



Розділ 2

АНАЛІТИЧНІ РОЗВІДКИ

УДК 781.42

Наталія Ходакова

GLORIA ИЗ МЕССЫ ДЛЯ ТРЕХ ГОЛОСОВ У. БЁРДА: К ПРОБЛЕМЕ ТЕКСТОМУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Центральной проблемой полифонического анализа произведений крупной формы является обилие материала и приёмов полифонической работы. Применительно к гармоническим формам эта проблема решается относительно несложно: структура данного произведения соотносится с одной или, в крайнем случае, с несколькими типичными композиционными схемами.

Полифонические формы, как известно, таких композиционных схем не имеют, и композиционная структура всегда является индивидуальным преломлением общих принципов организации полифонической ткани. В отечественной учебно-методической литературе вопрос о том, как именно это происходит, не поднимается. В специальной же литературе рассматриваются лишь отдельные аспекты проблемы больших полифонических форм – в первую очередь, композиционный, то есть крупные композиционные членения и возникающие на их основе количественные соотношения между разделами.

В монографии Н. А. Симаковой «Вокальный жанры эпохи Возрождения» [1] – наиболее известном отечественном источнике, посвящённом проблеме форм и жанров в музыке строгого письма, – большие полифонические формы, как правило, рассматриваются преимущественно с точки зрения техники имитационного письма.

Не претендуя на полноту охвата проблемы, что и невозможно в масштабе небольшой статьи, рассмотрим те моменты формообразования, которые обычно ускользают от внимания исследователей, но представляются существенными для «школьного», учебного анализа полифонии строгого письма.

Материалом послужит *Gloria* – вторая часть одного из самых значительных произведений Уильяма Бёрда, Мессы для трёх голосов, второй по счёту в триаде месс, изданных с 1592 по 1595 года. Джозеф Керман [3, с. 188] сообщает, что первой была опубликована Месса для четырёх голосов, третьей – Месса для пяти голосов.

Прежде всего это произведение интересно составом – трёхголосие в литургической музыке XVI века было явлением весьма редким. Нормативным в те времена считалось четырёх- или пятиголосие, где легче было реализовать весь потенциал полифонической техники. Реализация же этого потенциала в трёхголосии требует от композитора особого мастерства и изобретательности.

Однако, создавая трёхголосную мессу, Бёрд, по всей видимости, преследовал ещё одну весьма специфическую цель. Поскольку в это время в Англии государственной религией было англиканство, католики преследовались, и службы приходилось совершать тайно. Бёрду необходимо было обеспечить возможность исполнения мессы малым количеством певцов.

Gloria, или Большая Доксология, является второй частью ordinaria католической мессы (она соответствует Великому Славословию в традиции восточного христианства). Первая фраза, по которой названа часть – цитата из Евангелия от Луки (Лк. 2:14). Во время поклонения пастухов Младенцу Христу с небес звучало ангельское пение: «*Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis*» (в синодальном переводе: «Слава в вышних Богу, и на земли мир, в человецех благоволение»). Отсюда ещё одно название *Gloria – Hymnus angelicus*.

Ю. Н. Холопов в статье «Месса» отмечает, что текст *Gloria* состоит из 18 строк, и объединяет их в 7 смысловых блоков. При этом в тексте выделяются три раздела, первый из которых связан с пением ангелов в Вифлееме, второй – с восхвалением Бога (от *Laudamus te*) и третий – христологическая часть (от *Domine fili*) [2, с. 45].

Что касается Gloria из Мессы для трёх голосов, в членении музыкальной формы в первую очередь обращают на себя внимание три крупных раздела, не совпадающие с описанными Ю. Н. Холоповым смысловыми разделами текста: первый охватывает 9 строк словесного текста, второй – 4 строки и третий – 5.

У Ю. Н. Холопова:

- I 1. Gloria in excelsis Deo
2. et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
- II 3. Laudamus te.
4. Benedicimus te.
5. Adoramus te.
6. Glorificamus te.
- III 7. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,
- IV 8. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.
9. Domine Fili unigenite, Jesu Christe.
10. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
- V 11. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
12. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
13. Qui sedes ad dexteram Patris, III miserere nobis.
- VI 14. Quoniam tu solus Sanctus.
15. Tu solus Dominus,
16. Tu solus Altissimus, Jesu Christe.
- VI 17. Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.
18. Amen.

У У. Бёрда:

- I 1. Gloria in excelsis Deo
2. et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
3. Laudamus te.
4. Benedicimus te.
5. Adoramus te.
6. Glorificamus te.
7. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,
8. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.
9. Domine Fili unigenite, Jesu Christe.
- II 10. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
11. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
12. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
13. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
14. Quoniam tu solus Sanctus.
15. Tu solus Dominus,
16. Tu solus Altissimus, Jesu Christe.
17. Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.
18. Amen.

