Розділ 2

Історія і теорія музики та суміжні науки

УДК 781.42+783.2

Наталия Ходакова

ПРОСТОЙ И ЦВЕТИСТЫЙ КОНТРАПУНКТ В МОТЕТАХ У. БЁРДА

Одной из важнейших и наименее разработанных проблем современного учения о полифонии является проблема соотношения двух базовых техник письма: простой контрапункт (*contrapunctus simplex*), который представляет собой моноритмичное движение всех голосов преимущественно крупными длительностями, в теории противопоставляется обширной области цветистого контрапункта, где главенствующее место занимает имитация. **Цель** настоящей статьи – уточнить представления о том, как в практике строгого письма взаимодействуют эти две техники, что в свою очередь должно приблизить нас к пониманию закономерностей строгостильного формообразования.

Материалом исследования служат мотеты У. Бёрда из сборника ***Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur***. Сборник, изданный в 1575 году, был написан Уильямом Бёрдом в содружестве со своим наставником Томасом Таллисом и посвящён королеве Елизавете I. Вкратце предыстория публикации выглядит следующим образом: большая любительница музыки и музицирования, Елизавета высоко ценила творчество обоих композиторов и в знак своего расположения пожаловала им монополию на нотопечатание. Благодарность за

оказанное внимание они выразили естественным для придворных музыкантов способом: издали сборник мотетов с предисловием, наполненным комплиментами. Дж. Харли отмечает, что среди достоинств королевы посвящение называет *vel vocis elegantia, vel digitorum agilitate* – изящество голоса и подвижность пальцев [3, с. 216].

Более глубокий смысл посвящения раскрывается в структуре сборника. Поскольку создание его было приурочено к 17-й годовщине правления Елизаветы, сборник состоит из 34 мотетов – по 17 от каждого композитора. Последовательность мотетов подчёркивает положение старшего из композиторов: первые три от Таллиса, затем три от Бёрда и так далее вплоть до окончания сборника, где последовательность нарушается: два мотета от Таллиса, четыре предпоследних от Бёрда, а последний – семиголосный канон *Miserere nostri Domine,* в основу которого положен «спрятанный» в басу напев из 17 нот – снова от Таллиса.

Ко времени публикации сборника Бёрд был уже довольно известным, но всё же молодым композитором и потому тщательно придерживался общепринятых норм строгого письма, демонстрируя при этом блестящее владение этими нормами. Данное обстоятельство делает ранние мотеты Бёрда очень ценным материалом для исследования закономерностей «нормативного» строгого стиля периода его наивысшего расцвета.

Для анализа нами был использован совершенно новый исследовательский инструмент. Благодаря персональным компьютерам современные музыковеды находятся в гораздо более выгодном положении, чем Кнуд Еппесен: он потратил на подготовку аналитической части своей монографии «Стиль Палестрины и диссонанс» [4] два десятка лет, поскольку должен был вручную обрабатывать результаты анализа партитур, изданных типографским способом. Сейчас есть возможность прорабатывать большие объёмы нотного текста в гораздо более короткие сроки, поскольку в нашем распоряжении имеются компьютерные программы-нотаторы – в частности, *Sibelius*, которым пользуется автор настоящей статьи – и изготовленные с их помощью электронные партитуры.

Множество задач, возникающих в процессе анализа строгостильных партитур, можно решать с помощью плагинов – встраиваемых

модулей, которые существенно расширяют возможности программы. Например, плагины, входящие в стандартный набор *Sibelius*, дают возможность без особых усилий получить сведения о диапазоне каждого голоса и наиболее часто используемых нотах. Однако для решения задач, возникших перед нами в процессе анализа мотетов Бёрда, ресурсов, которыми располагает стандартный программный пакет *Sibelius*, недостаточно. Потому мы обратились за помощью к программисту А. Д. Порошину. Написанные им плагины позволяют получить статистические данные, способствующие достижению поставленной в настоящей статье цели.

