



ИСТОРИЯ ПОЛИФОНИИ

ВЫПУСК

-ε2A3-

Москва. "Музыка". 1989

ИСТОРИЯ ПОЛИФОНИИ

Ю. Евдокимова

*МУЗЫКА ЭПОХИ
ВОЗРОЖДЕНИЯ
XV век*

Москва. "Музыка". 1989

**ББК 85.31
и 90**

Под общей редакцией Вл. ПРОТОПОПОВА

ISBN 5-7140-0239-3 (Вып. 2A)
ISBN 5-7140-0228-8

и **4905000000—254**
026(01)—89 **55—89**

© Издательство «Музыка», 1989 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий выпуск, посвященный многоголосию XV века, вводит читателя в эпоху Возрождения — генеральный период в истории музыки, вершину в развитии полифонии. Вопросы, побуждаемые к изучению богатством и многосторонностью самой исторической эпохи, сужены и сгруппированы вокруг основного предмета исследования — полифонии. Особенностями развития музыкального искусства в эпоху Возрождения продиктованы также и принципы рассмотрения полифонии. Одним из стилевых признаков эпохи становится единство средств выразительности, приемов техники письма в разных жанрах музыки — мессах, мотетах, лирических шансон. Связи между жанрами приобретают характер не внешнего соприкосновения, а внутреннего, органичного проникновения. Стилевая однородность жанров (не снимающая различий в художественных концепциях) — это результат длительного исторического развития некогда весьма отличных по языку духовной и светской ветвей музыкального искусства, результат многоэтапного процесса секуляризации духовных жанров и сакрализации (сопряженной с профессионализацией) светских¹. Таким образом, вопрос стилистики жанров, актуальный по отношению к музыке средневековья, становится не принципиальным по отношению к музыке XV века. Этим объясняется отсутствие в настоящей книге разделительных анализов музыкального материала по жанрам.

Одним из важнейших и новых по сравнению со средневековьем является вопрос построения крупной полифонической формы — методов развития, планировки материала, кристаллизации «тематизма». Наиболее интересные и показательные в этой связи закономерности демонстрируют прежде всего мотеты и мессы, как масштабные и художественно чрезвычайно высоко разработанные жанры музыкального творчества. Поэтому естественно внимание исследователя к этим жанрам тогда, когда он хочет понять формирующиеся принципы циклической целостности, методы развития, разворачивающегося на больших пространствах музыкального звучания. Умение организовать длительный процесс движения, придать этому процессу совер-

¹ Исторический процесс секуляризации музыкального искусства на протяжении средневековья и раннего Возрождения, основные его этапы и аспекты — эстетический, философский, стилистический — исследованы О. Керцман в работе «Секуляризация в искусстве эпохи Возрождения» (Дипл. работа ГМПИ им. Гнесиных, 1986).

шенно иной качественный характер — не медитативного пребывания, погружения в остинатные круговращения, как в средневековые, а поступательного движения, выражавшего себя через изменения, обновления,— составляет одно из показательных для мышления новой эпохи качеств. На смену остинатности как основному художественному принципу средневековья приходит вариантность — многообразный комплекс приемов, целая система разветвленной техники, служащей обновлению, модификации исходного музыкального материала. Эта техника в XV веке удивительна по искусности и в высшей степени специфична. Специфичен и сам принцип вариантиности или, как его назвал Тинкторис (*Liber de arte contraripinti*, сар. VIII), *varietas*².

В крупных формах мессы и мотета возникают в XV веке и проблемы композиционного порядка. Идет процесс кристаллизации формы, сопряженный с идеями структурного характера. Появляется потребность в организации пространственно-временного континуума музыкальной формы. Соотношение разделов начинает подчиняться определенным пропорциям. Музыкальная форма может предварительно рассчитываться, конструктивный момент при ее организации включать в себя замыслы числового характера.

Рост конструктивного начала в музыкальном искусстве XV века не менее примечателен для мышления нового типа, чем переход от остинатности к *varietas*. Здесь солидаризируются все виды искусства, в которых точность числовых измерений художественного произведения расценивается как один из секретов совершенства. Этим объясняется появление в каждой главе книги параграфа, посвященного музыкальной форме и композиции³.

Книга построена по монографическому принципу. Это тоже нуждается в некоторых пояснениях.

Развитие музыкального искусства в XV веке связано, как известно, с так называемой нидерландской (точнее, фланко-фламандской) школой — школой синтезирующего типа, вобравшей в себя итальянские, французские, английские традиции, обобщившей их, творчески переработавшей и создавшей в результате полифонический стиль качественно нового типа. Каждый из национальных компонентов, ассимилировавшихся в новом единстве, изначально

² Определяя художественный принцип Возрождения как переменность и понимая под этим множественность, заключенную в единстве, С. С. Скребков фиксирует всеобщую и универсальную характерность мышления эпохи (по сравнению с остинатностью средневековья; Скребков С., 1973). *Varietas* Тинкториса указывает на специфический метод воплощения множественности в полифонии XV века. Поэтому в дальнейшем мы пользуемся термином Тинкториса и пытаемся уточнить систему приемов, обслуживающих данный принцип.

³ Выделяя композицию как специфический уровень построения музыкальной формы, мы ориентируемся на научные положения Е. В. Назайкинского (Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982), распространяя их на художественный материал, который еще не получил освещения и который вместе с тем особо примечателен. В XV веке появляется комплекс композиционных закономерностей, специфических и вместе с тем плодотворных для последующего развития композиционного мышления.

обладал характерными стилевыми особенностями. Вместе с тем XV век отличается общеевропейской консолидацией творческих сил, «интернациональным» характером стиля, в котором ни один из национальных компонентов не может быть выделен с какой бы то ни было однозначностью. Напротив, полифонические школы XVI века имеют уже ясно выраженные национальные особенности (при единстве общих принципов стиля). Композиторы, представляющие франко-фламандскую школу XV века, работали в одних и тех же культурных центрах, капеллах, большей частью итальянских и северофранцузских. Так, Дюфаи значительный период жизни провел в Италии, как Обрехт и Жоскен, Окегем — во Франции. Само слово «школа» по отношению к искусству XV века заключает в себе представление об общем профессиональном уровне композиторского творчества, имеющем на протяжении столетия определенную тенденцию развития. Эта тенденция просматривается как постепенное движение к стилю вокальной полифонии строгого письма. Анализ эволюционного преобразования стиля, тех закономерностей, по которым развивалось европейское музыкальное мышление, и составляет основное содержание настоящего исследования. В этом процессе важна не роль отдельных национальных школ, а их совместное участие в сложении стиля синтезирующего типа. Выделение в нем отдельных национальных компонентов — задача, возможно, и интересная, но беспersпективная для понимания существа стиля в целом и закономерностей его эволюции. Вместе с тем индивидуальное, авторское творчество демонстрирует всякий раз новую ступень на пути к овладению стилем вокальной полифонии. Поэтому монографический принцип представляется единственным возможным при рассмотрении многоголосия XV века на всех стадиях его развития. Напротив, полифония XVI века требует для понимания своего существа ориентации на национальные школы с их особенностями.

Каждое десятилетие в XV веке несет с собой качественное обновление стилистики — многоголосного звучания, приемов техники, работы с первоматериалом, — иное понимание музыкальной формы. С закономерностью и логичностью каждый следующий этап в искусстве полифонии, представляемый Данстейблом, Дюфаи, Окегемом, Обрехтом, Жоскеном, базируется на традициях предыдущего и в то же время преодолевает их. Позднее творчество Дюфаи содержит приметы, весьма отличные от раннего творчества. На их основе формируется манера письма Окегема, но она уже во многом иная. Фундаментом выступает стиль Окегема для Обрехта и Жоскена, и однако письмо этих композиторов отличается от манеры Окегема в еще большей мере, чем стиль Окегема от стиля Дюфаи. Отделить здесь одно звено от другого невозможно. Пожалуй, единожды в истории музыки, именно в XV веке, творчество каждого композитора есть последовательное восхождение, последовательное завоевывание все нового и нового комплекса средств выразительности на пути к классическому воплощению возможностей вокальной полифонии.

Задача исследования заключается в данном случае в том, чтобы

обозначить узловые моменты на пути этого восхождения, поступательную логику в эволюции многоголосия. Эта задача была главной для автора в настоящей работе. Ей подчинены анализы всех сторон музыкального языка, что позволило отметить некоторые закономерности общего характера. Концепцию развития полифонического стиля на протяжении XV столетия можно предварительно изложить в следующих тезисах.

1. Основой, стилевой детерминантой музыки первой половины XV века (эпохи Данстейбла — Дюфаи) является м е л о с . Стремление к красоте, изяществу художественного выражения проявляется в музыкальном искусстве прежде всего через изысканную пластику, богатство мелодического высказывания.

Мелодия концентрирует в себе все разнообразие выразительности. Мелодическая наполненность голосов, их гибкое движение сочетаются с чистотой и полнозвучием гармонии, ясной координацией линий в многоголосном ансамбле. Исчезает, растворяется в живом дыхании мелоса ритмическая формульность. Ритм становится гибким и разнообразным, не сдерживающим (как раньше), а усиливающим мелодическую свободу как отдельных голосов, так и всего многоголосия.

Мелосная концепция многоголосия определяет специфику средств выразительности и техники письма. Уникален метод мелодических преобразований через колорирование, принцип построения многоголосия путем одновременного сочетания разных вариантов колорирования. Своеобразны приемы формостроения, опять-таки содержащие в основе вариантные мелодические трансформации как отдельных голосов, так и всего многоголосия. Весь этот комплекс приемов, сопутствующих мелосной природе многоголосия, выражает стилевую особенность полифонии первой половины XV века. Оставаясь вокально-инструментальной (как в XIV веке), она представляет собой качественно иное явление в сравнении с *arts nova*. Законы мелодики, мелоса как ведущего художественного начала, сам этот мелос, красота и чувственная выразительность которого не имеют аналогов в прошлые эпохи, распространяются на вокальные и на инструментальные голоса, обуславливая песенную природу стиля.

2. Переход от вокально-инструментального многоголосия к хоровому обозначил важную веху для определения границы внутри XV века, отмечающей начало сложения строгого стиля. Это 50-е годы и творчество Окегема (хотя еще не всё и не во всех жанрах). Хоровое многоголосие послужило основанием для формирования новой системы полифонического мышления. Тенденции к постепенному преобразованию многоголосия наметились уже в позднем творчестве Дюфаи (40-е годы) и получили развитие у Окегема. На пути от мелосного многоголосия первой половины XV века к строгому стилю полифонии изменяются и музыкальный язык, и техника письма, и сама структура, если можно так сказать — дисциплина многоголосия. Свободная стихия мелоса сдерживается, линии голосов выравниваются под воздействием вокализации многоголосия. Одно-

родности голосов сопутствует их упрощение: мелодические линии становятся строже, идет отбор интонаций.

Одна характерная закономерность сопровождает переход к строгому стилю — в мелодике отдельных голосов, в многоголосии, в развитии материала зарождаются и все более усиливаются структурные тенденции. Идет упорядочивание, кристаллизация свободного потока мелоса в четкие, ясно организованные формы. Выдвигается идея точной повторности как одна из наиболее универсальных в системе структурного порядка.

3. Классический этап строгого стиля в XV веке, представленный творчеством Обрехта и Жоскена, имеет яркую стилевую специфику как в сравнении с многоголосием первой половины XV века, так и по сравнению со строгим письмом XVI века. Специфика эта проявляется в господствующей роли повторности в художественном материале и приемах техники, приобретающих системообразующее значение. В проекции на мелодику каждого голоса принцип повторности порождает секвенции, мелодические структуры повторного типа; в проекции на многоголосие дает богатейший набор новых приемов техники — имитаций, сложных контрапунктов, канонических секвенций и бесконечных канонов, остинато в одном, двух и нескольких голосах; в проекции на музыкальную форму обнаруживает себя в сегментировании и остинатном проведении с. ф. в ряде структурных приемов формостроения. Вся эта система средств как бы возвращает некогда уже отработанную в художественном выражении идею остинатности. С другой стороны, концепция нового стиля этой остинатностью не исчерпывается. Комплекс средств выразительности остинатного характера вписывается в непрерывное процессуальное развитие, компенсируется широтой фаз этого развития, пластикой гармонического и мелодического движения, претворяется через сквозное имитационное построение многоголосия. Во всем этом проявляется специфика строгого стиля XV века.

Настоящая книга завершается анализом стиля Жоскена — вершиной в развитии полифонии Возрождения. Строгий стиль XVI века представляет собой новый этап, непосредственно связанный с предыдущим, основывающийся на единых посылках с полифонией второй половины XV века, но во многом и преобразующий их. Значение остинатных приемов и всего того, что было порождено господством принципа точной повторности, начинает уменьшаться. Высокая вокальная полифония XVI века достигает особого сочетания организованности и ясности стиля (через сквозную имитационность, выровненный, однородный мелос, чистоту гармонии и голосоведения) с пластикой свободно развивающегося мелоса, преодолением остинатной расчлененности в синтаксисе и форме. Остинатно-имитационная полифония Обрехта и Жоскена выступает как антитезис по отношению к полимелодической полифонии первой половины XV века, высокая вокальная полифония XVI века — как этап высшего синтеза.

Изучение эволюции полифонического мышления на протяжении XV века требует внимания ко всем тонкостям языка и формы. Без

них невозможно проникнуть в существо преобразования стилевой системы, понять пластиность закономерных переходов к новым средствам выразительности. Детальность анализа, кроме того, является единственным средством, с помощью которого можно обнаружить авторские черты стиля. Если ограничиться только общей характеристикой техники и приемов письма, сделать это будет весьма трудно: как отмечалось, приемы эти у Данстейбла и Дюфай имеют много общего, техника Обрехта и Жоссена вообще едина. Пять веков, отделяющих нас от творчества мастеров XV века, конечно, сглаживают тонкости стилевых отличий, восприятие индивидуальных выразительных концепций. Только тщательный анализ системы художественных средств каждого композитора может дать ключ к пониманию их творческой индивидуальности. На данном этапе наших знаний, когда проблематика музыкального искусства XV века нуждается не в концептуальном пересмотре, а в объективных аргументах, подсказанных самим музыкальным материалом, детальная аналитическая проработанность языка и средств письма мастеров XV века может принести определенную пользу.

Настоящий выпуск «Истории полифонии» посвящен полифонии XV века. Однако многоголосие английской композиторской школы первой половины XV века требует освещения средневековой практики (тем самым компенсируется и отсутствие информации об английском многоголосии в первом выпуске «Истории полифонии»). Вместе с тем рассматривать виды английского многоголосия в их последовательном историческом развитии представляется в данном случае нецелесообразным. Гораздо важнее, с нашей точки зрения, выделить наиболее существенные традиции, бытовавшие в английской культуре импровизационного пения и породившие соответствующие традиции в профессиональном многоголосии. Этим принципом обусловлен и отбор материала в первой главе, а также ракурс его рассмотрения от истоков в недрах импровизационной практики до отражения в профессиональной музыке XV века.

Автор выражает благодарность профессору Б. Трауллу, предложившему для написания первых двух глав книги ряд ценнейших материалов.

Книга снабжена нотным приложением и списком исследовательских трудов, данные которых были учтены в настоящей работе.

Глава I

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ АНГЛИЙСКОГО МНОГОГОЛОСИЯ

Профессиональное английское многоголосие занимает значительное место в европейском искусстве начиная со средневековья¹. Специалисты установили, что английская музыка входила в состав всех основных манускриптов XIII—XIV веков (см.: A p f e l E., 1961). С другой стороны, ранние нотные собрания английского происхождения включали в себя обычно французский музыкальный материал. Многие английские мотеты представляли собой контрафактуру французских. Это свидетельствует о широком проникновении французского стиля в Англию, о том, что французский репертуар адаптировался в английской музыкальной среде, осел в английских памятниках наряду с местным репертуаром. Важнейший английский манускрипт, отразивший полифоническую музыку XIII — раннего XIV века, — Уорчестерские фрагменты (в дальнейшем WFr.) — содержит наряду со специфически английскими многоголосными формами (ронделями, pes-мотетами — см. о них § 4) произведения, полностью выдержаные в традициях французского *ars antiqua*.

Таким образом, взаимодействие континентальной и английской профессиональной музыкальной практики было двусторонним. В ранний период многоголосия (до XIII века) довольно трудно обозначить стилевые особенности собственно английских сочинений. Уинчестерский тропарь — первая самостоятельная коллекция духовных пьес, созданная в Англии (см.: История полифонии, вып. 1), соответствует в целом общеевропейской практике мелизматического органума. Английская духовная музыка XI—XII веков, видимо, развивалась в том же направлении, что и континентальная, воплощая единство «стиля эпохи», основные приемы и нормы звучания.

Очевидно, впервые английская манера письма становится заметной в жанре мотета, и прежде всего — светского мотета. Главное собрание светских мотетов XIII века — кодекс Монпелье — имеет в своем составе довольно большое число сочинений, признанных английскими. По сравнению с континентальными в них обращает на себя внимание консонантное звучание многоголосия, параллельное движение несовершенными консонансами; кроме того, расположение

¹ Напомним, что до середины XIII века многие герцогства Северной Франции (а некоторые и до XV века) находились в сфере английского влияния. Континентальная культура этого периода включала в себя английский стилевой слой, а английская как таковая не исчерпывалась собственно островной культурой, но находилась в непосредственном контакте с континентальной.

тенора в среднем голосе (в отличие от французской традиции помешать с. ф. в нижнем) и его свободное сочинение в характерной структуре «пар периодичностей» (такой тенор назывался *pes*).

Указанные особенности английской манеры письма отражают, видимо, национальную традицию многоголосного пения. Несмотря на отсутствие зафиксированных фольклорных памятников английского средневековья, ученые полагают, что английское профессиональное многоголосие опиралось в своей основе на культуру народного пения (см.: *Wilkofzeg M.*, 1940, 1973). Памятники такого национально специфического многоголосия создаются в Англии только в конце XIII века. С этого времени встает проблема английского стиля и его взаимодействия с континентальным.

Национальные традиции многоголосного пения отличают английскую профессиональную музыку. Характернейший признак английского двухголосия — гимель-стиль — уходит корнями в народную импровизацию. Практика пения по контрапунктам к хоралу порождается в XV веке своеобразную технику *Square* (которой не было на континенте), и фабурден². Бытовая английская песня — кэрол (*carol*), тоже очень отличающаяся от континентальных песенных форм, оставляет заметные следы в музыкальном материале композиторов первой половины XV века. Не зная особенностей английских видов раннего многоголосия, трудно в полной мере обоснованно охарактеризовать существо английского стиля первой половины XV века. И хотя непосредственное воздействие традиций гимеля, дисканта, фабурдена к этому времени ослабевает, именно они лежат в основе, являются истоками профессионального английского многоголосия и определяют его художественное своеобразие.

§ 1. ГИМЕЛЬ

Один из специфически английских видов многоголосия, базирующихся на традициях импровизационного, бытового (возможно, народного) пения, — это гимель. По всей вероятности, гимель является и наиболее ранним видом английского многоголосия.

Гимель — это двухголосие с преобладанием параллельного движения несовершенными консонансами (терциями и секстами). Однако гимель характеризуется не одним только параллельным движением. В не меньшей степенильному гимелю свойственно движение в узком интервальном диапазоне с обязательным перекрещиванием голосов. Отличает двухголосие гимеля начальное мелодическое равенство голосов. В основе его лежит как бы одна мелодия, разветвляющаяся на две линии, то идущие параллельно, то сливающиеся в унисон, перекрецивающиеся до противоположных терций, вновь

² Мы пользуемся (вслед за Б. Трауллом) для определения специфической, чисто английской традиции трехголосного пения на хорал английским же термином фабурден (*faburden*), в отличие от континентального фобурдона (*fouxbourdon*; см. § 3).

сходящиеся к унисону и т. д. Это специфическая национальная разновидность гетерофонии.

В истории европейского многоголосия английский гимель выступает как явление исключительное в своей характерности. Двухголосия такого рода — самостоятельного и устойчивого феномена — не было в других европейских странах.

Когда гимель появился в Англии, сказать трудно. По предположению ученых, прежде всего М. Букофцера (B u k o f z e r M., 1935, 1973), он предшествовал органуму и тем более дисканту, т. е. представлял собой допрофессиональную национальную традицию. Зафиксированные же образцы гимеля относятся не ранее, чем ко второй половине XIII века (сам термин возник только в XV веке).

Чем объяснить такую довольно позднюю фиксацию стиля пения, который, видимо, широко культивировался в Англии? По всей вероятности, долгое время это была только устная, импровизационная традиция, имеющая корни в бытовом музиковании и сложившаяся много раньше, чем она вошла в профессиональную музыку (и тем более была записана). О том, что гимель прочно связан с кругом популярных песенных мелодий, с народной практикой их исполнения, свидетельствуют его известные образцы — «Nobilis, humilis», «Jesu Christes», «Edi beo». Из них гимель «Edi beo» представляет наиболее очевидную в своем песенном происхождении мелодию с английским текстом (лирическую песню о деве Марии), обработанную двухголосно:

The musical score consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F# major). The time signature varies between common time (indicated by 'C') and 2/4 time (indicated by '2'). The lyrics are written below the notes, divided into measures by vertical bar lines. The first staff begins with 'E - di be - o thu hev - en - e quen - e fol - kes frou - re and'. The second staff begins with 'eng - les bli - s. Mo - der un wem - med and mai - den cle - ne'. The third staff begins with 'swich in world non oth - er nis. On the hit is'. The fourth staff begins with 'wel - eth sene of al - le wim - men thu ha - vest the pris, mi'.



Известный гимель «*Nobilis, humilis*», хотя и снабжен латинским текстом, также имеет, видимо, в основе нелитургическую мелодию. По крайней мере, ее начало как пример четвертого ритмического модуса приводит Роберт Хандло (Robert de Handlo), английский теоретик XIV века, в трактате «*Regulae*» со светским текстом «*Rosula primula*» (CS I, 402).

Из литургических мелодий в гимеле можно встретить гимны и секвенции, то есть напевы более поздние, чем основной свод хоралов, и всегда более близкие светскому мелодическому материалу. Гимель «*Jesu Christes*» (см.: Reese G., 1940, S. 389) представляет собой текстовую парафразу на секвенцию.

В теоретических трактатах до середины XV века слово «гимель» не встречается и, соответственно, не комментируется³. Описание гимеля дает Гильельмус Монахус (Guillelmus Monachus) в трактате «*De preceptis artis Musice*» (CS III, 289, 292—295), приводя пример параллельного движения терциями с унисонами в концах мелодических фраз. Трактат был написан в 1475 году. Его автор ориентировался уже на музыкальные образцы XV века и описывал гимель как некий общий принцип английского контрапункта, в отличие от континентального. Собственно, в «Правила английского контрапункта» (*Regulae contrapuncti Anglicorum*), выделенные в трактате, и входит описание гимеля⁴. Это свидетельствует о том, что гимель и в XV веке выделялся своеобразием, национальной спецификой.

На протяжении всей истории исследования этого явления гимель связывался с одним из наиболее «загадочных» вопросов: почему многоголосие в Англии возникло на основе несовершенных консонансов, в то время когда на континенте преобладали квартовые и квинтовые созвучия? Особое значение несовершенных консонансов в английском многоголосии замечали уже теоретики XIII века. О терции как консонансе впервые говорится в анонимном трактате английского происхождения «*Optima introduction in contrapunctu*» (CS III, 12—13). О терции как «наилучшем сочетании» (*«optime concordate»*) в

³ Гимель упоминается английским Wylde's-Анонимом (Псевдо-Хилстоном — Pseudo Chilstoun, ~1450) как голос, добавленный (импровизируемый) к тенору — *countergemel*, своеобразный вид контратенора, связанный с тенором мелодической схожестью, подобием (*«twin»*); см.: Sanders E.— NGD VII, p. 862—864.

⁴ Монахус рассматривает гимель как второй вид (*alius modus*) английского контрапункта, прямо связывая его с первым, фобурдоном, как пение «*supra cantum fírmum*» (CS III, 293b) на основе параллельных несовершенных консонансов. Специфика гимеля и фобурдона, различных по существу явлений английской традиции, следовательно, не была достаточно ясна теоретику XV века (к тому же не англичанину).

английской музыке пишет Аноним IV (CS I, 356 b). Предпочтительное звучание октавы и сексты подчеркивает Аноним V (CS I, 366 b). Вместе с тем о несовершенных консонансах все авторы говорят в связи с дискантом, т. е. исторически более поздним видом многоголосия. Исходным же моментом для предпочтения в профессиональном многоголосии несовершенных консонансов служил, видимо, все же гимель и его традиции.

Искусное воплощение в английской музыке гимель получает в XV веке. К этому времени, началу новой эпохи в развитии композиторского творчества, выявилась особая красота звучания, исходящая от гимеля, изящество ведения голосов, их кружевное мелодическое плетение. В манере гимеля сочинялись почти все дуэты в многоголосных произведениях первой половины XV века. Следовательно, можно различать гимель как самостоятельный вид раннего английского двухголосия (бытового, импровизационного происхождения) и гимель-стиль, выросший на основе этого вида общий принцип голосоведения, широко распространенный в английской профессиональной музыке XV века.

Можно различать также два типа гимеля: строгий и свободный. В строгом гимеле преобладает звучание однородных несовершенных консонансов (в голосоведении параллельное движение и противодвижение с перекрещиванием голосов). Таково двухголосие «*Edi beo*» (пример 1) и «*Nobilis, humilis*». Свободный гимель связан с более разнообразным движением голосов, использованием как несовершенных консонансов, так и совершенных, а возможно и диссонансов, но все же с предпочтением несовершенных консонансов. В таком гимеле, несомненно более позднем, обычно и шире интервал между голосами.

Ярче всего гимель-стиль выступает, конечно, в двухголосии. Довольно долго (почти до XVI века) в английских манускриптах двухголосные эпизоды внутри трех- и четырехголосных сочинений обозначаются как *gymel* наряду с *Duo*. Следовательно, обозначение *Duo* указывает и на то, что звучит двухголосие, и на то, что это двухголосие написано в гимель-стиле.

Ближе всего к традициям гимеля многоголосие английских *carols* XV века (см. о них § 5), что естественно, принимая во внимание песенную природу гимеля. И, наконец, если мы обратимся к творчеству композиторов XV века, то увидим, что во всех тех случаях, когда в сочинении звучат двухголосные эпизоды, они написаны в гимель-стиле. Приведем один из немногих ярких примеров — начало трехголосного мотета «*Ascendit Christus*» Фореста (Forest), современника Данстейбла:

The musical score consists of three staves. The top staff is for Tenor (Tr.), the middle for Bass (Co.), and the bottom for Alto (S.). The music is in common time. Measure 2 starts with a quarter note in the Tenor staff. Measures 3-4 show eighth-note patterns in both Tenor and Bass. Measure 5 begins with a quarter note in the Alto staff. Measures 6-7 continue the rhythmic pattern established in the previous measures. The vocal parts are labeled with their names: Tr., Co., S. The lyrics are written below the staves: 'A - scen - dit' for Tenor, '8 A - scen - dit' for Bass, and 'dit' for Alto.

Chri - stus su - per ce -
 8 Chri - stus su - per ce - los
 -los et pre - pa - ra -
 et pre - pa - ra -
 15 b
 e ca - stissime ma - tri im - mor.
 8 su - e ca - stis - si - me ma - tri
 -ta - li - ta -
 im - mor - ta - li - ta -
 25 b
 lo -
 8 -tis lo -
 Tr.
 cum, et hec
 Co
 cum, et hec est
 T
 Et hec est
 Alma Redemptoris Mater

10

20

30

35

Широко использует гимель-стиль Данстейбл (см. мотеты «Ave Regina», «Salve Regina» и др.— Данстейбл Д., 1978). Почти всегда в основе развитого, богатого в мелодическом отношении двухголосия Данстейбла лежит параллельное движение несовершенными консонансами.

Характерная для английского многоголосия традиция противопоставления двухголосию звучания трех и четырех голосов, чередования разделов Duo и Chorus (в мотетах, частях ординария) базируется на контрасте мелодически изящного гимель-стиля и гармонического полнозвучия всего многоголосия.

