есть протяженность формы. Иначе говоря, работать надо со многими исходными мелодическими “данными”, что для учебного задания довольно сложно. Вместе с тем проанализировать внешнюю форму этих весьма своеобразных “прафуг” полезно не только для данного раздела курса, но и в перспективе дальнейшего развития полифонических форм. Специфика их, повторим, связана с оstinато.

C. f.-остинато в сочинениях Жоскена оформляется проще. Оно короче, чем у Обрехта, обычно не изменяется. Соответственно, повторений такого оstinато больше. Опять-таки, каждое повторение отделено одно от другого паузами, протяженность которых у Жоскена, как правило, упорядочена — или равна звучащему оstinато или в два раза больше его. Это можно видеть в частях мессы *Hercules dux Ferrariæ* (2, Приложение 21, 22; 5, Приложение 12).

6) Оstinатный компонент входил в состав многоголосной фактуры в виде длительно протянутых c. f.-тонов. Это важный момент для характеристики полифонической фактуры, во многом определяющий мелодические особенности голосов, гармонию, ритмическое расслоение многоголосия и т. п. Хотя протянутые тоны являются звуками заданного напева, они в многоголосии несут не мелодический смысл, выступают не как звуки мелодии, но как тоны гармонии. Голоса распевают эти тоны в соответствии с условиями вертикали. Этим многоголосие строгого письма отличается от мелосного многоголосия. Во-первых, выдержанные тоны задают определенные смены вертикали — трезвучий терцового и кварт-квинтового соотношений. Во-вторых, оstinатный тон гармонии в большой мере ограничивает возможности мелоса, располагает к мотивной повторности, секвенциям не по секундам, но по терциям, квартам или квинтам и т. п.

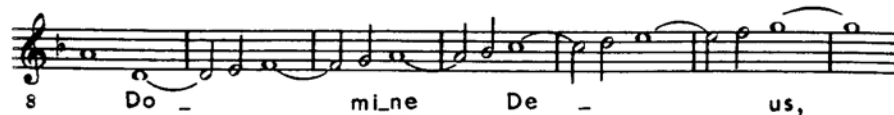
Так, в *Gloria I* мессы Обрехта *Graecorum* (2, Приложение 15) звук *re* в теноре тянется 9 тактов (т. 4—12), затем еще 7,5 (т. 19—26). Голоса в этот момент распе-

вают с помощью имитаций, удвоений звуков трезвучий. В т. 73—75 выдерживаются даже два голоса — тенор и бас. В свободных голосах идет при этом секвенция по терциям вверх.

в) Повторение, подчас многократное, пронизывает мелодические линии голосов. Повторяются фразы, мотивы на одной и той же высоте или с транспозицией. Прием повторения как бы обнажается, освобождается от покрова мелодических орнаментов. На низывание повторяющихся мотивов на одну линию, то есть слитное повторение, придает подчас мелодиям своеобразный вид — длительного восхождения в одном направлении или длительного, глубокого нисхождения. Приведем несколько наиболее ярких случаев, когда мелодическая линия строится только из повторяющегося мотива:

16a

Обрехт. *Graecorum. Gloria*, альт, т. 85—91



6

Жоскен. *La sol fa re mi. Kyrie II*, сопрано, т. 44—47



8

Жоскен. *Hercules. Credo*, сопрано, т. 5—8

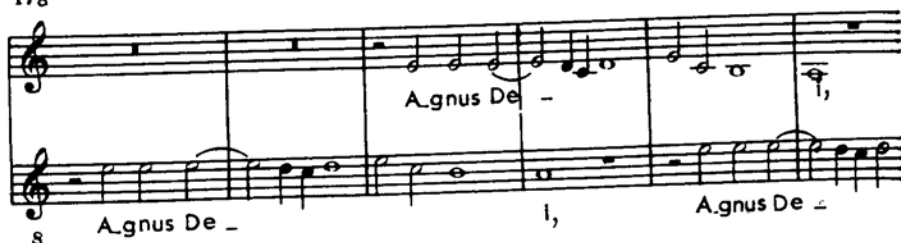


Повторность мотивов, фраз ведет к расчленению мелодических линий. Они состоят из коротких построений, в них много пауз. В многоголосии повторность вносит четкий пульс членения. Возникает новая проблема — сочетания четкости членения с общей пластикой многоголосия. Краткость фразировок в каждом из голосов компенсируется несовпадением границ расчленения между голосами. Единственный повод для одновременного выключения 2-х, 3-х голосов — это кадансовые формулы.

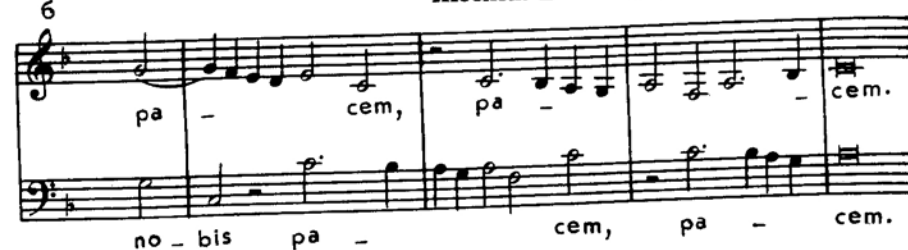
г) Оstinатная повторность небольших мотивов ведет к множеству секвенций, которые заметно отличают строгое письмо первого этапа от второго. В многоголосии Палестрины такого количества секвенций мы не встретим. Секвенции могут идти в одном голосе, двух и даже трех голосах. В сочетании с имитациями возникают бесконечные каноны и канонические секвенции, которые в изобилии представлены у Обрехта и Жоскена. Богатство оstinатно-

имитационной техники, ее разнообразие в музыке этого периода строгого письма ни с чем не сравнимы. С ней связано внимание к работе с отдельными мотивами, небольшими фразами, то есть работе над развитием мелодического материала. В это время складываются и определенные типы мотивов, приспособленные к имитационно-остинатному и имитационно-секвентному развитию. Ряд их приведен в "Истории полифонии" (2, 195—197). Добавим к ним еще некоторые: например, мотив, на котором строится бесконечный канон 1-го разряда (Agnus I мессы Жоскена Hercules, т. 19—24); или мотив канонической секвенции 1-го разряда (Agnus мессы Жоскена L'homme armé, т. 71—73), его вариант — Credo мессы Жоскена Gaudeamus, т. 261—265:

17a Жоскен. Hercules. Agnus, т. 19—24



6 Жоскен. L'homme armé. Agnus, т. 71—73



8 Жоскен. Gaudeamus. Credo, т. 261—265



Напомним еще раз, что в канонических секвенциях в это время преобладают не секундовые шаги, но терцовые, квартовые и квинтовые, что связано с гармонией, определяемой выдержанными тонами и самими секвенциями. Очень часто используются канонические секвенции и бесконечные каноны 2-го разряда. Без преувеличения многоголосие Обрехта и Жоскена можно назвать энциклопедией остинатно-имитационной мотивной техники.

д) Принцип повторения вызывает появление феномена производного соединения, притом не как варианта видоизменения, не как версии распевания, но как повторения, связанного с комбинацией распределения между голосами одного и того же музыкального материала. Многие варианты перестановок голосов друг относительно друга (иначе говоря, виды подвижного контрапункта) впервые возникают у Обрехта и Жоскена. Это связано со всем комплексом особенностей стиля: остинатностью, отшлифованным мотивным материалом, типовыми рисунками линий, ясностью фразировок, имитационной техникой, позволяющим слуху зафиксировать момент производного соединения. Можно отметить множество случаев вертикально-подвижного контрапункта, горизонтально-подвижного, вдвойне-подвижного, тройного, четверного, обратимого в двух-, грех- и четырехголосии. До строгого письма техники сложного контрапункта в таком изобилии мы не находили.

Исключение составляет комплементарно-контрапунктическая полифония эпохи Перотина, имеющая ту же остинатно-имитационную и остинатно-секвентную специфику. Поэтому, несмотря на большие отличия в стиле, между строгим письмом жоскеновского этапа и письмом времени Перотина есть определенная связь, а именно: связь в комплексе средств техники письма, которая является универсальной, пригодной для использования в условиях любого стиля, но при сохранении основ самой концепции многоголосия.

Приведем в качестве примера Qui tollis (Gloria II) мессы Ave maris stella Жоскена (2, Приложение 24): первое производное соединение (т. 46—50) — вдвойне-подвижной контрапункт с горизонтальным сдвигом — 4 o; второе производное (т. 55—59) — вдвойне-подвижной контрапункт с горизонтальным сдвигом — 2 o; третье (т. 58—60, бас и тенор) — вдвойне-подвижной контрапункт и т. д.

е) В фактурном плане принцип точного повторения находит преломление также в хорошо известном приеме антифонного противопоставления пар голосов в 4-голосии. Опять-таки, в строгом письме Палестрины прием этот не будет иметь такого большого значения. И у Обрехта, и у Окегема, и особенно у Жоскена длительное звучание двух голосов сменяется включением двух других, порой тоже без сопровождающих контрапунктов, с максимальным обнажением приема повторения.

В сочетании всех названных нами приемов складывается тот комплекс средств письма, который и определяет своеобразие строгого стиля жоскеновского этапа. Это соединение приемов обнаруживается порой одновременно в одном и том же фрагменте многоголосия, в котором можно видеть и длительно тянущийся тон, и оstinatное повторение мотива в одном голосе, и оstinатно-имитационное двухголосие.

Имитационно-секвентная техника настолько специфична для строгого письма 2-й половины XV века, что можно даже заметить определенную закономерность: короткие (и типовые) мотивы обязательно повлекут за собой ее появление. Более длинные мелодические фразы вызовут перестановки мелодий в сложном контрапункте. Даже в начале экспозиции могут сразу включиться бесконечные каноны и канонические секвенции, то есть средства развития, если материал расчленен на мотивы. Естественно, что в общей фактуре многоголосия это компенсируется или оstinатно тянущимся тоном, или замедленно сменяющимися звуками с. f.-остинато, иначе говоря, каким-либо интегрирующим компонентом. Таково, в частности, начало Sanctus мессы Жоскена Ave maris stella с канонической секвенцией в первых же тактах:

18

Жоскен. Ave maris stella. Sanctus

Sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus, sanc - tus

Известные жоскеновские каноны, нередкие в последних частях месс и отличающиеся сложным составом многоголосия — две пары канонических голосов на близком мотивном материале и одна пара канонических с. f.-голосов, — имеют в основе всегда типовой мотивный материал. Любая более или менее протяженная мелодическая линия дает не имитационно-секвентное продолжение, но только комбинации с перестановками голосов. Так формируется один из общих законов полифонии (в системе комплементарно-контрапунктической концепции): чем проще, короче, нейтральнее тематический импульс, тем более насыщенное и богатое имитационное развитие он может получить. Более протяженные, законченные мелодические построения допускают только производные соединения.

2. К особенностям строгого письма первого этапа относится также большая роль особого вида канона, так называемого диалогичного, в котором в момент звучания респосты выключается пропоста. Разряженность ткани в таком каноне, периодичный пульс членения соответствуют основным стилевым показателям. Кроме того, в диалогичный канон очень легко вписывается бесконечный канон или каноническая секвенция. Такой канон возможен в свободных голосах (на фоне с. f.-голоса). В виде диалогичного канона может звучать и с. f.

Пример диалогичного канона представлен в Kyrie II из мессы Обрехта De Sancto Martino (2, Приложение 19; описание многоголосия этой части дано на с. 211—212). Эту часть можно взять в качестве образца для написания учебного упражнения с сохранением всех условий построения многоголосия. В качестве первоисточника используется в этой части одnogолосный напев, поэтому учебное упражнение можно делать с любым из хоралов (в частности, с тем же гимном Veni Creator Spiritus).

3. Весьма отличен гармонический аспект многоголосия. С одной стороны, в сравнении с Палестриной, гармоническое движение у Обрехта, например, часто бывает сильно замедленным: оstinатное письмо накладывает сдерживающий тормоз на скорость гармонических смен. С другой стороны, например у Жоскена, замедление гармонических смен используется с целью продлить звучание некоторых особо выразительных гармонических оборотов. Такими являются у Жоскена плагальные обороты — последование грезвучий I—IV ступеней. Они отмечены исключительной красотой, особенно в завершении частей (или разделов). В этот момент в голосах обычно звучит многоголосный бесконечный канон или полиостинато. Таково, например, заключение Gloria II мессы Hercules dux Ferrariæ (2, Приложение 23).

4. Строгое письмо 2-й половины XV века характеризуется первоисточником и приемами работы с ним. Этот вопрос довольно важен для понимания существа многоголосия и техники письма, поэтому его мы выделяем отдельно.

Занятие 11

Вопрос о том, какой материал лежит в основе музыкального произведения строгого письма, имеет большое значение. Первома- териал определяет интонационно-мелодическое содержание много-голосия, влияет на музыкальную форму. Не зная первома- териала, невозможно понять суть композиторской работы в том или ином произведении. Строгий стиль, как известно, отличался большой внутренней однородностью, которая смягчала различия не только между разными жанрами музыки, но и между манерами письма разных композиторов. Довольно ощутима, как мы уже говорили, разница между “жоскеновским” и “палестриновским” этапами развития строгого письма. Внутри же них различия между произве- дениями и авторскими почерками были выражены не столь, на первый взгляд, заметно. Вместе с тем была область творчества, где индивидуальность проявлялась с достаточной определенностью. Это работа с первома- териалом и построение крупной формы. Де- лать какие-либо заключения по поводу музыкального материала сочинения без сравнения его с материалом первоисточника нельзя. Это может привести к совершенно ложным выводам относительно того, в чем, собственно, выражалась авторская мысль композитора в том или ином сочинении.

Как мы знаем, ко всякому музыкальному произведению, осо- бенно, конечно, крупной формы, существовал первома- териал. Он мог быть любого происхождения — духовного, светского; это мог быть хорал или песня, сочинение анонимное или авторское. Без какого-либо первома- териала до конца XVI века серьезная музыка не создавалась. Практически нет ни одного сочинения крупной формы, которое было бы полностью свободным от какого-либо музыкального первообраза. Он может быть не известен, не обна- ружен или не идентифицирован, но он существует.

Первома- териал разделяется на одноголосный и многоголосный. Это находит отражение в терминологии по отношению к серьез- ным жанрам духовной музыки. Произведение, написанное на од- ноголосный напев-первоисточник, называется “парафразой”, а многоголосный — “пародией”. Соответственно, первообразцами для парафраз служили григорианские хоралы, светские или духовные песни. Первообразцами для пародий — мотеты, шансон, мадрига- лы. В пародиях, следовательно, одноголосный напев получал как бы вторую стадию обработки. Пародиями могли быть и мотеты, и мессы. Естественно, что масштаб музыкальной композиции мессы давал возможность для более сложных замыслов претворения многоголосного оригинала.

Способы композиторской работы с первоисточником как в том, так и в другом случае были сходными. Различие состояло только в объеме работы с первома- териалом. Первые мессы-пародии появ- ляются в середине XV века.

Каковы виды техники претворения исходного материала в но- вой и более крупной музыкальной форме? Еще раз повторим, что эти виды являются общими как для произведений группы пара- фраз, так и для произведений группы пародий.

1. Самый разнообразный и традиционный вид техники — техника *cantus firmus*. Действительно, с помощью нее композитор мог воплотить в многоголосном произведении и григорианский хорал, и светскую песню, и уже ранее созданное (свое или чужое) небольшое музыкальное произведение: мотет, шансон (в немецкой традиции — *Lied*) и т. п. Другое дело, что интонационный матери- ал произведения в случае одноголосного *cantus prius factus* будет ориентирован на один напев, а в случае многоголосного первоис- точника — на мелодии нескольких голосов. Следовательно, задан- ного материала будет больше и работа с ним будет сложнее. *Cantus firmus* в первом случае будет произведен из фраз одного напева, во втором случае в роли *cantus firmus* могут выступить мелодии раз- ных голосов оригинала. Суть же техники и в том и в другом случае одинакова. Многоголосный первоисточник существенно повлияет на материал свободных голосов. Таким образом, рассматривать виды и приемы с. f.-техники нужно с двух сторон: со стороны соб- ственно с. f. и со стороны музыкального содержания свободных голосов. Какие виды работы с *cantus firmus* были возможны? Здесь надо отвечать тоже на два вопроса: что взято из первоисточника в качестве *cantus firmus* и как *cantus firmus* развивается на протяже- нии частей, разделов и всего целого, как он планируется в музы- кальном произведении? Рассмотрим несколько типичных случаев.

а) *Cantus firmus* один, он воспроизводит основной напев (*cantus prius factus*), притом в полном его виде. При небольших размерах части мессы с. р. f. проходит в виде с. f. один раз (например, в *Kyrie*). Если часть большая (скажем, *Credo*), полный напев может пройти несколько раз.

Когда композитор работает с григорианским хоралом, он свободен от ритмиче- ских условий и выбирает ритмизацию по своему усмотрению, притом возможно, что при повторении с. f. ритм его будет изменяться. В том случае, если с. f. произ- веден из какого-либо голоса многоголосного произведения, композитор сохраняет его ритмизацию, допуская при этом лишь пропорциональное увеличе- ние (умень- шение) длительностей.