Прежде чем перейти к обсуждению полученных данных, остановимся на самом процессе подсчёта. Для начала необходимо определить единицу измерения, которая позволяет плагину структурировать музыкальную ткань и отыскивать в электронных партитурах участки простого контрапункта. В качестве такой единицы избрана половинная нота (в современной нотации), которая является наиболее распространённой метрической единицей – «счётной долей» – в полифонии строгого письма. Теперь компьютерная программа может «обследовать» партитуру и выделить интересующие нас участки. Условимся считать простым контрапунктом последовательность из трёх и более моноритмичных вертикалей, образованных полным составом голосов. Один или два полносоставных аккордовых «столбика», равно как и неполносоставные вертикали к простому контрапункту не причисляются – они выполняют собственные формообразующие функции, не относящиеся непосредственно к интересующему нас вопросу. Полученные данные программа выводит в абсолютных величинах (количество «столбиков» в партитуре) и процентном отношении к общему количеству метрических долей в мотете. В тех случаях, когда мотет состоит из нескольких частей, анализ проводится по частям, и результаты записываются по каждой части отдельно.

Если мы возьмём только мотеты Бёрда и захотим выяснить, какой процент музыкальной ткани сформирован с помощью простого контрапункта, то увидим, что в большинстве мотетов простого контрапункта либо нет вообще, либо его количество ничтожно мало. Для достоверности приведём данные статистики. В семи мотетах – *Libera me Domine et pone me, Peccantem me quotidie, Laudate pueri*

Dominum, Memento homo, Diliges Dominum, Miserere mihi Domine, Libera me Domine de morte aeterna – простого контрапункта нет. В пяти мотетах процент простого контрапункта колеблется в пределах, не превышающих двух процентов: *Aspice Domine* -–0,95 %, *Attollite portas* —0,47 %, *Da mihi auxilium* —1,27 %, *Domine secundum actum meum,* I часть —1,36 %, *Te deprecor* —1,82 %. Три мотета содержат от трёх до шести процентов простого контрапункта: II часть мотета *O lux beata Trinitas* — 6,03 %, *Tribue Domine* — 4,7 %, *Gloria Patri* -– 3,23 %. В этом нет ничего необычного, поскольку XVI век – это время расцвета имитации, поэтому имитационная техника занимает в полифонических произведениях наиболее значительное место. Но как раз малое количество простого контрапункта помогает легко найти участки структуры, на которых он используется, и тщательно изучить все возможные случаи его использования.

Исключение из общего правила составляют только два мотета, в которых процент простого контрапункта необычно высок. Один из них – *Emendemus in melius* (30,82 %). Это первый мотет Бёрда в сборнике, своего рода визитная карточка композитора и второе заглавие цикла. Оно должно каким-то образом отличаться от остальных произведений, включённых в сборник. (Такой способ оформления многочастного цикла, когда первое произведение в нём является «демонстрационным», своего рода «рекламой» технических возможностей композитора, использует, например, И. С. Бах – в первых пьесах из «Инвенций и Синфоний» или в начале первого тома «Хорошо темперированного клавира».) Сам мотет состоит из двух частей; главной особенностью первой является то, что ни один голос не отключается, вся часть излагается пятиголосно. Каждая фраза отделяется от следующей выразительной паузой и чаще всего начинается и заканчивается одновременно всеми голосами, то есть в простом контрапункте. Использование этого приёма порождает важный для заглавной части эффект особой торжественности, приподнятости.

Ещё один пример, где простой контрапункт присутствует в достаточно большом количестве -– *Siderum rector* (18,75 %). В сборнике он идёт под заглавием «Hymnus». Главной особенностью этого мотета является то, что его структурную основу образуют два куплета, запевы которых исполняются неполным трёхголосным составом, а припе-

вы – уже полноценным пятиголосным. Имитационная техника в мотете преобладает, но весьма примечательно то, что запев первого куплета излагается практически полностью в простом контрапункте. Выше оговаривалось, что неполноголосные последовательности к простому контрапункту не причисляются, однако здесь стоит сделать исключение: перед нами вполне законченный музыкальный раздел, и значит трёхголосие для него можно считать полноголосием.