Разделы Duo в многоголосных произведениях на континенте появляются не раньше, чем в 20—30-е годы XV века, и скорее всего под влиянием английских традиций. В них звучит и двухголосие, похожее на английский гимель-стиль.

Специфика гимель-стиля, как мы уже говорили, ранее и полнее всего выразилась в двухголосии, притом в верхней паре голосов. Трех- и четырехголосие (особенно в carols) может в отдельных случаях (в какой-либо из пар голосов) показаться похожим на гимель-стиль. Вместе с тем четырехголосие как двойной гимель, т. е. составленный из двух пар голосов,— явление исключительное, несомненно более позднее и к тому же далеко отстоящее от непосредственных традиций гимеля. Двухголосие же английского типа настолько ярко отличается от французского и итальянского, что понять его природу и особенности можно только в свете традиций гимеля.

§ 2. АНГЛИЙСКИЙ ДИСКАНТ

Английский дискант⁵ с его специфическими особенностями является ключом к пониманию английского многоголосия XV века. Он во многом объясняет концепцию «панконсонантной» гармонии, приемы техники многоголосного письма в Англии⁶.

Английский дискант (в дальнейшем — АД) имеет некоторые самые общие признаки с континентальным. Это многоголосие нота-против-ноты силлабического склада, основанное на параллельном и противоположном движении голосов по отношению к cantus prius factus (хоралу). Как и континентальный АД является культурой прежде всего импровизационного пения supra librum, воспроизведенной в творчестве res facta. Это одновременно техника создания (импровизации или сочинения) многоголосия на с. рг. f. и склад многоголосия, перешедший из литургических обработок в разные жанры музыки, возможно уже и без хорала в основе.

Время возникновения импровизационного АД точно установить невозможно. Как склад многоголосия res facta дискант был зафиксирован

⁵ English discant как особое понятие было предложено М. Букофцером. Оно призвано подчеркнуть своеобразие дисканта в Англии по сравнению с континентальным дискантом.

⁶ Выражение «панконсонантный стиль» (также гармония) принадлежит М. Букофцеру, водится им при характеристике стиля Данстейбла, но относится ко всей английской музыке первой половины XV века (Bukofzeg M., 1954).

рован с XIII века. Трактаты, в которых описывается АД с его специфическими особенностями⁷, имеют дидактический характер («для певцов, творцов и учителей» — как у Л. Пауэра) и относятся к XV веку. В трактате 1351 года «Quatuor principalia» Симон Тунстед (Simon Tunstede) при рассмотрении дисканта оговаривает особый английский обычай вести голоса над *cantus planus* параллельными секстами. Здесь зафиксированы два важнейших свойства АД — несовершенные консонансы как его основа и их параллельное движение.

Роль АД огромна не только для английской композиторской школы, но и для континента. Европейских музыкантов поразила при знакомстве с английской музыкой ее консонантность. В подражание АД появилась на континенте техника фобурдона (см. § 3).

Характеризуя в настоящей работе АД, мы ориентируемся, естественно, не на импровизационную практику, описанную в теоретических трактатах, и не на самые ранние образцы зафиксированного дисканта, а на профессиональную музыку XV века, перенесшую принципы импровизационного пения на фактуру многоголосия, более или менее адекватно отразив специфические особенности звучания АД.

АД всегда записывался партитурно (в тот момент, когда в Европе партитурная запись уже с XIII века уступила место записи по голосам). И хотя история многоголосия показывает, что тип нотации прямо не связан с развитием гармонического и тонального аспектов многоголосия, что и при партитурной нотации в средневековом осознании вертикали преобладал интервальный принцип (суммарная вертикаль как совокупность интервалов), практика АД свидетельствует о качественно ином (нежели на континенте) ощущении вертикали как единой «гармонии». Характерное для АД расположение тенора в середине многоголосия может в какой-то мере объяснить предрасположенность АД к развитию именно гармонического начала. В континентальном дисканте базисные тоны вертикали определял тенор с его григорианской мелодией, имеющей плавный рисунок линий и соответственно определяющей порядок следования созвучий. В АД базисным с точки зрения вертикали выступает с в ободный контратенор, движение которого не имеет мелодических регламентаций. Этот голос может формироваться как результатирующий, как гармонический «резонанс» на верхнюю пару голосов, что в принципе меняет вертикальную концепцию многоголосия. В континентальном дисканте результирующей была вертикаль, в АД результирующим является один голос, притом самый нижний, опорный, подводящий фундамент под многоголосие.

⁷ В английской традиции дискантового пения голоса при исполнении транспортировали свои партии согласно естественным высотным позициям тембров. Возникало расхождение между записью в тексте и реальным звучанием (*in sight* и *in voice* — поэтому в английских трактатах существовало понятие *discantus visibilis*). Например, записанный унисон реально давал при воспроизведении в трехголосии созвучие из квинты и октавы над с. ф., в четырехголосии — из квинты, октавы и дуодекими (детские голоса).

В отличие от континентального дисканта, голоса в АД имеют сопровождающую функцию по отношению к с. рг. ф. Поэтому важнейшая проблема, например, французского дисканта — комбинация разных мелодических линий, их приспособление друг к другу — для АД не актуальна.

Основные виды голосоведения в АД — параллельное и противоположное. В принципе это не противоречит нормам голосоведения в континентальном дисканте. Отличие состоит в том, какие интервалы движутся параллельно. Так, параллелизмы совершенных консонансов встречаются в АД значительно реже. Напротив, часты параллелизмы секст, терций и — на основе сектаккордов — кварт в верхней паре голосов. Вертикальные сочетания голосов образуют perfectные созвучия, трезвучия и сектаккорды, число которых в АД намного больше, чем в континентальном. Кроме того, в АД отсутствуют силлабические диссонансы — отсюда эффект панконсонантности, который он производит. Нет в АД и тех специфических диссонантных последований (особенно секунд) в верхней паре голосов, которые так характерны для континентального дисканта.

Широко представлен АД в главнейшем собрании первой половины XV века — «Old Hall Manuscript» (ОН). Он входит преимущественно в «старый слой» манускрипта. В основном это части месс. На АД полностью ориентированы ранние сочинения Л. Пауэра. Одно из них — мотет «Beata Progenies» (№ 1 в издании Ч. Хемма — Hamm Ch., 1969) — демонстрирует такой дискантовый стиль раннего периода творчества Пауэра в наиболее «чистом» виде:

The musical score consists of two staves of music. The top staff begins at measure 3, with lyrics: Be - a - ta pro - ge - ni - es. The bottom staff begins at measure 8, with lyrics: un - de Chri - stus na - tus est. The music is written in common time, with various note values (eighth and sixteenth notes) and rests. The key signature changes from G major (three sharps) to A major (one sharp) at the end of the score. Measure numbers 10 and 15 are also indicated.

Однако АД во всех вариантах его профессиональной интерпретации отличается рядом определенных признаков: 1. хоровым исполнением (с возможным дублированием тенора органом); 2. составом ансамбля: контратенор — тенор — триплум; 3. положением хорала в среднем голосе (теноре), его оформлением в ритмике свободных голосов (хорал в АД никогда не выделяется среди других голосов); 4. консонантной основой вертикали.

На строгой дискантовой основе развивается в первой половине XV века свободный дискант, в котором мелодизируются голоса, обогащаются голосоведение.

Свободный дискант — «новый» стилистический слой ОН — представлен в сочинениях старших современников Данстейбла — Кука (Cooke), Типпа (Tupp), Пауэра. Это части месс и обработки хоралов проприя. Приведем фрагмент антифона «Ave Regina» Пауэра (ОН, № 45). Он может продемонстрировать некие общие, типичные для свободного дисканта особенности:

4

Tr. A - ve re - gi - na

T. 8 A - ve re - gi - na

Co. A - ve re - gi - na

5

ce - lo - rum, A - ve do - mi - na an - ge -

8 ce - lo - rum, A - ve do - mi - na an - ge -

ce - lo - rum, A - ve do - mi - na an - ge -

- lo - rum. Sal - ve ra - dix

8 - lo - rum. Sal - ve ra - dix

- lo - rum. Sal - ve ra - dix

Видно, что в основе такого многоголосия лежит строгий дискант. Если убрать мелизматику, расцвечивающую ритмику нота-противноты, получится «классический» рисунок строгого диканта. Два верхних голоса изящно, прихотливо обвивают вертикальную основу строгого диканта (в деколорированном виде — сектаккордового диканта, ибо преобладающими созвучиями здесь являются сектаккорды, поэтому два верхних голоса часто движутся параллельными квартами). Мелодизируется и нижний голос — контратенор. Хорал здесь располагается в среднем голосе и свободно ритмизуется.

В свободном диканте можно заметить определенное расслоение голосов — верхнего (или двух верхних) как мелодически ведущего, нижнего как гармонически опорного. Линия контратенора имеет иногда вид фундаментального баса, определяющего вертикаль и смены созвучий (в примере 4 т. 1—3, 9, 13—14). В фактуре строгого диканта такая роль контратенора менее заметна (хотя потенциально и существует). В свободном диканте гармоническая функция контратенора часто находит выражение в характере его мелодической линии — в ней появляются скачки, исчезает чисто мелодическая пластика.

Типичный признак английского голосоведения на основе диканта — соотношение крайних голосов в секстах и децимах (часто с параллельным их ведением в один из названных интервалов). Баланс между совершенными консонансами и несовершенными находится в АД в особом равновесии: совершенные консонансы обрамляют движение, несовершенные осуществляют его.

В АД иначе, чем в континентальном диканте, выглядит с. рг. f. Он располагается, как уже говорилось, в среднем голосе⁸. Ни в одном из жанров музыки на континенте с. рг. f. в среднем голосе не встречается. Кроме того, хорал в АД не отличается по ритму от окружающих его голосов, он не выглядит как с. f. Отсюда вытекают многие особенности АД. Это объясняет и тенденцию к возникновению характерного приема работы с с. рг. f. — его колорирование, свободное мелодическое преобразование. Если не знать мелодии хорала, положенной в основу сочинения, ее нельзя отличить в среде родственных голосов, узнать по каким-либо особым приметам. Напев

⁸ В раннем АД (импровизируемом) хорал помещался в нижнем голосе. Со второй половины XIV века он переходит в средний голос и это положение хорала становится стабильным.

обычно используется целиком, не расчленяется, не повторяется, т. е. конструктивно никак не обыгрывается, он лишь свободно ритмизуется. Благодаря ритму, в нем довольно часто происходят перестановки интонационных акцентов в сравнении с оригиналом. Даже если хоральная мелодия остается неизменной, не колорируется, иная ритмизация всякий раз придает ей индивидуальный характер. Она воспринимается как мелодия свободно созданная, хотя в действительности подвергается обработке только в ритмическом отношении.

Свобода ритмизации с. рг. ф. естественно ведет к мелодическому расцвечиванию хорала. Колорирование является широко распространенным приемом работы с с. рг. ф. у английских авторов первой половины XV века. Разнообразно представлена техника колорирования в ОН, а также в других английских манускриптах (например, Egerton 3307 — см.: Linker R., 1963)⁹. Степень колорирования с. рг. ф. может быть различной. Самый же важный момент для многоголосия заключается в том, что в колорированном варианте с. рг. ф. перемещается в верхний голос, приобретает значение ведущего голоса в многоголосии (позднее, у композиторов франко-фламандской школы колорированный хорал может располагаться в любом из голосов).

Основные приемы колорирования следующие: 1) опевание опорных тонов хорального напева; 2) свободное допевание фраз хоральной мелодии; 3) совмещение того и другого.

Уже в строгом АД («старом слое» ОН) мы находим довольно типичные приемы опевания тонов хорала, прежде всего при окончании мелодических фраз. Сюда вводятся характерные для конца XIV — начала XV века мелодические кадансы, завершающие почти каждую фразу. Примером такого колорирования кадансов может служить *Sanctus* Эксетра (Exceſtre, ОН, № 121, см. приложение 1). Хорал здесь свободно ритмизуется, но мелодически сохраняется довольно точно. Только в кадансы вводятся дополнительные мелодические обороты, притом одного типа (см. т. 4, 12, 15, 21, 24, 27, 35). В конце *Sanctus* хорал получает авторское мелодическое заключение. В данном случае композитор даже меняет финалис (с на — г, т. 44—46). Широкое колорирование хоралов связано с мелодизацией всего многоголосия. В хорал при этом вводится и более разнообразный круг мелодических оборотов, сопровождающих кадансы, увеличивается протяженность распевов, вставок, их число. Так осуществляется колорирование в сочинениях Данстейбла, где мелодическое обогащение хорала идет почти непрерывно на протяжении всего сочинения.

У английских авторов впервые появляется прием миграции хорала, переход его по голосам. Совмещенная с высотной транспозицией хоральных фраз, с колорированием, эта техника еще более нейтрализует стержневую позицию хорала в многоголосии, способствует выравниванию и мелодизации всех голосов.

⁹ Колорирование хорала можно встретить и в манускриптах бургундской школы. По технике выполнения оно сходно с английской.

В АД мы встречаемся еще с одним специфическим видом техники многоголосного письма. Она заключается в том, что произведение создается не на один с. рг. f. (хорал), а на два. Вторая «заданная» мелодия носит в английской терминологии название Square, и соответственно части месс (или — позднее — вся месса целиком), использующие Square, имеют подзаголовок «*Apon the Square*¹⁰». Так как с техникой письма на Square в континентальном многоголосии мы не встречались, остановимся на этом вопросе подробнее¹¹.

Мелодии Squares, записанные в английском Градуале, имеют разный характер. Одни представляют собой довольно развитые напевы (таковы, например, многие *Kyrie-Squares*¹²), другие (например, почти все *Sanctus-Squares*) имеют вид фундаментальных басов. Это означает, что напевы Squares связаны с разными по местоположению в многоголосии партиями и могут выступать то в роли верхнего голоса, то в роли тенора, то в роли контратенора.

Судя по тому, что все Squares в подлинном виде записаны в мензуральной ритмике¹³, они представляют собой мелодии позднего происхождения. Вероятнее всего — это были зафиксированные контрапункты к хоралу. Все они анонимные. Однако позднее, в XVI веке, в ряд напевов Squares вошли голоса, извлеченные из сочинений начала XV века (в частности, у Ладфорда, композитора первой половины XVI века, в одном из сочинений разрабатывается голос из произведения Даметта, автора начала XV века — ум. 1436). Указывают на Данстейбла, Пауэра, Эксетра как композиторов, голоса из сочинений которых послужили в XVI веке материалом Squares. Косвенно это доказывает и происхождение самих Squares как напевов, извлеченных из многоголосия, связанных с ним.

Таким образом, в английской практике существовала традиция пения не только на хорал, но и на Square, и на оба голоса одновременно. В настоящий момент обнаружены мелодии Squares только к частям ординария — *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus*. Возможно, что использовались они шире.

¹⁰ То, что мелодия Square выступает в английском многоголосии на правах с. рг. f., отмечает Э. Хьюз в комментариях к ОН, перечисляя напевы Square наряду с хоральными как исходный материал для частей ординария.

¹¹ В западноевропейском музыказнании этот вопрос тоже встал сравнительно недавно. Только в начале XX века было замечено тождество отдельных голосов в многоголосных частях ординария у разных английских авторов первой половины XV века, причем тождество мелодий не григорианского репертуара, а имеющих, видимо, какое-то иное происхождение. М. Букофцер (Bukofzeg M., 1950, S. 192) установил источник этих повторяющихся мелодий, записанных как приложение к английскому «*Sarum Gradual*» (Манускрипт Британского музея Lansdowne 462). Был назван также примерный круг сочинений, где использованы мелодии Squares. Более детальные разработки проблемы Square относятся уже к 60-м годам. См.: Baillie H., 1960; Bergsagel J., 1960; Hughes A., 1966; Vent M., 1983.

¹² Все зафиксированные в Градуале *Kyrie-Squares* (а их 15) приведены в современной нотации в статье Байе (Baillie H., 1960). Часть их — в подлинной нотации — дана в статье Бергсагель (Bergsagel J., 1960).

¹³ Возможно, отсюда и их обозначение как Square — сокращенное от square note (квадратная нота).

Техника пения на Square, очевидно, отражала существовавшую в устной практике певческих школ традицию наслаждающегося многоголосия — сочетания двух заданных голосов, присоединения к ним нового. Э. Хьюз (Hughes A., 1966) указывает на родство Square и фабурдена (см. § 3) как принципов импровизационного пения на основе хорала и заданного к нему контрапункта. Вероятно, пение на Square было связано с определенным правилом многоголосного исполнения ординария, преимущественно трехголосного. Вместе с тем разница между фабурденом и Square несомненна. Слишком сильно отличаются друг от друга фабурден-контрапункты и Square. Сделать однозначные выводы о происхождении и существе техники Square довольно сложно. Английские трактаты XV и даже XVI века ее не обсуждают. Ясно, однако, что техника эта существовала и имела глубокие корни.

Оригинальные образцы многоголосия, имеющего две заданные линии, содержатся в ОН. В таком случае хорал определяет в многоголосии интонационный рисунок голосов, а под воздействием Square формируется их ритм.

Приспособление хорала и Square друг к другу сопряжено прежде всего с транспозицией хоральной мелодии, причем интервал транспозиции на протяжении произведения мог меняться.

Предпринятая Э. Хьюзом (Hughes A., 1966) гипотетическая расшифровка хорового многоголосия на основе Square учитывает, что техника пения на Square предполагала комплекс известных певцам правил: во-первых, правил сочетания Square с хоралом, во-вторых, правил, согласно которым осуществлялось прибавление третьего голоса (пример 5а). Ту же мелодию Sanctus-Square, которую приводит Э. Хьюз, мы находим в одном из голосов Sanctus в ОН (№ 101 — см. пример 5б). Таким образом, вариант Хьюза демонстрирует манеру импровизационного многоголосия на Square, Sanctus — композицию res facta:

5a

Square

San - ctus, san -

- ctus, Do - mi - nus De - us Sa -

ba -

oth

56

Tr. San- ctus, san- ctus Do- mi- nus

T. 8 San- ctus 8 San- ctus, san- ctus Do- mi- nus

Co San- ctus, san- ctus Do- mi- nus

10

De- us Sa- ba- oth

De- us Sa- b ba- oth

De- us Sa- b ba- oth

Хорал

8 San- ctus, san- ctus, san- ctus

8 Do- mi- nus De- us Sa- ba- oth

pleni sunt coe- li et ter- ra

Square

San- ctus, san- ctus, Do- mi- nus De-

- us Sa- ba- oth

Между этими двумя многоголосными построениями имеются определенные различия. Импровизационное трехголосие как бы ориентировано на выполнение строгого правила, канона. В Sanctus заметна определенная работа по приспособлению голосов друг к другу (в частности, избегание параллельных октав между ними). Вместе с тем, хотя линии верхних голосов в обоих примерах различны, в соотношении хорала и триплума есть много общего, что указывает на единую исходную технику сочинения в обоих случаях.

Одновременное сочетание двух заданных мелодий характерно только для XV века. Позднее, в конце XV — первой половине XVI века из двух заданных мелодий в многоголосии остается одна — или хорал, или Square,— которая может замещать некогда породивший ее григорианский напев, как бы косвенно репрезентируя его.

Наиболее развитые в мелодическом отношении Squares относятся прежде всего к Kyrie — в OH же, как известно, многоголосные Kyrie отсутствуют. Мелодии Squares встречаются в этом манускрипте в Gloria, Credo, но чаще всего в Sanctus вместе с хоральным напевом, т. е. как двухголосная основа трехголосия. Все Squares здесь имеют вид «гармонической» опорной линии (со скачками) и всегда помещаются в одном из нижних голосов. Напротив, Kyrie-Squares (в сочинениях первой половины XVI века) располагаются в верхнем голосе и даже подвергаются колорированию. Постепенно мелодии Kyrie-Squares становятся более популярными, чем прочие, включаясь в самые разные части ординария (не только собственно Kyrie, но и Gloria, Credo). Такие случаи (хотя и редкие еще) встречаются и в OH — в частности, в паре Gloria — Credo у Даметта (OH, № 39 и 93), предположительно имеющих в одном из голосов Kyrie Squares (наряду с хоралом).

Техника Square представляет исключительно английскую традицию пения, хотя, может быть, внешне похожую на континентальную традицию мотетного многоголосия, но по существу совершенно иную, во многих своих сторонах еще не вполне ясную.

Замечено, что напевы Squares включались в многоголосие не всегда, а в связи с определенными праздничными службами (например, предпочитались Squares в мессах, относящихся к праздникам девы Марии). Не вполне ясно также, каким правилам подчинялось многоголосие на Square, как и сами Squares в качестве контрапунктов к хоралу. Попробуем сделать некоторые наблюдения над имеющимися в нашем распоряжении материалами. Приведем сначала несколько мелодий Squares для сравнения их характера — более напевного (соответственно, возможно помещение такой мелодии в верхний голос многоголосия) и, напротив, более «гармонического» (предназначенного для нижних голосов):

6а

Ky - ry - e - ley - son.
Chri - ste - ley - son
Ky - ry - e - ley - son.

Musical score for Sanctus, movement 6b, showing two staves of music with lyrics:

Ky- ry - e - ley -
- son.

Musical score for Sanctus, movement 6b, showing three staves of music with lyrics:

Chri - ste - ley - son.
Ky - ry - e - ley - son.

Все те Squares, которые использовались в *Sanctus* и *Agnus*, относятся по типу мелодики к нижним, фундаментально-гармоническим голосам.

Сочинения из ОН, включающие Square, написаны в стиле АД. Сравним два примера — строгий дискант в анонимном *Sanctus* (пример 5б) и свободный дискант в *Sanctus* Экстера (приложение 1).

Оба произведения представляют, видимо, довольно ранние опыты письма на Square. Существо работы с многоголосием здесь заключается в приспособлении друг к другу хорала и мелодии Square, а также в досочинении третьего голоса. В обоих случаях мелодия Square расположена в самом нижнем голосе. Вместе с тем в анонимном *Sanctus* более непосредственно отражаются традиции импровизационной практики Square. Приспособление хорала к мелодии Square связано здесь с некоторым упрощением последней, выравниванием ритма в обеих партиях, изменением некоторых интонационных оборотов в хорале. Так, совпадение звуков в обеих мелодиях на слоги *Do-mi-nus* (дающее параллельные унисоны) потребовало коррекции в хорале — терция *a* — *f* заменена в нем на терцию *a* — *c*, в результате чего два голоса дали последование унисонов и квинт (т. 5—6 пример 5б). Верхний голос подписан к двум нижним на основе правил диканта с чередованием перфектных созвучий и трезвучий параллельного и противоположного голосоведения.

Sanctus № 121 представляет иной вариант многоголосия на Square, более свободное голосоведение, более развитую в мелодическом отношении ткань. Хорал располагается в верхнем голосе и орнаментируется в кадансах. В некоторых местах мелодия хорала сокращается (8 звуков хорала выпущены — т. 32), что обусловлено сочетанием ее с мелодией Square. Последняя находится в контратеноре и не имеет никаких отклонений от варианта ее записи в Градуале. Надо полагать, что в данном случае в основе многоголосия лежала мелодия Square ярко выраженного гармонического характе-

ра. Она определяла вертикаль многоголосия. Хорал как верхний голос выступал в мелодически ведущей роли, тенор сочинялся как контрапункт, заполняющий вертикаль.

Sanctus Эксетра — сочинение очень выразительное, изящное, пластичное. Та искусная работа, которая скрыта в многоголосии, составляет секрет техники сочинения.

В дальнейшем, к концу XV — первой половине XVI века Squares применяется в условиях развитой, мелодизированной фактуры и трактуется довольно свободно. Так как хоралы, с которыми соотносились те или иные Squares, не указывались при записи мелодий, был возможен подбор этих мелодий к разным хоральным напевам и, соответственно, к разным частям ординария (с корректировкой Squares и хоралов при их сочетаниях). Как говорилось, в XVI веке мелодии Squares начинают выступать и в роли самостоятельного с. рг. f. без хорала. Становится более разнообразным и положение мелодии Square в многоголосии: она может занять место любого голоса, вплоть до верхнего. На мелодию Square в таком случае распространяется и характерное для верхнего голоса колорирование.

С традицией АД связано в профессиональном творчестве XV века искусство хорового многоголосного письма. Полнозвучность и гармоническая чистота АД отразились на всех видах многоголосия. Традиции АД проявились в полифонии крупных мастеров XV века — Пауэра и Данстейбла, породив национально специфические образцы звучания. О них пойдет речь во второй главе.

§ 3. ФОБУРДОН

Необходимо различать английскую практику импровизационного пения на фабурден (*faburden*) и континентальную технику фобурдона¹⁴. На континенте первые образцы фобурдона появляются около 1420 года (вместе с самим словом «фобурдон» — *fouxbourdon*).

В английских трактатах и практических руководствах описание пения на фабурден появляется лишь во второй половине XV века¹⁵. В английских манускриптах образцы континентального фобурдона фиксируются тоже только к концу XV века. В манускриптах XIV — первой половины XV века, включая генеральный OH, фобур-

¹⁴ Пожалуй, ни один вид многоголосия XV века не обсуждался в исследовательской литературе так широко и не имел столько разных концепций и точек зрения, как фобурдон. Начало дискуссии относится к 1948 году, к моменту появления статьи Г. Бесселера «Происхождение фобурдона» (Besseler H., 1948). Продолжается она и сейчас. По-разному интерпретируются времена возникновения техники, происхождение понятия, родина фобурдона и т. п. Обобщающими и концепционно наиболее обоснованными можно считать работы на эту тему Б. Траулла (Trowell B., 1959, 1978).

¹⁵ Исследователи указывают на первый источник — небольшой трактат *Wylde's-Anonima* (Псевдо-Хилстона), датируемый после 1450 года. Все прочие документальные свидетельства о пении на фабурден в Англии относятся к концу XV — началу XVI века. См.: Scott A., 1979; Trowell B., 1959, 1978.

дон отсутствует. Нет его в сочинениях Паузера и Данстейбла. Этот довольно значительный факт дает основание полагать, что техника фобурдона исходит не из английской композиторской школы.

Однако пение на фабурден существовало в английской певческой практике дисканта задолго до переноса в музыку *res facta*. Пение на фабурден — это пение на хорал с подписанным к нему контрапунктом. При исполнении АД, как мы уже говорили, существовали правила транспозиции, распространяющиеся и на фабурден. Подобно дисканту, его запись была неадекватна реальному звучанию. Сошлемся на статью М. Букофцера «*Discantus*» (MGG), из которой видно, что хорал в записи (*in sight*) идет в нижнем голосе в сопровождении параллельного контрапункта. При исполнении певцы транспонировали хорал на квинту и октаву выше, чем записано. Реальным нижним голосом (*in voice*) оказывался контрапункт к хоралу. Возникало трехголосие параллельными сектаккордами¹⁶:

В импровизации на фабурден допускалось некоторое колорирование верхнего голоса (хорала), но только в зоне каденций, что не требовало специальной записи и добавлялось без особых сложностей при хоровом пении. Так исполнялись гимны из оффиция, профессиональные гимны, *Magnificat*, *Te Deum*.

По звучанию пение на фабурден имело много общего с АД в его сектаккордовой разновидности¹⁷. В отличие от фобурдона, «сектаккордовый дискант» нашел довольно широкое отражение в английской музыке *res facta*. Он зафиксирован уже в многоголосных образцах музыки XIV века. Много фрагментов сектаккордового движения голосов содержит произведения из ОН. Очевидно, пение на фабурден являлось одной из разновидностей импровизируемого дисканта, одним из видов техники.

Традиционная для английского хорового пения опора на несовершенные консонансы и параллельное движение ими, перешедшая в музыку *res facta*, спецификой звучания поразила европейских музыкантов. Она послужила импульсом для зарождения профессио-

¹⁶ С этим связано и происхождение французского слова «фобурдон». *In sight* нижним голосом выступает хорал, *in voice* — контрапункт к нему, который таким образом оказывается «фальшивым басом» (точнее, «ложным басом»). Считая, что слово «фабурден» (*faburden*) имеет английское происхождение (а не является транслитерацией французского), Б. Траулл также признает его значение как «*bass-part*», т. е. *нижнего голоса в реально звучащем многоголосии*.

¹⁷ «Сектаккордовый дискант» — определение Е. Сандерса. См.: Sanders E., 1965 a.