Границы между разделами оформлены остановкой всех голосов на крупной длительности, а между вторым и третьим имеется ещё и пауза. В современном издании Мессы это обозначено фермой и двойной тактовой чертой:

Пример 1

- tris, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.
 dex - te - ram pa - tris, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.
 — dex - te - ram pa - tris, mi - se - re - re no - bis.

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Do - mi -
 Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, Do - mi - nus, tu so - lus
 Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus.

Аналогичные *разделения* имеются и между построениями внутри начального раздела. После каждого из них все три голоса вступают в простом контрапункте, подчёркивая весомость словесного текста:

Пример 2

- nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus te,
 vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus te, a -
 vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus te,

Разделяться могут даже две строки. Как видим, разделение выполняет две функции: оно отмечает границы построений и одновременно сосредотачивает внимание на словесном тексте, который появляется после цезуры, – особенно если при этом используется простой контрапункт.

Необходимо учесть, что в танеевской терминологии простой контрапункт – это такое многоголосное соединение, которое не допускает или не предполагает получения производных соединений. В традиционной терминологической системе XV–XVII веков простой контрапункт или *contrapunctus simplex* – это моноритмическое движение всех голосов, о котором и идёт речь в данном случае.

Сугубо риторические разделяющие паузы во всех голосах (так называемый *tnesis* или «рассечение») – явление в строгом письме достаточно редкое, и в *Gloria* их нет. Во всей Трёхголосной мессе такая пауза появляется только один раз – в *Credo*.

Внутри разделов смена словесного текста в многоголосии оформляется ещё тремя способами, которые удобно называть прикреплением, наложением и сцеплением. **Прикрепление** – это способ соединения построений, при котором новая мелодическая фраза вступает после появления последней ноты предыдущей, но до её окончания (на одном или нескольких вытянутых тонах):

Пример 3

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Tenor) in 4/4 time. The lyrics are "Et in terra pax, hominibus". A box highlights the transition from "pax," to "ho - mi - ni - bus" in all three parts, illustrating the concept of "прикрепление" (attachment), where the new phrase begins before the previous one ends.

При **наложении** последняя нота мелодической фразы совпадает с первой нотой новой фразы (соответственно, последний слог построения совпадает с первым слогом нового).

Пример 4

Музыкальный пример 4 представляет собой фрагмент трёхголосного произведения. Он состоит из трёх стaves: верхнего (сопрано), среднего (альто) и нижнего (тенор). Все стaves имеют одинаковую мелодическую линию, что характерно для канторского или хорского пения. Текст, написанный под нотами, — «Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-». В начале фрагмента (с первого такта) выделена новая мелодическая фраза, которая начинается до окончания предыдущей фразы, что является примером сцепления.

При *сцеплении* новая мелодическая фраза начинается до окончания предыдущей.

Пример 5

Музыкальный пример 5 — фрагмент трёхголосного произведения. Он состоит из трёх стaves: верхнего (сопрано), среднего (альто) и нижнего (тенор). Текст, написанный под нотами, — «- su Chri-ste, cum san-cto Spi-ri-tu, in Je-su Chri-ste, cum san-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i pa- ste, cum san-cto Spi-ri-tu, cum san-cto Spi-ri-tu, Spi-ri-». В начале фрагмента (с первого такта) выделена новая мелодическая фраза, которая начинается до окончания предыдущей фразы, что является примером сцепления.

Ясно, что разделение и прикрепление нацелены в большей мере на дифференциацию, остановку движения, тогда как наложение способствует возобновлению движения, а сцепление делает его вообще непрерывным. Ясно также, что каждый из приёмов по-разному освещает словесный текст. Но тут уже имеет значение и то, как заканчивается построение, и то, как начинается следующее. Простой контрапункт максимально нацелен на подчёркивание текста, на его трёхголосное скандирование. Хорошо слышен текст и при имитациях с достаточно большим расстоянием вступления или при дублировках. А имитации с небольшим интервалом вступления, напротив, обозначают только первое слово или даже первый слог. Впрочем, слушателю, хорошо знакомому с литургическим текстом, и этого достаточно.

При более детальном анализе оказывается, что количество относительно законченных музыкальных построений внутри больших разделов меньше, чем количество строк словесного текста.

Смена построений обозначается кадансовой формулой и одним из вышеназванных приёмов, причём чаще всего используется прикрепление либо разделение, а наложение и сцепление – по одному разу. Сцепление используется там, где появляется текст *Cum sancto Spiritu*, который, как известно любому прихожанину католической церкви, является последней строкой *Gloria*, если не считать заключительного *Amen*.

Не вдаваясь в дальнейшие подробности анализа, перейдем к его результатам. Во-первых, выясняется, что сквозной, то есть, непрерывно проводимой имитации нет ни в одном из трёх больших разделов *Gloria*. Крайние разделы начинаются в простом контрапункте и только средний раздел – с двухголосной имитации.