Перейдём к анализу простого контрапункта в типичных случаях его использования. Оказывается, что в перечисленных выше мотетах с типично невысоким процентом простого контрапункта последний всегда используется или в начале построения, или в его конце. Если простой контрапункт используется **в начале**, то занимает бо́льшее пространство и экспонирует тематический материал, подчёркивая важность используемого текста и придавая звучанию торжественный характер.

В конце построения использование простого контрапункта, как правило, ограничивается парой созвучий и образует ясно воспринимаемую кадансовую формулу. Она обычно используется тогда, когда нужно чётко отделить один раздел полифонической формы от следующего. Это случается нечасто и тоже связано с особенностями словесного текста.

В середине построений в изученных нами мотетах простой контрапункт, то есть последовательность хотя бы двух-трёх моноритмичных вертикалей, не используется никогда. Но там могут встречаться одиночные моноритмичные вертикали. У этого приёма тоже есть свои формообразующие функции. Важно, что во всех трёх случаях использование простого контрапункта обусловлено словесным текстом.

Есть ещё один важный вывод о специфике использования простого и цветистого контрапункта, который вытекает из анализа статистических данных. Полифоническое произведение пишется для определённого количества голосов, которое обычно бывает указано в его названии. Если в названии заявлено, что мотет пятиголосный, то это означает, что больше пяти голосов в партитуре быть не может. Однако мы также понимаем, что в строгом стиле пятиголосие совершенно не обязательно должно звучать непрерывно на протяжении всего произведения: в разных разделах могут быть в разных комбинациях задейство-

ваны два, три, четыре или все пять голосов (как было указано выше, в одном из мотетов Бёрда имеется целый неполноголосный раздел). Количество голосов, которое используется чаще всего, мы назовём **рабочим**, а заявленное количество (оно же – состав исполнителей) будет **максимальным**. Анализ показал, что в 12 мотетах из 17 рабочее количество голосов не совпадает с максимальным. Здесь мы можем наблюдать следующую закономерность: если простой контрапункт занимает не менее 10 % музыкальной ткани, то максимальное число голосов будет совпадать с рабочим. Это свидетельствует о важной выразительной особенности простого контрапункта: он стремится сразу охватить и удерживать максимальное звуковое пространство, в то время как имитация завоёвывает его последовательно и постепенно.

Особый интерес представляет последний мотет Бёрда в сборнике – *Libera me Domine de morte aeterna*. При его компьютерном анализе мы получаем статистику, которая не соответствует только что сформулированной закономерности: в мотете вообще нет простого контрапункта, но рабочее число голосов совпадает с максимальным. Обратившись к нотному тексту, мы видим следующее: мотет начинается имитацией, в которой последовательно вступают четыре нижних голоса, причём вступление пятого – сопрано – максимально оттягивается. *Punti* четырёх голосов излагают материал, который в верхнем голосе превращается в *cantus firmus*, то есть представляет собой непрерывное движение крупными длительностями, которое выдерживается до конца произведения. Для 2-й половины XVI века использование техники письма на выдержанный голос – сравнительная редкость и в некотором смысле архаизм, поскольку эта техника утратила своё ведущее положение в строгом стиле за два поколения до Бёрда – у Жоскена де Пре и его учеников. Кроме того, в качестве выдержанного голоса чаще всего используется тенор, так что описываемый мотет – единственный пример того, как молодой Бёрд позволил себе некоторую оригинальность в обращении с нормами строгого письма. Получается, что необычные статистические показатели указывают на необычность использованной в строгостильном произведении техники письма.