нальной техники письма фобурдона. Техника фобурдона в континентальном выполнении представляла собой строго регламентированное каноном-правилом многоголосие. Согласно этому правилу, средний голос механически выводился из верхнего (нотированного) путем его удвоения в нижнюю кварту. Ничего подобного в английской импровизационной практике не было.

Можно сказать, что европейские композиторы посредством техники фобурдона формализовали то секстаккордовое звучание, которое более всего привлекало их в английском многоголосии.

Назвать автора, которому принадлежит приоритет в освоении техники фобурдона, трудно. Хотя в качестве одного из ранних примеров обычно приводится посткоммунио Дюфаи «*Vos qui secuti estis*» из мессы «*Sancti Jacobi*» (1427 — приложение 2), примеры фобурдона можно встретить в это время практически у всех композиторов бургундской школы — Гроссена, Либера, Бенуа и др. Ясно, что к 1430 году эта техника была в Европе в фаворе, привлекала к себе внимание как новый и к тому же довольно просто выполняемый технический прием, дающий особо полнозвучное, гармоническое многоголосие. Фобурдон вводится в небольшие части мессы (*Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus*), в обработки гимнов. Едва ли не единственный случай применения фобурдона в жанре мотета, притом изоритмического, находим у Дюфаи. Это четырехголосный мотет «*Supremus est*» (~1433), где фобурдон, довольно строгий, включается в тех секциях, где паузирует тенор (и соответственно, остаются три голоса).

Континентальный фобурдон отличается и от английского секстаккордового дисканта, и от пения на фабурден, хотя имеет с ним сходство в характере музыкального звучания. Континентальный фобурдон — это созданная, композиторская техника письма. Хорал при этом располагается только в верхнем голосе, колорируется. Нотируется фобурдон по голосам.

Строгий фобурдон является особой разновидностью канона. Нотируются в нем два голоса — дискант и тенор (т. е. крайние голоса). Средний же, контратенор, выводится путем указания «фобурдон» и представляет в паре с верхним канон в кварту с нулевым сдвигом.

В 70-х годах XV века обсуждение техники фобурдона выносится в трактаты континентальных теоретиков — почти одновременно Тинкторисом (1477, вторая книга «*Liber de arte contrapuncti*» — CS IV, 85) и Г. Монахусом (1480, «*De praeluptis artis musicae*» — CS III, 288, 292—294).

Оба теоретика описывают фобурдон довольно кратко. Монахус подчеркивает параллельное движение секстами в крайних голосах, не упоминая о принципе выведения среднего и, соответственно, о квартовых параллелизмах. Тинкторис в его разъяснении фобурдона делает акцент на интервал кварты, к которому подставляются снизу квинта и терция (при этом образуются перфектные созвучия или секстаккорды). Последняя делает многоголосие особенно полнозвучным.

Примерно на протяжении 30—40-х годов XV века техника фобур-

дона была настолько общеупотребительной на континенте, что в большинстве пьес, записанных в разных манускриптах двухголосно, можно предполагать наличие фобурдона (в транскрипциях предположительная партия контратенора выписывается обычно мелкими нотами; см.: DTÖ, Bde VII, XXVII и др.). Очевидно, современники и воспринимали фобурдон как двухголосие: удвоенный голос расценивался как одна утолщенная линия с основным.

Строгий континентальный фобурдон представляет собой, таким образом, трехголосие параллельных секстаккордов с ритмически тождественными голосами. Опорными выступают перфектные созвучия, ими начинается и завершается пьеса, они звучат в каденциях. Образцов такого простого фобурдона много. См., например, начальную часть Kugie Grossena, в которой только перфектные созвучия нарушают параллельное движение всех трех голосов (Reap. G., 1959, vol. III, № 19).¹⁸

Очевидно, довольно скромными возможностями такого фобурдона, связанного с мелодически мало колорированным хоралом и, соответственно, небольшими размерами пьес, объясняется то, что встречается он не в самых лучших сочинениях известных композиторов или в анонимных произведениях (Kugie Grossena — довольно скромное сочинение на фоне других у этого же автора, написанных без фобурдона).

Более свободно трактованный фобурдон при строгом параллизме верхних голосов (в кварту) допускает и более свободное движение тенора, не только параллельное. Таким образом, посткоммунико Диюфаи представляет уже не самую простую форму техники фобурдона. Здесь композитор использует квартовое движение верхних голосов на выдержанном теноре (т. 1, 14, 19), проходящие кварты как диссонансы к тенору (т. 2, 5, 10, 15, 21). Иногда мелодическая инициатива тенора вообще выходит на первый план (т. 7, 16). И наконец, в многоголосии довольно равномерно чередуются секстаккорды и перфектные консонансы, что вызвано, очевидно, потребностью преодолеть схематичность голосоведения, противопоставить параллельным верхним голосам противоположное движение тенора (т. 2, 8, 10, 12, 14, 15 и т. д.). В ряде случаев тенор с его скачками выглядит как гармонически основополагающий голос (хотя в строгом фобурдоне эта функция нижнего голоса выражена довольно слабо).

Следовательно, фобурдон приводит в более развитом и свободном варианте к уменьшению числа секстаккордов, идущих подряд. Буквально в отдельных моментах у Диюфаи звучит подряд пять секстаккордов (т. 5—6). Во всех остальных случаях лишь два, три (редко четыре) секстаккорда следуют один за другим, постоянно

¹⁸ Каждый из разделов Kugie (Kugie I, Christe eleison, Kugie II) повторяется затем в ритмическом уменьшении. Эта своеобразная вариантная форма повторения в бургундской школе, видимо, имела традицию, ибо с таким же принципом повторения материала частей мы встречаемся в мессе другого автора — Либера (см.: Reap. G., 1959, vol. III).

чередуясь с другими созвучиями (см. приложение 2). Именно в таком варианте фобурдон, адаптированный к общим нормам континентального голосоведения и освобожденный от схематического параллельного движения всех голосов, получает наиболее широкое применение. Практически принцип фобурдона сводится здесь к выведению контратенора из кантуса путем его удвоения в кварту. Удвоение это осуществляется не механически: параллельными квартами удваиваются только опорные тоны мелодии верхнего голоса, которая при этом может быть свободно колорированной. Это сопровождается разрастанием размеров музыкальных пьес, хотя пьесы, сочиненные в манере фобурдона, всегда остаются небольшими. Так пишутся гимны, магнификат, т. е. музыкальные произведения, строящиеся по респонсорному принципу (с чередованием монофонических и полифонических строф текста), где многоголосные части невелики по размерам (см. в качестве примера гимн Бенуя «*Tibi Christe Splendor* — Reapely G., 1959, vol. III).

Интересно обратить внимание на те произведения, которые в начале XV века написаны с разными вариантами контратенора — как фобурдон, так и без него. Авторы, видимо, ощущали определенную скованность голосоведения при квартовых параллелизмах верхней пары, коль скоро появилась потребность в приписывании свободного контратенора. Сравнение вариантов многоголосия помогает выделить те нормы гармонии, на которые ориентировались композиторы. Выясняется, что при свободном контратеноре сознательно избегаются параллельные сектаккорды, вертикаль слагается из перфектных созвучий и полных трезвучий. В каденциях появляется функциональная определенность (см. пример 8, т. 10—11). Контратенор движется часто противоположно кантусу, перекрещиваясь с тенором (при фобурдоне принципиально невозможно перекрещивание контратенора и тенора). Кантус выделяется как голос мелодически ведущий. Два варианта контратенора показывают, как композитор представляет себе гармонию и голосоведение,— в одном случае находясь в зависимости от фобурдона, а во втором — не будучи связанным с ним условиями ограничивающей свободу техники (Reapеу G., 1959, vol. III):

8

b

5

«Contratenor
au fauxbourdon»

San -

3

San -

Tenor

3

San -

3

San -

В Англии композиторы остались к фобурдону равнодушными. Образцы английского фобурдона единичны. В то же время секстаккордовый дискант претворяется в музыке ведущих композиторов XV века довольно последовательно. С ориентацией на него (но без фобурдона) пишет трехголосные разделы Магнifikата Данстейбл. Нет фобурдона и у его современников.

Едва ли не исключительным случаем проникновения фобурдона в чисто английский жанр *carol* является *Te Deum* (MB, Bd. IV, № 95). Хоровой припев (в английской терминологии *Burden* — см. гл. I, § 5) имеет в манускрипте пометку к двум нотированным голосам — *faburden*. Однако фобурдон интерпретируется уже с достаточной свободой, что свидетельствует о позднем происхождении данного сочинения. Средний голос не является точной квартовой копией верхнего, мелодически более развитого. Он вторит лишь опорным тонам ведущей мелодии, притом отнюдь не всегда в интервал ниже кварты. Между верхними голосами встречается квинта (т. 24), секста (т. 25, 28), унисон (т. 29), октава (т. 30), терция (т. 31). Не соблюдается, естественно, и принцип параллельного движения верхних голосов, встречается косвенное (т. 25, 28), противоположное (т. 30) с перекрещиванием (т. 29). Вертикаль также довольно свободна в чередовании секстаккордов, перфектных созву-

чий, удвоенных терций. Мелодически развитый верхний голос образует с нижней парой диссонансы (т. 29, 30).

Таким образом, в данной кэрол не удерживается последовательно даже тот принцип голосоведения, который собственно и является признаком фобурдона,— параллельное движение в верхних голосах квартами. Более того, в фобурдоне, как мы уже говорили, верхняя пара голосов воспринималась как одна утолщенная линия. Здесь же верхний голос и контратенор — разные линии, одна из которых более развита, подвижна, возглавляет многоголосие, другая (контратенор) исполняет поддерживающую роль. Такое расслоение голосов верхней пары для фобурдона нехарактерно. Кэрол демонстрирует еще один вариант свободной интерпретации фобурдона, но уже на основе английского жанра и английского мелоса:

9 Burden II

Faburden

8 Te e- ter- num Pa-

8 Pa-

8 Pa-

8 trem om- nis ter- ra ve-

8 trem om- nis ter- ra ve-

8 trem om- nis ter- ra ve-

8 - ne- ra- tur.

8 - ne- ra- tur.

8 - ne- ra- tur.

Фобурдон (даже свободный) просуществовал недолго и на континенте, сменившись более свободным голосоведением на основе полнозвучной вертикали. В художественном отношении гораздо более существенные последствия для многоголосия XV века имел не

фобурдон как таковой, а именно эта полнозвучная вертикаль, включающая трезвучия, секстаккорды, которая с конца XIV века становится фундаментом полифонического многоголосия в европейской музыке. Как своего рода результат последования секстаккордов встречаются в это время в голосоведении и параллельные кварты в верхних голосах (у Ландини, Чиконии — см.: История полифонии, вып. 1)¹⁹.

Звучание секстаккордов АД получило такой резонанс на континенте потому, что это не противоречило основным закономерностям развития вертикали многоголосия во Франции и Италии, а может быть, в какой-то мере помогло осознать возможности новых звуковых образований. Познакомившись со специфическим консонантным стилем английского пения, континентальные музыканты создали по ассоциации с ним довольно схематичный вид письма, способ техники (фобурдон), от которого весьма скоро отказались в пользу более гибкого, пластичного, мелодизированного многоголосия на консонантной гармонической базе. К этой консонантной гармонии так или иначе шло развитие полифонической гармонии со второй половины XIV века. Следовательно, связывать лишь с фобурдоном преобразование европейской полифонии, начало новой эры «эвфонического» (полнозвучного) контрапункта было бы довольно односторонним²⁰.

Абсолютно независимо от фобурдона (и вообще от АД), ранее, чем техника фобурдона появилась в Европе, теоретики формулируют правила строгого контрапункта (*contrapunctus simplex*), имея в виду контрапункт нота-против-ноты, на основании которых можно судить о том, что намечается поворот от средневековой концепции вертикали к новой, предренессансной. Так, 11 правил контрапункта дает И. де Мурис в трактате *«Ars contrapuncti»*. В четвертом из них говорится о необходимости после совершенных консонансов вводить несовершенные (CS III, 61), в шестом — о возможности последования двух или трех несовершенных консонансов подряд, после чего должен идти совершенный.

Среди шести правил, выдвинутых Просдоцимусом де Бельдеман-дисом (*Tractatus de contrapuncto*, 1412), в четвертом, а также в шестом речь идет о необходимости чередовать движения несовершенными и совершенными консонансами.

Приведенные правила свидетельствуют о том, что уже в самом начале XV века в континентальном многоголосии параллельное движение несовершенными консонансами расценивалось как норма голосоведения. Более того, в трактатах вводятся правила, ограничивающие чрезмерно длительные последования несовершенных консо-

¹⁹ Частое употребление секстаккордов в итальянском многоголосии XIV века (творчество Чиконии, Дюфай — итальянского периода 1426—1428 годов, времени создания мессы *«Sancti Jacobi»* с фобурдоном в посткоммунио) дает основание С. Клеркс выдвинуть гипотезу о том, что родиной фобурдона является Италия (см.: Clercx S., 1957).

²⁰ См.: Besseler H. Fauxbourdon.— MGG, Bd. 3.

нансов (не больше трех у Муриса, не больше четырех у Просдоцимуса), что, видимо, имело место на практике. В тех образцах свободного фобурдона, которые мы видели у Дюфай и в кэроле, движение несовершенными консонансами уже ограничено.

Наконец, в названных трактатах, помимо правил контрапункта нота-против-ноты, содержатся указания на контрапункт нескольких нот против одной. Просдоцимус говорит в первом правиле, касающемся диссонансов, о возможности их употребления в *canti frastibili* (*ibid.*, р. 197), т. е. подвижном голосе (имея в виду мелодические диссонансы, менее ощущимые в их диссонантном качестве, чем гармонические). И. де Мурис дает целый раздел «*De diminutione contrapuncti*», исследуя возможности сочетания нескольких нот против одной в условиях разных мензур (CS III, 62—68). Собственно, это явилось началом систематизации контрапунктов по разрядам. Исторически первым опытом классификации контрапункта по разрядам (последний — третий, т. е. три ноты против одной) была классификация, данная в трактате Антонио да Лено «*Regulae de contrapuncto*» (CS III).

Все эти новые моменты в теории контрапункта отражают изменения в структуре самого многоголосия — возрастание в нем мелодического начала, свободы голосоведения, т. е. тех явлений, которые отмечают рубеж между средневековьем и ранним Возрождением.

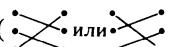
§ 4. КАНОНИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА И КАНОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

В средневековом английском многоголосии получает широкое развитие техника обмена голоса (*Stimmtausch*). Ее можно считать в полной мере общеевропейской техникой XIII века, однако только в английской школе складываются музыкальные формы, последовательно использующие этот прием. Они носят название ронделей. Время их возникновения, очевидно, вторая половина XIII века. В континентальных рукописях XIII века рондели не встречаются, но они разнообразно представлены в английском памятнике средневекового искусства — Уорчестерских фрагментах (см.: Dittmer L., 1957). Описание техники обмена голосов в ронделе дает У. Одингтон в трактате «*De Speculatione musicae*» (CS I, 245b — 247, ок. 1320), базируясь на музыкальном материале уорчестерского периода.

Одингтон рассматривает рондель (*rondellus*) как одну из разновидностей дисканта наряду с кондуктом и мотетом. Понятие «рондель» означает у него и определенный жанр музыки, и вид техники письма, характерный прежде всего для этого жанра. Как вид техники рондель — это последовательно проводимый через все музыкальное произведение прием полного обмена голосов музыкальным материалом (т. е. *Stimmtausch* в трехголосии). «Если то, что один спел, — пишет У. Одингтон, — другие по порядку оглашают, такое пение называется рондель» (CS I, 245b). Так как мелодические построения в голосах «первоначального» соединения невелики по

протяженности, то по исчерпанию «производных» соединений музикальный материал всех голосов обновляется, т. е. вводится новое «первоначальное» соединение и циклический «гласообмен» продолжается. Число «первоначальных» соединений, т. е. блоков рондель-формы, определяется протяженностью текста. Музыкальная форма ронделя, следовательно, изначально дискретна, состоит из ряда равнозначных блоков, количество которых в принципе может быть любым.

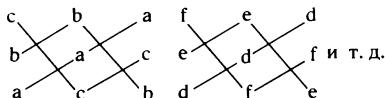
Обмен голосов в ронделе осуществляется по одной из схем, связанный обязательно с перемещением нижнего голоса в верхний

или наоборот (). Избранная схема действует во всех

производных соединениях одного рондель-блока (а иногда и во всем ронделе). При выполнении производного соединения сохраняется реальная высота перемещающихся по голосам линий. Соответственно, все производные соединения дают одинаковые вертикальные созвучия, варьируется только тембровая окраска многоголосия. Остинатная вариантыность находит в ронделе наиболее полное выражение.

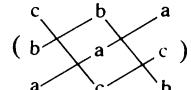
Рондель может быть самостоятельным музыкальным произведением, может входить составной частью в другие, например в кондукты. Остановимся сначала на ронделе как самостоятельной музыкальной форме.

Классическая форма ронделя состоит из нескольких рондель-блоков (трех или четырех). Таковым является, в частности, рондель «Ave virgo Mater Dei», начало которого цитирует У. Одингтон в своем трактате. Здесь четыре рондель-блока, в каждом из которых одно первоначальное соединение и два производных, выполненных по общей для всего ронделя схеме:



При единстве принципа построения форма ронделей может быть различной. В тех же WFr. есть рондель «Munda Maria Mater» (Dittmer L., 1957, № 21), представляющий собой оригинальный

вариант «куплетной» формы. Один рондель-блок



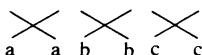
здесь повторяется абсолютно точно пять раз при изменении текста. Каждое повторение отвечает строфе и, соответственно, «куплету» формы.

Самостоятельные рондели могут обрамляться (подобно кондукту) вступлением и заключением. В ряде случаев эти разделы пишутся

свободно, без обмена голосами. Типичным примером такого расширенного ронделя является «*Fulget celestis curia*» (приложение 3). Рондель здесь составляет центральную часть произведения, довольно крупную, из двух рондель-блоков с одинаковой схемой перестановки

(, 1-й блок — т. 16—48, 2-й — т. 49—86). Рондель обрамляется вступлением и заключением. Особенно интересно вступление. Бестекстовое, инструментальное (очевидно, и весь рондель шел в сопровождении инструментов), довольно прозрачное по фактуре, оно заключает в себе три звена секвенции с канонической имитацией в верхних голосах (каноническая секвенция с контрапунктом) и звучит необычайно изящно. Отличается рондель довольно протяженными первоначальными соединениями в обоих блоках. Мелодические линии голосов относительно самостоятельны, имеют разную фразировку, паузы, но вместе с тем преобладает характерное для ронделей многоголосие нота-против-ноты с комплексом типичных для европейского средневековья правил (вплоть до параллельных совершенных консонансов).

Техника обмена голосов чрезвычайно распространена в английской музыке второй половины XIII—XIV века. Она используется в разных жанрах — органумах, кондуктах, мотетах. Судить об этом можно на основании собрания WFr. В связи с этим в трактовке общеевропейских жанров возникают некоторые специфические особенности. Так, в английских музыкальных формах прием перестановки в верхних голосах всегда сопровождается повторением определенного мелодического построения в теноре (напомним, что в многоголосии школы Нотр-Дам перестановка верхних голосов чаще всего осуществлялась на фоне выдержанного тона хорала). Таким образом, строение тенора однозначно связано с возможностью включения в свободные голоса приема *Stimmtausch*. Наиболее типичный вариант построения тенора — периодичное парное повторение —



и т. д. Подобные периодичные повторения в теноре

не характерны для континентальных музыкальных форм. Они могли встречаться только в обработках секвенций, само мелодическое строение которых представляло «пары периодичностей».

Последовательное применение обмена голосов в сочетании с «парами периодичностей» в теноре можно наблюдать в таком традиционном для средневековья жанре, как органум. Около 50 многоголосных обработок Аллилуи, представленных в WFr., позволяют заметить отличия английских органумов от континентальных школы Нотр-Дам (при многих общих признаках этого жанра)²¹. Прежде всего, в английских органумах подтекстовывались свободные голоса (с помощью текстовых тропов). Подобно континентальному мотету

¹ Органумы WFr, составляют почти полный цикл для литургического года и, таким образом, по значению аналогичны «*Magnus Liber organi*».

ars antiqua, все три голоса имели разные тексты²². Тенор в английских органумах ритмизуется одинаково со свободными голосами (что определяет склад многоголосия нота-против-ноты). И наконец, тенор оформляется как цепочка из «пар периодичностей», что позволяет применить *Stimmtausch* в свободных голосах. Ряд многоголосных Аллилуйя в собрании WFr. показывает единую схему формы и единый принцип техники (*Dulce lignum*, *Alleluya psallat*, *Post partum* и др.).

Аналогично используется принцип перестановки голосов в рондель-мотетах (или, как их еще называют, *Stimmtausch*-мотетах). Это специфически английская форма мотета, часто встречающаяся в ранних английских манускриптах (как и в континентальных). Опять-таки основой для перестановки голосов служит повторение в теноре. В ряде английских мотетов тенор представляет собой многократное повторение одного мелодического построения — а а а... Не реже встречается структура «пар периодичностей». Обычно в таких случаях тенор не заимствуется, а сочиняется свободно. Обозначается такой тенор как *pes*. Pes-мотеты XIV века демонстрируют три разных варианта построения свободных голосов на основе периодических повторений в теноре:

1. Свободные голоса не поддерживают структуру тенора, развиваются без каких-либо организованных повторений материала, т. е. полностью в традициях *ars antiqua*.

2. Свободные голоса отвечают структуре тенора, но не полностью и с большими вариантами при повторении²³.

3. Свободные голоса отражают структуру тенора, повторяясь, с использованием *Stimmtausch*. Это и есть собственно рондель-мотет. Он составляет значительную часть коллекции WFr. Типичным примером может служить рондель-мотет «*Quam admirabilis*» (Dittmeier L., 1957, № 16), три сегмента которого (на теноре аа бб вв) мы приводим:

²² По смыслу текстовые тропы связаны с каноническим текстом (исходным текстом хорала). Корреспондируют они с ним также по звучанию: например, слову «*Alleluya*» соответствуют в свободных голосах слова (или слоги) *All...*, *Ave...*, *Alma...*

²³ Такой тип мотета (на оstinатном основании тенора и с вариантными, частичными повторениями в свободных голосах) называют «вариационным мотетом» (*Variation-motets*) — определение, данное Е. Сандерсон; см.: Sanders E., 1965).

10

40



Тенор построен здесь как «пары периодичностей» (аа бб вв...). Каждое повторение в теноровом голосе сопровождается перестановкой мелодического материала в верхних голосах (с сохранением их высоты).

Наиболее близки ронделям английские кондукты, в которых обмен материалом идет между всеми голосами. Рондель-кондукты представляют самые интересные и разнообразные музыкальные формы, наиболее сложные из всех перечисленных выше. Рондель входит в них как составная часть. Английский рондель-кондукт аналогичен континентальному кондукту *suita caude*: рондели включаются в бестекстовые разделы (по мнению некоторых ученых именно здесь рондель и сформировался, выделившись затем в самостоятельную форму, — см.: NOHM, vol. II, p. 375—376).

В больших кондуктах на принципе ронделя могут быть построены и разделы с текстом. Таким образом, рондель-кондукт может представлять собой «сюиту» ронделей, объединенных текстом. Связь между ронделем и рондель-кондуктом замечали уже в XIV веке, о чем можно судить по высказыванию У. Одингтона (см.: O d i n g t o n i W. De Speculatione musicae, p. 245b). И в то же время между рондель-кондуктом и ронделем существуют различия, позволяющие распознать эти два вида произведений. Рондель в этой связи можно считать специфической разновидностью кондукта. Прежде всего, рондель-кондукт нотируется партитурно, согласно общеевропейской средневековой традиции этого жанра, в то время как рондель записывается по голосам. Но главное, в рондель-кондукте принцип «глагообмена» охватывает не все разделы формы — или только бестекстовые части, или отдельные строфы текста (например, только четные, в тот момент, когда нечетные пишутся в обычном кондуктовом силлабическом складе нота-против-ноты). Кроме того, в рондель-кондукте обмен голосов может не проводиться с полной цикличностью (в трехголосии, например, может содержаться одно «производное» соединение). В ронделях такого не бывает.

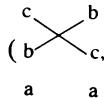
Естественно предположить, что рондель-кондукт предшествовал ронделю как самостоятельному виду формы. Возможно, прием обмена голосов был опробован сначала в более традиционном жанре, а затем стал основой самостоятельных произведений (такова точка зрения многих ученых — см.: D i t t m e r L., 1957 a; NOHM, vol. II). Вместе с тем можно предположить и обратное — внедрение принципа обмена голосов, идущего от ронделя, в жанр кондукта и соответст-

венно усложнение формы и техники кондукта сим caude, связанное со смешением признаков ронделя и кондукта²⁴.

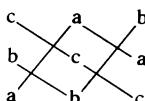
Наиболее интересные образцы рондель-кондукта содержатся в собрании WFr. Остановим внимание на одном из них — «In excelsis Gloria» (Dittmeier L., 1957, № 93; см. приложение 4).

Форма этого кондукта довольно сложна: бестекстовое вступление написано по типу небольшого рондель-мотета, т. е. основывается на

остинатном теноре с перестановкой верхних голосов

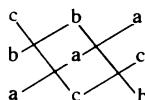


т. 1—16). Первая строфа выдержаны в кондуктовом силлабическом складе нота-против-ноты с одинаковым текстом во всех голосах (т. 17—28). Вторая строфа — есть простой рондель с полным обменом голосов (т. 29—46 по схеме



ном голосов (т. 29—46 по схеме б) и небольшим заключением к строфе в кондуктовом складе (т. 47—52). После этого следует еще один простой рондель в бестекстовой части (т. 53—78

со схемой



кондуктовом складе (т. 79—87). Затем звучит рондель, наиболее развернутый, с двумя рондель-блоками (т. 88—105 и 106—123). Завершается кондукт силлабическим заключением (т. 124—130). Как видно, весь кондукт включает в себя три ронделя, последний из которых вполне мог быть самостоятельной музыкальной формой.

Эта сложная форма имеет в основе кондуктовую схему — чередование текстовых и бестекстовых разделов, — расширенную благодаря введению ронделей. Звучание такого рондель-кондукта очень специфично, во многом в силу той остинатности, какую вносит принцип ронделя. По одному принципу с «In excelsis» написаны и другие кондукты WFr.

Особую ветвь в средневековых английских канонических формах составляют так называемые «песенные каноны» («song-canons») — популярные мелодии, исполняющиеся во время больших праздников (весенних, рождественских, летних и т. п.) в виде канонов. Их называ-

²⁴ Английский рондель-кондукт не надо смешивать с теми континентальными кондуктами, где используется прием Stimmtausch. Там в перестановках не участвует нижний голос и повторение материала осуществляется по принципу рондель-мотета,

т. е. на основе остинатного тенора —



ние — рота. В отличие от ронделя, в рите голоса вступают поочередно и также поочередно выключаются. С новым куплетом текста каноны повторяются, представляя собой, следовательно, бесконечные каноны (что и соответствует их названиям: *rota* — колесо, а также *circle*, *circular*-канон, *round*-канон)²⁵.

«Летний канон» (*«Sumer is icumen in»*), известный канон английского происхождения,— очевидно, не единственный в группе такого рода канонов и не самый ранний. Всесторонне анализируя «Летний канон», М. Букофцер (*Wirkofzeg M.*, 1944) приходит к выводу, что наиболее вероятное время его появления — начало XIV века (не ранее 1310 года). Об этом говорит прежде всего тот факт, что «Летний канон» — шестиголосное сочинение, представляющее собой составной канон: рота в четырех верхних голосах сочетается с двухголосным ронделем в нижних. Сам факт шестиголосия — исключительный случай для XIV века и тем более маловероятный для XIII. Сочетание роты и ронделя предполагает, что каждая из этих форм существовала в практике ранее, чем они могли быть объединены в одном произведении. Рондель — распространенная техника XIII века. В качестве основания для роты он мог появиться, следовательно, позднее. Кроме того, само обозначение нижних голосов как *pes* встречается в английских манускриптах только около 1300 года (в частности, в *WFGr.*). И наконец, чистая вертикаль с довольно редкими силлабическими диссонансами (т. 7, 13, 17, 19, 23), с небольшим числом параллельных квинт (т. 15—16, 19—20) и унисонов (т. 21—22) говорит о стиле многоголосия более характерном для XIV века, нежели XIII, как и сама «гармоническая» ячейка канона (), повторяющаяся через каждые два такта.