Следовательно, каждая часть мессы даст новую многоголосную интерпретацию одного и того же с. f. Это классический случай для строгого письма XVI века. Та же идея, но в более простом и близ- ком к оstinатности виде лежит в основе тех месс Жоскена, где

с. рг. f. — искусственно сформированный композитором ряд звуков (например, *La sol fa re mi*).

Образцом для анализа может быть, в частности, месса Палестрины *Veni Creator Spiritus*. Для нас она интересна во многих отношениях. Во-первых, как интерпретация хорошо известного нам гимна в условиях многоголосия и стиля строгого письма. Во-вторых, как образец шестиголосной полифонической фактуры. С. f. звучит здесь в верхнем голосе. Его появлению предшествуют имитации в свободных голосах или на материале ожидаемой фразы с. f., или на материале контрапункта к ней. Каждая фраза с. f. соответствует строфе музыкальной формы. После анализа какой-либо из частей этой мессы рекомендуется в таких же, как у Палестрины, условиях написать небольшое учебное упражнение, например по образцу *Benedictus*.

б) Напев с. рг. f расчленяется, каждая часть мессы имеет новую фразу исходной мелодии в виде с. f. Эта идея характерна для Обрехта. О ней мы немного говорили в связи с изоритмией, а также в связи с остинатностью. В этом случае цикл мессы был бы похож на сюиту частей с разными напевами в основе, если бы композитор специально не заботился о его единстве. Основные приемы достижения единства цикла, то есть подчеркивания принадлежности всех частей одному и тому же первоисточнику, были следующие:

— Напоминание в начале каждой части о первой мелодической фразе оригинала — или в одном из голосов, или в виде небольшой имитации, предшествующей с. f.;

— Воссоединение расчлененной мелодии с. f. в одной из заключительных частей цикла (см. 2, 216—219).

— В случае мессы-пародии последовательное воспроизведение в каждой части материала других голосов первоисточника.

в) Для с. f. избираются фразы из разных голосов оригинала, что возможно, естественно, только в случае месс-пародий. С. f. тогда в разных частях представляет разные голоса первоисточника и, соответственно, не повторяется. Объединяющую роль выполняют свободные голоса, воспроизводящие один и тот же материал в каждой части. Это можно проследить на уже упоминаемой нами мессе Обрехта *Je ne demande*. Внешне мессы с расчлененным с. рг. f. выглядят как мессы с несколькими разными мелодическими первоисточниками. Лишь последовательная работа со свободными голосами обнаруживает единство всего сочинения, которое, следовательно, выявляется только на уровне крупного плана формы.

г) В сочинении присутствует несколько *canti firmi*. Здесь возможны два варианта. Один — последовательное введение новых мелодий-первоисточников в виде с. f. Такой вариант использует Обрехт в мессе *De Sancto Martino*, каждая часть которой имеет самостоятельный с. f. Общее их число в мессе — 13. Замысел Обрехта связан с праздником, для которого месса была предназначена, — памяти св. Мартина. В мессу были включены, соответственно, все напевы, посвященные святому. В композиционном отно-

шении это, конечно, один из самых сложных замыслов (некоторые соображения по поводу целостности сочинения изложены в 2, 222—224).

Второй вариант — претворение нескольких *canti firmi* в фактуре многоголосия, иначе говоря, введение новых с. f. на фоне прежних, ранее звучавших. Естественно, это связано с увеличением количества голосов от части к части. Так происходит в известной мессе Обрехта *Sub tuum praesidium* (см. 2, Приложение 17; 5, Приложение 10). Интересно, что соединение в одновременности нескольких мелодий (как мы уже знаем) — идея давняя. Однако, казалось бы, вполне возможный вариант двухголосного с. f., образованного из двух фраз одной мелодии-первоисточника, встречается редко. Обрехт в своей мессе соединяет разные мелодии, хотя и связанные общим смыслом. Одна область работы при этом направлена на приспособление друг к другу разных напевов; другая — на свободные голоса, заполняющие пространство между “заданными” голосами. Это, конечно, сложная задача, тем более в системе имитационного строгого письма. Надо сказать, что имитационная техника, особенно столь характерная для Обрехта остинатно-имитационная, представлена в этой мессе довольно сдержанно. Это естественно, так как, по сути, в основе многоголосия лежит полимелодический импульс — наложение разных мелодий.

Мы бы рекомендовали в качестве одного из практических заданий написать небольшое упражнение, воспроизводящее замысел Обрехта. А именно: взять в качестве первоисточника два уже хорошо известных нам гимна — *Veni Creator* и *Sancti Spiritus* или *Veni Creator* и *Sanctus Deus*, оформить их как два с. f.-голоса и дописать к ним свободные контрапункты, принимая во внимание круг интонаций, содержащихся в данных напевах (и, соответственно, нормы стиля строгого письма).

С. f.-техника и с. f.-формы — это самая богатая и разнообразная область творчества в строгом стиле. К ряду с. f.-форм принадлежат и изоритмические формы во всем изобилии вариантов их модификаций. В связи с работой над с. f. было найдено много интересных приемов. Подобно тому как в XIV веке импульс “изобретения” сосредоточивался на изоритмическом теноре (или на паре нижних, изоритмических голосов), так во 2-й половине XV — начале XVI века объектом особого творчества был с. f. Композитор продумывал порядок его проведения в музыкальной форме — со стороны количества проведений, размещения по голосам, звуковысотного уровня. К концу циклической формы использовались приемы преобразований с. f. — увеличение, обращение, ракоходное движение, прямое и совмещенное с обращением и т. п. С. f. мог получить “двойника” — один из свободных голосов, который поначалу походил на с. f. и мог замещать его, предвосхищая появление подлинного с. f. Он мог вступать с ним в имитационный диалог и даже канон. С. f.-канон — это особая область творчества

в данное время. Их число велико, и сами с. ф.-каноны очень разнообразны. Назовем три наиболее типичных варианта:

С. ф.-канон диалогичного характера (одна фраза пропосты отделена от другой паузами, заполненными звучанием респосты).

С. ф.-канон со свободным ритмическим растяжением в респосте. Таков канон в двух нижних голосах в изоритмическом мотете Дюфаи *Nuper rosarum flores*. Образец аналогичного с. ф.-канона можно видеть в *Kyrie II* мессы П. де ля Рю *L'homme armé* (5, Приложение 14).

С. ф.-канон с какой-либо формой производности материала в респостах — увеличением, обращением и т. п. См. с. ф.-канон в *Agnus Dei* мессы Жоскена *L'homme armé* (5, Приложение 13).

В практическом задании можно написать небольшое упражнение с каким-либо видом с. ф.-канона.

Наконец, композитор продумывал пропорции в соотношении разделов музыкальной формы со звучащим и паузирующим с. ф. Именно в с. ф.-композициях реализовывались многообразные символические идеи, могущие быть выраженными посредством чисел. При этом, какой бы ни была символика числа, соотношения длительности звучания с. ф. и длительности пауз в целом сводились к пропорции 1:1.

Очень впечатляет, например, подсчет длительностей звучания с. ф. и пауз в масштабе всей формы цикла, выполненной М. Хенце на примере мессы Окегема *L'homme armé*. Подсчет показывает, что общее число звучащих длительностей с. ф. в мессе равно 770, таково же число “незвучащих” длительностей в с. ф.-голосе. Однако в каждой отдельно взятой части преобладают или с. ф.-тоны или с. ф.-паузы. Общая сумма превышения пауз равна общей сумме превышения с. ф.-тонов, и эта сумма выражена числом 161.

2. Другая техника работы с первоисточником связана с отражением его мелодического материала в новом произведении средствами мелодии. В мелосной концепции многоголосия это была бы техника колорирования, *cantus floridus*. Для строгого письма колорирование как система приемов не типична. Вместе с тем свободное допевание заданных голосов, новая их ритмизация довольно широко используются в мессах-пародиях 2-й половины XV века. Более того, даже в поздних мессах-парафразах Жоскена (например, *Pange lingua*) можно встретиться с распевами, которыми композитор дополняет вычлененные из с. р. г. ф. мотивы. В эту же область техники входит и воспроизведение голосов первоисточника в их мелодическом виде. Иначе говоря, исходные мелодии становятся тоже мелодиями в новом произведении, вплоть до их цитирования. Более всего это относится к работе с верхними голосами. Образцом может служить любая из частей мессы Обрехта *Je ne demande*, в

которой много мелодических воспроизведений оригинала — шансон А. Бюнуа (5, Приложение 50).

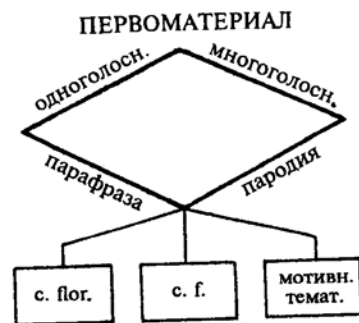
3. Наконец, новая, характерная только для строгого письма техника работы с первоисточником сформировалась как мотивно-тематическая его разработка. Мы уже говорили, что появляется она в системном виде в поздних сочинениях Жоскена и преобладает в сочинениях Палестрины, ко времени которого использование с. ф.-техники значительно уменьшается.

Мотивно-тематическая разработка первоисточника связана с комплексом приемов. Их суть направлена на развитие, точнее, доразвитие заданного материала. В виде законченных мелодических линий голоса оригинала (или заданный напев) в сочинении не фигурируют. Определить первоисточник, если он не объявлен, бывает очень трудно. Когда композитор работает с одnogолосным напевом (класс парафраза), тематическая его разработка идет в крупном произведении как бы кругами. Каждая часть мессы проходит по основным мотивам оригинала, укрупняя, доразвивая их средствами многоголосного имитационного письма. В каждой части будет меняться вид имитационной техники, широта развития того или иного мотива основного напева и многое другое, что, собственно, и составляет суть мотивно-тематической техники. Если исходный первоисточник многоголосен (класс пародий), содержание работы композитора во много раз усложняется. Работа идет уже не с одним мотивом, но с группой, целым комплексом мотивно-тематических образований. Распределение этого комплекса по частям мессы, пропорции и порядок расположения материала связаны с общими идеями в области музыкальной композиции, часто воплощающими некие законы геометрического, пространственного порядка. Как мы видим, число и его роль становятся не столь актуальными. Гораздо большее значение имеет звуковая архитектура, симметрия, проявляющая себя на разных уровнях и в разных видах, а также другие замыслы конструктивного характера.

Высший уровень такого метода разработки первоисточника представляют сочинения Палестрины с их отточенностью мотивно-тематического материала, немногословностью, предельной экономией каждого тематического элемента (которая потом встретится нам в фугах Баха), выверенного плана расположения тематических “блоков” в определенных архитектурных конструкциях.

4. Ряд названных нами приемов может соединяться в одном музыкальном произведении. Например, месса-парафраза Палестрины *Veni Creator Spiritus* включает в себя мотивно-тематический метод работы с первоисточником и с. ф. Месса-пародия Жоскена *Malheur me bat* (ее подробный анализ дан Г. Пелецисом; см. 9 б) демонстрирует и с. ф., и мотивно-тематическое развитие, и мелодическое воспроизведение оригинала (цитирование).

Для наглядности суммируем сказанное в виде схемы:



Занятие 12

Мотивно-тематический метод отражения первоисточника, как мы уже говорили, выдвинут классическим этапом развития строгого письма. В наиболее полном комплексе характерных приемов работы с материалом этот метод представлен в творчестве Палестрины. Рассмотрим несколько важных вопросов. Это вопросы тематизма, сквозного имитационного письма, имитационно-строфического принципа формообразования.

О самом феномене тематизма в полифоническом многоголосии можно говорить только при определенных условиях, а именно тогда, когда в музыкальном произведении имеется устойчивый, повторяющийся комплекс интонационно-мотивного материала, выделяемый в многоголосной фактуре и занимающий конкретные места в музыкальной форме. Это могут быть и небольшие попевки, и довольно протяженные мелодии.

В какой-то мере тематическое значение имели некоторые мотивы в больших формах эпохи Перотина — те, которые были соединены с имитационным развитием и неоднократно возобновлялись вместе с имитационной фактурой.

Тематизм в строгом письме тоже связан с имитационной техникой письма и выражает себя через небольшие мотивы, основанные на простых, типичных, обобщенных интонациях. Вместе с тем они произведены из первоисточника, отражают его и служат для развития, углубления, расширения интонационного содержания первоисточника.

О выведении тематических мотивов из исходного напева мы уже говорили и практическое задание такого рода выполняли (см. занятие 9).

Тот или иной мотив в многоголосии строгого письма может быть определен как тематический, если он, прежде всего, проводится имитационно по всем голосам. Таким мотивом обыкновенно открывается раздел формы, начинается новый текст. Это очень важный признак расчленения музыкальной формы. Если композитор хочет наделить тот или иной мотив тематическим значением, он проведет его по всем голосам с одинаковым текстом. Иначе говоря, если в фактуре многоголосия один мотив последовательно проходит по всем голосам, это означает, что он имеет тематическое значение и подчеркивает раздел формы, независимо от того, вводится ли при этом новый текст или нет. Один только факт имитационного повторения мотива указывает на его тематическую роль в музыкальной форме. Бывают моменты, когда в процессе развития какой-либо мотив дается имитационно, но не по всем голосам. Несмотря на новый текст, такой мотив будет иметь промежуточное, связующее значение. Это очень важно для определения разделов и их функций в больших музыкальных формах (например Credo), которые имеют много текста. Распределение мотивов по голосам укажет в таком случае, как мыслит композитор тематические акценты в музыкальной форме и как представлял себе внутреннее взаимодействие ее разделов.

Тематический мотив означает начало нового раздела музыкальной формы. По большей части это совпадает с новыми словами текста. Лишь в тех случаях, когда в тексте мало слов (например Kyrie eleison), новый раздел формы может начаться с повторения слов. Но и тогда главным критерием определения нового раздела будет имитационное изложение тематического мотива. Такие разделы в строгом письме принято называть строфами. Отсюда становится понятной неразделимая связь мотива, имитационного способа изложения и строфического принципа формообразования. Сложилась эта связь только в строгом письме. Палестрина выразил ее в своей музыке с максимальной ясностью, четкостью и определенными закономерностями. Какими?

Прежде всего необходимо заметить, что значение слова «строфа» в музыкальных формах строгого письма специфично и не соответствует тому, что понимается под строфой в литературе. По отношению к музыке это больше метафора, чем точное понятие, однако метафора, утвердившаяся в музыкознании. Музыкальную строфу в имитационных формах строгого письма может представлять одно или два слова.

Те закономерности, какие мы видим в многоголосии Палестрины при изложении тематического материала, сохраняются в полифонических формах и далее, так же как сохранится строфический принцип.

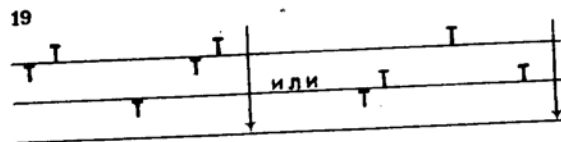
Особенно показательны приемы оформления заглавного тематического мотива, который открывает каждую большую часть мессы. По сути, здесь складывается вид полифонической экспозиции. Стилиевые особенности проявляются как в интонациях самих тематических мотивов, так и в общей однородности интонационного материала, снимающей различия между “тематическими” и “нетематическими” участками звучания. Способы оформления тематических экспозиций, сложившиеся у Палестрины, будут наблюдаться и в дальнейшем как некие нормы имитационно-фугированного экспозиционного изложения.

Экспозиционное изложение тематических мотивов у Палестрины упорядочено по нескольким параметрам:

1. По расположению тематических мотивов в голосах и по числу их проведений. Оно включает в себя не только проведения мотива по всем голосам, но также одно или несколько “дополнительных” проведений, расширяющих экспозицию. Завершается она полифоническим кадансом (который имеет мелодическую кадансовую формулу в одном из голосов, кадансовый “бас” и следующие за ними паузы; в других голосах при этом каданса может не быть).

2. По высоте проведения тематических мотивов — квинтовой диспозиции голосов. “Дополнительные” проведения эту диспозицию не нарушают.

3. По внутреннему ритму вступления голосов, а именно: по времени отстояния одного голоса от другого. Так, в начале имитация вступает сразу за “темой”. Следующие проведения отодвигаются, давая место свободному контрапункту (впоследствии в фуге места свободного контрапункта будут занимать интермедии). Таким образом, в трехголосии планы экспозиций будут отличаться один от другого только порядком вступления голосов и количеством “дополнительных” проведений:



Музыкальный материал, сопровождающий “ответ”, может удерживаться. Соответственно, при дальнейших имитациях возникает подвижной контрапункт. Есть у Палестрины и тональные ответы, притом в таких же формах, какие нам знакомы по фугам баховского времени.

В четырехголосии наиболее часто встречаются следующие экспозиционные планы:

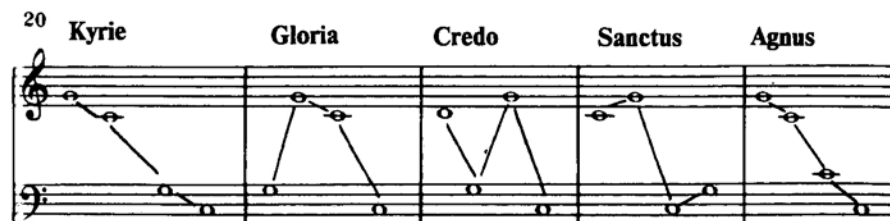
1. Голоса группируются по парам, время отстояния имитаций внутри пар голосов одинаково, между парами оно много больше и заполнено свободным контрапунктом.