Во-вторых, в крайних разделах формообразование осуществляется как переход от простого контрапункта в начале ко всё более оживлённым имитациям. Благодаря этому возникают структуры, напоминающие ядро и развёртывание. Во втором разделе простого контрапункта нет вообще, поэтому он воспринимается в целом как более текучий.

В-третьих, имитация не занимает в *Gloria* привилегированного положения. Такая же картина наблюдается и в другой большей части Мессы для трёх голосов – *Credo*. Если малые части мессы – *Sanctus* и *Agnus Dei* – представляют собой сквозные имитационные или, как их часто называют, мотетные формы, то в больших частях мессы, где словесного текста много, У. Бёрд использует все приёмы, доступные полифонической технике строгого письма. В этом находит своё отражение один из генеральных принципов полифонии строгого стиля – *varietas*, то есть разнообразие. Если в мотетных формах с относительно небольшим числом строк словесного текста разнообразие достигается варьированием приёмов имитации, то в больших формах варьируются сами способы организации полифонической ткани.

В-четвёртых, для достижения разнообразия в больших частях Мессы для трёх голосов особое значение приобретает простой контрапункт – он позволяет композитору поставить смысловые акценты на тех фрагментах словесного текста, которые представляются ему

наиболее значимыми. Таким способом создаётся индивидуальный музыкальный комментарий к каноническому словесному тексту.

В-пятых, объектом музыкального комментирования для У. Бёрда является не строка в том виде, в котором даёт её каноническое разделение словесного текста, а фраза, состоящая из двух-четырёх слов. Мелодический материал либо обновляется после того, как изложена такая фраза, либо начинает повторяться, но всегда с теми или иными изменениями. Внутри построений достаточно активно используется сцепление – особенно там, где повторяются фразы словесного текста и используются имитации. Но жёсткой привязки между имитацией и композиционным синтаксисом нет, зато она имеется у простого контрапункта.

В целом получается, что в основе крупной композиции лежит чередование тех двух основных видов контрапункта, которые были описаны ещё Тинкторисом – *contrapunctus simplex* и *contrapunctus floridus*, то есть простой и цветистый контрапункт. Различие между простым и цветистым контрапунктом с точки зрения большой полифонической формы оказывается более существенным, чем различие между имитационным и неимитационным изложением. Насколько универсальными в рамках строгого письма XVI века и полифонического наследия У. Бёрда являются обнаруженные закономерности, предстоит выяснить в процессе дальнейшей аналитической работы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения [текст] / Н. А. Симакова. — М. : МГК, 2002. — 362 с.
2. Холопов Ю. Н. Месса [текст] / Ю. Н. Холопов // Григорианский хорал. — М. : Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2008. — С. 38–65.
3. Kerman, Joseph. *The Masses and Motets of William Byrd* [text] / Joseph Kerman. — Berkeley&LA : University of California Press, 1981. — 360 p.

Ходакова Н. Gloria из Мессы для трех голосов У. Бёрда: к проблеме текстомузыкальной формы. Большая полифоническая форма рассматривается как двухуровневая структура, в которой крупные разделы составляются из более мелких построений. Предлагаются названия и описания способов соединения музыкальных построений. Показано, что границы текстовых

строк и музыкальных построений не совпадают, а ведущим принципом организации музыкального материала в анализируемом произведении является сопоставление простого и цветистого контрапункта.

Ключевые слова: имитация, месса, наложение, прикрепление, простой/цветистый контрапункт, разделение, сцепление, текстомузыкальная форма.

Ходакова Н. Gloria з Меси для трьох голосів У. Бьорда: до проблеми текстомузичної форми. Велика поліфонічна форма розглядається як дворівнева структура, у якій великі розділи складаються з більш дрібних побудов. Пропонуються назви й описи способів з'єднання музичних побудов. Показано, що межі текстових рядків і музичних побудов не збігаються, а провідним принципом організації музичного матеріалу в аналізованому творі є зіставлення простого й квітчастого контрапункту.

Ключові слова: імітація, меса, накладення, прикріплення, простий/квітчастий контрапункт, розділення, зчеплення, текстомузична форма.

Khodakova N. Gloria from The Mass for Three Voices by W. Byrd: on the problem of a poetic musical form. A big polyphonic form is considered as a two-level composition, in which large parts are formed of smaller constructions. The names and descriptions of devices of joining musical constructions are proposed. It is shown, that the borders of the text lines and the musical constructions don't coincide, and the interaction between simple and flourished counterpoint is a main principle of musical material organization in the piece analysed.

Key words: imitation, cohesion, fastening, mass, partition, poetic musical form, simple/flourished counterpoint, superposition.

УДК 78.071.1 : 787.1.083.2

Екатерина Жигалова

ФУГА G-MOLL ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО И. С. БАХА: АСПЕКТЫ АНАЛИЗА ТЕМЫ

Цель данной статьи – выявить характерные особенности структуры темы фуги и охарактеризовать влияние этих особенностей на композицию фуги в целом.