«Летний канон» записан одноголосно с отдельно выписанными по голосам *pes* (в каждом из них уже внутри этого небольшого мелодического построения заключен прием *Stimmtausch*) и с указанием времени вступления пропост²⁶:

²⁵ Слово «рота» встречается в указании к исполнению «Летнего канона»: «*Naps rotam cantare possunt quatuor socii...*» («Эту роту могут петь четыре участника...»).

²⁶ В английской мензуральной нотации бревис обозначался как ◆, а семибревис как ♦.



После двенадцати комбинаций, которые предусматривает выписанная пропоста, голоса могут повторяться (бесконечный канон) или, начиная с десятой комбинации, последовательно выключаться — конечный канон (приложение 5)²⁷

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	a
a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	a
a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	a
a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	a

Последние исследования обнаруживают, что традиция исполнения песенных канонов была широко известна на континенте и при том в XIII веке. Ряд одноголосных песенных мелодий, содержащихся, в частности, во Флорентийском манускрипте (кодекс Fl., 11 тетрадь), допускает многоголосное исполнение в виде роты, т. е. кругового бесконечного канона. Один из характерных образцов такого напева приведен в статье Р. Фалька (F a l c k R., 1972) — песенная мелодия «*Leto leta concio*» (пример 12а), предназначенная для канонического многоголосного исполнения. В этой мелодии обнаруживаются все признаки, указывающие на скрытый в ней канон²⁸. Канон можно реконструировать как двухголосный — и он будет полностью соответствовать нормам двухголосного дисканта XIII века:

12а

8 Le-to le-ta con-ci-o hac di-e re-so-ner tri-pu-dl-o
 8 gra-ti-e hoc in na-ta-li-ti-o vox son-net
 8 or-tum dar rex glo-ri-e ve-ni-e [Le-to le-ta...]

²⁷ На стыке девятой и десятой комбинаций (в т. 25—28) между крайними голосами образуются нетипичные для голосования канона параллельные октавы, что, возможно, указывает на то, что десятая комбинация для исполнения не предусматривалась и что, следовательно, на девятой канон должен был закончиться и голоса должны были начать последовательно выключаться.

²⁸ На это указывает музыкально-поэтическая форма напева «сквозного» строения (без традиционных для песенных форм XIII века рефренов), четное число текстовых фраз, регулярное периодичное членение напева (соответственно тексту из семи и трех слов в каждой фразе). Наконец, смысловое соединение конца напева с его началом, например, окончание мелодии на II ступени модуса F, тяготеющее к началу напева с «тоники». Плавное соединение конца с началом дает и текст.

Возможен он и в четырех голосах по принципу роты со схемой:

a b c d a b c
a b c d a b c d
a b c d a b c d a

а b c d a b c d a, т. е. как конечный (на шестой комбинации) или бесконечный.

Голосоведение в том и другом случае соответствует континентальному дисканту (параллельные совершенные консонансы, силлабические диссонансы и т. п.).

Отметим наличие общих черт в «*Leto leta*» и в «Летнем каноне». Во-первых, родственный стиховой ритм — чередование семи- и пятисложников в «Летнем каноне» и семи- и трехсложников в каноне «*Leto*». Сочетание семи- и трехсложного ритмов есть и в «Летнем каноне» — так соотносится стих пропости и ронделя pes. Общим является модус F, октавный амбитус голосов, склад нота-противноты и главное — само звучание, остинатно-вариантное благодаря единому ритму в голосах, повторяющимся мелодическим фразам и остинатной «гармонии» (несмотря на отсутствие в каноне «*Leto*» pes).

Песенные каноны существовали как вид импровизационного исполнения популярных мелодий (и потому в манускриптах не фиксировались). Более сложная форма «Летнего канона» потребовала выписывания pes²⁹.

²⁹ Р. Фальк, автор упоминаемой нами статьи (F alck R., 1972) высказывает и убедительно аргументирует мысль о том, что на континенте песенные каноны (типа «*Leto*») появились задолго до английского «Летнего канона». Во-первых, «Летний канон» находится только в одном английском манускрипте (сочинение же популярное, тем более такое неординарное, должно было бы быстро распространиться). Во-вторых, этот канон не упоминается ни в одном из теоретических источников и прежде всего — у Одингтона. Кроме того, все континентальные песенные каноны скрыты в коллекции монофонических пьес и содержатся там без каких-либо указаний и комментирующих пояснений к каноническому исполнению. Это свидетельствует

Во всех названных нами музыкальных формах с применением техники ронделя, *Stimmtausch*, так же как и в ротах, находят отражение общие для европейского искусства средневековья принципы — остинатность с тембровым варьированием многоголосия, вертикаль суммарного характера, перекрещивание голосов, их свободно допускаемый обмен местами, параллелизмы и т. д. В английском музыкальном искусстве они отвечают европейскому периоду *ars antiqua* (несмотря на то, что затрагивают XIV век).

В генеральном английском манускрипте переходного периода — OH — мы находим уже иные канонические формы, больше связанные с континентальными эпохи *ars nova*. Сочинения двух авторов — Биттеринга (Bittering) и Пикара (Pycard) — дают наиболее интересные образцы канонов (оба композитора сочиняли в конце XIV — начале XV века).

У Биттеринга из произведений, представленных в OH, только одно, *Gloria № 18* (B e n t M., H u g h e s A., 1969—1973) содержит последовательно выдержаный канон. У Пикара же практически все сочинения, входящие в собрание, имеют тот или иной вариант канонических форм. Примечательны они также четырех-пятиголосием.

В сочинениях обоих авторов сильны традиции французского *ars nova* — в интонационном материале, ритмике, структуре многоголосия с вокальными и инструментальными партиями. Большая часть канонов составляет лишь один слой в фактуре. Музыкальный материал канонических голосов сильно отличается от свободных; например, в *Gloria № 18* Биттеринга каноническими являются два верхних голоса. Они значительно разнятся от нижней пары голосов, имеют песенный характер, пластичные интонации, четкую фразировку. Нижняя пара, инструментальная, контрапунктирует канону на нейтральном интонационном материале. Таким образом, в фактуре сохранены и «ярусность», которая была характерным признаком многоголосия XIV века, и различие в мелодическом материале голосов. Это различие доведено в данном случае едва ли не до контраста: в каноне звучит изящная песня английского стиля, в нижней паре — искуснейший контрапункт в манере *ars subtilior* (с комплементарными отношениями между голосами, «конфликтной» ритмикой — см.: История полифонии, вып. 1, гл. 7 §1). Не типичен для континентальной традиции и сам факт канона в части Ординария. *Gloria* Биттеринга строится из двух разделов (*Et in terra i Qui tollis*), во втором из которых канон обновляется. В нем сокращается разрыв между пропостой и риспостой, меняется мензура (*tempus imp. prol. perf.* на *tempus perf. prol. imp.*) и, соответственно, комплекс интонаций. Новый канон обозначает грань в тексте, следующую фазу развития в форме.

ет о том, что метод исполнения был известен и пояснений не требовал. Английский же «Летний канон» имеет довольно пространную запись, указывающую на канон и детально разъясняющую, как надо исполнять пьесу. Следовательно, для Англии канон подобного рода был новостью (независимо от даты его появления). Все перечисленные аргументы заставляют пересмотреть точку зрения на то, что Англия является родиной канонических форм.

13

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,

5

Tr. I

8 bo - nae

Tr. II

8 et in ter - ra pax ho.mini. bus. Lau - da - mus

Co

8

T.

10

vo - lun - ta - tis. A - do - ra - mus te. Glo -

te. Be - ne - di - ci - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus

15

ri - fi - ca - mus te, pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am,

ti - bi, Do - mi - ne De - us, rex cae - le - stis,

Еще своеобразнее сочетание старого и нового в сочинениях Пикара. Почти все из тех, что содержатся в ОН, связаны с использованием канонов. Виртуозностью канонической техники Пикар выделяется среди авторов начала XV века и в особенности на фоне «старого» слоя ОН, в который входят его сочинения.

У Пикара сохраняется средневековый тип канона — это каноны в унисон с ритмо-интонационным материалом, характерным для «размеров» *tempus regf. (imperf.) cum prolat. perf.*, перекрещиванием канонических голосов, параллелизмами совершенных консонансов, свободными диссонансами. Каноны являются составной частью многоголосной фактуры. Фактура же, в которую вписывается канон, воспроизводит типичную модель четырехголосия позднего *ars nova*. Например, четырехголосие в *Gloria № 26* выглядит как заключительная часть мотета *ars nova*, в которой имеется даже гокет. Канон здесь скрыт в средних голосах (к тому же риспоста временами мелодически варьирует пропосту). Он выступает средством объединения голосов одного «слоя» фактуры, интонационно с другими не связанным.

Первый в истории музыки двойной канон, какой мы находим во вступлении к изоритмической форме *Gloria № 27* Пикара, тоже базируется на фактурной модели изоритмического типа. Два нижних голоса (Т и Со), ритмически более крупные, выступают основанием многоголосия. Они представляют собой канон (в унисон со сдвигом на пять тактов). Верхние голоса — подвижная надстройка над «фундаментальным» каноном. Два из них — самые верхние — тоже связаны канонически, третий триплум свободен. Ритмические различия между слоями фактуры обуславливают и интонационную самостоятельность каждого слоя³⁰:

³⁰ Лишь первые две пропости интонационно связаны между собой: триплум II представляет колорированную версию тенора. Подобное соотношение пропост встречается и дальше, но эпизодически.

F

et in ter - ra pax ho mi - ni bus bo nae vo - lun ta -
- tis.

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus

b

8

- tis.

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

b

8

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter

b

A - do - ra - mus - te. Glo - ri - fi - ca mus te.

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter

25

ma - gnam glo - ri - am tu - am
Do - mi - ne De - us rex cae - le - stis
ma - gnam glo - ri - am tu - am Do - mi - . ne

Каноническая организация пятиголосной ткани в № 27 представляет собой оригинальное фактурное явление. При всех связях со старой фактурной моделью изоритмического типа многоголосие Gloria все же не могло появиться в XIV веке. Это произведение новой эпохи — более развитого, дифференцированного восприятия и понимания многоголосной ткани, песенного мелоса как ведущего пласта в многоголосии, искусственного голосоведения. Именно это — сочетание пластичного мелодического материала, чистой гармонической вертикали с ограниченным использованием диссонансов (ритмика больших пролайций не дает фигур приготовленных задержаний, однако, реально они звучат — в т. 5, 10) и довольно сложной по замыслу фактуры из двух накладывающихся канонов — указывает на XV век.

В условиях собственно изоритмической формы Пикар использует канон в Gloria № 28. Это одна из оригинальных пьес в OH, сочетающая изоритмию в нижних голосах с каноном в верхних:

15

Tr. I et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta -
Tr. II et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta -
Co
T. Ia

5

-tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - cim us te.

-tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - cim us te. A - dara - mus

Ib

10

A - dara - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

15

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am Do - mi - ne De -

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am Da - mi - ne De -

IIa

The musical score consists of four staves, each representing a different voice part. The voices are paired into Ia (top two staves) and Ib (bottom two staves). The score includes lyrics in Latin: 'us rex cae- le- stis. De- us Pa- ter omni.potens' and 'Domine Fili_ u.ni.geni_ te Je_ su Chri_ ste.'. Roman numerals Ia, Ib, IIa, and IIb are placed above certain notes to indicate specific performance techniques or entries.

Здесь восемь раз проходит color, содержащий каждый по две talea. Проведения color группируются по два на основе панизоритмии. С каждой новой парой color последовательно уменьшаются ритмические длительности talea. Имитации в верхних голосах сопровождают каждую talea (т. 1—3, 7—9, 13—14, 19—20, а также т. 25—28, 35—37 и т. д.). На примере первой пары talea (Ia — IIa и Ib — IIb) видно, как параллельно действуют приемы панизоритмии и имитационности, дополняя и усиливая один другой. Панизоритмия обеспечивает стабильность ритмофактуры, имитационность — интонационное родство голосов.

Необходимо отметить, однако, новый интонационный материал в канонических голосах. Он возникает на основе вертикали. Созвучия сменяются медленно (из-за крупного ритма в нижних голосах), и на длительно звучащей опорной вертикали появляются попевки, мелодические обороты, опевающие тоны вертикали, движущиеся скачками по аккордовым тонам, репетиции и т. п. В сумме эти обороты образуют мелодические линии с ясно выраженным гармоническим «подтекстом». Это явление — изменение качества мелодики — не случайное, симптоматичное в перспективе развития многоголосия.

Итак, в историческом развитии канонических форм от средневековья к XV веку в английской музыке наблюдаются стадии, похожие на те, какие были на континенте: канон-Stimmtausch как признак

средневековой техники (и стиля), канон у мастеров «старого» слоя OH как своеобразный аналог техники art nova. Однако в континентальной музыке XIV века мы не встречаем канонов такого типа, какие мы видели у Пикара. Не было на континенте и музыкальных форм, основанных на каноническом обмене голосов. Таким образом, по этапам развития техники, по принципам английское многоголосие соответствует континентальному. Вместе с тем ряд оригинальных художественных явлений возникает только на английской почве.

Прямых продолжений техники канонического письма в первой половине XV века в Англии не обнаруживается. Пауэр и Данстейбл канонической техникой практически не пользуются. Весьма незначительна у этих авторов и роль имитационного письма.

Если в теории канон в качестве последовательной имитации может быть расценен как более сложный вид имитации, то в истории оказывается, что канон, канонические принципы и формы появились много раньше, чем техника имитаций. Каноны во всех их разновидностях — Stimmtausch-каноны, каноны типа шас, каччи, песенные круговые каноны — это типичная техника средневековья. Имитационное же письмо — типичная техника Возрождения. Очевидно, имитационная техника, обязывающая к однородности голосов, получила такое широкое развитие только тогда, когда однородным стал исполнительский ансамбль — вокальным, без инструментов.

Имитационное многоголосие (хоровое) появляется в Англии в начале XVI века и уже под влиянием континентального стиля хоровой полифонии строгого письма (манускрипт, отразивший строгий стиль в Англии, — Eton-Ms. — относится ко второй половине XVI века и, следовательно, фиксирует музыкальный материал 20—30-х годов XVI столетия).

§ 5. КЭРОЛ

Кэрол (carol) — английская песня — жанр, оказавший, пожалуй, наиболее сильное влияние на стиль мастеров английской полифонии XV века, с яркими чертами национального своеобразия. И хотя ни Пауэр, ни Данстейбл, ни другие английские авторы не писали кэрол как таковых (по крайней мере, не обозначали этот жанр в названиях своих произведений), воздействие песенного мелоса и многоголосия кэрол ощущимо в их творчестве самым непосредственным образом. Простота и вместе с тем необычайно тонкая интонационная выразительность мелоса кэрол, кружевная изысканность мелодических рисунков наряду с ясным гармоническим ощущением органично вошли в профессиональный мелодический стиль английских авторов, столь же неповторимый, как и итальянский dolce stile piuovo. Отразился в музыке английских мастеров и оригинальный полифонический склад кэрол.

Английская песня во многом отличалась от континентальных песенных жанров, хотя имела с ними общие признаки. Так же как французская виреле и итальянская баллата, кэрол — это рефренная форма. Будучи жанром духовного содержания, кэрол родственна

континентальным кондуктам, итальянским лаудам. Кэрол могла звучать в литургии вместо *Benedicamus* (особенно в рождественских службах), служить украшением церемониала. Исполнялась кэрол и в быту.

Расцвет многоголосных кэрол относится к XV веку. В ряде крупных манускриптов столетия представлены богатые коллекции этого жанра (*Trinity Roll* — Кэмбриджское собрание, *Seden* — Оксфордское, *Egerton 3307* — Виндзорское, *Ritson* — собрание Британского музея³¹).

Многоголосные кэрол сохранили форму одноголосных — чередование строф и рефrena. В какой мере одноголосые песенные мелодии вошли в полифоническую ткань многоголосных, послужили ли они материалом для полифонической обработки — неизвестно. Записей одноголосных кэрол очень мало³², что естественно при устном бытования жанра. Указаний на факт обработок тех или иных песен названные манускрипты не содержат. Можно только предполагать (особенно в двухголосных кэрол с силлабическим соотношением голосов) наличие в одной из партий известной популярной мелодии. Несомненно, однако, что общий дух, характер мелодики одноголосных кэрол, ее синтаксическая и гармоническая ясность, интонационная пластика отразились в полифонических кэрол.

Форма полифонической кэрол строится путем чередования рефrena (в английском обозначении *Burden*) и строфы (*Versus*). Принцип чередования сохраняется во всех вариантах формы, которые можно представить тремя основными схемами:

1. *B I V I B I V II B ... B*
2. *B I B II V I B I B II V II ... B I B II*
3. *B I B II V I V II B I B II ... B I B II*

Однако в кэрол рефрен не означает точного повторения музыкального материала, и тем английский *Burden* (*B*) отличается от рефренов в континентальных песенных формах. В кэрол о рефрене как таковом можно говорить только на основе текста. Всякое же повторение текста сопряжено с музыкальным вариантом и прежде всего — с увеличением числа голосов³³: *B I g d e n II* (*B II*) при повторении дает новое полифоническое многоголосие.

Наиболее интересен с музыкальной точки зрения вопрос о соотношении вариантов рефренов. Увеличение числа голосов в *B II* происходит на основе материала *B I*. Таким образом, *B II* почти во всех случаях представляет образец «контрафактуры», притом осуществляющей с помощью таких приемов, какие на континенте не встречаются. Приемы превращения двухголосной ткани в трехголосную, как и

³¹ В изд.: *Steveens J.*, 1958 помещены кэрол из разных коллекций.

³² Известный исследователь кэрол Р. Грин (R. Green) занимался историей кэрол как литературного жанра. Им опубликованы тексты кэрол, но не мелодии. Несколько примеров одноголосных кэрол содержится в издании Дж. Стивенса.

³³ Если *B I* был трехголосным, то в *B II* сохраняется трехголосие, так как четырехголосие для жанра кэрол (по крайней мере, в первой половине XV века) не характерно.

приемы варьирования трехголосной ткани (в тех случаях, когда ВІ трехголосен), настолько оригинальны, специфичны, что на них необходимо остановить внимание.

Наиболее простым приемом преобразования двухголосия ВІ в трехголосие ВІІ является введение нового голоса, раздвигающего два заданных. Например, в кэрол «Illuminare» (Steveпs J., 1958, № 54) в ВІІ сохраняются оба голоса ВІ. Новый, третий голос вставляется в середину двухголосия, при этом голоса не раздвигаются, но повторяются на том же высотном уровне. Вставленный голос (по положению средний, но по звучанию чаще всего нижний) постоянно перекрещивается с тем, который задан как нижний. Он вводится, дополняя интервалы двухголосия до консонантных созвучий (типа трезвучий, сектаккордов). Диссонансы в кэрол вообще редки (так же, как и в АД). Они могут образовываться только в результате мелодического орнаментирования верхнего голоса (см. т. 48, 52). Введенный в ВІІ новый голос по типу мелодики отличается от тех двух голосов, которые перешли из ВІ. Двухголосие в ВІ, чрезвычайно характерное для кэрол, представляет собой дуэт равных по мелодическому изяществу голосов. Каждый из них мог бы существовать в виде одноголосной кэрол. Поэтому их соотношение базируется на параллельном движении, на том балансе зависимости и самостоятельности, который свойствен свободному гимелю. Новый же голос в ВІІ явно сложен как производный от условий вертикали. Он менее пластичен, в нем преобладают незаполненные скачки, прямые спады и подъемы. Качество мелоса связано с ролью гармонического контрапункта (очевидно, при исполнении подразумевающего инструментальную поддержку). В ВІІ ведущим голосом является верхний (приложение 6).

Оригинальный вариант производности трехголосного ВІІ от одноголосного ВІ демонстрирует кэрол «Abide, I hope it be the best» (Steveпs J., 1958, № 10). Песенная мелодия, звучащая в ВІ, переносится в ВІІ в средний голос, притом в более строгом мелодическом варианте, условно говоря, декорированном (в ней сохраняются основные контуры линии, а мелодические украшения снимаются). В традициях сектаккордового диксента эта линия удваивается в верхнюю кварту и, как обычно, распевается верхним голосом более свободно, орнаментированно; нижний голос дописывается. Таким образом, все линии оказываются в том или ином варианте производными от исходной. Два верхних голоса представляют собой одновременное сочетание двух вариантов на исходную «тему» (видимо, популярную мелодию). Эта своеобразная техника — проекция на многоголосие одной мелодии, по-разному трансформирующуюся в голосах — от дублировок до весьма самостоятельных линий,— получит богатое развитие у английских авторов XV века:

16 Burden I

8 A-bide, I hope it be the best. 5

Burden II 10

A-bide, I hope it be the best.

A-bide, I hope it be the best.

A-bide, I hope it be the best.

Еще один возможный вариант производности в *B II* — колорирование мелодических линий исходного многоголосного комплекса *B I*. Число голосов сохраняется, в каждой линии удерживаются контуры рисунка, но свободное мелодическое обыгрывание их дает заметное обновление как самих голосов, так и общего звучания (ритма, вертикали). Сравнение материала *B II* и *B I*, например в кэроле «*Ave rex angelorum*» (Stevens J., 1958, № 52), показывает искуснейшую вариантуру работу, техника выполнения которой на континенте не была в такой мере развита. Ее можно счесть специфически английской, с особенной тонкостью воплощенной в жанре кэрол. Ближе всего к «оригинальному» варианту в *B II* верхний голос, начало которого — точная цитата *B I*. Колорирование концентрируется в конце каждой из трех мелодических фраз, составляющих *B I* и *B II* (в т. 54—55 есть момент миграции мелодической каденции из верхнего голоса в нижний — с т. 6—7). В моменты наиболее активного колорирования верхнего голоса средний, напротив, становится строже, ближе к «оригинальному» виду (т. 58—62ср. с т. 10—14). Нижний голос колорируется в меньшей мере, ибо он — носитель вертикальных опор (т. 8—14 почти точно воспроизведены в т. 56—62). Перед нами — интересная форма варьирования многоголосия по линиям. Основа его — мелодическое колорирование, типичная и характерная для английской музыки техника мелодического развития. Опорой при многоголосном колорировании служит вертикаль, которая не меняется при свободном орнаментировании голосов:

17 Burden I

Ave rex angelorum,

10
 A - ve rex - que ce - lo -
 15
 rum, a - ve prin - ceps - que po -
 20 Burden II
 A - ve rex an - ge - lo -
 55
 rum, a - ve rex - que ce - lo -
 60
 65
 rum, a - ve prin - ceps - que po - lo - rum .

Таким образом, главная отличительная черта Burden по сравнению с рефренами континентальных песенных форм — варьирование музыкального материала при повторении текста. Разнообразие приемов варьирования мы показали на трех различных кэрол. Те приемы, которые мы выделили, сочтя их наиболее интересными и характерными для жанра кэрол, как и вообще для английского многоголосия первой половины XV века, весьма примечательны, особенно в перспективе крупных музыкальных форм XV века, например мессы. Варьирование, связанное с увеличением числа голосов, дописыванием новых к уже данным, с одной стороны, напомнило нам традиции средневековой контрафактуры, с другой — импровизационную технику диксанта. И наконец, искусная модификация мелодического облика многоголосия при сохранении его вертикального остова — это оригинальная техника многоголосного варьирования путем колорирования всех голосов.

В Burden, и прежде всего в *B I*, обычно экспонируется основная песенная мелодия кэрол (возможна и цитата). Отдельные интонации этой мелодии получают развитие в строфах (*verse*). *Burden* является источником интонационного материала всей кэрол. В этом отношении кэрол также отличаются от рефренных континентальных песенных форм³⁴. Все последующие «припевы» основываются на мелодическом материале *B I*, так или иначе его варьируя. Стrophы также дают новый, может быть, более самостоятельный вариант «темы» *B I*. Принцип вариантности является главным в кэрол. Одна мелодическая мысль здесь не только многократно обыгрывается, повторяется, то ближе к основному виду (вплоть до «репризы» — см. приложение 6, т. 31—38), то дальше от него, но и как бы множится в разных голосах. Многоголосие кэрол специфично и по-разительно искусно, несмотря на простоту звучания. Кэрол записывались по голосам (только отдельные двухголосные кэрол в манускрипте Egerton 3307 записаны в партитуре). И хотя все кэрол — это композиции *res facta*, в самом многоголосии английских песен как бы на профессиональном уровне воплощается дух бытовых импровизаций на известную мелодию. Не случайно в кэрол так широко представлен стиль гимеля, особенно в двухголосии и в верхней паре голосов при трехголосии.

В кэрол первой половины XV века голоса — это варианты исходной мелодической линии. В основе многоголосия, таким образом, лежит гетерофония, сходная со стилем гимеля, хотя и не во всем одинаковая с ним. Если по типу интонаций, мелодическим оборотам, опорным устоям (т. е. «гармонии» внутри мелодии) можно предположить, что в основе многоголосия кэрол лежит популярная мелодия, то бывает трудно определить, в каком же голосе она располагается, т. е. где находится оригинал, а где его мелодический вариант. Особенно это трудно в двухголосных пьесах. Например, в кэрол «*Lullay: lullow*» (Stevens J., 1958, № 1; приложение 7) свободный гимель в

³⁴ В значение слова *Burden* входит не только припев, рефрен, но и тема, основная мысль произведения.

Burden дает такое близкое родство мелодических линий, которое не позволяет выделить главную. В одинаковой мере любой из двух голосов может быть носителем основной мелодической мысли.

Verse — это новый вариант на материал Burden с повторением, обыгрыванием ключевой, наиболее характерной интонации:



Начало верхнего голоса представляет здесь конспективный вариант нижнего из Burden. В мелодических линиях Verse сохраняются опорные тоны мелодии Burden. Идет как бы импровизация на заданный лад и прикрепленный к нему круг интонаций. В двухголосии Verse воспроизведены и элементы голосоведения Burden — свойственные стилю гимеля параллельные терции (*B VI B VII B*). Все эти особенности — и мелодическая вариантность линий, и гетерофонное соотношение голосов между собой — характерны для всех кэрол первой половины XV века. Каждая из упомянутых нами кэрол (№ 10, 54) по-разному демонстрирует общие, свойственные жанру черты музыкального стиля.

Таким образом, в первой половине XV века кэрол в их наиболее своеобразном облике примечательны рядом особых стилевых черт. Прежде всего — мелодикой. Она проста, членится на ясные фразы, обозначенные или типичными мелодическими каденциями, или высотными опорами. Отличительная черта мелодики — небольшой диапазон (квarta + квinta) и чередование позиций устойчивости между I и V ступенями (см. № 10). Отсюда роль квартово-квинтовых интонаций, мотивов на трезвучной основе, расшифровывающей ладовый характер квинты (см. № 10, начало *V I*).

Что касается многоголосия, то для кэрол, в отличие от других жанров английской музыки, характерно опорное голосоведение на базе гимель-стиля в сочетании с той «панконсонантной» вертикалью, которая лежит в основе АД и является типичной для английского многоголосия. Специфика мелодического многоголосия кэрол с вариантым соотношением линий неразрывна с гимель-стилем, выступает как отражение этого стиля, его гетерофонной природы. При общих признаках мелодически гомогенного многоголосия стиля кэрол и АД существо их различно. Партитурная природа дисканта и голосовая кэрол является показателем этого различия. Нам представляется, что мелодически гибкое, изысканное и в то же время вертикально-упорядоченное в системе консонантных звучаний многоголосие Данстейбла соединило в себе мелосную сущность кэрол и «гармоническую» АД. У многих английских композиторов XV века, в том числе и у Данстейбла, черты песенного мелодизма, более мягкого и изящного, чем в континентальных песенных жанрах, и в то же время более волевого, решительного, глубокого, проникли в мелодическую основу многоголосной музыки. Мелос Данстейбла, в частности, искуснее, чем мелос кэрол, — его линии протяжнее, интонационно разнообразнее, но в них обнаруживаются ясные следы мелодики кэрол.