2. Три голоса группируются вместе, последнее проведение отодвинуто свободным контрапунктом.

3. Каждый голос отделен один от другого разным временем сдвига, разной протяженностью свободного контрапункта.

По сути, все упомянутые планы вступления голосов соответствуют известным нам планам экспозиций фуг Баха. Небольшие свободные контрапункты заполнены у Баха межтематическими связками, большие — интермедиями. Именно там, где у Палестрины идут свободные контрапункты, у Баха будут интермедии.

Как известно, заглавный тематический мотив открывает у Палестрины все части мессы. Сравнив экспозиции одного и того же тематического мотива в разных частях, можно получить представление о том, как варьировались экспозиционные построения. Приведем схемы вступления голосов в экспозиционных разделах каждой из частей мессы *Quem dicunt homines*:



Следующие звенья-строфы музыкальной формы отличаются от экспозиционного не принципом, но вариантами в имитационных построениях (соответственно, при других тематических мотивах): расположении голосов, высотах, частоте имитирования, уменьшении или увеличении протяженности свободных контрапунктов.

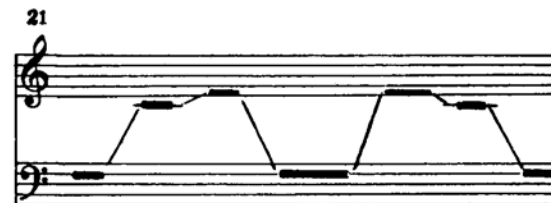
Каждая строфа музыкальной формы, как мы уже говорили, отмечена появлением нового тематического мотива в имитационном изложении, которое варьируется в зависимости от места и значения строфы в форме. Заключительные строфы всегда содержат больше имитаций в силу плотности вступления имитируемых мотивов, частоты имитаций. Так, в первой строфе *Benedictus* из

“Мессы папы Марчелло” Палестрины экспозиционная имитация имеет 5 проведений тематического мотива на 14 тактов; вторая строфа имеет 10 имитаций на 10 тактов, третья, заключительная, на протяжении 14 тактов включает 12 имитаций. Определенным образом распределяются имитации и в звуковысотном отношении. Так, в данном случае средняя строфа звучит в целом ниже, чем крайние; в последней строфе достигается звуковысотная вершина всей части; в ней же как бы объединяется звуковысотный план первой и второй строфы. Мы указываем лишь на самые общие закономерности. Внимательный анализ обнаруживает очень продуманную работу с расположением тематических мотивов по голосам и звуковым позициям, строгую звуковысотную “сетку” размещения музыкального материала, тщательно соблюденное скрытое голосоведение.

В какой мере имитационно-строфическая форма определяется текстом? Можно сказать так: всякий новый текст обязательно поведет к появлению нового мотивно-тематического материала и, соответственно, новой строфы формы, но не всякая строфа формы связана с новым текстом. Этим, собственно, и характеризуется неоднозначная зависимость строф от текста. Действительно, известный нам текст *Benedictus* композитор может сделать основой однострофной формы. Например, у Жоскена три *Benedictus* могут представлять собой, по сути, одну строфу формы, которая включает первоначальное соединение и два производных.

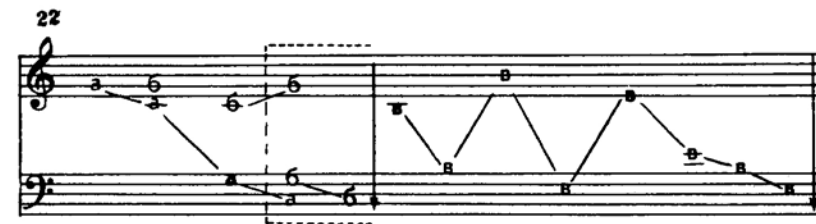
Этот же текст часто предстает в виде двухстрофной формы (*Benedictus qui venit — in nomine Domini*). И наконец, он же может быть интерпретирован в трехстрофной форме (*Benedictus — qui venit — in nomine Domini*). В уже упоминаемом нами *Benedictus* “Мессы папы Марчелло” Палестрины три строфы основаны на иной группировке текста: *Benedictus qui venit — qui venit — in nomine Domini*. Следовательно, один и тот же текст допускает разное число музыкальных строф-разделов.

Особенно интересно проследить, сколь многообразны музыкальные решения частей с минимальным текстом — например *Kyrie eleison*. У Палестрины можно видеть в *Kyrie* однострофные музыкальные формы: экспозицию заглавного тематического мотива с одним или несколькими дополнительными проведениями. Таких случаев довольно много. Приведем в качестве примера *Kyrie* мессы *Aeterna Christi munera*, в которой на имитациях одного мотива (экспозиция с тремя дополнительными проведениями) построена красивая симметричная форма:



В *Kyrie* уже упоминавшейся мессы *Quem dicunt homines* Палестрина делает большую двухстрофную форму. В основе первой строфы лежат заглавный для цикла тематический мотив и удержанный контрапункт к нему. Можно сказать, что здесь два мотива, имеющих тематическое значение. Оба они звучат восемь раз. Есть одно дополнительное проведение второго тематического мотива в сопрано в заключении строфы, тематически наиболее плотном.

Вторая строфа содержит восемь проведений следующего тематического мотива, по два в каждом голосе, — экспозицию и “контрэкспозицию”. Протяженность строф одинаковая (12т.:12т.):



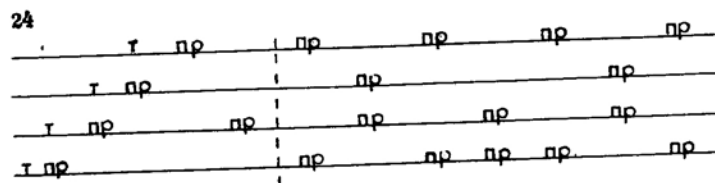
В строгом письме вторая экспозиция выполняет по сути все те функции, которыми наделена контрэкспозиция будущей фуги. Она развивает материал экспозиции, увеличивает масштаб формы, меняет порядок вступления голосов, их расположение друг относительно друга, но не обязательно меняет высоту вступления голосов (что, кстати, довольно часто бывает и у Баха). В данном случае высоты вступления тематического мотива у альты и сопрано изменены, у тенора и баса сохранены. По такому принципу строится, как и в первом случае, большая группа форм *Kyrie*. Назовем еще, например, *Kyrie* шестиголосной мессы *Alma Redemptoris Mater*, в которой первая строфа содержит экспозицию основного тематического мотива, вторая — экспозицию и еще семь дополнительных проведений следующего тематического мотива. При этом протяженность второй строфы не на много больше первой (13т.:17т.), но

в два раза плотнее насыщена ткань имитациями тематического мотива.

Двухстрочная форма на текст Кугие может быть построена иначе: мотив "противосложения" получает самостоятельное развитие, которое вырастает до размеров второй строфы. Это мы видим, в частности, в Кугие мессы *Quam pulchra es*. Мотивы темы и противосложения выведены из напева хора. Мотив "противосложения" сразу же получает стреттно-имитационное развитие (удвоение есть тоже вариант максимально сжатой стретты), расширяется и выходит за пределы экспозиции. Заглавный мотив Кугие имеет пять проведений (экспозиция и одно дополнительное проведение в сопрано), мотив "противосложения" проводится ровно в четыре раза больше (20 проведений). Вся часть не разделяется каденцией (напротив, "прерванные" гармонические обороты снимают эффекты расчленения) и представляет собой непрерывное стреттное развитие:



На самостоятельном развитии материала "противосложения" строится также двухстрочная форма Кугие в мессе *O Regem coeli*. После четырех (по всем голосам) проведений темы с удержанным "противосложением" в экспозиции (опять-таки и материал темы и материал "противосложения" выведены композитором из хора первоисточника) развитие идет только на основе материала "противосложения", который звучит в удвоениях при каждой имитации. Разделы формы по протяженности равны, но по количеству имитаций второй превышает первый в три раза:



Перечисленные варианты имитационно-строфического построения одной только части — Кугие — показывают не только разнообразие

разные возможности при, казалось бы, строго установленных условиях. Они показывают также, что идеи, которые композитор вкладывает в построение формы, по сути те же, с какими мы будем встречаться в будущих фугированных формах, а именно: основной тематический мотив в сопровождении "противосложения", их совместное экспонирование, самостоятельное развитие материала "противосложения", дополнительные проведения, контрэкспозиция и т. д. Не случайно мы пользуемся при анализе имитационно-строфических форм Палестрины терминологией фуги, так как основные закономерности экспозиции фуги в строгом письме XVI века существовали в не менее отточенных формах.

Разное музыкальное решение (по количеству строф) может быть в *Sanctus*, в *Agnus Dei*. Тем более разнообразны варианты музыкального расчленения частей с большим текстом — особенно в *Credo*. Не обязательно при этом все строфы будут иметь имитационное строение. Возможно уплотнение фактуры, вплоть до аккордово-гармонической. Во многом это зависит от материала первоисточника, если он многоголосен.

И у Обрехта, и тем более у Жоскена в поздних сочинениях мы встречаемся с таким же имитационно-строфическим принципом формообразования, который для строгого стиля в целом так же показателен, как и само имитационное письмо. Вместе с тем связь этого принципа с мотивно-тематическим содержанием форм не столь отчетливо выявлена, как у Палестрины. У него строфический принцип, собственно, и обнаруживается через смены имитационно изложенного мотивно-тематического материала. У композиторов первого этапа строгого письма тематические характеристики строфических форм не обладают подобной определенностью. Вообще надо сказать, что таких лаконичных, сконцентрированных тематических мотивов, как у Палестрины, у этих авторов нет. Те краткие мотивы, о которых мы говорили в связи с остиinato-имитационной техникой, не были тематическими. Это были мотивы свободного контрапунктического развития. Тематические же мотивы, то есть мотивы, выведенные из первоисточника, у Жоскена, например, много протяженнее, чем у Палестрины. Это не столько мотивы, сколько мелодические фразы, в которых головная интонация взята из мелодии первоисточника, а продолжение свободно допето композитором. Иллюзия краткости имитируемых мотивов создается тем, что Жоскен почти всегда включает имитацию стреттно, не дожидаясь конца мелодической фразы начального голоса. Наличие, кроме того, в фактуре многих выдержанных тонов, пауз, остиinato препятствует равномерной тематической насыщенности всех голосов. И наконец, многочисленные фрагменты цитирования первоисточников (в случае пародий) придают многоголосию вид своеобразной многотемности, рассредоточенности ведущих тематических элементов.

Даже тогда, когда экспозиции тематического материала у Жоскена выполнены по схеме, характерной для Палестрины, между ними все же наблюдается большая разница. Например, в *Кугие* поздней мессы Жоскена *Pange lingua* четыре раза звучит “тема” в экспозиции и три раза в дополнительных проведениях. Но при этом сама “тема” довольно протяженна (ее имитирование, как это очень часто бывает у Жоскена, представляет поэтому канон), голоса группируются по парам, антифонно противопоставленным (что для Палестрины не характерно), в звуковысотных диспозициях тематического материала кварто-квинтовый принцип до конца не соблюден. Типично для Жоскена также равенство построений: 8 тактов — экспозиция, 8 тактов — три дополнительных проведения. Еще своеобразнее последняя часть *Кугие*. После четырех проведений основного мотивного материала в ней идет большое свободное оstinatно-имитационное развитие, с тематическими мотивами не связанное.

В качестве практического задания рекомендуется по мере освоения многоголосия писать имитационно-строфические формы разного вида, лучше всего на текст *Benedictus* или *Kугие*.

Занятие 13

В завершение первого раздела нашего курса остановимся на каноне, чтобы суммировать разные его виды, которые упоминались на предыдущих занятиях, и дать некий общий подход к пониманию канона и классификации видов канонической техники.

С канонем связана огромная область музыкального творчества, как устного (например, практика песенных круговых канонов), так и профессионального письменного. Канон как идея имеет универсальный характер (наподобие приемов сложного контрапункта, о которых речь будет на следующем занятии): нет ни одного периода в истории музыки, в котором бы не использовались разные виды канона. Он встречается и в мелосной полифонии, и в комплементарно-контрапунктической, вписывается в любую полифоническую концепцию. Происходит это в силу того, что канон как общая идея может быть адаптирован к любому музыкальному стилю, воплощен в любой многоголосной фактуре. Кроме того, виды канона настолько разнообразны и гибки, что ни склад многоголосия, ни закономерности музыкальных жанров не могут ограничивать использование канонических структур. Вместе с тем, естественно, разные концепции полифонии предрасположены к разным видам канонов.

Что есть канон как общее понятие? Это принцип, предусматривающий выведение всей многоголосной фактуры, а порой и всей формы, из одной музыкальной посылки. Виды канона — это способы выведения голосов, иначе говоря — способы реализации принципа.

Канонический принцип может быть направлен на разрастание

фактуры вверх, увеличение ее объема, плотности. В таком случае можно сказать, что правило канона выводит голоса в вертикальной проекции: респоста звучит одновременно с пропостой. В другом случае канонический принцип направлен на горизонтальную проекцию: на последовательное выведение голосов, одного за другим. И наконец, канонический принцип может совместить и вертикальное и горизонтальное выведение голосов. Эти три варианта лежат в основе классификации видов канона (I). Более или менее полное представление о каноне, кроме того, побуждает к рассмотрению вопроса о соотношении канона с музыкальной формой (II). Не менее важен вопрос соответствия тех или иных видов канона той или иной концепции полифонии (III). Эти три больших вопроса мы постараемся кратко осветить.

Канонам посвящено довольно много научных исследований. На теоретическом уровне вопросы канонической техники разрабатывались С. Танеевым и С. Богатыревым. Подробная историческая систематика канонов принадлежит Л. Файнингеру (см. 9 а). Имеются также многочисленные сообщения о разных вариантах канонов у композиторов XV—XVI веков (см. 5).

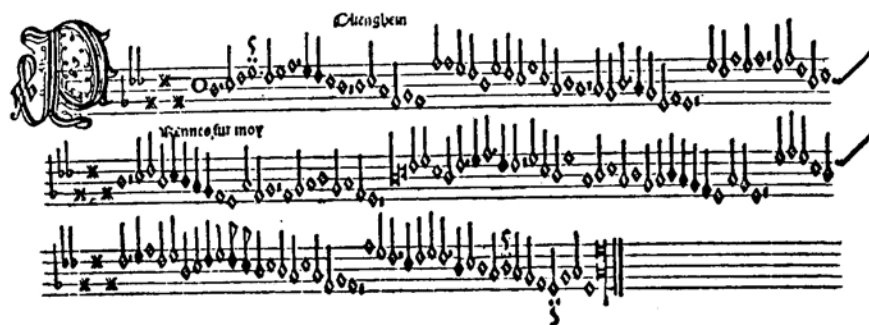
Наша задача на данном занятии заключается в том, чтобы не перечислять все известные нам виды канона, но попытаться их систематизировать, минуя, возможно, некоторые детали и частности для общей ясности картины.

Вообще изучение канона ставит много очень интересных вопросов разного характера. Техника написания — лишь один и самый традиционный из них. Есть и другие, относящиеся к области эстетики, психологии творчества, художественному образу и т. п. Например, вопрос о соотношении канона как полностью детерминированной идеи со свободой и непреднамеренностью художественных импульсов; или вопрос о художественном образе и роли в нем изначально заданной конструкции; или вопрос музыкального восприятия, связанный с намеренно избегаемым или намеренно подчеркиваемым тождеством голосов и т. д.

I. Итак, канон — это правило выведения голосов из какой-либо музыкальной посылки. Выводимые голоса называются респостами, “заданные” — пропостами. Вид зависимости (способ выведения) респост от пропост и есть вид канона. Для характеристики видов канона существенны два момента — количество пропост и способ выведения респост.

По числу пропост каноны разделяются на простые, двойные, тройные, четверные и т. д., хотя реально больше четырех пропост в музыке не встречается. Самый распространенный канон — простой канон в прямом движении (*canon simplex per motum rectum*). Удержанный интервал и время вступления респост такого канона не вызывает никаких перемен в расположении и звучании голосов (сложного контрапункта). Вместе с тем простой канон в прямом движении не так прост. Например, один из ранних образцов простого канона (в прямом движении) — шансон Окегема *Prenez sur moi vorte exemple*. В записи указаны время вступления пропосты и, соответственно, возможность разного ладового прочтения канона (с бемодем или с диэзом).

Приводим фрагмент пропосты канона в оригинальной нотации и одну из версий его расшифровки:



25

Окегем. "Prenez sur vostre exemple"

Pre - nez sur moi

Pre - nez sur moi vos treex

Pre - nez sur moi vos tre ex - em - ple, a

vos - b tre ex - em - ple, a - mou -

- em - ple, a - mou - reux. Commen -

- mou - reux. Commen - ce - ment

- reux. Commen - ce - ment d'a - mours

- ce - ment d'a - mours est sa -

d'a - mours est sa - vou - reux

Существуют сложности и другого рода. Канон в прямом движении в любой интервал, кроме примы и октавы, очень быстро выходит голоса из области диатонического звукоряда. Поэтому мелодический материал пропосты должен быть приспособлен к многократной транспозиции в один и тот же интервал без введения знаков альтерации.