Если для обнаружения участков простого контрапункта вполне достаточно одного прохождения партитуры, то при анализе имитаций

применяется совершенно другая стратегия и, соответственно, другой способ использования компьютерной программы. Учебные курсы полифонии приучают нас к тому, что имитация выглядит следующим образом: пропоста излагается в одном голосе, а затем поочерёдно (и чаще всего на одинаковом расстоянии) в других голосах вступают риспосты. Вспомним классическое определение имитации, которое дал С. И. Танеев в «Подвижном контрапункте»: имитацией является «повторение голосом мелодии, непосредственно перед тем исполненной другим голосом» [2, с. 8]. Если расстояние вступления голосов одинаково, имитация называется **регулярной**.

Однако в партитурах мотетов Бёрда, как и во множестве других произведений строгого стиля, расстояния вступления голосов бывают неодинаковы, и тогда возникает **нерегулярная** имитация. В нерегулярной имитации надо отдельно рассматривать случаи, когда одна из риспост находится на достаточно большом расстоянии от пропосты. Её связь с пропостой ослабевает, и такая отдельно стоя́щая риспоста в зависимости от того, как в дальнейшем разворачивается имитирование, превращается либо в «местную пропосту» для следующих сразу за ней голосов, либо в связку между двумя группами (турами) нерегулярной имитации. Оба этих типа имитации, в которых все элементы одноголосны, мы в изобилии встречаем в мотетах Бёрда. Для наиболее точного анализа имитации применяется метод сравнительного мелодического анализа. Элементы имитационного тура копируются из электронной партитуры и выстраиваются один под другим. Это даёт возможность увидеть, какие изменения произошли в риспостах по отношению к пропосте, и насколько они существенны.

Но есть ещё один тип имитации – когда одновременно вступает не один, а несколько голосов. В этом случае имитация может быть с многоголосной пропостой и одноголосными риспостами, одноголосной пропостой и многоголосными риспостами, или же с многоголосными пропостой и риспостами. Кроме того, разные варианты имитации могут комбинироваться: например, пропоста и первая риспоста одноголосные, а вторая риспоста многоголосная. Отдельного внимания заслуживают варианты имитации «один против всех» (многоголосная пропоста и одноголосная риспоста) или «все против одного» (здесь наоборот пропоста одноголосная, а риспоста – многоголос-

ная). Они фактически ставят под сомнение границу между простым и цветистым контрапунктом.

Как видим, способы исследования двух базовых типов контрапункта различны, однако граница между ними – по крайней мере, со стороны имитации – оказывается достаточно условной. В самом общем виде простой и цветистый контрапункт сопоставляются как два разных **качества** письма, причём одно качество – имитация – преобладает именно в количественном отношении, а другое качество – простой контрапункт – используется только изредка и в специальных случаях. Внутри области имитации подход меняется. Здесь количественный фактор определяет само́ качество имитации: качественные различия возникают между имитациями с одноголосными и неодноголосными (количественно отличающимися) пропостами или риспостами. Кроме того, выясняется, что тип имитации с неодноголосными элементами фактически стирает грань между простым и цветистым контрапунктом.

Из теории полифонии известно, что простой и цветистый контрапункт – явления максимально контрастные в строгом стиле. В своё время это давало С. С. Скребкову в статье «Система Фукса» утверждать, что разные техники в строгостильном произведении существуют независимо друг от друга: «<…> в одном и том же произведении сосуществуют как чисто аккордовое изложение, без каких-либо признаков полифонии и самостоятельности ведения голосов, так и строго полифоническое, линеарное, имитационное изложение» [1, с. 116]. Теперь появляется возможность оспорить это утверждение и сформулировать **вывод**, относящийся к разным способам понимания и применения простого и цветистого контрапункта. То, что разделено на уровне абстрактного музыкального языка, в конкретных произведениях, то есть на уровне музыкальной речи, существует в постоянном и многообразном взаимодействии. Возможно, в этом и заключается особенность формообразования в строгом стиле и отличие от устройства гармонических форм, где общий принцип пронизывает все этажи музыкальной организации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. *Скребков С. С. Система Фукса [текст] / С. С. Скребков // Избранные статьи / Ред.-сост. Д. А. Арутюнов. — М. : Музыка, 1980. — С. 115–129.*