Если говорить о форме кэрол с чередованием вокальных дуэтов и хоровых групп, то трудно однозначно связать начало традиции, прочно укрепившейся в разных жанрах музыки XV века (притом не только английской), — традиции чередовать группу и хор — именно с кэрол. Однако такая связь напрашивается, ибо ни в одном жанре континентального многоголосия подобный принцип в построении музыкальной формы не использовался. Возможно, бургундская школа восприняла его из английской. Для английских мастеров XV века контраст дуэта и хора становится одним из типичных приемов построения крупной формы. Обычно этот контраст обнаруживает себя не только в самом факте чередования разного числа голосов, но и в различии манер письма; для двухголосия бывает обычным в таких случаях гимель-стиль, характерный для кэрол.

Глава II

ПОЛИФОНИЯ АНГЛИЙСКОЙ ШКОЛЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XV ВЕКА. ДАНСТЕЙБЛ

Большая роль английской музыки первой половины XV века в преобразовании европейского стиля раннего Возрождения была замечена уже Тинкторисом, охарактеризовавшим XV век как «новое искусство» и увидевшим в творчестве Данстейбла «первопричину и источник» (*fons et origo*) нового стиля. Действительно, именно в английской композиторской школе зародились и получили развитие новые по сравнению со средневековьем стилевые черты, впоследствии во многом повлиявшие на европейское многоголосие. В английском многоголосии сложилась мелодическая концепция стиля, «панконсонантная» система гармонии (с отшлифованными приемами использования диссонансов); впервые встала проблема единства, целостности музыкальной формы, появились приемы, обеспечивающие эту целостность, возникла циклическая форма мессы с единым с. рг. f. и разработанными связями между частями.

Письмо английских композиторов первой половины XV века имеет много общих черт, можно даже говорить о едином «стиле эпохи», который наиболее концентрированно выражен в сочинениях Л. Пауэра и Д. Данстейбла¹.

Более 30 лет назад М. Букофцер, крупнейший специалист в области английской музыки, публикуя сочинения Данстейбла, отмечал, что в настоящее время преждевременны попытки найти отли-

¹ Музыкальный материал первой половины XV века довольно широко представлен в ОН (Vent M., Hughes A., 1969—1973). Там имеются сочинения Старджена (Sturgeon), Кука (Cook), Пикара (Picard), Фореста (Forest), Пауэра (Power), а также анонимные. Пауэр — старший современник Данстейбла, его сочинения сосредоточены в основном в ОН (кроме мессы «Alma Redemptoris Mater», последнего произведения композитора). Сочинения Данстейбла входят в более поздние континентальные манускрипты (наряду с произведениями Диофана и его современников) — Aosta, Trent, Bologna, Modena.

чительные стилистические черты английской школы и какого-либо отдельного композитора (Викофзег М., 1954). Сейчас, после выхода в свет OH, сочинений Паузера, музыки духовных жанров XV века (серии ЕЕСМ) это мнение может быть откорректировано. Появились определенные основания для заключений по поводу специфических стилевых признаков английской полифонической школы в целом. Задача же выявления авторских манер письма в системе единого стиля остается по-прежнему довольно сложной. Сохранившиеся до сих пор спорные атрибуции многих широко известных сочинений свидетельствуют о сложности постановки вопроса. Особенно часто пересекаются имена Данстейбла и Паузера. Помимо спорных указаний в манускриптах (в одних случаях Данстейбл, в других Паузер), сам музыкальный материал, приемы письма имеют сходные признаки. Отличия проходят, видимо, не на уровне языка. Вместе с тем в опубликованных в последнее время работах отмечаются и некоторые различия в манерах письма Паузера и Данстейбла (см.: Натт Ch., 1968).

В данной главе мы ставим перед собой две задачи: определить комплекс стилистических признаков английской школы в целом и выделить некоторые черты индивидуального почерка Данстейбла.

§ 1. МЕЛОС, ОСОБЕННОСТИ МЕЛОДИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

Изящество, красота мелоса составляют, как уже говорилось, одну из характерных особенностей английского стиля эпохи Данстейбла. Мелодическая природа определяет и выразительность многоголосия, и совокупность приемов композиторской техники как в сфере работы с мелодией, так и в сфере организации многоголосия и музыкальной формы.

Свобода мелодического высказывания, широкое и гибкое, казалось бы, ничем не стесненное развитие мелоса вместе с тем скрывает в себе довольно строгую технику. Она исключительна в своей специфике и может ясно указать на историческое время, стиль и школу — английскую школу первой половины XV века. Исходные принципы этой техники действуют во всех случаях, когда в основе многоголосия лежит мелодическое начало, линия. Поэтому их можно считать показательными и для всего многоголосия первой половины XV века, когда мелос выступает стилеобразующим началом.

Генеральным принципом мелодического развития является колорование — свободное распевание определенных звуковысотных опор, исходящих или из заданного хорального напева или из заглавной авторской мелодии (открывающей музыкальное произведение). Методом колорирования создаются варианты — варианты попевок внутри мелодических фраз, варианты самих фраз, целых мелодических построений и т. д. Таким образом через колорирование специфически выражает себя *varietas* — вариантное подобие стилевых манер разных авторов, вариантное сходство произведений одного автора, вариантные соотношения разделов внутри произведения. Не случайно даже у Данстейбла, композитора с активной

художественной инициативой в области мелодики, ощущается внутренняя однородность мелоса во всех сочинениях — будто в каждом новом произведении автор особым образом варьирует некую мелодическую прамодель. Круг вариантов широк, но все же замкнут определенной системой. Эта система и составляет характерную особенность эпохи и школы.

Идея создания мелодических производных на основе опорных тонов, интонаций заданного напева в художественной практике уже существовала — например, в системе приемов импровизации в мелизматическом органуме (см.: История полифонии, вып. 1). В первой половине XV века она была заново открыта в комплексе приемов композиторской техники, наделена художественным смыслом и полнотой выражения. Даже в тех случаях, когда мелодические варианты создаются на базе хорального напева, они обретают авторскую, стилевую самостоятельность, весьма относительно корреспондируют с хоралом. Авторская мелодия, рождаемая как производный вариант хоральной первоосновы, широка и свободна, насыщена бытовыми, светскими интонациями, эмоциональна в своих выразительных всплесках и падениях. Вместе с тем внутри такой мелодии имеется каркас опорных тонов, извлеченный из хорала.

В связи с этим два вопроса требуют конкретизации: как путем колорирования создается мелодический материал и как на основе этого же приема развивается мелодический материал и, соответственно, музыкальная форма.

Прием варьирования методом колорирования чрезвычайно характерен для первой половины XV века, в нем отразился дух эпохи, ее особый артистизм. Он раскрепощает авторскую фантазию, значительно расширяет «сектор» авторской свободы творчества и одновременно организует эту фантазию, направляет ее, придает внутреннюю логичность всем мелодическим производным, роднит их. Поняв суть и механизмы приема, можно проникнуть в зерно композиторской техники данного исторического периода. Приведем характерный пример авторской мелодии, возникшей как колорированный распев хорала: верхний голос из мотета Пауэра «*Salve Regina*» (ее первооснова — известный григорианский антифон)². Одно из поздних сочинений Пауэра, мотет представляет «классический» мелодический стиль английской музыки 30—40-х годов XV века. Тоны антифона здесь широко раздвинуты, свободно распеты; мелодические фразы пластичны, интонации выразительны и привнесены в хоральную первооснову из лирической мелодики кэрол. Квинтовый диапазон хорального напева расширен до децимы. В этом диапазоне мелодия разворачивается гибко и изысканно, имеет два больших построения, завершающихся по-разному распетыми каденциями на тоне *d*. В такой развитой и художественно самостоятельной мелодии

² М. Букофцер, поместивший мотет в собрание сочинений Данстейбла (№ 63), склонен тем не менее считать его произведением Пауэра. Более определенной позиции придерживается Ч. Хемм (Hatt Ch., 1969), включивший данный мотет в собрание сочинений Пауэра.

интонации хорала практически не фигурируют. От исходного напева остаются только опорные тоны. На этом каркасе в принципе может быть создано большое число разных вариантов. Практически, даже в мелодии, сочиненной Пауэром, присутствуют два варианта распева на заданную фразу антифона: один более короткий (это первое мелодическое построение, т. 1—7), другой — более развернутый (весь мелодический период):

18

Sal- ve
Re- gl - na, mi - se - ri - cor-
di - e.

Так же строит свои мелодии и Данстейбл. Вместе с тем при внимательном рассмотрении можно заметить некоторую авторскую специфику. Мелодические построения у Данстейбла еще шире, чем у Пауэра. Он включает в них элемент развития, возвращаясь к одним и тем же опорным тонам по нескольку раз, обыгрывая их новыми мелодическими вариантами. Можно сказать, что Данстейбл из одной хоральной фразы создает целую систему вариантов — вариант на фразу, на отдельный мотив, на один тон. Проиллюстрируем это на фрагменте мотета «Regina celi letare» (в мотете это т. 26—39). Простой мелодический рисунок хорала (скаков от I ступени к V, ее опевание через VI ступень, поступенный спад до I и завершение на III ступени) многократно воспроизводится в изысканной мелодической линии мотета. Дважды опевается скаков от I ступени к V, четыре раза повторяется мелодическая вершина с. Линия включает две фазы развития: в первой подчеркивается верхний диапазон мелодии, обыгрываются звуки c^2 и d^2 , во второй — движение переключается в нижний диапазон, включаются новые ритмы, интонации, привносящие оттенок ладовой переменности. Мелодия Данстейбла — один из наиболее богатых и развитых вариантов колорирования хоральной первоосновы:



Построение мелодических линий на базе творческих интерпретированный идеи колорирования содержит большую долю авторской свободы. Вместе с тем и у Данстейбла, и у других английских композиторов колорирование сопряжено с привлечением ряда типичных мелодических оборотов, позволяющих определить стиль английского мелоса. Мелодический материал многих английских сочинений обладает заметным интонационным родством³. Например, весьма характерно начальное мелодическое построение — восхождение от основного тона к V ступени с последующим поступенным нисхождением и каденцией на III ступени:

См. также начало примера 23а.

Типично инициальное мелодическое образование с восходящим движением к VI ступени, интонационным ядром по звукам трезвучия. Две мелодии, приведенные в следующем примере, кроме того, показывают большое стилевое единство. Взятые из разных сочинений одного автора — Данстейбла,— они соотносятся между собой как две разные колорированные версии, из которых вторая, более сложная и извилистая, воспроизводит тот же опорный стержень, что и первая:

³ На это обращают внимание все исследователи: М. Букофцер (Bukofzer M., 1954), Ч. Хемм (Hamm Ch., 1968), М. Бент (Bent M., 1981).

216

Beata Mater

Be- a - ta Ma- ter

5

10

3

#

В примере 22 в основе мелодических построений лежит ёще одна типичная интонация, кочующая из сочинения в сочинение:

22a Dunstable. *Specialis virgo*, т. 1—4 22б Аноним. *Kyrie Veterem hominem*, т. 1—4

Spe- ci- a - lis

De- us cre- a -

22в Power. *Agnus Dei (Alma Redemptoris Mater)*

A- gnu-s

5

Можно отметить ряд мотивных ячеек более мелких, но чрезвычайно характерных для английского мелоса. Например, мотивы из малой терции и большой секунды в разных комбинациях:

Они сами по себе нейтральны в интонационном отношении, заполняют квартовые скачки, связывают разные мелодические обороты, соединяя «швы» в мелодии. Вместе с тем у Данстейбла эти мотивные элементы настолько часто встречаются, что во многих случаях, например при восприятии музыкальных форм крупного масштаба (месса «*Rex seculorum*»), обеспечивают ощущение единства мелоса. Сцепление двух таких мотивных ячеек дает уже более характерные мелодические обороты, ниспадающие в

диапазоне сексты или октавы:

Такие обороты имеют вполне определенный, мягкий, «романтический» характер и вносят заметный штрих выразительности в мелос Данстейбла.

Выделенные нами наиболее распространенные интонации, мотивы (а в их ряд можно было бы включить и мелодические каденции) составляют некий общий для английской музыки первой половины XV века «интонационный словарь» («*English figure*», по выражению Ч. Хемма — Натт Ch., 1968, р. 59), отобранный из мелодических

оборотов григорианского хорала, английской бытовой песни. Этот «интонационный словарь» придает большую стилевую однородность английскому мелосу данного исторического периода. Высказанную нами ранее мысль о том, что мелодические построения разных сочинений и даже разных авторов обнаруживают некую внутреннюю производность, стихийно возникающую варианность, мы можем проиллюстрировать двумя мелодиями — Данстейбла и Паузра, вторая из которых представляет собой как бы более широко колорированный вариант первой. Это и есть показатель единства стилевых принципов английской школы:

Dunstable. Gloria № 11

23 а

Et in ter- ra pax ho - mi - ni - bus

5

Power. Apita mea

23 б

60 65

Интонационная однородность в этот период тесно связана с ритмикой. В частности, в мензуре temp. perf. (O, $\frac{3}{4}$) находят наиболее непосредственное отражение ритмы и интонации английской кэрол.

Например, ритм $\text{J} \text{ J} \text{ J. } \text{J!} \text{ J}$ с широким набором мотивов, ему соответствующих: Все они имеют характерный песенно-танцевальный оттенок. Мелодика в мензуре O обладает у Данстейбла особой привлекательностью — она изящна, мягко закруглена. Влияние кэрол, таким образом, ясно ощущается не только в светских сочинениях композитора (например, рондо «Puisque m'apouge»), но и в духовных, что немаловажно в свете эстетики раннего Возрождения.

Принцип варьирования путем колорирования приобретает в первой половине XV века более широкое значение, чем только орнаментирование хорального напева. Он лежит в основе мелодического развития музыкального материала, имеющего полностью авторское происхождение. Каждое новое мелодическое построение в таком случае представляет собой производный вариант от первоначального. Техника производности остается все той же — свободное колорирование опорных тонов первоначальной мелодии. Сравним, например, два мелодических построения в мотете Данстейбла «Crix fidelis». В первом построении свободный голос — верхний, хорал располагается в контратеноре. Второе мелодическое построение базируется на тех же опорных тонах, что и первое:

Сохраняется и последовательность этих тонов, и общий рисунок мелодии, ее волнообразное движение (меняется только каденция — в первом построении происходит как бы «модуляция» в побочный тон *e*, во втором опора устанавливается на одной из главных ступеней ладового звукоряда — *a*):

24a



24b



Приведенные мелодии сочинены Данстейблом. При втором мелодическом построении в многоголосии вообще не звучит хорал. В среднем двухголосном разделе мотета хорал помещен в верхнем голосе и активно в нем колорируется. Вместе с тем и это мелодическое построение базируется на том же внутреннем опорном каркасе, что и предыдущие. Возможно, связь всех мелодических построений в разделах мотета обусловлена некоей общей схемой (не ориентированной на хоральный первоматериал). Возможно, однако, и другое: звуковысотная диспозиция мелодических построений и эта общая схема включаются в число вариантов колорирования хорала. При всех обстоятельствах ясно, что принцип развития заключается в воспроизведении в многочисленных «дублях» главной мысли, основной мелодической «модели» сочинения. Следовательно, принцип развития приобретает значение закономерности формообразующего порядка.

Через богатство вариантной жизни мелоса проявляет себя некое новое (по сравнению со средневековым), чувственно-личностное наполнение музыкального произведения, с пластикой, отражающей тонкость нюансов, и с искусствостью, воспаряющей над техникой. Временем наивысшего художественного выражения колорирования как техники воплощения принципа *varietas* можно считать 30—50-е годы XV века.

Все отмеченные нами особенности в равной мере проявляются у разных английских авторов первой половины XV века. Детальный же анализ процессов мелодического развития позволяет обнаружить некоторые специфические черты авторского почерка Данстейбла. Прежде всего обращает на себя внимание единство мелодического стиля в сочинениях Данстейбла (в отличие, например, от стиля Пазуэра, меняющегося в поздних произведениях). Свойственна этому стилю также тонкая, отшлифованная работа с интонацией на всех стадиях развития музыкальной формы, искусная производностью

мелодических построений. Сошлемся, в частности, на Gloria № 2, «несравненную Gloria», по выражению М. Букофцера. И действительно, эта часть мессы показывает удивительную по разработанности метода композиторскую технику. Мелодические построения в каждом разделе формы индивидуальны и организованы по-разному. Вместе с тем ясно, что они принадлежат одному музыкальному произведению, несут присущую ему интонационную характерность, множественно репрезентируют одну интонационную идею и развивают ее в искусных вариантах. Объединяет все мелодические производные интервал малой септимы, обрисовывающий крайние точки диапазона. Звуки a_1 и g_2 (с промежуточным устоем c_2) не только образуют опорный каркас мелодических построений, они наделены большим интонационным смыслом, особенно ярким в разделе Duo, где заполненный интервал $m.$ 7 составляет ядро мелодии. Каждое мелодическое построение дает новый колорированный вариант этого структурного и выразительно-окрашенного интервального стержня:

25a[O]

25b

25c

8 Et in ter- ra pax ho- mi- ni- bus bo-

8 ne 256 vo- lun- ta - tis.

Duo 8 mi- ne De - us,

8 Qui tol- lis pec- ca- ta mun- di,

8 cum san- cto

Вместе с тем в каждом из разделов в процессе колорирования вовлекается различный интонационный материал. В трехголосных разделах в зчине мелодий преобладает интервал кварты, он придает внутреннюю активность мелодическим образованиям. Роль этого квартового мотива очень велика — каждая новая мелодическая фраза, например в первом разделе Gloria, отталкивается от квартовой интонации и почти постоянно содержит ее в рисунке верхнего голоса:

т. 1-3

т. 10-11

т. 20-22

т. 36-38

8

В двухголосных разделах она исчезает. В них преобладают более мягкие, секундово-терцовые интонации. Разделы Duo звучат задушевнее, чем трехголосные. Крайние разделы, кроме того, объединены одной мензурой (*tempus perf.*), имеют много общего в ритмо-интонационном материале, характере выразительности, близком песенно-танцевальному в жанре кэрол. Таким образом, при единстве всех мелодических построений (связанных колорированием одного опорного каркаса) особой интонационной близостью выделяются пары разделов — дуэты и трехголосные.

Не столько сам мелодический материал, сколько приемы работы с ним позволяют различить почерк Данстейбла и в спорных случаях служат аргументом в пользу его авторства. И наоборот, как, например, в связи с *Credo* № 10. Анонимное сочинение, оно стоит в манускрипте *Trent* 92 рядом с *Gloria* № 9, принадлежащей Данстейблу. Сомнения по поводу *Credo* № 10 высказаны М. Букофцером в комментариях к изданию сочинений Данстейбла. Анализ мелодического стиля сочинения может подкрепить сомнения М. Букофцера. Здесь имеется типичный для английской музыки круг интонаций (что в большой мере обусловлено мензурой *temp. perf.*). В мелодике преобладает силлабический склад (кроме заключительного *Amens*), без распевов, что, соответственно, сдерживает и широту развития мелоса, и саму возможность колорирования. Для Данстейбла это не характерно. Мелодические построения довольно самостоятельны, между ними нет той вариантной связи, производности, которые составляют самую примечательную черту мелодического развития у Данстейбла. И наконец, двухголосие, которое Данстейбл обычно пишет в свободном гимель-стиле, здесь имеет большую степень самостоятельности линий.

Таким образом, за внешней однородностью стилистики в английской музыке первой половины XV века скрываются разные авторские почерки. Их можно заметить и отличить, если быть чуткими ко всем проявлениям мелоса, закономерностям его развития.

§ 2. ОСОБЕННОСТИ МНОГОГОЛОСНОЙ ФАКТУРЫ

Как указывалось, основной отличительной особенностью английского многоголосия является его мелосная природа. Она обнаруживается в богатстве, развитости и пластичности линий, в приемах построения музыкального материала, которые проис текают из мелодического варьирования. Можно сказать, что весь комплекс средств выразительности, приемов композиторской техники обусловлен мелосной концепцией стиля.

Чрезвычайно характерно английское двухголосие, наделенное особой художественной выразительностью, всегда привлекающее к себе внимание в контрасте с трех- и четырехголосными построенiami. В основе такого двухголосия лежит свободный гимель-стиль (гл. I, § 1, пример 2). Его пластичный, кружевной рисунок голосов имеет ни с чем не сравнимую специфику.

Другой основой английского многоголосия является дискант.

И хотя собственно дискантовый склад для эпохи Пауэра — Данстейбла довольно большая редкость (у Пауэра такой склад встречается в сочинениях раннего периода, один из образцов — фрагмент мотета «*Beata Progenies*» мы приводили в гл. I, § 2; у Данстейбла едва ли не единственным примером многоголосия нота-против-ноты является мотет «*Quam pulchra est*» — CW, № 44), именно дискант служит истоком одного из специфических видов английской фактуры — полимелодического многоголосия. Оно представляет собой мелодически насыщенную ткань с подвижными и довольно самостоятельными голосами, где каждый голос колорирует, распевает строгую дискантовую основу, лежащую в «подтексте» многоголосия. Характерны при этом и вокальное исполнение всех партий (с возможной дублировкой инструментами), и вокальная природа мелоса во всех голосах. В дуэтах пары голосов могут меняться, что говорит об их единой вокальной основе. В трехголосии такому складу свойственно параллельное движение квартами в верхних голосах, секстами в крайних (см. мотет «*Ave Regina*» — Данстейбл Д., 1978, с. 54).

Характерный признак такого многоголосия — миграция колорированного хорала, что тоже способствует выравниванию мелодической «нагрузки» на каждую партию. Одно из наиболее интересных сочинений в этом плане — мотет Пауэра «*Quam pulchra est*», признаваемый (наряду с мессой) самым совершенным произведением композитора (см. приложение 8). Колорированный хорал здесь распределен между голосами. Все они имеют сходный мелодический облик. Непосредственное следствие — введение имитаций, которые в целом для многоголосия первой половины XV века не типичны. В мотете много имитаций, некоторые из них достаточно протяженные (как в т. 19—22). Третий голос к имитациям подключается через удвоение (как в т. 38—40)⁴.

Наибольшее разнообразие вариантов многоголосия в английской музыке возникает на пересечении национальных традиций мелодизированного дисканта и континентальных традиций многоголосия *ars nova*. Многие английские композиторы в начале XV века испытали влияние французского вокально-инструментального стиля позднего *ars nova* с его ритмическими сложностями и — главное — контрастом вокального и инструментального типов мелоса в одновременном сочетании. Это ясно видно в образцах «нового слоя» OH, наблюдается в среднем периоде творчества Пауэра, в ряде фрагментов музыки Данстейбла. Вокальным в таком многоголосии является верхний голос. Контратенор выделяется изломанной линией чисто инструментального вида. Контраст голосов связан и с «конфликтной»

⁴ Ч. Хемм (Hatt Ch., 1969, предисловие) прямо связывает этот мотет с техникой письма Жоссена. На наш взгляд, это не правомерная аналогия. Существенные стилевые отличия не позволяют идентифицировать многоголосие первой половины XV века и строгое письмо. Однако к середине XV века наблюдается тенденция к вокализации мелоса, к однородности голосов даже в вокально-инструментальных типах многоголосия. Это указывает на начало преобразования в полифонии, которое осуществляется, однако, позже.

ритмикой, сочетанием разных мензур⁵ (см.: Dunstable D., CW, Sanctus № 13). Так, из сочетания французской шансон с английским дискантом формируется «классический» тип английского многоголосия первой половины XV века. В нем под воздействием дискантовых традиций умеряется типичная для французского многоголосия *arts nova* контрастность вокального и инструментального мелоса, уменьшается разница между голосами по ритму и мелодической выразительности. С другой стороны, под воздействием континентальных традиций в многоголосии дискантовой основы активизируется мелодическая самостоятельность линий⁶. Это уже и не английский дискант и не французский вокально-инструментальный стиль, а нечто качественно новое, рожденное в синтезе традиций. Синтез этот, однако, произошел на английской почве и характеризует именно английскую музыку первой половины XV века.

В сочинениях Данстейбла встречаются различные варианты многоголосия с акцентами то на вокальном, то на инструментальном начале. В одних сочинениях преобладает одно, в других — другое. Однако во всех случаях заметна общая тенденция к пластике линий, мелодичности. Выделяет английское многоголосие и панконсонантная вертикаль⁷.

Наиболее интересные образцы английского многоголосия, представляющие зрелый стиль Данстейбла, отличаются мелодизацией всех голосов (даже при условии одного или двух инструментальных), близких по ритмике и типу выразительности. Каждый голос в таком случае дает как бы эквивалентный по художественной полноте вариант другого, и даже не столько вариант, сколько самостоятельный распев, исходящий из единой мелодической основы. Мелодизация голосов, разветвление мелодии на несколько сочетающихся развитых линий с большой степенью плотности составляли, видимо, какую-то особую творческую задачу в этот период. Фантазия авторов направлялась на искусность плетения линий, на чистоту их сочетаний.

Мелодизация голосов в ряде случаев у Данстейбла достигает максимума — см. *Credo* № 8, мотеты «*Sancta Dei Genitrix*», «*Sancta Maria*», в мотете «*Sub tuum protectionem*» вторую часть «*Et propter*» до конца: раздел «*Еуа quoque*» до конца в мотете «*Salve Regina mater mea*» и другие сочинения, а также отдельные части в них.

⁵ М. Бент и А. Хьюз, публикаторы OH, обозначают такой тип многоголосия как Ch — тип французской шансон (*chanson*).

⁶ Этот тип многоголосия те же авторы обозначают как ED/Ch, т. е. английский дискант в сочетании с шансон. Его мы и считаем наиболее показательным для данного исторического периода.

⁷ Обратим внимание, например, на мотет «*Beata Dei Genitrix*» (Данстейбл Д., 1978, № 41). Верхний голос с колорированным хоралом является здесь ведущим, имеет вокальный характер выразительности. Нижний голос служит гармонической основой многоголосия. Средний несет гармонически-комплементарную функцию (заполняет вертикаль до трезвучий и секстаккордов) и вместе с тем выступает партнером по мелодическому дуэту с верхним голосом (между ними возникают даже небольшие имитации, см. т. 34—35).

В системе такого полимелодического многоголосия формируется одна из наиболее специфических для первой половины XV века и оригинальных техник письма — одновременное сочетание нескольких мелодических вариантов, своего рода симультанное варьирование как основа связи голосов между собой. У Данстейбла она дает ключи к «загадке» построения многоголосия, лишенного имитаций. Симультанное варьирование порождено мелосной природой многоголосия, оно стало возможно в условиях развитой полимелодической ткани. Цель его — объединение голосов при внешней их мелодической самостоятельности. С той или иной степенью близости или отдаленности, с той или иной протяженностью (от небольших мотивов до развитых фраз), но каждый голос стремится быть вариантом исходной мелодии, соотносится с ней. Главным является ритмическое преобразование. С ним неразрывны элементы колорирования. Если голоса с вариантами в музыкальном материале вступают поочередно, эффект и само построение ткани близки имитациям. Таких имитаций, кратких, с варьированием риспосты, в многоголосии Данстейбла очень много. Наиболее же характерное и искусное проявление симультанной вариантиности наблюдается в тех случаях, когда голоса звучат одновременно. Обратим внимание на начало мотета «Gloria sanctorum». Каждый из двух верхних голосов имеет самостоятельную мелодическую линию. Вместе с тем они не произвольны: средний голос возникает как колорированный вариант верхнего. В т. 14—20 звучит имитация, нижний голос подключается к ней со значительными ритмическими изменениями (мензуры, длительностей). Возникает типичный вариант трехголосной имитации, завуалированной ритмическими преобразованиями риспост:

26

Gloria sanctorum

5

#

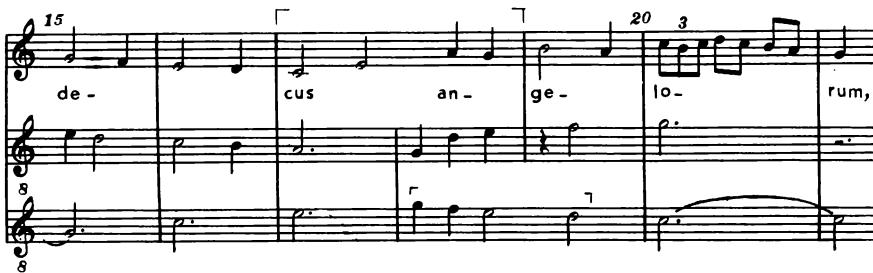
8

10

#

rum,

rum



В коде мотета «*Regina coeli*» все три голоса тоже суть варианты, звучащие одновременно. Они по-разному опевают ядро мелодии — ход по звукам трезвучия (средний голос дает своего рода «тональный» ответ на это ядро). Вся кода представляет собой построение повторного типа. При возобновлении материала во втором «предложении» повторяется и прием:

Необычайно искусно связаны между собой голоса в *Credo* мессы «*Da gaudiorum premia*». Так как месса построена на изоритмическом основании, то мелодическая работа распространяется только на два верхних голоса. Они объединены между собой тонко разработанным внутренним родством. Так, например, в самом начале *Credo* средний голос создается как колорированный вариант «тонального» ответа на верхний (пример 28).