Едва ли не самым распространенным вариантом канона по количеству пропост является двойной канон. Тройной канон представляет уже случай особый. Как тройной канон написаны мотет II. де ля Рио Ave sanctissima Maria и одноименная месса-пародия (5, Приложения 37, 15).

Способы выведения респост мы разделяем по тем трем группам, о которых уже говорилось.

1. Вертикальное выведение голосов. По сути, это те или иные формы удвоений. Респосты звучат одновременно с пропостами, но в другом голосе (голосах). Это каноны с нулевым сдвигом. К ним принадлежит, например, фобурдон. Фобурдон — определенное правило выведения среднего голоса из верхнего путем его удвоения на кварту вниз. В записи отражается верхний голос и нижний. Средний выводится согласно правилу канона (см. 2, 30—34). Другой вариант канона-удвоения мы видим в Agnus Dei мессы Обрехта Je ne demande. В нем два крайних голоса звучат параллельными децимами. Указанием к канону служат в первом случае само слово "фобурдон", во втором — письменная ремарка автора к сочинению (5, Приложение 8).

К этой же группе относим пропорциональный канон, где респоста вступает одновременно с пропостой: канон ведет к увеличению числа голосов в их одновременном звучании. Правило выведения респосты определяется знаком мензуры. Постановка мензуры на соответствующем месте нотоносца указывает и высоту вступления респосты (респост). Выступая одновременно, респосты протепенно начинают отставать от пропосты. Так, голоса пропорционального канона, который идет в двух верхних голосах мотета Дюфаи Inclita stella maris, вступают одновременно, а к концу мотета раздвижение голосов достигает восьми тактов (см. фрагмент канона: 5, Приложение 31). Пропорциональные каноны составляют большую часть мессы Окегема Prolationum. Если пропост в пропорциональном каноне две, канон является двойным пропорциональным (один из таких канонов — Agnus III мессы Prolationum; см. 5. Приложение 6).

2. Горизонтальное (последовательное) выведение респост означает появление их поочередно после звучания пропост. Это отнюдь не всегда связано с имитациями. Так, один из весьма распространенных канонов предписывает возобновление пропосты (то есть

проведение респост) в одном и том же голосе. Канон, соответственно, называется линейным. Проведение респост обычно сопровождается каким-либо их преобразованием. Например, в мессе Дюфаи *Se la face au pale* в каждой части предписан канон по отношению к тенору. В *Credo*, в частности, указано повторить тенор трижды и каждый раз в новом ритмическом “режиме” (разных мензурах). Канон, следовательно, реализуется в одном голосе. Аналогично по отношению к тенору установлен канон в мотете Данстейбла *Veni Sancte Spiritus*. Ему назначено звучать трижды, второй раз в обращении, третий раз — в ракоходе с транспозицией на квинту вниз (5, Приложение 27).

В эту же группу входят каноны с определенными правилами преобразования респост: обращением, уменьшением, увеличением, — как и случаи менее известные: например, сокращение в респосте (респостах) пауз, имеющих в пропосте (пропостах); выпуск звуков, соответствующих гласным, или еще какие-либо варианты производности, на изобретение которых композиторы середины XV—1-й половины XVI века были очень находчивы. В нотном тексте выписывался только материал пропост и указывались правила выведения респост. Например, *sine pause*. Указания порой носили символический характер (“обрати ночь в день” — уменьшение, “возвышающий себя да унижен будет” — обращение, “ступай назад, сатана” — ракоход и т. п.).

II. Как могли соотноситься каноны с музыкальной формой? Здесь было несколько вариантов:

1. Канон исчерпывал собой все произведение, в полной мере был музыкальной формой с выводимыми голосами. Такой канон, например, представлен в рондо Машо “Мой конец — мое начало”, в котором каждый голос второй части выведен из первой. Канон охватывал собой полностью в основном песенные формы (напомним, что канон Окегема, уже упоминаемый нами, был тоже песенной формой — шансон). В песенных формах встречаются варианты бесконечных канонов первого и второго разрядов. В обоих случаях с началом нового куплета (строфы) текста возобновляется последовательно и весь канон. Такой канон мы видим в одном из ле Машо (1, 162—165).

2. Тот или иной вид канона мог быть последовательно выдержан во всем произведении, музыкальная форма которого, однако, не только подчинялась условиям канона, но продумывалась и во многих других отношениях: чередовании плотности и разреженности фактуры, симметричности расположения голосов, изменении голосов-пропост и голосов-респост, времени вступления голосов-респост, звуковысотных соотношениях и т. п. Иначе говоря, музыкальная форма произведения включала в себя канон, но создава-

лась с привлечением многих иных формообразующих средств. Особенно, конечно, это важно было в крупных формах, прежде всего мессах, когда в каждой части композитор мог менять вид канона, сохраняя вместе с тем один какой-либо его принцип. Некоторые приемы формообразования в рамках цикла названы в “Истории полифонии” в связи с мессой *Prolationum* (2, 182—184). Приемы циклического формообразования были еще более разработанными и многосторонними в канонических мессах Палестрины.

3. Канон входит как один из компонентов в структуру многоголосной ткани, в которой кроме канона имеются еще и другие, свободные голоса. Наибольший интерес в этой связи представляют мессы Жоскена и Палестрины. В строгом письме принято было вводить канон в последний *Agnus Dei* и одновременно увеличивать в этой части число голосов. Двухголосный канон вводился внутрь многоголосной фактуры, составляя ее структурный стержень. Известны и полные мессы Палестрины с последовательно проводимым в каждой части канонам в окружении других, имитационных, но не канонических голосов, построенных на том же музыкальном материале, — *Ad coenam agni providi*, *Repleatur os meum laude* и др.

Описать такой канон просто, но понять общую композицию цикла сложнее. Это требует большого и всестороннего анализа музыкального материала как в соотношении канона с тематическим планом сочинения, так и со стороны архитектоники композиции с участием канонических “блоков”.

III. Просматривая все, очень разнообразные виды канона на протяжении интересующего нас периода развития западноевропейского многоголосия, можно заметить, что посредством канонических структур воплощались разные художественные идеи. Одна из них заключалась в том, чтобы поставить канон на службу определенной изобразительной задаче. Тождество голосов должно было быть при этом слышно и выделено. Действительно, ранний канон такого рода точно имитировал материал пропосты. Изображались при этом или круг как песенно-танцевальная форма передачи мелодии от одной группы певцов к другой, или погоня, охота, бег друг за другом и т. п. Таковы бесконечный песенный канон Средневековья, французский шас-канон, итальянский качча-канон, английский рондель-канон и т. д. Эта идея, связанная с тождеством канонических голосов, будет использоваться и дальше в случаях изобразительных сюжетов — погони, суматохи, охваченности одним порывом и т. п.

Другая идея, более сложная, выражалась посредством канона, в котором тождество голосов было максимально сокрыто. Не исключено, что в основе таких замыслов лежали философские представления о сущностной связи различных материальных вещей, о

многоликости единого, о скрытом тождестве того, что внешне кажется контрастным. Не случайно эти замыслы воплотились только начиная с Возрождения. И наконец, особая смысловая назначенность заключалась во введение в свободную имитационную ткань строго установленного канонического "блока", как бы невидимого, но пронизывающего собой звуковую изменчивую материю.

Все эти замыслы в связи с каноном сохранились в истории музыки вплоть до настоящего времени (вспомним, например, уникальную форму — двойной канон в первой части симфонии А. Веберна op. 21).

Занятие 14

Последний раздел курса посвящен теории сложного контрапункта. Казалось бы, нет необходимости рассматривать эту теорию, так как сложный контрапункт излагается во всех учебниках полифонии. Вместе с тем ряд соображений побуждает нас включить сложный контрапункт и в настоящую книгу. Во-первых, потому, что вузовский курс полифонии не может ограничиться теми же сведениями о сложном контрапункте, которые дает училище и которые содержатся в учебниках без существенных вариантов. На этом этапе образования профессионал-музыкант должен получить представление о сложном контрапункте как системе приемов работы с первоначальным соединением, то есть осмыслить его с более общих позиций, а не только со стороны отдельных, частных его видов. Во-вторых, основа теории сложного контрапункта — труд С. И. Танеева "Подвижной контрапункт строгого письма" до сих пор не вошел в учебные курсы, причины чего трудно понять и объяснить. В-третьих, накопились новые наблюдения над отдельными видами контрапункта, появилась (и уже довольно давно) новая классификация показателей вертикали, осмыслены некоторые новые методики систематизации сложного контрапункта, кально-подвижного контрапункта и т. п. Иначе говоря, есть много материала, который должен найти отражение в современном обучении. В некоторых случаях новый угол зрения на сложный контрапункт касается отдельных деталей, порой же — весьма важных вопросов. В изложение нашего материала включены результаты научного исследования сложного контрапункта, выполненного кандидатом искусствоведения Ю. И. Неклюдовым. Раздел "Обратимый контрапункт" написан кандидатом искусствоведения доцентом РАМ Л. Л. Гервер.

В тот момент, когда на лекциях излагается теория сложного контрапункта, на практических занятиях продолжается анализ произведений строгого стиля и пишутся упражнения по предлагаемым образцам. Естественно, что при анализе теоретическому уделяется более пристальное внимание сложному контрапункту. К каждому виду желательно написать небольшие учебные эскизы (5—6 интервалов) первоначальных и производных соединений, поиграть их на фортепиано.

Сложный контрапункт — это область техники работы с музыкальным материалом. Он предполагает наличие некоего исходного первоначального соединения голосов и производного от него теми или иными модификациями. Как любая техника, сложный контрапункт универсален и может использоваться в любом музыкальном стиле. От этого суть техники не меняется. Вместе с тем музыкальный стиль избирателен по отношению к видам техники, что мы видели при сравнении мелосной и комплементарно-контрапунктической полифонии.

Как развитая система приемов сложный контрапункт больше отвечал комплементарно-контрапунктической концепции.

Понятие "сложный" контрапункт находится в коррелятивной связи с понятием "простой" контрапункт. Простой контрапункт — это нормы соотношения голосов в многоголосии, соответствующие условиям того или иного музыкального стиля. Эти нормы, как мы видели, исторически менялись. Определенный комплекс приемов выражал эти нормы в средневековом многоголосии. Суммарную характеристику правил простого контрапункта мы давали и к многоголосию 1-й половины XV века. Нормы простого контрапункта в строгом письме в общем плане определены С. И. Танеевым в книге "Подвижной контрапункт строгого письма" (§ 71—87). Сложный контрапункт базируется на простом, подобно тому как конструкция основывается на материале. Как принципы конструкции могут быть реализованы с любым материалом, так и сложный контрапункт применим в любом стилевом явлении. Законы сложного контрапункта не меняются, но в зависимости от материала получают лишь разную интерпретацию. Какими сложились принципы сложного контрапункта в эпоху Перотина, такими они и остались вплоть до настоящего времени. Различия в звучании сложного контрапункта в многоголосии Перотина, Палестрины или Баха связаны не с ним самим, но с музыкальным стилем, в котором этот контрапункт используется.

Любое соединение голосов, в котором применен тот или иной вид сложного контрапункта, всегда написано в простом контрапункте, но не каждое соединение, написанное в простом контрапункте, допускает использование сложного без нарушения норм стиля. Чтобы не потерять качество звучания первоначального соединения в производном, нужно выдержать некоторые условия, иначе говоря, предвидеть, что получится из данного материала при той или иной комбинации с ним. Есть виды сложного контрапункта, которые позволяют это определить сразу, по первому взгляду на первоначальное соединение. Принципы анализа первоначального соединения с точки зрения пригодности его для производного разработал С. И. Танеев на примере подвижного контрапункта.

Заслуги С. И. Танеева здесь неопределимы. Им даны: систематика сложного контрапункта, методы анализа первоначального соединения, выведены закономерности, облеченные в короткие и легкие формулы с помощью определенного набора символов: индекс вертикалис (Iv), индекс горизонталис (Ih), знаки перемещения + и — и т. п.

Новый принцип числового измерения интервалов, введенный С. И. Танеевым, количеству содержащихся в них ступеней является универсальным. Он давно

уже должен был сменить весьма несовершенный принцип обозначения интервалов в элементарной теории музыки.

Есть, однако, и такие виды сложного контрапункта, которые методом танеевских исчислений не "прогнозируются", когда по первоначальному соединению трудно представить себе сразу звучание производного во всех его деталях. Если к формуле или вычислению прибегнуть нельзя, поскольку не существует универсальной алгебраической формулы для определения возможностей первоначальных соединений, используется наглядный метод подбора голосов, подходящих к совместному звучанию как в первоначальном, так и в производном соединении. Это метод так называемой "третьей строчки". Он состоит в том, чтобы в процессе сочинения первоначального соединения одновременно иметь перед глазами будущее производное. Например, в производном соединении один из голосов проводится в уменьшении и передвигается по высоте. Сочиняя первоначальное соединение, мы видим и производное:



Такой способ наглядного представления о будущем производном соединении может применяться по отношению к любому виду сложного контрапункта. Итак, какие виды сложного контрапункта возможны?

Учитывая, что вид контрапункта — это способ работы с первоначальным соединением, видов может быть столько, сколько существует (или может существовать) приемов преобразования первоначального соединения. Как может быть преобразован материал голосов при повторении? Мы видели уже довольно много разных способов. Попробуем собрать их воедино. Необходимо сделать, однако, еще одно предварительное замечание. В производном соединении преобразование материала может затронуть один голос, при сохранении неизменными остальных. Такой вид сложного контрапункта будет называться неполным. Преобразование может затронуть все голоса, сложный контрапункт будет в таком случае полным. Наконец, голоса могут быть по-разному изменены в производном соединении — например, один в обращении, другой в увеличении и т. п. Хотя это почти исключительные случаи в прак-

тике, но в теории все случаи должны быть приняты во внимание, всем должно быть найдено определенное место в классификации.

Для облегчения понимания действий в производных соединениях будем представлять себе первоначальное в виде двухголосия, хотя, естественно, первоначальное соединение может быть и трех-, и четырехголосным. От этого, однако, смысл контрапункта не меняется.

Итак, постараемся сгруппировать возможные производные соединения. Прежде всего, изменения в производном соединении могут касаться ритма. Это, насколько мы уже знаем, первые виды преобразований, усвоенных композиторской практикой. Ритмические длительности голосов могут быть увеличены, уменьшены, непропорционально растянуты или сжаты; у них могут быть изъяты паузы и, напротив, вставлены новые и т. п. Короче, все, что может придумать композитор в области ритма при сохранении последования тонов, относится к этой группе сложного контрапункта. Это будут, соответственно: контрапункт, допускающий увеличение мелодий; контрапункт, допускающий уменьшение мелодий, сжатие, растяжение и т. п.

Вторая группа преобразований включает изменения в самих мелодиях первоначального соединения. Мелодия (или все мелодии) может быть дана в инверсии, в ракоходном движении. Инверсия и ракоход могут быть совмещены. Возможны любые виды интервальных модификаций, не применяемые в строгом письме, но используемые в музыке более позднего времени, особенно в XX веке, и потому они должны быть учтены в систематической классификации. Например, последовательное увеличение или уменьшение интервальной плотности (вид контрапункта, замеченный В. В. Задерацким в полифонической технике И. Стравинского). Как и в первой группе, производные соединения могут быть полными и неполными вариантами сложного контрапункта.

Еще одна группа преобразований может быть отнесена к преобразованиям фактурным — возрастание в производном соединении объема фактуры, ее разряжение или уплотнение, например, через полное или неполное удвоение голосов.

Во всех названных группах возможно также изменение в производном соединении, связанное с расположением голосов друг относительно друга. С. И. Танеев выделяет этот вид контрапункта (называя его подвижным) как основной объект своего научного исследования и именно по отношению к нему выводит всю методику исчисления. Однако двигаться друг относительно друга могут голоса при любых вариантах их мелодических модификаций. Иначе говоря, подвижным может быть и контрапункт, допускающий увеличение, и контрапункт, допускающий инверсию, и контра-

пункт, допускающий удвоение, и все прочие виды сложного контрапункта. Комбинации с вертикальными и горизонтальными перестановками возможны при любом виде сложного контрапункта. Следовательно, передвижения — это тот способ размещения голосов в пространстве фактуры, который не связан с каким-либо определенным видом сложного контрапункта, но применим ко всем его видам. Это та координата изменений, которой может и не быть, но которая вместе с тем может встретиться везде и в любом виде модификаций. Иначе говоря, при построении системы сложного контрапункта она должна быть включена как постоянная возможность, как координата, которая в любой момент может быть задействована.

Свою теорию сложного контрапункта С. И. Тансеев строит на основе передвижения голосов без изменения самих мелодий, изучает, так сказать, “чистый” вид контрапункта в аспекте всех возможных пространственных и временных перемещений голосов.

Итак, приступая к систематизации видов сложного контрапункта, мы исходим из того, что возможно столько видов, сколько имеется вариантов преобразования звукового материала первоначального соединения (горизонтальная координата таблицы). Кроме того, виды сложного контрапункта могут иметь столько возможностей изменений диспозиции между голосами, сколько существует вариантов их перемещения друг относительно друга (вертикальная координата таблицы; см. с. 95).