2. *Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма [текст] / С. И. Танеев [под ред. С. С. Богатырёва]. — М. : Гос. муз. издат., 1959. — 384 с.*

3. *Harley, John. William Byrd, Gentleman of the Chapel Royal [text] / John Harley. — Aldershot : Scholar Press, 1999. — 480 p.*

4. *Jeppesen, K. The Style of Palestrina and the Dissonance [text] / K. Jeppesen, Dover Publications, Inc. — NY : Dover Publications, Inc., 1970. — 306 p.*

Ходакова Н. Простой и цветистый контрапункт в мотетах У. Бёрда. В теории строгого стиля простой и цветистый контрапункт не имеют точек соприкосновения: техника простого контрапункта с мономеритмичным движением всех голосов исключает диссонансы, тогда как совокупность техник, образующих область цветистого контрапункта, характеризуется разноритмичным движением и использованием диссонансов. Однако на практике эти два типа полифонического письма взаимодействуют чаще, чем противопоставляются. На материале мотетов У. Бёрда из сборника *Cantiones sacrae* рассматриваются конкретные случаи такого взаимодействия.

Ключевые слова: имитация, мотет, простой/цветистый контрапункт, строгий стиль.

Ходакова Н. Простий та квітчастий контрапункт в мотетах У. Бьорда. В теорії строгого стилю простий та квітчастий контрапункт не мають точок зіткнення: техніка простого контрапункту з мономеритмічним рухом усіх голосів виключає дисонанси, тоді як сукупність технік, що формують область квітчастого контрапункту, характеризується різноритмічним рухом та використанням дисонансів. Однак на практиці ці два типи поліфонічного письма взаємодіють частіше, ніж протиставляються. На матеріалі мотетів У. Бьорда зі збірки *Cantiones sacrae* розглядаються конкретні випадки такої взаємодії.

Ключові слова: імітація, мотет, простий/квітчастий контрапункт, строгий стиль.

Khodakova N. Simple and flourished counterpoint in the motets by W. Byrd. In strict style theory there are no points of contact between plain and flourished counterpoints. A plain counterpoint technique with monorhythmic mo-

tion of all voices rules out dissonances, while the complex of techniques, that forms an area of flourished counterpoint, is characterized by the different rhythmic motion and usage of dissonances. But in practice these two types of polyphonic writing interact more often than contrast. The instances of such interaction are considered on the material of motets by W. Byrd from *Cantiones sacrae*.

Key words: imitation, motet, plain/flourished counterpoint, strict style.

УДК 787.01.087.1

Екатерина Жигалова

ТРАДИЦИЯ ФУГИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО

Слово «традиция» восходит к латинскому глаголу «tradere» – «передавать». Первоначально оно обозначало действие с материальными предметами, а затем и явления, происходящие в различных сферах духовной жизни. Хотя предметом нашего исследования не являются материальные объекты, речь всё же пойдёт о том, что на протяжении веков доказало свою почти материальную крепость и устойчивость, – о традиции написания фуг для скрипки соло.

На протяжении XX века на европейскую музыку все более сильное влияние оказывала старейшая из профессиональных музыкальных традиций Европы – полифоническая. Одной из важнейших составляющих этой традиции является музыка И. С. Баха, который и положил начало традиции, рассматриваемой в настоящей статье. Большинство его произведений тщательно проработано музыковедами и признано каноническими, то есть образцовыми с точки зрения использования полифонических техник. Сплошь и рядом композиторы, обладающие дарованиями самого разного масштаба, обращаются не к абстрактной полифонической технике, а конкретно к баховской и извлекают из нее уроки разной степени важности. Особая ситуация возникает, когда к музыке Баха обращается крупный композитор, такой как Хиндемит, Шостакович или Бела Барток. Творчество этих крупнейших композиторов XX века подтверждает правоту С. И. Танеева, который во вступлении к «Подвижному контрапункту строгого