На протяжении всей части постоянно осуществляется связь между верхними голосами с разными вариантами техники. В примере 29 показана небольшая мотивная имитация с типичным колорированием риспосты; в примере 30 — уникальный канон, построенный на основе симультанной вариантности:

28

Pa-trem om-ni-ni-po-tentem, fa-cto-rem
Pa-trem om-ni-ni-po-tent-tem, fa-
ce-li

29

De-um de De-o,
Et ex Pa-tre na-tum o:

30 120

ma in re-mis-si-
Et vi-

125

В такой технике проявились те бесконечно разнообразные мелодические производные, которыми, видимо, был насыщен слух Данстейбла. Создавать мелодические варианты, следующие один за другим, накладывающиеся один на другой, композитор мог в изобилии. Мы привели лишь несколько примеров. На самом деле техника эта представлена почти в каждом сочинении. Она часто завуалирована различиями в ритме, колорированием, отсутствием проясняющих имитации пауз. Но слушая многоголосие Данстейбла, ощущаешь необычайное единство материала, скрытую, но безусловно существующую систему его организации. В мелодических линиях заложено изначальное родство голосов, принцип повторения. С неукоснительной поступательностью в дальнейшем он обнажается, раскрываясь в точных имитациях, канонах, секвенциях, остинатных построениях. Ритмо-колорированное же повторение остается наиболее характерным приемом техники первой половины XV века. Вместе с приемом варьирования мелодических построений (о котором мы говорили в § 1), вместе с вариантами, рассредоточенными в пространстве музыкальной формы, связанными с развитием (о них см.

дальше, § 3), симультанное варьирование представляет в целом систему приемов, обеспечивающих единство материала и его развитие при мелосе как стилевой детерминанте.

Организующее значение в многоголосии Данстейбла имеет вертикаль, чистая в своем трезвучном строении, во многом определяющая линии голосов (точнее, отдельные повороты этих линий, ибо непосредственная связь гармонии и линий голосов, с нашей точки зрения, возникает только в системе строгого письма, на базе диатонической модальной гармонии). В средневековом многоголосии вертикаль была результирующим образованием. В данный же период результирующим является голос, линия которого выводится из гармонических представлений о многоголосии. Такой результирующей линией в первой половине XV века обычно оказывается контратенор, средний голос в многоголосии. Он имеет наибольшее число скачков, резких поворотов в мелодии.

Вертикаль в многоголосии Данстейбла отличается установленной системой использования диссонансов. На этой системе базируется голосоведение в строгом письме. Диссонансы в сочинениях Данстейбла можно отнести к двум группам. Первую составляют диссонансы мелодического свойства, обусловленные мотивами, характерными мелодическими оборотами — например, каденционным. Предпоследний звук мелодической каденции часто образует брошенный диссонанс, вне зависимости от того, в каком голосе он располагается:



Такой же мелодический характер имеют камбияты — диссонирующие с другим голосом звуки мелодии, идущие скачком (через диссонанс) к консонансу; предъемы.

Другую группу составляют гармонические диссонансы, из которых наибольшего внимания заслуживают подготовленные диссонансы, ибо именно в них складывается система в закономерности логического движения гармонии от консонанса к диссонансу и вновь к консонансу, интонационно-ритмическая комплементарность в голосоведении. Данстейбл всегда использует определенные ритмо-интонационные формулы для диссонирования, основанные на комплементарных соотношениях голосов типа:  Характерно для го-

лосоведения Данстейбла одновременное задержание двух верхних голосов — на септиме и кварте с их одновременным или разновременным разрешением:

Musical score fragment 32. Treble clef, common time. Two voices in parallel sixths (G-C) hold notes. Basses play eighth-note patterns. Measure 32 ends with a vertical bar line. Measure 30 begins with a vertical bar line.

Такое задержание опирается на движение параллельными секстаккордами. И хотя в целом подобное голосоведение в сочинениях Данстейбла ограничено (в связи с теми правилами, о которых говорилось в гл. I, § 3)⁸, параллельные кварты как его компонент имеют очень большое значение. Можно сказать также, что у Данстейбла формируется новая (в сравнении со средневековьем) концепция по отношению к кварте. Она трактуется как консонанс в верхней паре голосов и диссонанс в паре с нижним. Возникающие при этом квартсекстаккорды расцениваются как диссонантные вертикальные образования с последующим обязательным разрешением в секстаккорд:

Musical score fragments 33 and 34. Treble clef, common time. Fragment 33: Six voices in parallel sixths. Fragment 34: Four voices. Measure 34 ends with a vertical bar line. Measure 85 begins with a vertical bar line.

В двухголосных фрагментах (без третьего голоса) квarta тоже трактуется как диссонанс.

Такое восприятие интервала, безусловно, является следствием нового осознания вертикали. Многие приемы техники письма сохранились в XV веке от предыдущего, но вертикаль, чистота звучаний, осознание многоголосия как целостного фактурно-гармонического феномена проводят определенный рубеж между XIV и XV веками, между средневековьем и Возрождением.

⁸ Едва ли не исключением является начало Магнifikата с шестью параллельными секстаккордами подряд (т. 1—2).

§ 3. ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

В связи с формой музыкальных произведений в первой половине XV века встает прежде всего вопрос о первоматериале — с. рг. f., его роли, приемах интерпретации. Свободное сочинение, без ориентации на какой-либо первоисточник, в это время встречается еще крайне редко (и только в песенных жанрах музыки светского содержания). Построение музыкальной формы осуществляется на основе того или иного приема претворения с. рг. f., либо, по крайней мере, тесно связано с ним.

В этот период можно наблюдать два разных композиторских приема по отношению к с. рг. f. Первый — его свободное колорирование. Вне зависимости от того, в каком голосе помещается колорированный с. рг. f., простой или сложной (циклической) является форма, сам принцип интерпретации с. рг. f. через колорирование определяет ведущее значение в форме свободного мелодического преобразования материала, широкое использование вариантов связей между разделами (частями). С. рг. f. в таком случае не несет с собой каких-либо идей структурного характера. Видимо, и сама роль структурных принципов в формообразовании при таких исходных посылках была минимальной.

Колорирование с. рг. f. отвечало полимелодической концепции многоголосия, вариантовой производности как методу развития — т. е. входило в систему приемов, воплощающих художественный принцип *varietas*.

В тот же период зарождается и другой прием воплощения с. рг. f. в музыкальной форме, не менее характерный для эпохи, чем колорирование. Проистекает он из изоритмии и связан со строгим, неколорированным, ритмически выделенным крупными длительностями теноровым голосом. С таким строгим с. f. сопряжены в XV веке все эксперименты в музыкальной форме. Он становится объектом конструктивного значения, в него вкладываются и через него выражаются разнообразные идеи структурного и числового порядка.

Именно с английской музыки первой половины XV века начинается история крупных циклических форм на строгий с. f., исчисляемый точными ритмическими мерами, рассчитанный в пропорциональных соотношениях его частей. Как мы уже сказали, строгий с. f. связан с ранее существовавшими изоритмическими принципами. Следовательно, английской школе принадлежит приоритет в преобразовании традиционных идей изоритмии. Как происходит это преобразование и в каком направлении распространяется его действие? Для ответа на этот вопрос необходимо рассмотреть прежде всего собственно изоритмические формы XV века с тем, чтобы выделить в них новые черты, новые тенденции. Английский изоритмический мотет не преобразуется радикально по сравнению с традиционным XIV века, он лишь видоизменяется. Но те направления, по которым протекает развитие, становятся основой для зарождения новых принципов организации строгого с. f. Происходит это уже не в мотетах, но в частях месс и в полных циклических формах. При этом изменяются все компоненты

изоритмии и она как таковая, как система приемов формостроения уже не функционирует. Таким образом, для музыкальных форм эпохи Возрождения примечательна не изоритмия (хотя изоритмические формы сохраняются в мотетах), бывшая символом искусства XIV века, но те новые принципы структурного характера, которые зародились на ее базе,— все, что связано с исчисляемостью формы и ее частей, пропорциональностью, симметрией и т. п.

Итак, в английском изомотете прежде всего стабилизируется количество частей и пропорции их соотношения. Типичным становится трехкратное повторение color с последовательным изменением мензур и соотношением частей в пропорции 3:2:1 или 6:4:3. Расчленение color на talea сохраняется — две или три talea на один color. Паниоритмия становится постоянным приемом организации свободных голосов, используется во всех colores. Дальнейшая эволюция изоритмических принципов привела к двум наиболее примечательным моментам — прогрессии мензуральных смен при повторении color (в сторону уменьшения длительностей) и к технике изомелии как средству развития свободных голосов. Отличительная и новая особенность этой техники заключается в том, что она связывает мелодическими вариантами все разделы изоритмической формы, в том числе и ее основу — изоритмический тенор. Довольно легко осуществляется при одной мензуре (напомним, что традиционный изомотет XIV века использовал изомелию при повторении color без изменения мензуры и, следовательно, длительностей у тенора), техника мелодических повторений требует особой искусности при разных мензурах. Возникающее при этом уменьшение длительностей в теноре сокращает время звучания его тонов. Поэтому любые мелодические повторения возможны только при условии варьирования, притом варьирования, связанного с редукцией мелодических фраз — их сокращением, сведением к ключевым интонациям. Та мелодическая вариантность, о которой говорилось в §1 и 2, находит здесь новый аспект применения и связана уже с областью музыкального формообразования. Ср., например, варианты в мелодии верхнего голоса, возникающие при повторении color в мотете Данстейбла «Albanus roseo rutilat» (Данстейбл Д., 1978, № 1, т. 37—39 и 151—153, 45—48 и 113—115, 51—53 и 157—159, 75—77 и 126—128 и т. д.).

Варианты модификаций color своеобразны и соответствуют самой природе базисного голоса. Это транспозиция, обращение, ракоходное движение. Примеры мелодических ракоходных вариантов с. f. мы находим в OH (в частности, в анонимном четырехголосном Credo № 90⁹) и у Данстейбла (в трехголосном мотете «Veni Sancte Spiritus»).

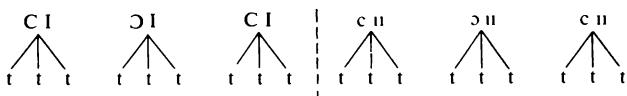
Мотет Данстейбла в плане мелодических модификаций color является произведением принципиально новым в системе изоритмии.

⁹ Структура Credo по соотношению color и talea довольно традиционна — 6 с: 18т (каждая небольшая talea включает по шесть звуков color). По-новому организован в этом сочинении план расположения color, он обладает конструктивной кристалличностью, симметрией: шесть проведений color группируются по три и со-

Color здесь равен *talea* и каждое его проведение сопряжено с вариантом. Последовательность вариантов зафиксирована в сапон *temporis* (указание на порядок преобразования тенора), согласно которому color II идет в обращении, color III — в транспозиции на квинту вниз и в ракоходе¹⁰. В результате обращения color II дает высотное обновление вертикали многоголосия, ее смещение в опорных точках на квинту вверх (транспонированы и некоторые пассажи свободных голосов, т. 8—10 и 39—41). В color I реально звучащим нижним голосом большей частью выступает контратенор. Точнее, реально звучащий бас передается из тенора в контратенор. Этот суммарный нижний голос первой части близок реально звучащему тенору как нижнему голосу третьей части. Таким образом, одинаковая звуковысотная позиция первой и третьей частей обрамляет новую позицию средней части. Иначе говоря, Данстейбл так модифицирует тенор в третьей части, что, не повторяя «дословно» тенор первой, он в то же время ясно корреспондирует с ним. Композитор проводит, следовательно, определенную работу по внутренней организации изначально несимметричной изоритмической формы. Кроме того, мелодия верхнего голоса в третьей части начинается как колорированный вариант на мелодию первой части, что опять-таки усиливает симметричность формы (см.: Симакова Н., 1985).

Одним из наиболее интересных изометотов у Данстейбла является четырехголосный мотет на тот же текст «*Veni Sancte Spiritus*». В мотете три части (3с:6т) с прогрессирующим ритмическим уменьшением в каждой, с панизоритмии в свободных голосах. Оригинальная концепция формы мотета связана с ролью в нем материала первоисточника — григорианского гимна «*Veni creator*». Мелодический материал хорала звучит не только в теноре (в с. f. мотета), но и в верхнем голосе, т. е. в разных ритмических ярусах фактуры, в одном — крупными длительностями, строго, в другом — колорированно, мелодически свободно. В теноре (согласно законам изоформы) хоральные фразы (это вторая и третья фразы) повторяются (каждый раз с уменьшением длительностей). В верхнем голосе хоральные фразы меняются, каждая новая обозначает начало следующей *talea*. Однако в третьей части мотета (color III) композитор возвращается к начальному мелодическому материалу, естественно, при этом вариантоно модифицируя его, так как изменяется мензура со-

ставляют внутри каждой группы замкнутую форму с ракоходным проведением в середине. Вторая, большая часть *Credo* обозначается сменой мензур и, соответственно, уменьшением длительностей в два раза. Панизоритмия сопровождает организацию свободных голосов как в первом, так и во втором разделах:



¹⁰ «Et dicitur primo directe, secundo subverte lineam, tertio revertre remittendo terciam partem et capies dyapente si vis habere tenorem» (Bent M., Bent J., Trowell B., 1970, p. 193).

lor III. Характер вариантовых связей материала верхнего голоса (*superius*) в частях мотета раскрывает ту специфическую технику мелодических преобразований, о которой уже говорилось и которая свойственна изоформам Данстейбла: вариантность, обусловленную уменьшением длительностей в теноре и заключающуюся в свертывании мелодических построений до «конспективных интонаций». Приведем один из фрагментов мотета, повторяющий в соответствующих местах *color*, но в разных мензурах. Поразительно здесь совпадение материала в *сех* голосов, в каждом из которых идет «свертывание» линий:

35a

20

color I

356

96

Color II

35b

126

color III

Таким образом, мотет «*Veni Sancte Spiritus*» демонстрирует многие новые приемы построения изоритмической формы. Интерпретацию хорала у Данстейбла и, соответственно, особенности построения мотета определяет не традиционное структурное отношение к хоралу, связанное с формальным расчленением напева (что было типично для изоформ), но прежде всего его мелодия, напев, его интонационная выразительность. Это новая в системе изоритмии концепция, порожденная интересом к мелосу, его выразительности и развитию, законы которого становятся законами построения формы.

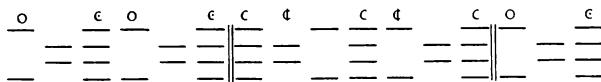
Прежде чем перейти к вопросу трансформации изоритмических принципов в частях и цикле мессы, остановимся на весьма актуальной для первой половины XV века проблеме сложения циклической формы. Можно с уверенностью сказать, что именно английские композиторы впервые выдвигают ряд идей к объединению отдельных частей мессы и всего цикла. Прежде всего появляются связанные в композиционную пару *Gloria* — *Credo* и *Sanctus* — *Agnus* — своеобразные микроциклы, принципы объединения которых послужили эталоном для построения полных циклических форм. На основании материала музыкальных памятников можно проследить как зарождаются и усложняются приемы композиционной организации цикла. Обратимся сначала к парным микроциклам, выделив разные по типу и характеру объединения (мы располагаем известный нам материал в порядке возрастания целостности, кристаллизации композиционных принципов).

1. В английских манускриптах XV века встречаются записанные подряд *Gloria* и *Credo*, принадлежащие одному празднику, согласованные в ключах, мензуральных знаках, числе голосов. Такие пары частей могут и не иметь никаких внутренних, собственно музыкальных оснований для объединения в микроцикл. Когда учёные выдвигают гипотезы о парности такого рода частей, они опираются, как правило, на какие-либо внешние признаки. Например, *Gloria* № 7 и *Credo* № 8 Данстейбла М. Букофцер в своем издании объединяет, основываясь на их последовательной записи в манускрипте Триент 92, учитывая, что у них один финалис и одинаковое число голосов. Этим практически исчерпывается сходство частей, и, таким образом, остается сомнительным авторство Данстейбла по отношению к *Credo* № 8.

2. В ОН имеется ряд частей месс, в которых исследователи (публикаторы манускрипта М. Бент и Э. Хьюз) обнаруживают определенное сходство. Эти части записаны в разных разделах манускрипта (сначала группа *Kyrie*, затем несколько *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*). При выявлении возможных пар (а традиция парных микроциклов была в Англии широко распространена) вступают в силу аргументы собственно музыкального характера. Некоторые *Gloria* и *Credo* (возможно, и *Sanctus* — *Agnus*), написанные на разные хоралы, имеют общее в построении частей. Между ними устанавливаются интонационно-мелодические связи. Например, *Gloria* № 24 в ОН — это анонимное сочинение, *Credo* № 84 подписано именем Пауэра. Ряд признаков может служить основанием для

объединения этих частей в парный микроцикл (и, соответственно, для идентификации авторства *Gloria*). Разные хоралы (два антифона) относятся в *Gloria* и *Credo* к одному празднику (св. Фомы Кентерберийского). Обе части изоритмичны и имеют похожую, хотя и весьма свободную изоструктуру, сильно модифицированную вариантными преобразованиями в теноре. Все *colores* при повторении варьируются — переритмизовываются. Поэтому обычная для изоформ периодичность здесь соблюдена только в пределах *color I* (в котором используется и панизоритмия), как в *Gloria*, так и в *Credo*. И в той и в другой части свобода варианности возрастает к концу формы. Кроме того, различные хоралы в *Gloria* и *Credo* имеют между собой много общего в интонационных оборотах, опевании опорных тонов. Теноровая мелодия *Credo* может быть расценена как своего рода колорированный вариант на мелодию *Gloria*. Соответственно, в ряде фрагментов, где в обеих частях тенор совпадает, возникают изометрические связи между свободными голосами. Они не появляются систематически, но создают некий сходный интонационный колорит. Аналогична система объединения частей в другой паре из ОН, также принадлежащей Пауэрзу, — *Gloria* № 21 и *Credo* № 77.

3. Более очевидный, продуманный замысел в построении парного микроцикла обнаруживается в *Gloria* № 11 и *Credo* № 12 Данстейбла (CW, 1970). Части основаны опять-таки на разных хоралах, но их организация, план развития полностью совпадают. Идентичен в обеих частях порядок чередования мензур и смен голосов. Каждой мензуре соответствует определенная группа звучащих голосов. Изображенное на схеме построение *Gloria* точно соответствует *Credo*:



Единство структурной организации обеих частей поддерживано связями в самом музыкальном материале. В разделах с одинаковыми мензурами преобладают общие ритмо-интонационные обороты, один тип фактуры (особенно в четырехголосии с мензурой С, мелодически наиболее плотных разделах со сложной комплементарной ритмикой в голосах). На базе одной мензуры возникают варианты и в мелодических построениях —ср., например, верхний голос *Gloria*, т. 32 и *Credo*, т. 35; *Gloria*, т. 41 и *Credo*, т. 42; *Gloria*, т. 46 и *Credo*, т. 48 и т. п.

4. И наконец, наибольшей целостностью обладают пары, объединенные одним хоралом и имеющие единый принцип построения, базирующийся на изоритмическом основании. Так мы подошли к вопросам преобразования изоритмических принципов. От изоритмии в таких парных микроциклах сохраняется фактура («большие такты» в теноре, ярусная ритмика), принцип повторения *color* (мелодического базиса формы), которому сопутствует изменение мензур (в сторону уменьшения ритмических длительностей). При этом традиционная изоритмия теряет один из главных своих компонентов —

расчленение color на talea. Весь color приравнивается к одной talea. В основу музыкального произведения кладется свободно ритмизованный хоральный напев, без каких-либо схематически заданных повторений в ритме. Хоральный напев повторяется (определяя разделы формы), но при этом изменяется мензура, уменьшаются ритмические длительности. Если исчезает один из атрибутов изоритмической формы (talea), то теряет свою специфику и второй (color). Собственно, color без talea — это с. ф., но еще тесно связанный с принципами изоритмии, прежде всего через повторение со сменой мензур. Определенный ритмический порядок, исходящий из периодов talea, заменяется другим: «color» регулярно расчленяется паузами, и эта система расчленения сохраняется при повторении¹¹. Таким образом, каждое новое проведение с. ф. несет с собой одинаковый порядок чередования тонов и пауз (с. ф.-тонов и с. ф.-пауз)¹². Повторение «color» может быть в пределах одной части, а может быть вынесено в другую. Тогда вся Gloria соответствует «color» I, а Credo — «color» II.

Описанный принцип лежит в основе микроцикла Gloria — Credo Данстейбла на хорал «Jesu Christe Fili Dei» (№ 15 и 16 CW). Каждая из частей основывается на двукратном проведении «color» — т. е. с. ф., определенным образом расчлененного паузами. Изменившаяся при повторении мензура приводит к уменьшению ритмических длительностей. Gloria имеет два раздела: Et in terra и Quoniam tu solus и два — Credo: Patrem и Jesu Christe. Следовательно, «color» в масштабах микроцикла проходит четыре раза (в четных проведениях — втором и четвертом — в уменьшении). Все проведение имеют одинаковый порядок расчленения с. ф.-тонов и с. ф.-пауз (даже при уменьшении ритма):

$\begin{matrix} \text{c. f.} & - & \text{c. f.} & - & \text{c. f.} & - & \text{c. f.} \\ \underline{7} & \underline{12} & \underline{12} & \underline{2} & \underline{11} & \underline{14} & \underline{11} \end{matrix}$	$\begin{matrix} \text{c. f.} & - & \text{c. f.} & - & \text{c. f.} & - & \text{c. f.} \\ \underline{7} & \underline{12} & \underline{12} & \underline{2} & \underline{11} & \underline{14} & \underline{11} \end{matrix}$
«color» I	«color» II (в уменьшении)

При таком структурном основании музыкальная форма микроцикла строго упорядочивается по чередованию числа голосов (трех- и двухголосия). Вместе с тем периодичность в структуре формы, охватывающая более крупные построения, нежели прежняя talea, не выступает с такой схематичностью, как в изоритмии. Внутри «color» паузы и тоны имеют разную протяженность. Естественно, что в таком случае панизоритмия как прием организации свободных голосов теряет свое значение, но изомелия, особенно в сочетании с варьированием, становится, напротив, чрезвычайно существенной для формообразования.

Структурное подобие с. ф. в каждой части микроцикла и все сопровождающие этот принцип организации приемы связей в сво-

¹¹ В дальнейшем везде слово color мы берем в кавычки, подчеркивая условность его применения.

¹² Таким образом, в основе музыкальной формы лежит схема: c.f.—c.f.—c.f.—c.f.—c.f.—c.f.

$\overbrace{\text{c. f.} \quad \text{c. f.}} \quad \overbrace{\text{c. f.} \quad \text{c. f.}}$ и т. д.

«color» I «color» II

Все паузы, входящие в «color», повторяются при всех его проведениях.

бодных голосах переносятся в полную циклическую форму. Более того, можно заметить, что во всех циклах месс первой половины XV века (в том числе и циклах Дюфай), при любых способах организации цикла пара *Gloria* — *Credo* всегда обладает наибольшим сходством построения. В этом проявляется себя традиция парной группировки частей, сохраняющая значение и в полной мессе.

С английской школой связано зарождение циклов месс на один с. рг. ф. На этой основе вырастает разветвленная система связей между частями. Многие посылки циклического формообразования были выдвинуты впервые в сочинениях английских композиторов¹³.

В английской музыке первой половины XV века можно встретить циклические формы разных типов. Перечислим их, расположив по степени возрастания структурной организованности с. рг. ф.:

1. Исходный напев свободно орнаментируется, варьируется от части к части, порождая вариантное обновление всего многоголосия. Примером может служить месса «*Sine nomine*» (Bent M., Bent J., *Trowell* B., 1970, № 56—59), авторство которой оспаривается Данстейблом, Пауэром и Дж. Бене (по мнению большинства ученых,

¹³ Довольно долгое время бытовавшая точка зрения на специфически английские четырехчастные циклы (без Куги) в настоящий момент пересматривается. Вновь обнаруженные Куги, их сопоставление с уже известными циклами месс позволяют сделать некоторые новые выводы. Суть их заключается в следующем. В английской практике было принято тропировать (подтекстовывать) Куги, сохранив язгас «eleison» как своего рода рефрен, расчленяющий строфы текстового тропа. В результате все английские тропированные Куги были велики по размерам, использовались в особо значительные праздничные службы. Такие подтекстованные Куги континентальные переписчики не распознавали как часть мессы и обычно не включали в многоголосный ординарий. Поэтому Куги в континентальных манускриптах отсутствовали.

В некоторых случаях тропированные Куги получали жизнь как самостоятельные музыкальные произведения (мотеты), именуемые по тексту тропа. Обнаруживая в таких мотетах многосторонние связи с той или иной мессой, ученые выдвигали предположения о зависимости материала мессы от мотета. Так сложилась, например, точка зрения на четырехголосную мессу У. Фрая «*Summe Trinitati*» как пародию на мотет этого же автора «*Salve Virgo Mater*» (эта точка зрения фигурирует в MGG, в ряде статей, в том числе и в статье автора данной работы «История, эстетика и техника месс-пародий XV—XVI веков» — см.: Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки. М., 1978).

В свете новых данных мотет «*Salve Virgo Mater*» есть не что иное как Куги-троп к мессе «*Summe Trinitati*», которая, таким образом, предстает как полный пятичастный цикл (эта гипотеза изложена Б. Трауллом в статье «*Frye*», NGD VI, p. 876). Существовал в английской практике определенный круг текстов, используемых в виде тропов к Куги. Это «*Deus Creator omnipotens*» — троп к Куги мессы Данстейбла «*Rex saeculorum*», к Куги анонимной мессы «*Fuit homo missus*» (EECM, № 1) и анонимной мессы «*Veterum hominem*» (EECM, № 4); «*Rex genitor*» — троп к Куги мессы Данстейбла «*Da gaudiorum premia*», анонимной мессы «*Quem malignus spiritus*» (EECM, № 2); «*Omnipotens pater*» — троп к Куги мессы «*Sine nomine*» (Bent?).

Обнаруженные Куги к мессе Данстейбла «*Rex saeculorum*», к мессе «*Sine nomine*» делают эти циклы полными, пятичастными. Подтверждено предположение М. Букофцера (см. коммент. к паре *Credo* № 17 и *Sanctus* № 18 «*Da gaudiorum premia*») о наличии полного цикла мессы «*Da gaudiorum premia*» (в настоящий момент не обнаружен только *Agnus* к этой мессе). Восстановлены и опубликованы М. Бент четыре полных анонимных цикла, примерное время создания которых совпадает с мессами Пауэра и Данстейбла: 1420—1440. См.: Bent M., 1979.

Данстейбл все же не является автором этой мессы. И хотя она фигурирует в собрании его сочинений, там же предположительно называется в качестве автора Бене.

2. С. рг. ф. мелодически точно повторяется в каждой части, но свободно ритмизуется. Примеры — «*Rex saeculorum*» Данстейбла, анонимная месса «*Quem malignus spiritus*» (EECM, № 2).

3. С. рг. ф. оформляется как строгий с. ф. Его строение — расчленение паузами, протяженность звучания тонов и пауз полностью совпадает в парах частей *Gloria* — *Credo* и *Sanctus* — *Agnus*. Обе пары внутри себя построены одинаково, но между собой различаются, цикл складывается из суммы двух микроциклов. Такова месса «*Fuit homo missus*» (EECM, № 1).