Автором идеи построения настоящей таблицы является профессор К. И. Южак. Запоминать таблицу не нужно, важно лишь понять ее принцип. Тогда каждый может легко составить таблицу и дополнить ее по мере накопления практических вариантов из производных соединений разных художественных образцов (притом не только из старой музыки, но и из современной, которая богата новыми видами преобразований первоначального музыкального материала).

Далее нам необходимо сделать несколько уточнений относительно возможных вариантов перестановок голосов в производном соединении, рассмотреть координату “подвижности”.

Итак, какие варианты перестановок голосов (в разных видах сложного контрапункта) возможны? Вертикальных перестановок может быть три вида:

1. Прямые перестановки, раздвигающие голоса, увеличивающие интервалы производного соединения в сравнении с первоначальным. Обозначаются такие перестановки индексом вертикалисом с положительным знаком. Плюс указывает на факт расширяющей перестановки голосов, цифра — на тот интервал, на который увеличиваются интервалы производного соединения в сравнении с первоначальным. Так, I_v+2 указывает, что в производном соединении интервалы увеличились на терцию.

Возможные виды изменений в мелодиях

Виды контрапункта	Изменений нет	Возможные виды изменений в мелодиях						Удвоение	Смешанные виды	и т.п.
		Ритмическое увеличение	Ритмическое уменьшение	Инверсия	Ракоход	Удвоение	Смешанные виды			
Виды передвижений	Простой контрапункт	Контрапункт, допускающий ритмическое увеличение	Контрапункт, допускающий ритмическое уменьшение	Контрапункт, допускающий инверсию (зеркальный)	Контрапункт, допускающий ракоход	Контрапункт, допускающий удвоение	Контрапункт, допускающий смешанные виды изменений	и т.п.	и т.п.	и т.п.
	Вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий ритмическое увеличение + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий ритмическое уменьшение + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий инверсию + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий ракоход + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий удвоение + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий смешанные виды изменений + вертикальная перестановка			
	Горизонтальная перестановка	Контрапункт, допускающий ритмическое увеличение + горизонтальная перестановка	Контрапункт, допускающий ритмическое уменьшение + горизонтальная перестановка	Контрапункт, допускающий инверсию + горизонтальная перестановка	Контрапункт, допускающий ракоход + горизонтальная перестановка	Контрапункт, допускающий удвоение + горизонтальная перестановка	Контрапункт, допускающий смешанные виды изменений + горизонтальная перестановка			
Виды передвижений	Вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий ритмическое увеличение + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий ритмическое уменьшение + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий инверсию + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий ракоход + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий удвоение + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий смешанные виды изменений + вертикальная перестановка	и т.п.	и т.п.	и т.п.
	Горизонтальная перестановка	Контрапункт, допускающий ритмическое увеличение + горизонтальная перестановка	Контрапункт, допускающий ритмическое уменьшение + горизонтальная перестановка	Контрапункт, допускающий инверсию + горизонтальная перестановка	Контрапункт, допускающий ракоход + горизонтальная перестановка	Контрапункт, допускающий удвоение + горизонтальная перестановка	Контрапункт, допускающий смешанные виды изменений + горизонтальная перестановка			
	Вывод: подвижной контрапункт	Контрапункт, допускающий ритмическое увеличение + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий ритмическое уменьшение + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий инверсию + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий ракоход + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий удвоение + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий смешанные виды изменений + вертикальная перестановка			
Виды передвижений	Вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий ритмическое увеличение + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий ритмическое уменьшение + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий инверсию + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий ракоход + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий удвоение + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий смешанные виды изменений + вертикальная перестановка	и т.п.	и т.п.	и т.п.
	Горизонтальная перестановка	Контрапункт, допускающий ритмическое увеличение + горизонтальная перестановка	Контрапункт, допускающий ритмическое уменьшение + горизонтальная перестановка	Контрапункт, допускающий инверсию + горизонтальная перестановка	Контрапункт, допускающий ракоход + горизонтальная перестановка	Контрапункт, допускающий удвоение + горизонтальная перестановка	Контрапункт, допускающий смешанные виды изменений + горизонтальная перестановка			
	Вывод: подвижной контрапункт	Контрапункт, допускающий ритмическое увеличение + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий ритмическое уменьшение + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий инверсию + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий ракоход + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий удвоение + вертикальная перестановка	Контрапункт, допускающий смешанные виды изменений + вертикальная перестановка			

2. Прямые перестановки, сближающие голоса, уменьшающие интервал производного соединения в сравнении с первоначальным. Указатель такой перестановки — знак минус. Так, $Iv-2$ означает, что интервалы производного соединения уменьшились на терцию в сравнении с первоначальным.

3. Перестановки противоположные, при которых голоса меняются местами, что означает такую степень встречного сближения, при которой верхний голос становится нижним, и наоборот. Их Iv всегда отрицательный.

Для определения условий пригодности того или иного первоначального соединения к одному из трех названных видов вертикальных перестановок С. И. Танеев вводит понятие "предельный интервал". Это понятие очень важно и для практического употребления перестановок, и для теоретической их систематизации.

В связи с прямой расширяющей перестановкой, то есть положительным Iv , "предельный интервал" актуален лишь в той мере, в какой актуален вопрос тесситуры. Ясно, например, что расширить интервалы в производном соединении в хоровом музыкальном произведении можно лишь в определенных пределах, ограниченных диапазонами певческих голосов.

По отношению к прямым сближающим перестановкам представление о "предельном интервале" будет уже весьма актуальным. "Предельный интервал" в этом случае есть интервал сближения голосов, который для сохранения вида перестановки нельзя перейти. Он определяется величиной Iv . Так, чтобы выполнить сближение в производном соединении с показателем -5 , голоса в первоначальном соединении не должны приближаться друг к другу больше, чем на интервал сексты. В случае нарушения "предельного интервала" перестановка становится "смешанной" (по определению С. И. Танеева): частично прямой, частично противоположной.

По отношению к противоположным перестановкам "предельный интервал" есть интервал максимального отдаления голосов в первоначальном соединении. Он тоже определяется величиной Iv . Так, двойная перестановка в контрапункте октавы ограничивает отстояние голосов друг от друга интервалом октавы; двойная перестановка в контрапункте децимы — интервалом децимы и т. д. Если правило "предельного интервала" нарушается, перестановка теряет свой вид, становится "смешанной".

Итак, если мы скажем, что Палестрина, например, использовал в своем сочинении контрапункт $+3$, это может значить только одно, а именно: голоса в производном соединении разошлись на кварту. Если мы скажем, что Палестрина использовал контрапункт -3 , это тоже будет значить только одно: голоса в производном соединении сблизились на кварту. Если мы скажем, что ком-

позитор применил контрапункт -5 , это может уже обозначать две возможности. Первая — голоса сблизились (тогда ясно, что в первоначальном соединении они отстояли друг от друга на интервалы большие, чем секста). Вторая — голоса поменялись местами (тогда ясно, что в первоначальном соединении между ними было узкое расположение, не больше сексты).

Эти три вида перестановок — отдаление, сближение, пересечение — являют собой общие возможности любых пространственных и временных перемещений голосов. Следовательно, в системе горизонтальных перемещений возможны те же три случая:

1. Отдаление голосов, раздвижение их по времени отстояния один от другого. Действие определяется знаком $+$, количественная мера — длительностями или тактами. Так, $Ih+4$ означает, что в производном соединении голоса отодвинулись один от другого на четыре половинные длительности. Предел такого перемещения, по сути, ничем не ограничен, кроме как протяженностью мелодии того голоса, относительно которого совершается смещение.

2. Сближение голосов. Действие обозначается знаком $-$, количественная мера — длительностями или тактами. Здесь существует предельное время, некая условная временная черта, переступить которую нельзя без потери вида перемещения. Так, $Ih-4$ означает, что в производном соединении голоса вступили плотнее друг к другу, раньше, чем в первоначальном соединении, на четыре половинные длительности. Означает это также, что в первоначальном соединении время отстояния голосов было больше, чем четыре половинные длительности.

3. Пересечение голосов. Действие обозначается знаком $-$, количественная мера — тоже длительностями. Условие перестановки — отстояние голосов в первоначальном соединении должно быть меньше, чем показатель горизонтального сближения. Иначе говоря, предельное время должно быть меньше, чем показатель сближения. Так, $Ih-6$ означает, что голоса поменялись местами по времени вступления: тот, который вступал раньше, вступит позже. Означает это также, что первоначальное время отстояния голосов было меньше, чем шесть половинных длительностей.

Эти общеизвестные случаи горизонтальных перестановок мы упоминаем только для того, чтобы подчеркнуть единство принципов систематизации перестановок как по вертикали, так и по горизонтали. Соединение трех вариантов вертикальных перестановок с тремя вариантами горизонтальных дает девять вариантов вдвойне-подвижных перестановок.

Возвращаясь к нашей таблице, уточним, что в графе "Вертикальная перестановка" может быть, соответственно, три возможных варианта. В графе "Горизонтальная перестановка" —

тоже три варианта. В графе "Вдвойне-подвижная перестановка" — девять вариантов. Продемонстрируем это на примере контрапункта, допускающего увеличение мелодии одного из голосов первоначального соединения:

27

первонач. соед. произв. соед.

вертик. смещение

горизонт. смещение

вертик. + горизонт. смещение

Iv+ Iv- Iv-

Ih+ Ih- Ih-

Iv+ Ih+ Iv+ Ih- Iv+ Ih-

Iv- Ih+ Iv- Ih- Iv- Ih-

Iv- Ih+ Iv- Ih- Iv- Ih-

Занятие 15

Перейдем к систематизации показателей вертикально-подвижного контрапункта.

Подвижной контрапункт — контрапункт с нулевыми изменениями в мелодическом материале голосов первоначального соединения, но с различными вариантами передвижения голосов друг относительно друга в производном соединении — занимает особое место среди всех видов сложного контрапункта. Это один из самых распространенных видов, который позволяет предсказывать звучание производных соединений на основе анализа первоначального. Метод анализа первоначального соединения разработан С. И. Танеевым и позволяет по первоначальному соединению определить

круг возможных вертикальных перестановок. Для этого необходимо себе представлять, в каких отношениях друг с другом находятся различные Iv . Систематика показателей вертикальных перестановок также дана С. И. Танеевым. В своей книге "Подвижной контрапункт строгого письма" С. И. Танеев объясняет все основные положения, позволяющие выявить эту систематику. Не останавливаясь на разъяснении того научного аппарата, с помощью которого построена система Iv , передадим только конечный результат исследования С. И. Танеева.

Итак, С. И. Танеев устанавливает связь и отношения разных Iv между собой. Действительно, показателей вертикальных перестановок голосов может быть довольно много — столько, сколько существует интервалов. Если к этому добавить возможность положительных, прямых отрицательных и противоположных перестановок, то число значений Iv увеличивается в несколько раз. Между всеми этими показателями существует система взаимосвязи, установленная С. И. Танеевым. Выписанный в одну линию ряд всех возможных Iv дает количество показателей, но взаимодействия показателей между собой не отражает. На основе октавного тождества С. И. Танеев группирует показатели этого длинного ряда в столбцы по три Iv в каждом:

-14 -13 -12 -11 -10 -9 -8 -7 -6 -5 -4 -3 -2 -1 0 1 2 3 4 5 6 7

-14	-13	-12	-11	-10	-9	-8
-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1
0	1	2	3	4	5	6

В таком виде группировка показателей обнаруживает родство трех разных Iv между собой. Оказывается, что три показателя, входящие в один столбец, обладают неким сходством, близостью. Во-первых, интервалы этих показателей однотипны. Так, в первом столбце все интервалы показателей являются диссонансами, во втором — несовершенными консонансами, в третьем — квинтами и квинтами и т. д. Нижний показатель в каждом столбце есть показатель только прямой расширяющей перестановки. Его величина определяет номер столбца. Средний — показатель прямой сближающей перестановки. Допускает он также и противоположную перестановку (начиная с интервала квинты), но в случае, как мы уже говорили, соблюдения условий "предельных" интервалов в

первоначальном соединении. В сумме (алгебраической) каждая пара дает октаву. Столбец, в котором находятся лишь интервалы октавы, выделен С. И. Танеевым как особый, в дальнейшей группировке показателей не участвующий. Во-первых, потому, что все Πv этого столбца являются октавными. Во-вторых, потому, что нижний интервал в этом столбце указывает на отсутствие всякой перестановки, то есть нулевой показатель сложного контрапункта.

Связь трех показателей между собой во всех остальных столбцах проявляется в том, что первоначальное соединение, написанное при среднем Iv , допускает перестановку его и при верхнем (если перестановка одинаковая, — или прямая или противоположная).

Каждый из трех показателей столбца имеет сходство в качестве звучания производного соединения в сравнении его с первоначальным: определенный порядок соотношения интервалов первоначального и производного соединений. Для характеристики этого порядка С. И. Танеев вводит очень существенное понятие — “устойчивый интервал”. В системе вертикально-подвижного контрапункта это означает такой интервал, качество которого не меняется в производном соединении в сравнении с первоначальным: консонанс остается консонансом, диссонанс — диссонансом. Например, терция является устойчивым консонансом, если в производном соединении она остается терцией ($Iv -4$), или становится квинтой ($\Pi v +2, -6$), унисоном ($Iv -2$), секстой ($\Pi v +3, -7$), октавой ($Iv -9$), децимой ($Iv -11$) и т. д. Та же терция является неустойчивым интервалом, если в производном соединении она становится диссонансом: секундой ($Iv -1$) или ноной ($Iv -10$), квартой ($\Pi v +1, -5$), септимой ($\Pi v +4, -8$) и т. д. Аналогично, например, интервал септимой является устойчивым диссонансом при показателях $-7, +2, +5, -9$, так как дает в производных соединениях диссонансы. Неустойчивым интервалом секунда выступает при показателях $+1$ (превращаясь в терцию), -1 (превращаясь в унисон), $+3$ (превращаясь в квинту), $+4$ (превращаясь в сексту) и т. д.

При вертикальных перестановках голосов в разных показателях консонансы могут сохранить свой вид (например, совершенный консонанс остается совершенным, а несовершенный — несовершенным). Такие устойчивые консонансы называются однородными. К ним относятся терция и секста, унисон, квинта и октава. Так, в двойном контрапункте октавы или дуодецимы устойчивые консонансы являются однородными. Неоднородными устойчивые консонансы называются тогда, когда при вертикальных перестановках они меняют свой вид — несовершенный консонанс становится совершенным (например, секста становится квинтой при $\Pi v -9, -1$), и наоборот — совершенный консонанс становится несовершенным

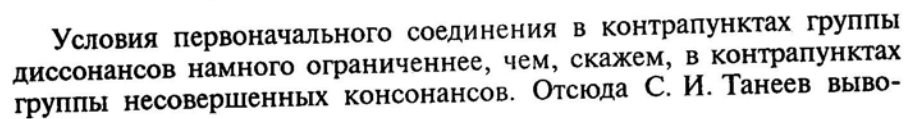
(например, октава становится терцией при $\Pi v -9, -5$). Устойчивые однородные консонансы в первоначальном соединении дают возможность параллельного движения терциями и секстами — основного, опорного движения в голосоведении. Консонансы же устойчивые, но неоднородные такого движения в первоначальном соединении не допускают. Πv диссонансов, а также несовершенных консонансов (столбцы 1, 2, 5, 6) имеют устойчивые неоднородные консонансы, и потому при всех показателях названных столбцов в первоначальном соединении исключается прямое движение в голосоведении.

Набор устойчивых интервалов характеризует особенности того или иного показателя, как и всего столбца. Так, каждый из входящих в первый столбец показателей имеет минимальное число устойчивых интервалов. Например, $+1$ — это только квинта. Следовательно, качество звучания производного соединения сильно меняется в сравнении с первоначальным. Кроме того, как уже было сказано, устойчивые консонансы являются в этих показателях неоднородными. Так, при показателе -6 терция становится квинтой и наоборот. Соответственно, параллельное движение терциями исключается.

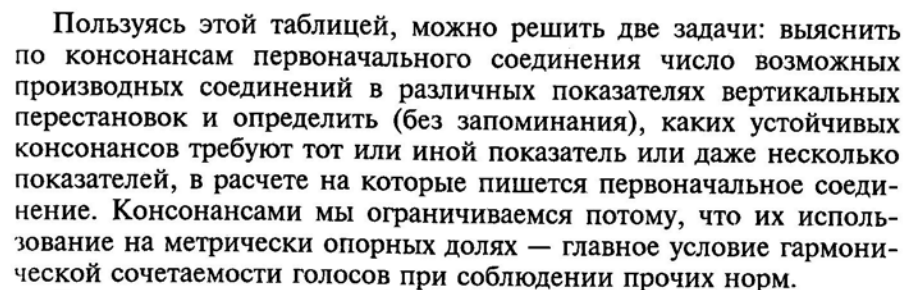
Напротив, во втором столбце преобладают устойчивые интервалы. Не все консонансы, однако, являются в них устойчивыми, и кроме того, устойчивые консонансы суть неоднородные. Во всех показателях как третьего, так и четвертого столбцов возможно параллельное движение в один из несовершенных консонансов: при -10 — секстами, при -11 — децимами или терциями, при -4 — терциями и т. д.