4. Строгий с. ф. имеет абсолютно одинаковую организацию во всех частях цикла. Принцип построения парных микроциклов в таком случае переносится на полную циклическую форму. Все ее части равны по размерам, объединены посредством сквозных повторений разного рода. Так построены мессы «*Alma Redemptoris Mater*» Пауэра, «*Da gaudiorum premia*» Данстейбла, анонимная месса «*Salve Sancte parens*» (EECM, № 3).

5. И наконец, последний тип организации циклической формы есть модификация предыдущего. При этом возрастает свобода того максимально унифицированного принципа построения цикла, который был описан выше. С. ф. имеет в таком случае в каждой части одинаковую протяженность звучания тонов, но различные по протяженности с. ф.-паузы. Такой тип цикла демонстрирует анонимная месса «*Veterum hominem*» (EECM, № 4), по всем своим приемам построения близкая мессам Дюфаи и созданная примерно в то же время, что мессы «*Caput*» и «*Se la face ay pale*».

Последние три типа построения циклических форм использует Дюфаи. Структурное тождество организации с.ф. в парах частей редко, но встречается у Обрехта.

Рассмотрим наиболее характерные приемы формообразования в названных типах циклов.

1. Наименьшим конструктивным потенциалом обладают мессы со свободно колорированным с.рг.ф. Он как бы изначально несет с собой идею свободного варьирования материала. Варьируется сам с. ф. и с ним вместе многоголосие. На примере мессы «*Sine nomine*» (Benet?; MB VIII) можно судить о том специфическом для первой половины XV века процессе циклического формообразования, который не опирается на какие-либо принципы структурной организации, но развертывается как ряд вариантов — однородных «образов», рожденных, вдохновленных одной «темой» (хоралом). Варьируется при этом, свободно и широко орнаментируется с.рг.ф.; в каждом варианте сохраняются опорные, узловые интонационные звенья, остаются общие контуры движения в производных от хорала мелодических построениях (подъемы и спады до определенных устойчивых позиций), повторяются генеральные мелодические каденции. Но протяженность, амплитуда мелодических фраз изменяется, сами мелодические орнаменты всякий раз становятся новыми.

В результате с. ф. в каждой части представляет собой самостоятельную мелодическую интерпретацию заданного хорала. Намечается, правда, закономерность — наибольшее сходство с. ф. в каждой части приходится на инициальное мелодическое звено. На основе этого сходства в начале каждой части или повторяются, или варьируются мелодии свободных голосов. Зарождаются так называемые motto — повторяющееся многоголосное построение, открывающее все части цикла и приобретающее значение циклического initio. Однако в мессе «*Sine nomine*» идея эта еще не реализована. Сходность начальных фраз хорала не находит поддержки в свободных голосах. Более того, в цикле совершенно не используется изомелия, прием мелодических арок в свободных голосах, возникающих на основе одних и тех же тонов тенорового голоса (что в большой мере может служить доказательством того, что Данстейбл не является автором мессы). Организующими цикл средствами здесь выступают те, которые могли использоваться в мессах с разными хоралами в частях, т.е. самые универсальные, неспецифические. Это — группировка частей по парам (*Gloria* — *Credo* и *Sanctus* — *Agnus*) с одинаковым порядком чередования числа голосов и мензур. Особенно близки по материалу части заключительной пары (*Sanctus* и *Agnus*). Однаково выглядит в них начальное звено с. ф. Ему соответствуют и варианты в свободных голосах — например, начало верхнего голоса в *Agnus I* сделано как колорированная версия верхнего голоса *Sanctus*, начало *Agnus III* — как колорированная версия *Hosanna*:

36a

5

36b

Hosanna

Agnus III

Ho san-

A - gnus



Возможно, более детальный анализ мелодического материала мессы позволит обнаружить дополнительный ряд связей между частями (прежде всего, между парами), но не какие-либо новые принципы структурно-организующего характера.

2. Месса «*Rex saeculorum*» Данстейбла, использующая тот же принцип колорирования как основополагающий для построения музыкальной формы и развития материала, что и месса «*Sine nomine*», вместе с тем отличается от нее более разработанной системой организации материала на циклическом уровне. Уже само колорирование с.р.г.ф. здесь подчиняется определенной логике. Значительная часть напева антифона сохраняется в частях без существенных изменений, но дается каждый раз в новом ритмическом варианте. В начале каждой части хорал идет в более строгом ритмическом оформлении (т. е. приближается к строгому с.ф.). К концу частей (или разделов крупных частей) ритмическая свобода тенора возрастает, увеличивается и степень его мелодического колорирования. Аналогично и во всем цикле: к его концу орнаментирование тенора становится более активным. В *Gloria* колорируются лишь отдельные обороты хорала — заполняются скачки, опеваются некоторые опорные тоны. В *Credo* появляются уже самостоятельные вставки в хорал. Композитор досочиняет довольно большие фрагменты мелодии, раздвигая каденционные мелодические обороты хоральных фраз. Все вставки возникают как своего рода авторский «лирический комментарий», сопровождающий определенные слова текста. Так, в *Credo* вводится большой распев на слова «*Et ascendit*» — дуэт тенора и верхнего голоса (т. 89—99), на текст «*Et iterum*» (т. 100—105). Почти весь раздел *Pleni sunt* в *Sanctus* звучит на свободно сочиненной вставке в хорал. Аналогично и *Benedictus* (т. 108—121). Еще больше хорал изменяется в *Agnus Dei*. Колорирование в этой части идет одновременно с редуцированием, сокращением хорального напева.

Весь раздел *Dona nobis pacem* в *Agnus III* звучит на свободно присоединенном к хоралу мелодическом построении, вставленном между звуками каденции.

Итак, к концу цикла возрастает степень свободы авторской интерпретации первоисточника, увеличивается число вставок в хорал, вытесняющих из многоголосия саму хоральную мелодию. Этот процесс можно расценить как следствие определенного художественного замысла, как некий внутренний «сюжет» цикла.

Расчленение крупных частей мессы по разделам соответствует

внутренней фразировке антифона, совпадает с его каденциями. Композитор, естественно, ориентируется при построении музыкальных форм частей на исходный первоматериал. Вместе с тем «руководящая» роль хорала в музыкальной форме скрыта от слушателя. Хорал не является ведущим голосом в мессе, он порой ничем не выделяется в фактуре. Гораздо более эффективным средством организации процесса развития, ориентированным на восприятие, служит регулярное чередование полного трехголосия и дуэтов, а также изомелия.

Все дуэты мелодически необычайно тонко развиты и выразительны. Если в них участвует тенор с хоралом, то именно здесь хорал колорируется в наибольшей мере. Таким образом, почти все дуэты сочиняются композитором абсолютно свободно в гимель-стиле. Закономерность чередования двух- и трехголосия соблюдена во всех частях. Она несет обновление характера выразительности музыки, фактурного и тембрового развития материала.

Колорирование как основная художественная идея цикла раскрывается с особым изяществом, искусствностью через прием изомелии. В разных частях цикла одинаковым звеньям хорала соответствуют в свободных голосах сходные мелодические построения. Они могут совпадать, могут отличаться, как разные варианты колорирования на общие звуковысотные опоры. В циклической форме подобный прием имеет очень большое значение для организации процесса развития. Он служит своего рода средством «разъяснения» музыкальной формы, объединяет между собой разные части. Особенно плотно связаны единством такого рода пары частей *Gloria* — *Credo* и *Sanctus* — *Agnus*. Сравним несколько фрагментов из этих пар.

Специфика варьирования обусловлена различиями в ритме тенорового голоса. Именно такая колорированная изомелия наиболее типична для стиля Данстейбла:

The musical score consists of two main sections: *Gloria* and *Credo*.

Gloria:

- Measure 37a: Tenor part starts with "Cum".
- Measure 125: Both voices sing "San- cto Spi- ri- tu,".
- Measure 8: Both voices sing "Cum San- cto".
- Measure 180: The section ends with "Gloria".

Credo:

- Measure 175: Both voices sing "Et ex- spe- cto re-sur-re cti- o".
- Measure 8: Both voices sing "Et ex- spe- cto".
- Measure 180: The section ends with "Credo".

The score features two staves: one for the Tenor (higher line) and one for the Bass (lower line). The piano accompaniment is indicated by a treble clef and bass clef with various dynamic markings like forte (f), piano (p), and accents. The lyrics are written below the staff, aligned with the vocal parts.

376

Gloria

45

Do-mi-ne De-us, Rex ce-le-stis,
Do-mi-ne De-us, Rex ce-le-

Credo

45

[con]substan-ti-a-lem Pa-tri: per quem omni-a fa-cta sunt.
[De]-o, lu-men de lu-mi-ne.

37B

Sanctus

15

-ctus. Do-mi-nus De-us

20

Agnus I

[ca]ta mun-

b 25

di mi-se-re-

37^o

125

Hosanna II

b

130

c

Agnus III

3. Тип организации циклической формы, использованный в мессах Данстейбла «*Da gaudiorum premia*¹⁴» и Пауэра «*Alma Redemptoris Mater*», демонстрирует иной комплекс приемов циклического развития. Строгий с.ф. (не колорированный и ритмизованный крупными длительностями) проходит здесь в одинаковом структурном оформлении во всех частях цикла. Сохраняется ритмизация с.ф., его расчленение, протяженность с.ф.-пауз — т.е. из самого с.р.г.ф. выводятся, исключаются все моменты каких-либо преобразований, какой-либо вариантиности. Он становится строгой, неизменяемой опорой для свободного развития голосов. С.ф. регламентирует построение каждой части, сводит все их к одному структурному «знаменателю».

¹⁴ М. Букофцер в своем издании публикует две части этой мессы — *Credo* и *Sanctus*, предполагая, что эти части относятся к одному несохранившемуся циклу. В настоящее время обнаружены остальные части мессы — *Күгіе* (опубликованная во втором издании сочинений Данстейбла) и *Gloria* (любезно предоставленная для настоящей книги автором транскрипции, проф. Б. Трауллом).

Цикл представляет в таком случае ряд многоголосных вариаций на одно структурное основание (своего рода многократно повторяющийся «color», равный *talea*). Этот принцип построения циклической формы противоположен колорированию с.р.ф. Для середины XV века он представлял большой шаг вперед по направлению к единству крупной формы. Строгий, однозначно ритмизованный и расчлененный с.ф. вводит в цикл идею порядка, структурной однотипности. Некоторая схематичность, однозначность в структуре построения частей может быть расценена для данного исторического периода только в позитивном значении. Строгий ритмический рисунок с.ф. в мессе Данстейбла привносит с собой в трехголосную фактуру свойства изоритмической ткани (с.ф. идет в «больших» тахтах, которым соответствуют два меньших такта в верхних голосах). Структура с.ф. во всех частях одинакова: в *Kyrie* введено дополнительное вступительное построение без с.ф. и серединная «интермедиа», отделяющая второе проведение «color» в новой мензуре; *Sanctus* имеет дополнительную «интермедию», соответствующую двухголосному *Benedictus*:

	C											
	—	c.f.										
<i>Kyrie:</i>	8	11	2	8	1	18	6	9	2	11	2	6
<i>Gloria:</i>		11	2	8	1	18		9	2	11	2	6
<i>Credo:</i>		11	2	8	1	18		9	2	11	2	6
<i>Sanctus:</i>		11	2	8	1	18	7	9	2	11	2	6

Как обычно в таких случаях, строгий с.ф. вызывает к жизни широкое использование колорированной изомелии (ср. т. I—7 *Credo* и I—7 *Sanctus*, т. 102—108 *Credo* и т. 116—121 *Sanctus* и др.).

Аналогичен принцип построения мессы Пауэра «*Alma Redemptoris Mater*»:

	c.f.	—	c.f.	—	c.f. ¹	—	c.f.	—	c.i.	—	c.f.	
<i>Gloria:</i>	16	4	16	8	14	1	10	4	19	4	6	
<i>Credo:</i>	26	16	4	16	8	14	1	9	10	4	19	4
<i>Sanctus:</i>	9	16	4	16	8	14	1	10	4	19	4	6
<i>Agnus:</i>	16	4	16	8	14	1	32	10	4	19	4	6

«Интермедийные» вставки здесь имеют *Credo* и *Agnus*, вступительные построения без с.ф.—*Credo* и *Sanctus*. Все эти вставки не входят в структуру с. ф., которая остается неизменной на протяжении всего цикла.

В сравнении с мессой Данстейбла, в этом цикле техника изомелии распространяется не только на мелодию верхнего голоса. В корреспондирующих фрагментах тенора (в разных частях мессы, но особенно очевидно — в парных частях) мелодический материал повторяется в обоих верхних голосах. Средний голос при этом воспроизводится более точно, верхний — в колорированном варианте. Таким образом, из части в часть переносятся целые многоголосные комплексы. Эта техника представляет собой как бы обратный вариант изоритмической: там повторялась ритмическая фактура без интонационного материала, здесь — интонационно-мелодический материал без подобий (наоборот, с изменениями) в ритме:

38a

mi - se - re-re no - bis. Qui tol - lis pec -
mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -
[por]ta ma -

Credo

pa]tre et fi - li - o si - mul a - do -
si - mul a - do - ra -

386

- ctus. Tu so - lus do - mi - nus.
- ctus. Tu so - lus do - mi - nus.

Gloria

Tu so - lus al - tis - si - mus. Jhe - su Chri - ste
Tu so - lus al - tis - si - mus. Jhe - su Chri - ste

Credo

ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum
- tis - ma in re - mis - si - o - nem pec -

185

et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem
- ca - to rum et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem

38b 55 r

O - san -
O - san - na

45 x
no - x x x x b x 50 x
no - x x x vi -

Sanctus

Agnus I

Но самое интересное в мессе Пауэра заключается в том, что в одном и том же месте тенора во всех частях композитор вводит одинаковый полифонический прием — имитацию. Этот прием тем более заметен, что больше нигде имитаций нет. Имитация возникает на выдержанном тоне тенора. Кроме того, появление одинакового приема в одном и том же месте с.ф. безусловно может быть расценено как сознательный замысел в построении циклической формы. Композитор в развитии музыкального материала как бы расставляет определенные фактурные арки. Приведем три имитационных фрагмента из разных частей мессы, соответствующих одному и тому же участку хорала:

39a

[Do] - mi - ne de - us rex ce - le - stis de - us Pa -

35

Do - mi - ne de - us rex ce - le - stis de -

Gloria

396

Credo

facta sunt. Qui propter nos ho-
ven-tu-rus est cum glo-ri-a iu-di-ca-re

39b

Agnus I

[mun] - di mi - se -
[mun] - di

И наконец, в мессе Пауэра примечательно мотивное родство в частях цикла, возникающее на основе воспроизведения в свободных голосах начальной попевки антифона:  . Она довольно заметна, часто выделена предшествующей паузой, текстом, и если не может иметь в полной мере тематического значения, то, по крайней мере, формирует интонационный колорит сочинения:

40 Gloria, т. 22

Gloria, т. 47

Gloria, т. 59—60

Credo, т. 32

Credo, т. 83

Sanctus, т. 1—3

Sanctus, т. 67—69

Sanctus, т. 101—103

Agnus, т. 58—60

Agnus, т. 108—109

Таким образом, во многих отношениях месса «Alma Redemptoris Mater» Пауэра симптоматична для XV века. Не только структурный план с.ф., но и некоторые приемы письма в свободных голосах, техника

циклического развития предвосхищают работу с материалом в сочинениях Дюфай, Окегема. М. Букоффер назвал мессу Данстейбла «Rex saeculorum» «ключевой в истории музыки начиная с раннего периода циклической мессы». С не меньшим основанием это же можно сказать и по отношению к мессе Пауэра «Alma Redemptoris Mater».

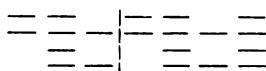
Те принципы циклического формостроения, о которых мы говорили, не являются результатом каких-либо исключительных художественных достижений, но представляют общераспространенную в английской композиторской практике сумму приемов, используемых для организации крупных циклических форм. Об этом, в частности, могут свидетельствовать и те четыре опубликованные М. Бент анонимные мессы (все — пятичастные циклы с тропированными Kyrie), английское происхождение которых ею точно доказано. Построение циклической формы, приемы работы со свободными голосами, сам музыкальный материал делают эти произведения близкими по стилистике произведениям Дюфай 40-х годов. Особенно это относится к четырехголосной мессе «Veterem hominem».

В основе всего цикла названной мессы лежит одинаковая структура с.ф. (в каждой части с.ф. проходит по два раза со сменой мензуры при повторении, как в мессе «Caput» Дюфай). Но если с.ф.-построения в каждой части равны, то «интермеди» свободно изменяются по протяженности. Подобный принцип будет использовать в своих мессах Дюфай. Полная точность в соотношении всех разделов с.ф. связывает пары Gloria — Credo и Sanctus — Agnus (так же поступал и Дюфай):

	—	c.f.	—	c.f.	—	c.f.	—	c.f.
Kyrie:	20	24	26	34	18	18	8	24
Gloria:	16	24	8	34	15	18	5	24
Credo:	16	24	8	34	16	18	6	24
Sanctus:	18	24	8	34	24	18	6	24
				8-26				
				12				
Agnus:	17	24	8	34	8-26			
				12				

В мессе «Veterem hominem» последовательно проводится идея начального motto (head-motive, по выражению М. Бент) — одинакового двухголосного построения, открывающего каждую часть. Именно в таком виде будет применять motto и Дюфай.

Идентичен план распределения звучащих голосов в парах частей цикла. Все разделы с.ф. четырехголосны, без с.ф. — двухголосны. Таким образом, в цикле регулярно чередуется четырех- и двухголосие. В паре Gloria — Credo точно совпадает порядок распределения голосов в двухголосных «интермедиах»: два верхних голоса — в нечетных «интермедиах», второй и четвертый — в четных:



Таким образом, участвующие в построении Gloria — Credo голоса строго симметрично размещены в пространстве музыкальной формы. Подобный прием организации очень перспективен и будет в дальнейшем все активнее использоваться мастерами «нидерландской» школы.

Своеобразно многоголосие в мессе «Veteget hominem». С одной стороны, оно воплотило традиции месс изоритмического типа. Голоса ясно разделены по степени мелодической и ритмической подвижности на два пласта — два верхних голоса, более развитых, и два нижних, поддерживающих. С другой стороны, этот довольно традиционный тип ткани наполняется новым интонационным материалом и новыми приемами мелодического соотношения между голосами. Верхние, особенно в дуэтах, написаны в свободном гимель-стиле — с перекре-щиванием и на основе движения параллельными несовершенными консонансами. Наиболее же примечательна в данной мессе техника вариантического соотношения голосов при одновременном (или с небольшим сдвигом по времени) звучании вариантов. Трудно сказать, возникает ли она на имитационной основе, или на пути к имитационности из вариантических связей голосов. В ряде случаев имитационность скрывается под покровом вариантическости, в других подчеркивается, но непременно с варьированием риспост, притом варьированием через колорирование. Возможно, такой прием мелодического построения многоголосия появляется в некоторых случаях как отклик голосов на интонации с.ф. Если с.ф. вступает после пауз и все свободные голоса как бы вторят ему с разными вариантами, композитор преследует цель интонационно сплотить многоголосие вокруг с.ф., «размножить» его интонации во всех голосах, создать единую интонационную сферу звучания. Приведем несколько примеров: а — вступление с.ф. в Кугie, сопровождаемое вариантическим распеванием его первой квинтовой интонации во всех голосах; б — аналогичный фрагмент при вступлении с.ф. в Credo с вариантическим заполнением квинтового скачка в верхних голосах; в — аналогичный прием в Gloria (при втором проведении с.ф.):

Kugie, т. 21—24

41a

- son Ti- bi lau - des

8 - son Ti - bi

Ti - bi lau - des

416

Credo, т. 17—20

[ter] rae, vi- si- bi-li- um
- rae, vi- si- bi - li - um
vi - si - bi - li - um

41b

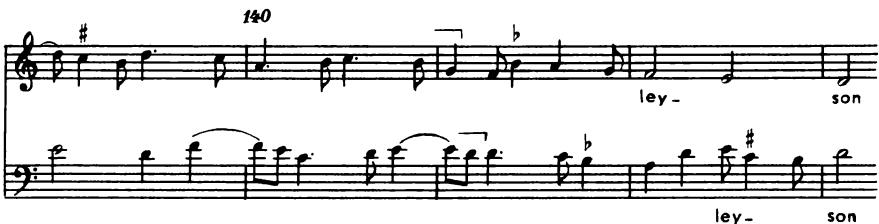
Gloria, т. 98—100

- bis. Qui tol - lis pec - ca -
8 - bis. Qui tol - lis pec - ca -
Qui tol - lis pec - ca -

В двухголосных интермедиах месс такая техника используется довольно часто, как бы предвосхищая те «чистые» виды имитаций, которые позднее будут концентрироваться именно в этих «интермедиальных» построениях. Один из фрагментов, который мы приводим (последняя «интермедия» Kyrie), особенно интересен, можно даже сказать уникален. Это — канон с ритмически варьированной расположностью (т. 138—141). Ему предшествует небольшая «симультанная» имитация (которая звучит как удвоение) в т. 135—136:

42 135

I in ae - ter - num. e -
IV in ae - ter - num. e -



Таким образом, месса «*Veterem hominem*» во многом явление примечательное. Она выделяется в ряду английских месс первой половины XV века большой искусственностью построения, своеобразным развитием многоголосия, продуманностью циклической формы. Приемы, использованные в ней, будут наследованы Дюфай и получат в его мессах широкое и разнообразное развитие.

Суммируя наши наблюдения над особенностями английской полифонической школы первой половины XV века, подчеркнем наиболее характерные моменты:

1. Мелос как ведущую художественную категорию в многоголосии со всеми вытекающими отсюда особенностями в построении и развитии материала. Появление на мелодической основе ряда новых приемов, незнакомых предшествующим поколениям:

а) колорирование, варьирование посредством разных форм колорирования как метод работы с мелодическими построениями;

б) распространение мелодических вариантов на все многоголосие, техника симультанного варьирования на пути к тождеству, однородности голосов;

в) мелодическое развитие в циклических формах на основе изомелии, колорированное варьирование как новый метод изомелической техники (в широком ее понимании, т.е. вне изоритмии как таковой).

2. Сложение закономерностей теноровой мессы (т.е. мессы со строгим с.ф. в теноре), структурную упорядоченность в построении с.ф., зарождение приемов циклической целостности.

3. Пропорциональность в соотношении разделов музыкальной формы (но пока только в изоритмических сочинениях).

Глава III

ПОЛИФОНИЯ ДЮФАИ

Творчество Дюфай в искусстве XV века представляется явлением особым. С одной стороны, в сочинениях Дюфай получает законченное художественное выражение та мелодическая концепция многоголосия, под знаком которой развивался полифонический стиль первой половины XV века. Соответственно, в музыке Дюфай ведущую роль играют мелодическое начало и все те приемы организации материала, которые служили воплощению художественного принципа *varietas*. Они объясняют сходство манеры письма Дюфай и Данстейбла,

порожденное единством генеральных признаков стилевой системы, единством, которое, несомненно, существовало и которое позволяет исследователям называть этот исторический период «эпохой Данстейбла — Дюфай». Многие своеобразные приемы письма Дюфай явились в конечном счете реализацией тех приемов, какие были заложены в многоголосии Данстейбла.

С другой стороны, в многоголосии Дюфай имеется ряд отличительных признаков. Именно они знаменуют поворот к будущему строгому стилю, указывают на зарождение тенденций к изменению концепции полифонии. Эти признаки становятся все более заметными к 30—40-м годам XV века. Письмо Дюфай меняется от ранних сочинений к поздним (что тоже непохоже на Данстейбла, стиль которого был однородным). Изменения происходят плавно и постепенно; они накапливаются без радикальных преобразований в системе художественных принципов. Но в результате в поздних сочинениях Дюфай столь же мало общего с письмом Данстейбла, сколь много общего с письмом Окегема.

Этой эволюции соответствует смещение интереса композитора от мотета и песенных многоголосных жанров к мессе. С 1446 года Дюфай уже не пишет мотетов, но создает пять наиболее совершенных своих месс: «*L'homme armé*», «*Caput*», «*Se la face ay pale*», «*Ave Regina*», «*Ecce ancilla Domini*». В мессах переносятся все те новые приемы техники многоголосия, которые были опробованы до этого в больших изомотетах. У них же заимствуются и композиционно-конструктивные принципы построения музыкальных форм, развитые до циклических масштабов. На протяжении творчества меняются интонационный материал, характер многоголосия, ритмика, нотация. Анализ сочинений Дюфай со стороны мелоса, ритмики и состава многоголосия убеждает нас в том, что переход к новой — белой — нотации непосредственно связан с преобразованиями в полифоническом стиле¹. Стабилизация ритмики в системе белой нотации совпадает у Дюфай со сложением многоголосия качественно нового типа, находящегося в преддверии полифонии строгого письма. По всей вероятности, первое сочинение Дюфай в белой нотации — это изомотет «*Ecclesiae militantis*» (1431). Таким образом, до 30-х годов многоголосие Дюфай соответствует типу многоголосия Данстейбла, в сочинениях 30-х годов намечаются новые тенденции, сочинения 40—50-х годов их реализуют.

При характеристике полифонического стиля Дюфай и его эволюции наиболее существенными представляются две проблемы. Первая — особенности мелоса и мелодического развития. Вопрос важный прежде всего потому, что, как мы уже говорили, мелос является

¹ Детальному изучению нотации в сочинениях Дюфай посвящено исследование Ч. Хемма (Hamm Ch., 1964). С изменением нотации, в частности, формы записи семиминимы (до 1433 как ♭, позднее как ♯) ученый связывает этапы эволюции творчества Дюфай (заметим при этом, что стиль как таковой, язык, техника во внимание не принимаются). Отличия тех или иных элементов в нотации позволяют ученому выдвинуть некоторые предположения относительно датировки отдельных сочинений.

основой стилевой системы, через мелос выражает себя специфика многоголосия в первой половине XV века. Кроме того, изменения в манере письма поздних сочинений связаны с упрощением, выравниванием в разных голосах мелодического материала. Это отражает общую тенденцию многоголосия к вокализации («полному вокальному стилю» — Durchvokalisierungsstil; см.: Treitler L., 1965). Отличие в качестве мелоса разных голосов — вокального в одних, инструментального в других — остается характерным признаком всего многоголосия первой половины XV века до строгого стиля. Постепенное сближение голосов по типу мелоса, сопровождающееся изменением в их соотношении, отражает внутреннюю направленность в развитии многоголосия. Переход к многоголосию а каппella венчает это развитие. Таким образом, все преобразования, связанные с упрощением мелоса, оказываются существенными и для характеристики стиля самого Дюфаи, и для прослеживания исторического движения к строгому письму.

Вторая интересующая нас проблема — построение крупных музыкальных форм: изоритмических мотетов и месс. Именно в крупных формах Дюфаи реализуются некоторыественные свойства эпохи в целом художественные принципы: продуманность конструктивного плана, группировка отдельных блоков крупной формы на структурном основании, целостность, достигаемая через пропорциональные соотношения частей. Объектом творчества становится область музыкальной композиции.

Соответственно этим двум проблемам мы строим главу о полифонии Дюфаи.

§1. МЕЛОДИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ И СТРОЕНИЕ МНОГОГОЛОСИЯ

Мелос — ведущее начало в музыкальном стиле Дюфаи на протяжении всего его творчества. Мелодия концентрирует музыкальную выразительность сочинения. Красоту, эмоциональную экспрессию мелоса Дюфаи отмечали уже современники. В сочинениях Дюфаи до середины 40-х годов преобладает кантилены и, соответственно, тип кантиленного мотета, который в той или иной мере отражается на всех произведениях композитора (обработках хоралов, песнях, ранних мессах). Мелодический материал имеет очень много общего с Данстейблом — в ритме, интонациях, фразировке, каденциях. В насыщенном многоголосии всегда доминирует ведущий верхний голос, наиболее интересный в мелодическом отношении. Особенности многоголосия связаны с вокально-инструментальным составом ансамбля, с различиями в типах мелоса у разных голосов. Тенор в ряде случаев может иметь вокальный характер, например, при колорировании заданной мелодии, контратенор же всегда является инструментальной партией с соответствующим рисунком мелодической линии (скакками, большим диапазоном).