Итак, первый этап систематизации показателей свидетельствует о родстве трех, соединенных в один столбец Πv . Второй этап систематизации обнаруживает родство уже не трех, но шести показателей. С. И. Танеев объединяет столбцы в пары на основе качества интервалов показателей. В первую группу он включает два столбца, интервалы показателей которых являются диссонансами. Во вторую группу входят два столбца с показателями несовершенных консонансов. И наконец, третью группу составляют два столбца с кварто-квинтовыми показателями. Показатели, входящие в каждую из групп, имеют общие свойства.

Третий этап систематизации состоит в обнаружении общих свойств между группами показателей. Такие свойства есть. Например, казалось бы, противоположные по качеству звучания перестановки с показателями первой и второй групп сходны тем, что устойчивые консонансы в них являются неоднородными (кроме -8 , в котором один устойчивый интервал — квинта, дающий в производном соединении тоже квинту). Следовательно, параллельное движение консонансами запрещено как в той, так и в другой группе. Но запрещение параллельного движения внутри первоначального соединения компенсируется возможностью применения в



Вместе с тем можно осуществить еще один шаг к обобщению закономерных соотношений между показателями вертикально-подвижного контрапункта и выразить их в упрощенном виде посредством следующей таблицы:



Не останавливаясь на объяснении принципов выведения этой таблицы, раскроем способ ее использования и выводы, к которым она приводит (таблица пригодится нам также в тех разделах, которые посвящены тройному вертикально-подвижному контрапункту и контрапункту, допускающему удвоения).

Итак, в двух средних строчках таблицы расположены все консонансы в пределах двух октав. Их последовательность в одной строчке противоположна по отношению к другой. Одна из строчек консонансов названа квинтовым рядом по первому, открывающему

ее интервалу квинты. Другая строчка названа секстовым рядом, так как ее открывает интервал сексты через октаву. Сверху и снизу от этих рядов консонансов располагаются столбцы показателей Танеева. Они построены несколько в ином порядке и дополнены Iv-15 и Iv-16 (до трех октав). Столбцы разделены на показатели квинтового и секстового рядов. Обратим внимание, что за исключением показателей -8, -16 и 0 все остальные могут находиться либо в квинтовом, либо в секстовом ряду. Названные же показатели могут размещаться и в том, и в другом ряду. Расположение показателей в таблице идет от более строгих к менее строгим (по числу устойчивых консонансов) слева направо, как указано стрелками.

Допустим, необходимо выяснить, какие устойчивые интервалы содержит Iv-6¹. Для этого находим позицию, в которой имеется этот показатель. По таблице видно, что это показатель квинтового ряда. Устойчивыми консонансами при нем будут все интервалы, расположенные прямо под ним и слева от позиции показателя. Соответственно, это интервалы терции, квинты и дуодецимы (2, 4, 11). Следовательно, все остальные консонансы, помещающиеся правее, являются неустойчивыми и могут использоваться только в связанном виде. Если мы обратимся к показателям того же столбца, к которому принадлежит Iv-6, то увидим, что Iv+1 имеет на один консонанс меньше (только 4 и 11), а Iv-13 на один консонанс больше (4, 11, 2 и 9). Так же определяются устойчивые консонансы и остальных показателей. Например, для Iv+2 устойчивыми будут почти все консонансы (2, 9, 0, 7, 14, 5, 12). Только 11 и 4 будут неустойчивыми консонансами (они располагаются правее позиции показателя). Подчеркнем, что для данного показателя необходимо ориентироваться только на консонансы своего ряда, при этом нет необходимости помнить о правиле "предельного" интервала: его несоблюдение не изменит условий употребления показателя, только приведет к смешанному виду перестановки. Отдельные показатели, находящиеся в таблице на одной и той же вертикальной позиции, имеют общий набор устойчивых и неустойчивых консонансов, например, Iv+1 и -15, +3 и -13, -12 и +4 и т. д. Это означает, что первоначальное соединение безусловно пригодно для обоих показателей.

Ничего не меняется и при усложненной постановке задачи — выяснить, какие консонансы можно использовать в первоначальном соединении для последующей перестановки в двух-трех показателях (по терминологии С. И. Танеева: в сложном показателе).

¹ Заметим, что С. И. Танеев придавал большое значение "предельному интервалу" и соблюдению вида перестановки. В действительности, как показывает художественная практика строгого письма, это не имеет принципиального значения. Важно лишь соблюдение устойчивого консонанса в первоначальном соединении.

Вспоминая вывод С. И. Танеева, мы, естественно, будем ориентироваться на показатель с более строгими условиями. Например, для соединения, задуманного к передвижению в Iv-6 и -13, или -6 и -4, или -6 и -2, во всех случаях устойчивыми будут только три консонанса показателя -6 (4, 11 и 2). Таблица ясно показывает, что набор показателей **не может быть произвольным**. Показатели разных рядов не сочетаются между собой, поскольку наборы их устойчивых и неустойчивых консонансов являются взаимоисключающими. Следовательно, лучше всего сочетаются показатели одного ряда. Исключение составляет показатель -8, принадлежность которого к квинтовому или секстовому ряду определяется видом перестановки (прямая или противоположная), а также показатели -16 и 0, для которых все консонансы являются устойчивыми, поэтому они могут быть свободно переставлены в противоположный ряд (естественно, мы должны учитывать, что Iv0 не дает реального нового соединения).

Теперь обратимся к противоположной задаче: необходимо определить, каким показателям перестановок удовлетворяет первоначальное соединение с неким набором опорных консонансов. Например, в соединении использованы прима, терция и октава (0, 2 и 7). В этом случае мы выявляем показатели по обоим рядам консонансов. Приемлемыми будут все те показатели, которые располагаются справа начиная от самого правого консонанса по соответствующему ряду. По квинтовому ряду самый правый из указанных консонансов — октава, следовательно, возможны все показатели справа начиная с -11: +5, -2, -9, -16. По секстовому ряду самый правый консонанс — терция, следовательно, возможны Iv+2, -14 и -7. Во всех случаях мы должны помнить также о направлении движения голосов; если в данном примере использовано параллельное движение, то в числе возможных показателей остаются только -11, -14 и -7.

Последовательность расположения столбцов показателей в таблице — слева направо — показывает направление от наиболее строгих показателей к более свободным. Ориентируясь на показатель диссонанс, мы можем создать первоначальное соединение, допускающее целый "веер" производных в разных показателях.

Художественная практика убеждает в том, что наиболее употребительными всегда были показатели квинтового ряда и октавный контрапункт, причем показатель квинты или дуодецимы преобладал над октавным. Это связано с тем, что в основе ряда консонансов этих показателей лежит важнейший интервал квинта (и другие интервалы, образующие трезвучие), тогда как в противоположном ряду в основе лежит секста (и секстаккорд).

Представленная таблица может быть в полной мере применима к любым первоначальным соединениям. По отношению же к каноническим секвенциями и бесконечным канонам первого разряда, где также используется техника вертикально-подвижного контрапункта, требуются некоторые оговорки (объяснение причин этого выходит за рамки учебного курса полифонии).

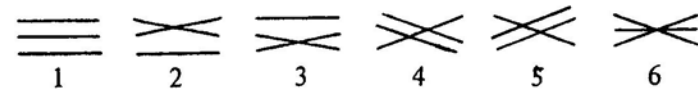
Подводя итог анализу возможностей показателей вертикально-подвижного контрапункта, обратим внимание на вывод, сделанный С. И. Танеевым (§ 118): "Количество производных соединений обратно пропорционально тем музыкальным средствам, какими мы располагаем для его сочинения. Чем многочисленнее комбинации, тем однообразнее то соединение, из которого они получаются". Этот вывод можно считать одним из **всеобщих законов** полифонии (имеется в виду комплементарно-контрапунктическая концепция (полифонии)). Действительно, чем менее индивидуализирован тематический материал, тем больше возможностей разной полифонической работы с ним он дает.

В практических упражнениях целесообразно, сочиняя первоначальное соединение (например, тематический мотив с контрапунктом-противосложением), готовить его для перестановок с разными показателями, пользуясь "подсказкой" в виде приведенной выше таблицы. При написании имитационной строфы музыкальной формы такое первоначальное соединение может быть неоднократно повторено с применением разных Iv и удвоений.

Занятие 16

Перейдем теперь к тройному (трехголосному) вертикально-подвижному контрапункту.

Все, что говорилось о двойном вертикально-подвижном контрапункте, в полной мере относится и к трехголосному, но с некоторыми особенностями. Поскольку трехголосие вбирает в себя три пары голосов (две пары смежных голосов и пара крайних), то здесь во всех случаях фигурируют и три показателя перестановки. С. И. Танеев предложил следующую формулу соединения показателей в трехголосии: $Iv' + Iv'' = Iv\Sigma$. Показатели-слагаемые относятся только к смежным парам голосов: первый — к двум верхним, второй — к двум нижним. Суммирующий показатель (с греческой буквой "сигма" — знак суммы) относится только к паре крайних голосов. Первоначальное трехголосное соединение принципиально допускает в производном соединении шесть типов передвижения голосов относительно друг друга, которые С. И. Танеев назвал "фигурами" перестановки:



Конкретная числовая формула допускает только одну из этих шести фигур в зависимости от использованных показателей и связанных с ними видов перестановки. Изредка возможны две фигуры, если между какой-либо парой голосов происходит перекрещивание, смешанная перестановка. Это надо представить себе раньше, чем писать контрапунктическое соединение. Подчеркнем, что позиция (местоположение) показателей имеет решающее значение для определения конкретной фигуры перестановки и гармонического качества соединения, хотя числовые значения и результат в формуле могут совпадать (математическое правило о том, что от перестановки слагаемых сумма не меняется, в данном случае не действует). Продemonстрируем сказанное, воспользовавшись перестановкой показателей в формуле (с одними и теми же числовыми значениями).

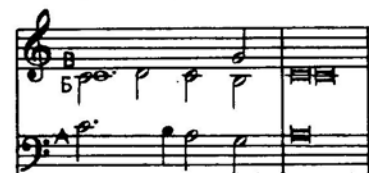
Допустим, задается формула показателей: $-4 -5 = -9$. Если слагаемые показатели будут использованы для противоположной перестановки, то мы получим 6-ю фигуру. Если прямой — то только 1-ю и т. д. Если же мы переставим слагаемые ($-5 -4 = -9$), то образуется уже другое по гармонии контрапунктическое соединение с теми же формулами:

Первоначальное соединение



$$Iv\Sigma = -9 \quad Iv' = -4, \quad Iv'' = -5>$$

Производное соединение



Если же мы перенесем показатели в другие части равенства, например $9 - 4 = 5$ или $9 - 5 = 4$, то получим новые формулы соединения (поскольку принадлежность показателей к ряду меняется или противоположную) со своими фигурами в зависимости от того, для прямой или противоположной перестановки использовано второе слагаемое-показатель (либо 1-я, либо 3-я фигуры).

Поскольку для составления формулы необходимо только два любых показателя (третий выводится автоматически), то процесс сочинения первоначального соединения может быть ограничен лишь двумя, наиболее строгими по условиям показателями. В этом случае вновь необходимо воспользоваться данной нами выше таблицей с тем, чтобы выявить наиболее строгие показатели. Тогда сначала сочиняется пара голосов с наиболее жесткими условиями показателя, затем присоединяется третий голос к тому голосу, показатель с которым более свободен. Условия же (ограничения) третьего показателя можно вообще не учитывать, так как они будут выполнены автоматически (достаточно, чтобы присоединяемый голос консонировал и удовлетворял требованиям простого контрапункта). Очевидно, что отнюдь не любая формула трехголосного контрапункта благоприятна по своим возможностям или вообще осуществима.

В художественной практике мы чаще всего сталкиваемся с тем, что один из показателей-слагаемых в первой части формулы относится к октавному столбцу (0, 7, -7, -14), например $-11 + 7 = -4$ или $0 - 5 = -5$. Это значительно облегчает сочинение и способствует сохранению гармонического качества контрапункта, поскольку неоктавный показатель совпадает с суммирующим или относится к тому же столбцу (состоящему, как уже известно, из интервалов октавного родства). Для этих случаев более характерны 2-я и 3-я (реже 1-я) фигуры, а сам контрапункт напоминает скорее двухголосный подвижной контрапункт на фоне третьего голоса, чем тройной вертикально-подвижной контрапункт. Наконец, наиболее употребителен в художественной практике так называемый тройной контрапункт октавы, в котором участвуют только показатели октавного столбца. Это единственный вид контрапункта, допускающий возможность образования из первоначального соединения производных по всем шести фигурам перестановок (поскольку только интервалы-показатели октавного столбца могут обращаться в интервалы своего же столбца, то любое изменение числовой формулы не выводит за его рамки и не изменяет общего гармонического качества соединения). Однако, едва ли в музыке до XX века мы найдем прием использования более четырех фигур перестановок в рамках одного произведения.

Из других видов подвижного контрапункта хотелось бы остановить внимание на контрапункте, допускающем удвоения. Во-первых, потому, что это очень распространенный вид сложного контрапункта. Во-вторых, потому, что эффекты звучания, который дает этот контрапункт, связаны с гармоническим развитием первоначального соединения. Согласно формулировке С. И. Танеева, контрапункт, допускающий удвоение, непосредственно соотносится со второй группой показателей (несовершенных консонансов). Иначе говоря — удвоение есть одно из свойств контрапунктов группы несовершенных консонансов. Вместе с тем, как мы уже знаем (и еще более убедимся в дальнейшем), удвоение одного из голосов первоначального соединения возможно и при других *Iv* с соблюдением при этом особых условий, прежде всего исключения параллельного движения.

Если в производном соединении удваивается один из голосов первоначального, удвоение является неполным. В случае удвоения всех голосов первоначального соединения — полным. Какие схемы удвоений голосов возможны?

Схемы удвоений голосов по вертикали соответствуют тем трем параметрам передвижений голосов, о которых уже говорилось. А именно: раздвижение, сужение и перестановка. Связь с показателями группы несовершенных консонансов обнаруживается в том, что по большей части удвоения делаются в несовершенный консонанс — терцию, сексту или дециму.

Это не исключает в принципе возможности удвоения голоса (или голосов) в другие интервалы, например, в так называемом фобурдоне, о котором у нас уже шла речь, удвоение верхнего голоса выполняется в кварту.

При удвоении, расширяющем интервалы первоначального соединения, возникает перестановка с положительным *Iv*. В первоначальном соединении в случае неполного удвоения учитываются условия того контрапункта, в интервал которого происходит удвоение. Так, при удвоении одного из голосов в расширяющую терцию учитываются условия контрапункта +2; при удвоении в сексту — условия контрапункта +5. Удвоение, получаемое при сближающей перестановке одного из голосов, обязывает принять во внимание "предельный интервал", а именно: "предельный интервал" сближения голосов первоначального соединения. Выполнение такой перестановки-удвоения требует соблюдения в первоначальном соединении условий того *Iv*, на интервал которого делается удвоение. Так, удвоение на сближающую терцию требует учета условий *Iv*-2, удвоение на сближающую сексту — условий *Iv*-5. Удвоение, получаемое с помощью перекрестного перемещения одного из голосов, то есть двойного контрапункта, требует соответственно соблюдения "предельного интервала" сближения голосов первоначального со-

единения. Такое удвоение большей частью связано с применением Iv-9 (или других Iv интервалов, превышающих октаву):

30a

Iv + 2

Iv + 2

6

Iv - 2

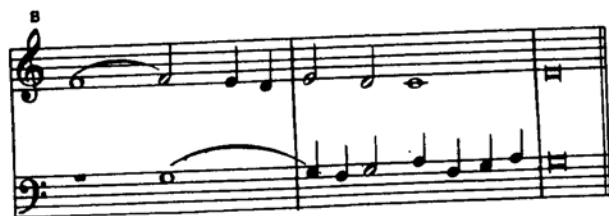
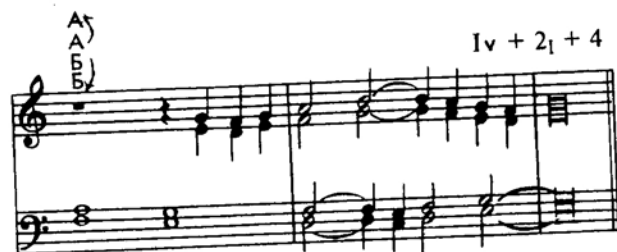
Iv - 2

Iv - 9

Iv - 9

При полном удвоении в расширяющий интервал на производное соединение влияют условия уже двух показателей — показателя, на интервал которого выполняется удвоение (если оба голоса удваиваются в одинаковый интервал), и показателя суммарного интервала раздвижения голосов. Так, при полном удвоении голосов на терцию первоначальное соединение учитывает условия контрапункта +2 и контрапункта +4. При полном удвоении на интервал сближения голосов принимаются во внимание сумма двух “предельных интервалов” и два показателя — на интервал удвоения и на интервал суммарной перестановки, например, при сближающем удвоении на терцию учитывается Iv-2 и Iv-4. Перекрестное удвоение требует соблюдения в первоначальном соединении “предельного интервала” отдаления голосов и два Iv. Так как такое удвоение обычно выполняется в дециму, это будут Iv-9 и Iv-18:

31a



Обращаясь к введенной нами таблице показателей, мы можем уточнить, когда возможно применение вертикально-подвижного контрапункта с удвоениями и каково участие в этом разных показателей.

Как известно, исключение параллельного движения в первоначальном двухголосном соединении автоматически позволяет удвоение (неполное) любого из голосов в один из интервалов второй группы показателей (несовершенных консонансов). Таблица подтверждает это в полной мере, поскольку показатель -16 (-9) находится справа в конце ряда и допускает в качестве устойчивых все консонансы. Согласно С. И. Танееву, возможность неполного удвоения в какой-либо из интервалов группы несовершенных консонансов, по существу, означает одновременное соединение первоначального и производного соединений по показателю — несовершенному консонансу. В действительности это только частный случай, и возможности удвоений голосов гораздо более широки и обусловлены более общей закономерностью, которая сформулирована ниже.

Второй вывод из нашей таблицы: любое соединение, удовлетворяющее показателям диссонансов и кварт — квинт, также автоматически допускает неполное удвоение любого из голосов первоначального соединения, поскольку эти показатели более строги по условиям, чем показатели — несовершенные консонансы, находящиеся в таблице правее первых.

Возможности полного удвоения зависят, как выяснил С. И. Танеев, от суммирующего показателя удвоений. Здесь мы должны выделить две следующие принципиальные возможности:

1. Голоса первоначального соединения удваиваются в показателе одного и того же столбца по своему ряду (либо 2-го, либо 5-го). Очевидно, что соединение по консонансам своего ряда должно находиться, соответственно, либо в секстовом, либо в квинтовом ряду. При этом возникает следующая закономерность: какие бы два показателя несовершенных консонансов мы ни сложили, их сумма всегда будет равна кварто-квинтовому показателю своего же ряда. Например, в секстовом ряду: $2+2=4$, $2-5=-3$, $2-12=-10$, $-5-5=-10$ и т. д.; в квинтовом ряду: $5+5=10$, $5-2=3$, $5-9=-4$, $-2-2=-4$ и т. д. По существу, эта операция сводится к удвоению, умножению на 2 любого показателя одного столбца. Но, как уже говорилось, кварто-квинтовые показатели более строги по условиям и находятся левее показателей — несовершенных консонансов своего ряда, а поскольку показатели-диссонансы расположены еще левее, следует общий вывод, что соединение, удовлетворяющее условиям показателей-диссонансов и кварт-квинт своего ряда, автоматически допускает и полное удвоение первоначального соединения практиче-

ски в любой интервал — несовершенный консонанс, соответствующий показателям своего ряда.

Единственное нарушение, которое может возникнуть в строгом стиле, — это возникновение при удвоениях вспомогательного движения к приме, которое можно устранить октавным переносом какого-либо из сталкивающихся голосов.

2. Второй возможный вид удвоения возникает тогда, когда один из голосов удваивается в интервал 2-го столбца показателей, а другой — 5-го (принадлежащих разным рядам). При сложении интервалов — несовершенных консонансов из разных столбцов их сумма всегда равна показателю октавного столбца. Например, $-5 - 9 = -14$, $2 - 2 = 0$, $5 - 12 = -7$ и т. д. Исходя из сравнения устойчивых консонансов показателей 2-го и 5-го столбцов, можем заключить, что условия первых более строги, чем вторых, поскольку вторые (-16) при соответствующем октавном раздвижении действуют и для секстового ряда, но не наоборот.

Следовательно, первый случай удвоений можно дополнить выводом, что соединение, удовлетворяющее условиям показателей-диссонансов, кварт-квint или несовершенных консонансов секстового ряда, автоматически допускает полное удвоение по иной формуле: один голос удваивается в показатель своего ряда, второй — в показатель противоположного (5-го столбца), возможно, с учетом октавного расположения (в сумме они дадут какой-либо октавный интервал-показатель, который также относится к секстовому ряду). Этими дополнительными возможностями как бы компенсируются более скудные “данные” показателей секстового ряда для самостоятельных производных соединений. (Принципиально такая же формула действует и в квинтовом ряду, но на ней мы не останавливаемся, она требует специальных условий.)

Выводы об автоматически допускаемых неполных и полных удвоениях, по существу, неизбежно обеспечиваются при соблюдении правил о движении голосов.

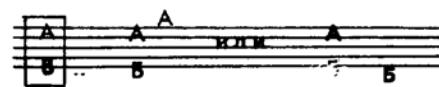
Вернемся вновь к неполным удвоениям. С. И. Танеев считал, что они всегда связаны с показателями — несовершенными консонансами и возникают лишь при их использовании (отсюда его вывод об одновременном соединении первоначального и производного соединений). В действительности эта связь проявляется лишь в том, что такие соединения неизбежно удовлетворяют условиям показателей — несовершенных консонансов. Однако сами по себе удвоения не привязаны к этим показателям, что подтверждают и многие примеры из художественной практики. Наиболее характерный из них — это неполное удвоение в производном соединении при показателях -6 (-13) и -4 (-11), где совсем отсутствует показатель — несовершенный консонанс, а удвоение есть. Исходя из художественных образцов, а также анализа данной таблицы, можно сделать более общий

вывод о том, что неполное удвоение выполнимо во всех случаях, когда в круге показателей возможных производных соединений находятся такие, которые отличаются один от другого на терцию или сексту. Если при этом допустимы еще и показатели, отличающиеся на кварту — квинту (суммирующие те же терции и сексты), то возможны и полные удвоения. Следовательно, удвоения можно считать одновременным наложением двух и более производных соединений с показателями, отстоящими на терцию — сексту и, соответственно, кварту — квинту, а сочетание первоначального соединения (при показателе 0) с производным — только частное проявление этой закономерности.

Наконец, согласно общей классификации видов сложного контрапункта (см. таблицу), контрапункт, допускающий удвоения, может включить горизонтальные смещения голосов. В таком случае при неполном удвоении возникает простой канон с контрапунктирующим голосом.

Интервал, направление и время включения респосты канона определяется величинами I_v и I_h . Например, I_v+5 и I_h+2 означают, что респоста вступает в нижнюю сексту с отстоянием от пропосты на 2 \downarrow ; I_v-5 и I_h-6 означают, что респоста вступает в верхнюю сексту и опережает пропосту (напомним о “предельном” интервале и “предельном” отстоянии голосов, о которых у нас уже шла речь):

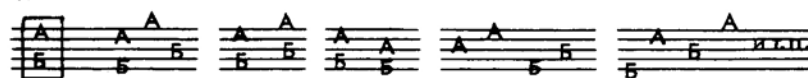
32



Мы привели лишь два возможных варианта из тех многочисленных, которые могут дать вертикальные, горизонтальные и вдвойне-подвижные перестановки в условиях контрапункта, допускающего удвоения.

При полном удвоении мелодий образуется двойной канон (если первоначальное соединение двухголосно). Опять-таки, варианты в интервале, порядке и времени вступления респост зависят от условий применения подвижных контрапунктов. Приведем несколько возможных схем производных соединений:

33



Занятие 17

Виды сложного контрапункта, допускающие инверсию, ракоход и ракоход инверсии, могут быть объединены в особую группу под общим названием обратимый контрапункт. По сравнению с подвижным обратимый контрапункт малоупотребителен, и в этом смысле разновидности, перечисленные выше, представляют собой последовательно убывающий ряд. Наиболее распространены инверсии, в отличие от которых ракоходные формы (вплоть до XX века) входили в число редких, даже редчайших приемов преобразования музыкального материала. Поэтому в обычном словоупотреблении «обращение» существует как синоним инверсии; ракоход же, если о нем вообще упоминают при систематизации сложного контрапункта, описывается обособленно. Однако в Предисловии к «Подвижному контрапункту строгого письма» Танеев дает определение, в равной степени приложимое к инверсии и к ракоходу: «Под обращением разумеется такое изменение первоначального соединения, которое соответствует отражению его в зеркале». Понятно, что зеркало может быть поставлено как снизу, так и сбоку нотной строки — в обоих случаях возникает противодвижение мелодий и их сочетаний. В первом случае мы имеем инверсию мелодий, во втором — ракоход.

Однозначная терминология обратимого контрапункта до сих пор не сложилась, возможно потому, что С. И. Танеев в своем классическом труде, по сути, не касается этой темы. С. С. Богатырев в специальной работе, посвященной обратимому контрапункту (М., 1960), рассматривает только инверсии, пользуясь при этом следующими понятиями: «вертикально-обратимый» контрапункт для обозначения инверсий с вертикальными перестановками; «горизонтально-обратимый» для обозначения инверсий с горизонтальными перестановками, и, соответственно, «вдвойне-обратимый» для обозначения инверсий с вдвойне-подвижными перестановками. В педагогической практике существует также другая система обозначений. По аналогии с подвижным контрапунктом инверсия именуется вертикально-обратимым, ракоход — горизонтально-обратимым, ракоход инверсии — вдвойне-обратимым контрапунктом. Наша терминология коренится в старинном словоупотреблении, которое нашло подтверждение в терминах серийной техники. Мы надеемся, что она снимет все имеющиеся противоречия, касающиеся понимания сути обратимого контрапункта.

Если в подвижном контрапункте новое качество звучания достигается посредством перестановок неизменных мелодий, то в обратимом регламентированные изменения начинаются с самих мелодий. Все специфические для обратимого контрапункта виды преобразований существуют в одноголосии, так сказать, еще до контрапункта: инверсия встречается в имитациях (имитации в обращении), ракоход, ракоход инверсии — чаще всего в тенорах мотетов и месс: см., к примеру, мотет Данстейбла *Veni, Sancte Spiritus*; части *Agnus Dei* из месс Дюфаи, Жоскена, Обрехта на *L'homme armé*.

Уже в одноголосии возникают определенные правила и ограничения. Инверсия мелодии связана с выбором оси симметрии. При-

нято считать, что в музыке строгого стиля это терция уменьшенного трезвучия данного звукоряда, так как она обеспечивает сохранение всех тоновых величин сверху и снизу от осевого звука. Это гарантирует взаимопревращаемость тритонов и, соответственно, чистых кварт и квинт по обе стороны оси. Однако, обращаясь к музыке строгого стиля, легко увидеть, что единого правила не существует и, более того, примеры с «классической» осью симметрии достаточно редки. По-видимому, мотивация выбора оси иная. При имитации в обращении композитор либо сохраняет лад пропосты, выбирая III ступень в качестве осевой, либо меняет лад, используя другие осевые звуки:

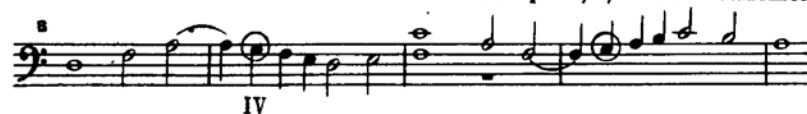
Палестрина. Magnificat II тона



Палестрина. Surrexit Pastor bonus

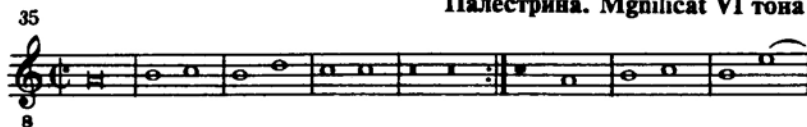


Палестрина/?/ Месса Canonica



Ракоход мелодии связан с значительным числом ограничений, прежде всего — в ритмике. В условиях строгого стиля исключаются ритмические рисунки типа $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, так как при чтении слева направо они превращаются в свою противоположность. Главным свойством мелодии, предназначенной для ракохода, можно считать внутреннюю симметричность (ритмическую и звуковысотную) ее отдельных сегментов и/или даже мелодии целиком:

Палестрина. Magnificat VI тона





Пропоста ракоходного канона из Магниката VI тона Палестрины строго симметрична, за исключением двух последних звуков, благодаря которым и можно отличить пропосту от респосты.

Соответствующими свойствами обладают и мелодии с. рг. f., избираемые для ракохода. Один из ярких примеров — песня L'homme armé, мотивы и фразы которой на удивление симметричны.

В двухголосии возникают дополнительные ограничения. Инверсия практически делает невозможным использование диссонирующих задержаний из-за того, что нисходящие ходы разрешений преобразуются в восходящие. Что же касается ракоходного контрапункта, то в нем исключаются диссонансы не только на сильных, но и на слабых долях (при чтении слева направо проходящие и вспомогательные диссонансы становятся неприготовленными задержаниями).

Систематизация различных видов обращений охватывает область более широкую, чем обратимый контрапункт, так как объектом трансформации при обращениях становится не только двух- (много-) голосие, но и одноголосие:

исходное одноголосие			исходное двухголосие			
одноголосие	отражения (каноны)	подвижн. к-п	полные обраш.	подвижн. к-п	неполные обраш.	подвижн. к-п
ин-вер-сия	Б	↕	I Р II Б	↕	I Р II Б	↕
ра-ко-ход	А	↕	I Р II А	↕	I Р II А	↕
рако-ход инв.	Г	↕	I Р II Г	↕	I Р II Г	↕

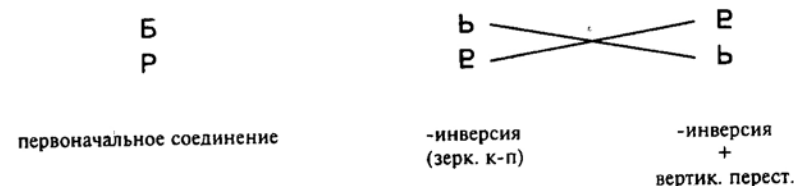
УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

Б-исходное одноголосие Б,Р-основной вид I - первоначальное соединение
Р-исходное двухголосие Б,Б-инверсия II - производное соединение
Б А,А-ракоход
Г,Г-ракоход инверсии

В предлагаемой таблице объединены все теоретически возможные (но далеко не в равной степени распространенные) виды обращений. Это:

- одноголосные обращения;
- двухголосные формы, “выращенные” из одноголосия, — контрапункт первоначального и производного вариантов мелодии, то есть каноны с нулевым сдвигом (или “отражения”);
- модификации исходного двухголосия — то, что обычно и подразумевается под обратимым контрапунктом.

К обращениям часто присоединяются дополнительные преобразования в одном из видов подвижного контрапункта (см. таблицу видов сложного контрапункта). Так, противоположная перестановка в инверсионном двухголосии ведет к тому, что мелодии в производном соединении не меняют своего взаимного расположения:



В примере из Sanctus мессы “Canonica” Палестрины IV=-14:

Палестрина. Месса Canonica, Sanctus



Воздействие горизонтально-(или вдвойне-) подвижного контрапункта на каноны с нулевым сдвигом приводит к появлению понятия “расстояние” имитации. В примере из органума Перотина Viderunt сочетание мотива и его инверсии преобразуется в бесконечный канон 1-го разряда в обращении:



Поэтому основные столбцы таблицы: “каноны”, “неполные” и “полные обращения” снабжены указаниями на возможное воздействие подвижного контрапункта.

Рассмотрим последовательно столбцы таблицы начиная с отражений. Сочетание мелодии и ее инверсии (ракохода, ракохода инверсии), строго говоря, нельзя отнести к области сложного контрапункта, так как здесь отсутствует первоначальное соединение. В то же время механизмы, регулирующие сочетание голосов в инверсионном и ракоходном канонах, тесно связаны с вертикально-подвижным контрапунктом.

В инверсионном каноне с нулевым сдвигом восходящие мелодические шаги дублируются равными по величине нисходящими, и наоборот. Возникает симметричное двухголосие (см. пример 38 а), воображаемая ось которого служит регулятором вертикали. В диатоническом звукоряде удобно принимать за ось не тон, а интервал. При этом существуют всего две возможности: центром симметрии может стать прима или секунда, вверх и вниз от которых “откладываются” равные интервалы. Вокруг примы выстраивается четный ряд, вокруг секунды — нечетный (см. пример 38 б):



В отличие от инверсионного канона, в ракоходном возникает вертикально-подвижной контрапункт в чистом виде — между первой и второй частями симметричной формы. Показателем вертикали служит удвоенный интервал имитации ($Iv = -2m$). Сравним вертикальные интервалы первой и второй частей, двигаясь от центра к краям (пример 39 а). Вертикальная перестановка отсутствует лишь при вступлении респосты от того же звука, что и пропоста ($m=0$; пример 39 б):



В то же время в ракоходно-инверсионном каноне при любом интервале между пропостой и респостой вертикальный контрапункт остается незадействованным. В первой и второй частях канона вертикальные интервалы идентичны, так как к ракоходу присоединяется зеркальный контрапункт, при котором все вертикальные величины первоначального соединения сохраняются в производном. Сравним вертикальные интервалы первой и второй частей:



В технике написания такого канона есть свои особенности: если респоста проводится от иного звука, нежели пропоста, при переходе от первой части ко второй возникает параллельное движение интервалов, как в нашем примере. Поэтому заключительный интервал первой части должен быть несовершенным консонансом. Другой вариант перехода — повторение интервала на “границе” между частями.

Столбцом “Полные обращения” начинается область обратимого контрапункта как такового.

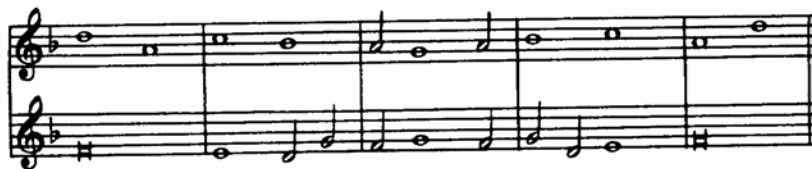
Инверсия двух-(много-)голосия, при которой отражается не только каждая из мелодий, но и их фактурное расположение, называется зеркальным контрапунктом. Наряду с ракоходным каноном эта форма — один из символов утонченной контрапунктической техники.

В зеркальном контрапункте — единая для всего многоголосия ось симметрии. Поэтому все вертикальные интервалы сохраняют свои величины (ступеневые во всех случаях и тоновые при терции уменьшенного трезвучия в качестве оси симметрии).

Особого внимания заслуживает взаимодействие зеркального и вертикально-подвижного контрапункта, обычно с октавным показателем (см. пример 36). Это едва ли не самая распространенная форма инверсии. Отражается не все многоголосие целиком, а каждый голос отдельно (конечно, ось симметрии везде одна и та же). Тем самым, возникает возможность менять расположение голосов так, как это происходит в двойном, тройном, четверном контрапункте октавы (естественно, при учете соответствующих ограничений).

Ракоходный контрапункт в двухголосии мало отличим от ракоходного канона в приму. Разница лишь в распределении материала по голосам. Сравним примеры 39 и 41:

41



Все неполные формы (из которых употребительны лишь инверсии) одинаковы по технике написания. К соответствующему (инверсионному, ракоходному...) канону из столбца “отражения” приписывается свободный голос; его сочетание с пропостой — первоначальное соединение, а с респостой — производное (или наоборот).

Из числа неполных обращений инверсия может считаться едва ли не единственной употребительной формой. Естественным поводом для ее возникновения являются имитации, в которых прямые повторения мотива сочетаются с обращенными:

О. Лакко. Mecca Entre vous
filles de quinze ans

42



Фрагмент фактуры

Первоначальное соединение



Производное соединение



* * *

Предлагаемый далее текст, касающийся канонических секвенций, может служить дополнительным материалом для работы на индивидуальных занятиях.

Техника сочинения канонических секвенций подробно описана в учебниках, однако, пользуясь величинами z , m , n (введенными С. И. Танеевым в “Учении о каноне”), легче выполнять письменные упражнения, нежели играть их же на фортепиано. Предложим

для этих целей более простой вариант сочинения канонических секвенций и бесконечных канонов 1-го разряда. Самые лаконичные по музыкальному материалу образцы этих форм встречаются у Перотина (и позднее в музыке тональной эпохи). Звено секвенции или остинато, лежащее в основе бесконечного канона, представляет собой последовательность из нескольких звуков: часто это затакт к остановке на сильной доле. Подвижная часть мотива звучит в голосах по очереди, поэтому отчетливо различим “гармонический каркас” двухголосия — чередование двух опорных интервалов, устойчивых консонансов данного *Iv*. Сумма опорных интервалов составляет величину *Iv*:

Перотин. Viderunt

43
8 $Iv=0-3$
8 $Iv=-3-3=-6$

Опорные схемы в бесконечных канонах и канонических секвенциях принципиально различаются. В бесконечных канонах это либо чередование разных интервалов, соединенных посредством равных мелодических (горизонтальных) шагов, либо повторение интервала, как у Перотина (величина мелодического шага в данном случае равна приме):

Опорные схемы бесконечных канонов

44
 $Iv=-4$
 $Iv=-8$
 $Iv=-6$

В опорных схемах канонических секвенций обязательно неравенство мелодических интервалов, при этом направление большего из них определяет направление канонической секвенции. Столь же строгим условием является и точный перенос мелодических интервалов из голоса в голос. Иными словами, опорная схема — это редуцированная каноническая секвенция (так же как схема бесконечного канона — его редукция).

В четных *Iv* естествен терцовый шаг секвенции, в нечетных — секундовый:

Опорные схемы канонических секвенций

45
 $Iv=-4$
 $Iv=-6$
 $Iv=-5$
 $Iv=-7$
 $Iv=-9$
 $Iv=-11$

* * *

В круг экзаменационных требований по пройденной части курса полифонии входит:

1. Идентифицирующий анализ незнакомого музыкального произведения. На основании анализа необходимо определить историческое время, жанр, стиль школы или автора предлагаемого сочинения.
2. Письменная экзаменационная работа. На предложенный педагогом григорианский хорал (с текстом) пишется (2 часа) поли-

фоническая пьеса в любом из пройденных полифонических стилей. Это может быть трехголосный мотет по образцу мотета XIII века; трехголосный мотет (или небольшая часть мессы — Kyrie, Benedictus) по образцу кантиленных мотетов 1-й половины XV века; четырехголосный мотет (или небольшая часть мессы) по образцу строгого письма Обрехта или Жоскена; пятиголосная имитация (одна строфа формы) по образцу строгого стиля Палестрины. Во всех случаях в работе должны быть учтены особенности многоголосия избранной “модели” в совокупности и применены соответствующие виды полифонической техники.

3. Демонстрация учебных практических работ, выполненных по данной части курса.

4. Игра на фортепиано

— небольших 2- и 3-голосных имитаций в строгом стиле,

— 2-голосных соединений в разных видах сложного контрапункта,

— 3-голосных первоначальных соединений для тройного контрапункта,

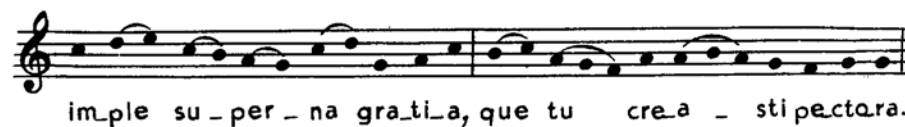
— бесконечных канонов и канонических секвенций с любыми

Иv.

5. Ответ на вопрос, предложенный в билете.

Вопрос может быть или из области теории сложного контрапункта, или из области стилевых характеристик многоголосия. Например: “Комплекс признаков, позволяющих идентифицировать многоголосие 1-й половины XV века” или “Комплекс признаков, позволяющих идентифицировать мотет XIV века” и т. п.

Образцы выполнения практических заданий





8 im - ple su - per - na gra - ti - a, que tu cre - a - sti pec - to - ra.

2a



8 Ve - ni Cre - a - tor Spi - ri - tus,



8 men - tes tu - o - rum vi - si - ta,



8 im - ple su - per - na gra - ti - a,



8 que tu cre - a - sti pec - to - ra.

6



8 Ve - ni Cre - a - tor Spi - ri - tus,



8 men - tes tu - o - rum vi - si - ta,



8 im - ple su - per - na gra - ti - a,



8 que tu cre - a - sti pec - to - ra.

3



8 Ve - ni Cre - a - tor Spi - ri - tus, men - tes tu - o - rum vi - si - ta,



8 im - ple su - per - na gra - ti - a, que tu cre - a - sti pec - to - ra.

4a

8 Ve - ni Cre - a - tor Spi - ri - tus,

8 men - tes tu - o - rum vi - si - ta

6

V.Cr. Ve - ni cre - a - tor Spi - ri - tus,

V. Cr.

men - tes tu - o - rum vi - si -

- ta, im - ple su - per - na...

B

Veni Creator

Sanctus Deus

Sancti Spiritus и т.д.

San - cti Spi - ri - tus as - sit no - bis gra - ti - a

Sanctus De - us

5a

и ли

и т.д.

и т.д.

и т.д.

и т.д.

6 (на материале упражнения 4в)

Veni Creator

Sanctus Deus

Sancti Spiritus

7 (на материале упражнения 4а)

Veni Creator

8

8

8

8

8

Образцы для игры на фортепиано.

Бесконечные каноны

8 $I_v = -14$



(в двух верхних голосах использован материал задания 4 б)



14 a

Be - ne - di - ctus, qui ve -

15

Be - ne - di - ctus, qui ve - nit, in no - mi - ne Do - mi - ni.

Приложение

In Bethlehem

Cho - rus In - no - cen - ci - um Sub He - ro - dis
In Beth - le - em
In Bethlehem.

5

stan - ci - um Fe - ri - ta - te nato re - ge
- le - em He - ro - des i - ra -

10

glo - ri - e Tru - ci - dan - tur ho - di - e
- tus, Qui - a pu - er na - tus,

15

Par - vu - li bi - ma - tus Et in -

Ti - mens prin - ci - pa - tus Scep - tro

20

- fra, cau - sa De - i. Ru - unt co - e

se pri - va - ri, Ju - bet de - col -

25

- ta - ne - i Plo - ra - tus et u - lu -

- la - ri Pu - e - ros bi - ma -

30

- la - tus. Est au - di - ta vox in Ra -

- tus. O mi - ra no - vi - tas

35

- ma: „Lu - ge, Ra - chel, et plo - rans cla -

Fa - ci - no - ris! O! O!

40

- ma Pi - os Fi - li - os. Il - ludim -

O! O! li - vo - ris Im - ma - ni -

45

-ple pro - phe - ti - cum, No - vum de - can - tans
- tas! O pu - ri - tas In - no - cen - ci -

50

can - ti - cum Et agnum do - mi - ni - cum,
- um Pe - de ge - mi - no se - quen - ci - um

55

A - gnum si - ne ma - ci - la. Pi - e
A - gni ves - ti - gi - um! O ro -

60

Lau - dant fi - li - um Ma - ri - -
- sa ru - bens O can - do - -

65

- e Re - gnan - tem In se - cu -
- ris Li - li - um, flos o - do - -

70

- la. Ec - cle - si - e Ex - ul - tent, le - te -
- ris, Vox in - fan - ci - um, Lau -

- mur, U - na con - gra - tu - le -
- des De - o di - cen - ci - um,

75

- mur, Nam Sy-on et Ihe - ru - sa - lem
Can - tan - ci - um: O! O!

80

Or - te sunt in Be - thle - em.
O! O - san - na!

Salve Regina Mater Misericordie

ПАУЭР

2

Sal -
Salve regina
Salve regina

5

- ve re - gi - na,

10

mi - se - ri - cor - di - e:

15 Vi - ta, dul - ce do, et

20 spes

no - stra sal -

30 e - xu - les, fi - li - i l - ve. Ad

35 Ad te su - spi - ra - mus.

te cla - ma - mus.

Ad te cla - ma - mus.

40 ge - men - tes et flentes in hac la - cri -

45 - ma - rum val - le. E - ya

50 er - go. Ad - vo - ca - ta no -

55 - stra, il - los tu - os mi -

60

se-ri-cor-des o-cu-los Ad nos

65

con-ver-te Et Je-sum be-

70

-ne-di-ctum fru-ctum ven-tris tu-li,

75

no-

80

bis post hoc ex-i-li-

85

-um o-sten-

90

de.

95

Unus Vir Vir

100

go ma-ter ec-cle-si-

go ma-ter ec-cle-

105

ta glo-ri-e, e-stro no-bis

por-ta glo-ri-e, e-stro no-

110

re-fu-gi-um a-pud Pa-trem

bis re-fu-gi-um a-pud

115

et Fi-li-um.

Patrem et Fi-li-um.

120

cle-mens.

cle-mens.

cle-mens.

Unus

125

Vir-

Vir-

go cle-mens, vir-

go cle-mens, vir-go

130

go pi-a, vir-go dul-cis, o Ma-ri-a,

pi-a, vir-go dul-cis, o Ma-ri-a,

135

ex_au - di pre - ces

ex_au - di pre - ces omni - um

Detailed description: This system contains measures 135 to 140. It features two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are 'ex_au - di pre - ces' for measures 135-136 and 'ex_au - di pre - ces omni - um' for measures 137-140.

140

o - mni - um ad te pi - e cla - manti - um.

ad te pi - e cla - man - ti - um.

Detailed description: This system contains measures 140 to 145. It features two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are 'o - mni - um ad te pi - e cla - manti - um.' for measures 140-141 and 'ad te pi - e cla - man - ti - um.' for measures 142-145.

145

pi - a

pi - a

Detailed description: This system contains measures 145 to 150. It features two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are 'pi - a' for measures 145-146 and 'pi - a' for measures 147-150.

Unus 150 155

Fun - de

Fun - de

Detailed description: This system contains measures 150 to 155. It features two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are 'Fun - de' for measures 150-151 and 'Fun - de' for measures 152-155.

160

pre - ces tu - o na -

pre - ces tu - o

Detailed description: This system contains measures 160 to 165. It features two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are 'pre - ces tu - o na -' for measures 160-161 and 'pre - ces tu - o' for measures 162-165.

165

- to cru - ci - fi - xo

na - to cru - ci - fi - xo

Detailed description: This system contains measures 165 to 170. It features two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are '- to cru - ci - fi - xo' for measures 165-166 and 'na - to cru - ci - fi - xo' for measures 167-170.

170

vul - ne - ra - to,

vul - ne - ra - to,

Detailed description: This system contains measures 170 to 175. It features two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are 'vul - ne - ra - to,' for measures 170-171 and 'vul - ne - ra - to,' for measures 172-175.

et pro no - bis fla - gel - la - to,

et pro nobis fla - gel - la - to,

Detailed description: This system contains measures 175 to 180. It features two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are 'et pro no - bis fla - gel - la - to,' for measures 175-176 and 'et pro nobis fla - gel - la - to,' for measures 177-180.

175

spi - nis pun - cto fel -

spi - nis pun - cto fel -

Detailed description: This system contains measures 175 to 180. It features two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are 'spi - nis pun - cto fel -' for measures 175-176 and 'spi - nis pun - cto fel -' for measures 177-180.

le po - ta - to.
po - ta - to.

180

185

dul -
dul -
dul -

190

- cis Ma - ri -
- cis Ma -
- cis Ma - ri -

195

a.
ri - a.
a.

Missa. „Quam pulchrà es“

4 VOCUM.

[illegible]

ОБЯЗАТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Евдокимова Ю. К. Многоголосие Средневековья. X—XIV вв. // История полифонии. Вып. 1. М., 1983.
2. Евдокимова Ю. К. Полифония эпохи Возрождения. XIV—XV вв. // История полифонии. Вып. 2 а. М., 1988.
3. Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931.
4. Неклюдов Ю. И. Возможности совершенствования преподавания полифонии на основе развития теории контрапункта С. И. Танеева // Вопросы теории и методики преподавания полифонии. Новосибирск, 1989.
5. Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М., 1985.
6. Симакова Н. А., Евдокимова Ю. К. Музыка эпохи Возрождения. М., 1983.
7. Сухомлин И. Е. Техника изоритмии: теории, история // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII—XVII вв.): Сб. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 65. М., 1983.
8. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959.
9. Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978.
а) Холопов Ю. Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития.
б) Пелецис Г. Э. Месса Жоскена Malheus me bat.
10. Южак К. И. Некоторые вопросы современной теории сложного контрапункта // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. М., 1965.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Занятие 1	5
Занятие 2	9
Занятие 3	13
Занятие 4	19
Занятие 5	26
Занятие 6	33
Занятие 7	42
Занятие 8	48
Занятие 9	55
Занятие 10	62
Занятие 11	70
Занятие 12	76
Занятие 13	84
Занятие 14	90
Занятие 15	98
Занятие 16	106
Занятие 17	116
Образцы выполнения практических заданий	127
Приложение:	
In Bethleem	139
Пауэр. Salve Regina Mater Misericordie	145
Missa "Quam pilchra es"	155
Обязательная литература	156

Евдокимова Ю.
Е 15 Учебник полифонии. Выпуск 1. — М.: Музыка, 2000. —
158 с., нот.

ISBN 5-7140-0640-2 (вып. 1)
ISBN 5-7140-0660-7

Учебное пособие по полифонии для вузов. Содержит материал, относящийся к периоду, когда в музыке царил так называемый "строгий стиль". Исторически это период со 2-й половины XV века до конца XVI века. В книге сконцентрирован и методически обработан материал, который соотносен с практическими навыками письма, анализа, игры полифонических упражнений на фортепиано.

Книга построена по лекционным занятиям, каждое из которых содержит теоретическую часть и комплекс практических упражнений.

Приведены образцы выполнения заданий. Имеется приложение.

ISBN 5-7140-0640-2 (вып. 1)
ISBN 5-7140-0660-7

Е 4905000000-160 44-97
026(01)-00

ББК 85.31

Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 010153 от 05.01.1997 г.

Юлия Константиновна Евдокимова

УЧЕБНИК ПОЛИФОНИИ

Выпуск 1

Редактор *А. Трейстер* Худож. редактор *Д. Анисеев*
Техн. редактор *С. Буданова* Корректор *В. Голяховская*

ИБ № 4383

Подписано в набор 05.09.96. Подписано в печать 06.08.98. Формат 60х90 ¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура таймс. Печать офсетная. Объем печ. л. 10,0. Усл. п. л. 10,0. Уч.-изд. л. 10,27.
Тираж 3000 экз. Изд. № 15385. Заказ № 1012.

Издательство «Музыка». 103031 Москва, Неглинная, 14

Отпечатано в Московской типографии № 6 Государственного Комитета РФ по печати,
109088 Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24