Главным у Дюфаи (и общим с Данстейблом) является прием развития мелодического материала через колорирование. Для первой половины XV века колорирование — не столько частный прием тех-

ники, сколько художественный принцип — повторение с максимальным свободным варьированием, отдалением с каждым новым звеном развития от первоначального тезиса. Колорирование естественно связано с мелосом, проистекает из мелодической природы многоголосия. Таким образом, большая роль колорирования в процессе развития голосов, в их сочетании предопределена стилевой спецификой эпохи.

Колорированием разнообразно и широко пользуется Дюфаи — в сочинениях разных жанров, в разных голосах и с разными целями. Типично колорирование для верхнего голоса, как прием развития при повторении. В традициях первой половины XV века и колорирование с.р.г.ф., т.е. авторская мелодическая интерпретация первого источника. Однако здесь Дюфаи несколько отличается от Данстейбла. В сочинениях английского композитора строгий с.ф. и колорированный не совмещались. У Дюфаи оба приема работы с с.р.г.ф. сочетаются в одном произведении и даже в одном голосе. Обычно в таких случаях колорирование приходится на заключительные построения с.ф., на зоны каденций. Дюфаи вводит большие мелодические вставки в заданный напев, «авторизуя» его, распевая на свой манер (например, в мессе «Ecce ancilla Domini»). При этом часто усложняется, мелодизируется все многоголосие.

Дюфаи открывает и новый аспект использования техники колорирования как прием развития материала с.ф. в свободных голосах. Надо сказать, что до Дюфаи вопрос о связи материала с.ф. и свободных голосов практически не стоял. Буквально единичные фрагменты вовлечения свободных голосов в круг интонаций с.ф. можно было наблюдать у Данстейбла (например, в четырехголосном мотете «Veni Creator Spiritus»). Обычно же в свободных голосах (как в мессах, так и в изомотетах) хорал не развивался. Дюфаи впервые выдвигает идею единства интонационально-мелодического материала всех голосов, его выводимости из заданного голоса. Хорал (а точнее, любой с.р.г.ф.) порождает мелодические отклики в многоголосии, координирует и подчиняет себе развитие линий. Так в свободных голосах возникает интонационная производность от мелодии тенора. Главным методом производности становится колорирование.

Уже в одном из самых ранних изоритмических мотетов «Vasilissa, ergo gaudе» (1420) начальное мелодическое построение верхних голосов (имитационное) вырастает из первой фразы тенорового голоса и представляет собой его колорированный, мелодически расширенный вариант, в крайних точках которого сохраняется главный характерный признак хорала — септима *d-c*. Производность материала свободных голосов от хорала сохраняется и в следующих звеньях формы (каждое имеет вступительную имитацию в свободных голосах, предваряющую появление тенора, — своего рода предыmitацию, — но оригинальную в своей идее — предвосхищение хорала осуществляется путем его свободного колорирования). В примере дана начальная фраза тенора и мелодический материал двух построений триплума:

43

Tr. Va - si - lis - sa er - go gau - de,

5

Tr. Cle - o - phe cla - ra ge - stis A tu - is de Ma - la - te - stis,

25

T.

К вопросу о развитии материала с.ф. в свободных голосах мы еще вернемся в связи с циклическими формами, но, предваряя его, говоря о новом аспекте применения техники колорирования, обратим внимание на интересный образец построения многоголосия в Agnus II мессы «L'homme armé» (приложение 9). Эта часть представляет собой «интермедию» между Agnus I и Agnus III, в ней нет с.ф. как такового. Вместе с тем все голоса разрабатывают его материал с помощью свободной ритмизации и колорирования. Agnus II является как бы парафразой на мелодию с.ф. Сначала идет двухголосное каноническое вступление, затем в альт вводится начальная фраза с.ф. в свободной ритмизации с небольшим колорированием (т. 11—17). После этого в басу появляется довольно протяженная мелодия с.ф., точно воспроизводящая интонации напева, но с новым вариантом ритмизации (с т. 18). Ее сопровождает сильно расцвеченная колорированием мелодия — с.ф. у альта. С т. 20 между басом и альтом идет канон на материале с.ф. В заключении (с т. 30) более строгий вариант мелодии с.ф. звучит вновь у альта. Он имитационно отвечает на колорированное проведение той же мелодии у сопрано. Таким образом, буквально каждый тakt Agnus II оказывается соотнесенным с материалом с.ф., преобразованным ритмикой и колорированием.

Новой у Дюфаи является не столько сама техника колорирования, сколько концепция формообразования, на службе которой находится эта техника. Некоторые черты отличают, однако, даже приемы выполнения колорирования Дюфаи по сравнению с Данстейблом. Строгие контуры мелодии, скрытые за искусственным расцвечиванием, которые всегда сдерживали мелодические варианты у Данстейбла, менее ощутимы у Дюфаи. Данстейбл строил мелодические варианты на основе изначально протяженной конструкции, опорные точки которой служили вехами при рождении новых колорированных вариантов, т.е. все варианты вращались вокруг одной опорной схемы. Дюфаи в своих вариантах придерживается только исходной и конечной точек, возможно, сохраняет диапазон начальной мелодии. Все развитие идет свободно, даже не без элемента импровизации. Возрастает разнообразие производных вариантов². Наряду с этим,

² Точнее, их уже трудно бывает назвать вариантами — это все равно, что соединить несколько мелодий в одной «тональности» и общем диапазоне.

однако, в мелодическом развитии особую роль начинает играть инициальная интонация, заглавный мотив. Кристаллизуются определенные мотивные образования, которые постоянно звучат в голосах, интонационно скрепляют все многоголосие. Отсюда работа с мелодическим материалом у Дюфаи имеет как бы две программы. Одна — колорирование, связанное с вариантами на протяженные построения, другая — мотивная работа с выделением узловых интонаций, их повторением, концентрацией в многоголосной ткани. И ту, и другую технику мелодического развития можно наблюдать уже в ранних кантиленных мотетах, например, в мотете «*Flos florum*» («кульминации юношеского стиля Дюфаи», по выражению Г. Бесселера — Besseler H., 1951—1966, Bd. 1,), мотете «*Ave virgo*», также одном из искуснейших мотетов раннего периода. В последнем, с одной стороны, мелодические построения в верхнем голосе представляют собой свободные колорированные варианты с единой начальной интонацией и общим финалисом, с другой — ведется работа с инициальной интонацией (квarta с заполнением). Она пронизывает верхний голос, разнообразно варьируется, транспонируется, комбинируется, включается в контратенор, имитируется в заключительном построении Амен тенором (с обращением), т. е. формирует интоационный характер мелоса в многоголосии³. В приведенных трех фрагментах (начальных мелодических построениях 1, 3, 5-й текстовых строф) видно совпадение опорных тонов в различных по протяженности фразах, концентрация общих «заглавных» интонаций:

The musical score consists of four staves of music for two voices. The top staff starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. It contains lyrics 've vir-' at measure 5 and 'go' at measure 5. The second staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. It contains lyrics 've vir-' at measure 35 and 'go, vi-tam de-dit' at measure 35. The third staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. It contains lyrics 've vir-go de-i ma-' at measure 5. The bottom staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. It contains lyrics '-ter, Quam as-suim-psit deus pa-ter' at measure 65.

³ Мотет «*Ave virgo*» интересен, кроме того, варьированным повторением материала в теноре. Начальные построения 2, 3, 5-й строф представляют собой своеобразные «производные» соединения на два голоса 1-й строфы — варианты, в которых одна линия воспроизводится более точно (с транспозицией и ритмическими изменениями), другая свободно колорируется.

446

Две «программы» работы с мелосом — это две тенденции в отношении к методам развития. Одна связана с расширением свободы преобразований и в конечном счете выходом за пределы колорирования как техники (по крайней мере, в том ее выполнении, в каком она была свойственна Данстейблу). Другая, напротив, указывает на стремление к организованным повторениям, искусной работе с мотивами, презентирующими определенный интонационный характер сочинения. Свободное преобразование мелоса в процессе построения музыкальной формы типично для раннего стиля Дюфаи. Кантабильный разлив мелодии, ее экспрессивная красота связаны у него с влиянием итальянского сольного мелоса. Под его воздействием многоголосие отливаются в четкие фактурные формы с ведущим верхним голосом. Работа с мотивными единицами, как бы кристаллизующимися в потоке мелодического движения, ведет к активизации имитационного начала, к новому сопряжению голосов, укорочению линий. Она характеризует другую сторону техники Дюфаи и оказывается более перспективной в свете будущего строгого стиля.

Обратим в связи с этим внимание, например, на мотет Дюфаи «*Mirandas parit*» (Дюфаи Г., 1979, №3). Это мотет того же типа, что и «*Ave virgo*», написанный всего пятью годами позже. Однако многоголосная ткань, ее построение и суть мелодического развития здесь уже иные. Изложенный в сольной «пропoste» мелодический тезис становится объектом развития во всех голосах: сначала он повторяется в трехголосной имитации (т. 1—7). Затем из него вычленяются лаконичные мотивы, которые в каждой фазе развития формы имитируются, многократно в разных вариантах повторяются. Дюфаи разработывает начальный мелодический тезис (а не вариантно повторяет его, как это делал бы Данстейбл), расчленяя цельную двутактовую фразу на небольшие мотивные звенья:

45

The musical score consists of three staves of music. Staff 1 starts at measure 5 with lyrics "urbs flo-renti-na pu-el-", followed by "rit haec urbs flo-ren-ti-". Staff 2 starts at measure 8 with lyrics "In qui-bus - las, In qui-". Staff 3 starts at measure 17 with lyrics "Qua- le Qua- le". The music is written in common time with various note values and rests.

В результате такого метода развития голоса выравниваются, становятся более однородными. Изменяется и сам характер мелоса, он приобретает черты сдержанные, строгие. Один ведущий голос уступает место рассредоточенной по многоголосию мелодической активности всех голосов.

«*Mirandas ragit*» — одно из первых сочинений, записанных у Дюфаи белой нотацией. Таким образом, определенную зависимость между изменяющимся типом нотации (и связанной с ней ритмикой) и характером мелодического материала, строением многоголосия можно считать закономерной для эволюции музыкального стиля на протяжении XV века.

В зрелый период творчества мелодика Дюфаи приобретает существенно новые свойства. Мелодические рисунки голосов становятся более уравновешенными, строгими. Не исчезает, но сдерживаются песенная широта и импровизационная раскрепощенность мелоса (не случайно после 1440 года Дюфаи уже не пишет кантиленные мотеты). Появляются простые, лаконичные мелодические обороты, преобладает поступенное движение в восходящем и нисходящем направлениях, опевающее движение, вспомогательное, скачки на небольшие интервалы с заполнением и т. п. Особенно заметно изменение мелоса в поздних мессах Дюфаи, написанных на четыре голоса. Извилистость мелодических рисунков голосов умеряют также входящие в употребление мензуры — *tempus perf. diminutum* и *tempus imperf. diminutum*, сменившие к 40-м годам *tempus imperf. cum prolatione perf.* и, соответственно, *tempus imperf. cum prol. imperf.*⁴. В мелосе поздних сочинений Дюфаи большую роль начинает играть типовой интона-

⁴ Исчезновение в сочинениях Дюфаи ритмики пролаций и нотации пролаций (Prolatio-Notierung) Г. Бесселер отмечает как факт, влияющий на изменение стиля (см.: Besselger H., 1950).

ционный материал — мелодические обороты, опевающие тоны трезвучия, заполняющие ходы на кварту, квинту (особенно в имитационных и канонических построениях). Приведем несколько примеров, интересных совпадением материала в разных сочинениях, что является показателем тенденции к отбору интонаций, их деиндивидуализации (первому признаку строгого стиля):

Ave Regina. Christe eleison
65

46 a

Ecce ancilla Domini. Pleni sunt
45

46 b

Se la face ay pale
Gloria
70

46 b

46 r

160

Gloria

Cum

san -

cto

spi-

Вместе с тем, указывая на тенденции в изменении интонационного материала, соотношения голосов, необходимо принимать во внимание, что в целом мелодический стиль Дюфай, как уже отмечалось, остается стилем первой половины XV века со всеми его отличительными свойствами. Сохраняются многие интонационно-ритмические обороты (даже в самых поздних сочинениях), однозначно отсылающие слушателя к определенному историческому времени — началу столетия (например, фигуры мелодического предъема, камбияты в сочетании с ритмом $\text{J. } \text{J} \text{ J} \text{ J. } \text{J. } \text{J}$). Сохраняется и выраженная характерность сольного мелоса, для строгого стиля не типичная. Повторим, что активное колорирование с. рг. f., превращение его в авторскую мелодию, яркую в художественном отношении, всегда имеет следствием мелодизацию, усложнение многоголосия (например, в мессах «Ave Regina», «Ecce ancilla Domini»). Мы уже упоминали о том, что у Дюфай четко выявлена специфика инструментального мелоса в контратеноре и обусловленный этим контраст мелодического материала в голосах. Таким образом, черты нового в мелодическом материале, в многоголосии (всегда тесно связанные между собой) вызревают внутри той мелодической концепции стиля, которая характерна для Дюфай как композитора первой половины XV века. Новые моменты обнаруживаются только как тенденция — к выравниванию мелодических линий, упрощению интонаций, типизации ритмо-интонационных оборотов, однородности голосов, их вокализации — т. е. ко всему тому комплексу признаков, которые позднее реализуются в системе строгого стиля полифонии. Даже в самых поздних сочинениях Дюфай, например мессе «Ecce ancilla Domini», изысканность мелоса, прихотливая пестрота ритмов в многоголосии, сочетание в одновременности разных рисунков линий остаются показательными приметами письма.

Соответственно мелодической основе стиля, Дюфай разрабатывает приемы развития, которые связаны с мелодическими преобразованиями. Среди них особое место занимает прием изомелии. В ранних

изоритмических мотетах Дюфаи техника изомелии практически не отличима от таковой у Данстейбла — те же ритмо-интонационные варианты в свободных голосах сопровождают все повторения (см. мотеты «O Sancte Sebastiane», «O gemma»). Но уже в изоритмическом мотете «Nuper rosarum flores» (приложение 10) — одном из блестящих сочинений Дюфаи (1436), в технике изомелии появляются новые черты. Приспособливая мелодические варианты свободных голосов (в системе общей изоформы) к повторению *color* в разных мензурах, Дюфаи стремится сохранить главное интонационное зерно мелодических построений. Производные варианты начинают сжиматься, редуцироваться до основных интонаций (возможен и обратный вариант — расширение мелодических построений, но это хорошо известный и более традиционный прием; редуцирование же мелодических фраз можно видеть только у Дюфаи). Мелодия у Дюфаи становится не только изящной, пластичной материей (как у Данстейбла), но и упругой, способной принимать разные формы — расширяться, уплотняться, сводиться к одному мотиву, оставаясь при этой единой в основе. Редукция в мотете «Nuper rosarum flores» сопровождает каждое изменение мензуры — о с ф. Но если в теноре происходит простое уменьшение длительностей, то в свободных голосах идет не уменьшение, а сведение мелодического построения к конспекту, интонационной основе.

Мотет «*Nuper rosagum flores*» — выдающееся сочинение Дюфай (к нему мы еще вернемся в связи с формой и пропорциями ее строения). Исключительно изысканно в нем мелодическое развитие. И здесь Дюфаи ориентируется на две «программы» работы. Одна связана с изомелией, редукцией. Приведем в качестве примера редуцированного варианта фрагмент мелодии верхнего голоса, сопровождающей три разных по ритму *colores*:

Вторая «программа» работы осуществляется с мотивами — начальной фразой триплума (т. 1—2), начальным мотивом мотетуса (т. 1—3), мотивом из т. 7—8 этого же голоса:

В двухголосных построениях мотетов (при паузировании двух нижних) материал развивается тем же методом редукции (ср. т. 1—6, 57—59). Таким образом, на основании изомелии Дюфаи ведет работу иного, чем Данстейбл, характера — с большей мерой рассчитанности в преобразованиях, выверенной точности при внешней свободе мелодического выражения (см. приложение 10). По технике работы с голосами, с мелодическим материалом мотет «*Nuper rosa-gum flores*» не исключительное явление. Так же Дюфаи осуществляет развитие во всех поздних, крупных изомотетах — например, «*Ful-gens iubar ecclesiae dei*» (см.: Дюфаи Г., 1979 — ср. мотетус, т. 13—16 и 101—102, триплум, т. 19—21 и 105—106 и т. д.).

В композиторском отношении эта работа с материалом очень интересна — при редукции как бы обнажается зерно мелодических построений, их скрытый стержень. Подобная техника обратна колорированию (представляет собой как бы постепенное деколорирование «начального» материала). Она далека и от обычной для первой половины XV века вариантности, более рациональна в сравнении с преобладающим в музыке этого периода свободным вариантым повторением. Приемы мелодического развития — как в одном голосе, так и в многоголосии — возникают у Дюфаи как разные формы выражения единого художественного принципа *varietas*. Мы уже говорили, что *varietas* — генеральный художественный принцип в музыке первой половины XV века, связанный с пониманием развития как обновляющегося повторения (посредством изменения в ритме, интонациях, фактуре) и, следовательно, проявляющийся и в одной линии, и в многоголосии. В широком смысле он имеет отношение ко всему процессу формообразования, поскольку предполагает некое исходное построение и его многократное повторение с различными изменениями, что, собственно, и составляет суть процесса формообразования. Методы *varietas* у Дюфаи отвечают описанию этого принципа у Тинкториса. Преобразование материала в одном голосе может осуществляться через изменение ритма, через колорирование («то с синкопами, — пишет Тинкторис, — то без синкоп, то с паузами, то без них» — CS IV, 152b⁵); через изменение мензур («то в два раза быстрее, то просто» — CS IV, 152b), фактуры, приема изложения («то с фугами, то без фуг» — там же).

⁵ Мы можем добавить — то с расширением мелодических построений, то с их сжатием, редуцированием.

Таким образом, специфика *varietas* раскрывается через приемы обновления материала. Они меняются на протяжении XV века, *varietas* же как общий принцип сохраняет свое значение почти до конца столетия. В основе всех приемов проявления *varietas* лежит повторение, но никогда это не бывает точное повторение. Мера изменений материала зависит от сферы приложения приема: когда меняется только мензура — она минимальна, когда меняется фактура — она максимальна. *Varietas* как художественный принцип эпохи Возрождения выступает антитезисом средневековой остинатности. Через него реализует себя потребность к разнообразию, которое «в высшей степени восхищает слушателя» (Тинкторис — CS IV, 152b). *Varietas*, следовательно, — это и художественно-эстетический принцип и комплекс приемов техники, с помощью которых данный принцип реализуется в музыкальном произведении.

Мы уже писали, что Дюфаи стремится к большему внутреннему единству голосов, ищет приемы, позволяющие упорядочить их соотношение по материалу, не нарушая полимелодической наполненности многоголосия и мелодической основы каждой линии в отдельности. Любой голос в таком случае может стать вариантом. Вокально-инструментальная природа многоголосия Дюфаи препятствует достижению полной однородности голосов (это станет возможным только в системе хорового многоголосия строгого стиля), однако стремление к однородности существует и прослеживается довольно отчетливо. Вместе с тем для характеристики многоголосного стиля Дюфаи важно отметить не столько стремление к однородности голосов, сколько приемы, способствующие достижению внутреннего единства материала, т. е. *varietas* в проекции на организацию тканей.

Прежде всего в таком случае необходимо обратить внимание на технику симультанного варьирования, которую мы впервые заметили у Данстейбла и которая становится важной приметой стиля Дюфаи. Ее можно считать типичной для мелодической концепции многоголосия. У Дюфаи она получает еще более последовательное, искусное развитие. Данстейбл пользовался ей в основном в двух голосах, Дюфаи — даже в четырех. Эта техника исключительна ювелирной тонкостью плетения голосов одновременно из одного и того же материала. Растигивая и сжимая звуки, переритмизовывая и колорируя мотивы, Дюфаи достигает в полимелодическом многоголосии изысканного разнообразия при внутреннем единстве.

В изомотетах Дюфаи 30-х годов техника симультанного варьирования используется еще эпизодически (см. в мотете «*O Sancte Sebastiane*» т. 36—38). В ранних кантиленных мотетах ее тоже нет, так как в них велико различие в мелосе верхнего и нижних голосов. Отличаются они и по ритму. Для изоритмических мотетов Дюфаи техника симультанного варьирования не может быть показательной в силу изначальной неоднородности фактуры. Такой технике способствует разноритмия всех голосов, которая выполняется в одной модульной системе. Следовательно, в изомотетах она может найти применение только тогда, когда базисные голоса (тенор и контрате-

нор) идут в ритмическом уменьшении и координируются с верхними в одной мензуре.

Пожалуй, только в мотете «*Mirandas parit*» можно отметить фрагменты мотивной связи голосов подобного рода: в т. 8 в верхней паре сочетаются два разных ритмических варианта одной мелодической каденции (пример 49а), в т. 32 на вариантах одного мелодического каданса построены все три голоса (пример 49б), в т. 20 второй кантус дает в ритмически измененном виде «ответ» на мелодический оборот первого кантуса (пример 49в):

The image contains three musical examples labeled 49a, 49b, and 49v, each with a treble clef and four horizontal lines representing a staff.
49a (top row): Shows two voices. The top voice has a eighth note followed by a sixteenth note, then a eighth note, then a sixteenth note. The bottom voice has a eighth note followed by a sixteenth note, then a eighth note, then a sixteenth note.
49b (middle row): Shows three voices. All three voices have eighth notes. The top voice has a eighth note followed by a sixteenth note, then a eighth note, then a sixteenth note. The middle voice has a eighth note followed by a sixteenth note, then a eighth note, then a sixteenth note. The bottom voice has a eighth note followed by a sixteenth note, then a eighth note, then a sixteenth note.
49v (bottom row): Shows two voices. The top voice has a eighth note followed by a sixteenth note, then a eighth note, then a sixteenth note. The bottom voice has a eighth note followed by a sixteenth note, then a eighth note, then a sixteenth note.

Эти (возможно, и другие) примеры не выглядят случайными в позднем периоде творчества Дюфаи, где прием симультанного варьирования материала в голосах достигает особой отшлифованности.

Симультанская мотивная вариантность у Дюфаи очень разнообразна, границы этой техники широки — от дублировок голосов с небольшими мотивными вариантами (как в примере 50б) до тех случаев, когда ритмические варианты даются со сдвигом по времени и, соответственно, к вариантности присоединяется эффект имитационности (как в примере 50 г). Дублировки и ритмически варьированные имитации — как бы крайние границы приема, в середине располагаются разнообразные способы соединения голосов, имеющих один мотивный материал (точнее, один мотивный костяк), но различный ритм, а также колорированные преобразования. Ткань, образованная путем сочетания в одновременности ритмически и мелодически варьированных построений, подобна из сканному кружеву. С наибольшим разнообразием эта техника представлена в мессе. Несколько фрагментов из мессы «*Ave Regina*» иллюстрируют разные варианты ткани, основанной на едином мотивном материале, но без имитаций в их «классической» форме выражения. В примере 50а показан фрагмент, где верхний голос и тенор воспроизводят один мотивный оборот, но в разном ритме; в примере 50б — дублировки с варьированием в нижнем голосе; в примере 50в все четыре голоса имеют один мотивный материал, но с разным колорированным опеванием (звездочкой помечены общие контуры мотивов в разных голосах); в примере 50г в контратеноре и басу одновременно интонируется один мотив с вариантами, верхний голос дает на этот же мотив имитацию:

Ave Regina
Christe eleison

50a

35

Musical score for Ave Regina Christe eleison, page 50a. The score consists of four staves. The top staff has a treble clef, the second and third staves have a bass clef, and the bottom staff has an alto clef. The music is in common time. Measure 35 is indicated above the first staff. The vocal parts sing "Ave regina caelorum, Christe eleison". The score includes vertical bar lines and rests.

Credo

506

110

Musical score for Credo, page 506. The score consists of four staves. The top staff has a treble clef, the second and third staves have a bass clef, and the bottom staff has an alto clef. The music is in common time. The vocal parts sing "Et a scendit in caelum". The score includes vertical bar lines and rests.

Gloria, r. 101—103

50B

Musical score for Gloria, r. 101—103, page 50B. The score consists of four staves. The top staff has a treble clef, the second and third staves have a bass clef, and the bottom staff has an alto clef. The music is in common time. The vocal parts sing "Gloria in excelsis deo patri nostro Iesu Christo". The score includes vertical bar lines and rests.

Hosanna

50r

Musical score for Hosanna, page 50r. The score consists of four staves. The top staff has a treble clef, the second and third staves have a bass clef, and the bottom staff has an alto clef. The music is in common time. The vocal parts sing "Hosanna in excelsis". The score includes vertical bar lines and rests.

В четырехголосии могут соединяться мелодические варианты на два разных мотивных оборота (нечто вроде двойной симультанной имитации). Например, в *Christe eleison* I тенор и кантус образуют одну вариантно-колорированную пару голосов, контратенор и бас — другую; в *Credo* (т. 50—51) один материал связывает контратенор и тенор, другой — крайние голоса (бас дает «тональный» ответ на верхний голос):

The image contains two musical score fragments. The top fragment, labeled '51a 40', shows four voices (Tenor, Alto, Soprano, Bass) performing 'Christe eleison'. The bottom fragment, labeled '51b 50', shows three voices (Contratenor, Tenor, Bass) performing 'Credo'. Both fragments use a mix of note heads (x, +, -) and rests, with vertical lines indicating pitch levels. The vocal parts are written on five-line staves.

Число примеров подобного рода можно было бы значительно увеличить. Техника симультанного варьирования настолько характерна для многоголосия Дюфай, что, не зная ее, понять строение и закономерность полимелодических образований в его музыке довольно трудно.

Характеризуя виды техники у Дюфай, мы их сознательно разделяем, тогда как они сплетены не только в одном сочинении, но и в одном его фрагменте. Техника симультанного варьирования специфична и неповторима. Однако наряду с ней огромное значение начинает приобретать техника имитационного письма. В ранних сочинениях Дюфай небольшие мотивные имитации, возникающие в процессе мелодического развития голосов, не акцентируемые текстом, используются так же, как и Данстейблом. Иногда в бестекстовых распевах-заключениях эти имитации близки по выполнению технике Чикония (например, в заключении мотета № 4 «*O Beata Sebastianep*»). При варьировании мотива в риспосте (например, обращении его или

ракоходе) краткие имитации сближаются по технике с симультанной варианностью (см. в мотете «Vasilissa», т. 95—97). Триплум здесь имитирует мотив мотетуса в ракоходном варианте, контрантено — мотив тенора в обращении:



Качественно вместе с тем техника имитаций не меняется. Это небольшие ячейки, кратковременно объединяющие свободные голоса с тем, чтобы тут же вновь по-разному разветвились их мелодические линии. Техника мотивных имитаций не характерна для Дюфай. Традиционные имитационно-канонические вступления к изомотетам не случайно встречаются у него только в первый период творчества. Начиная с мотета «Ecclesiae militantis» (1431) канон уступает место простой имитации, а с мотета «Balsamus» (1433) Дюфай вообще не пишет вступлений к изомотетам. Мотивные имитации, небольшие каноны встречаются в развитии свободных голосов на фоне изопериодов в нижних (см., например, богатый имитационными фрагментами первый изопериод мотета «Balsamus»).

Среди ранних сочинений можно отметить мотет «Vasilissa» как один из наиболее насыщенных мотивной имитационностью, очевидно, в силу того, что оба верхних голоса имеют в нем один текст. Начала одинаковых фраз текста подчеркиваются имитациями верхних голосов. В изомотете «Apostolo, glorioso» во вступительном разделе обращает на себя внимание довольно редкая для своего времени двойная четырехголосная имитация ($A_1 A_2 B_1 B_2$). Начиная с мотета «Supremum» (1433) мелкая техника мотивных имитаций в изомотетах практически исчезает. В кантиленных же мотетах, напротив, имитации появляются только в последних — «Mirandas parit» и «O proles Hispaniae» (1440). Они отмечают начала строк текста и, следовательно, выступают средством формообразования.

Казалось бы, несколько противоречивая ситуация — прогресс в одном жанре связан с исчезновением мотивно-имитационной техники, прогресс в другом — с появлением ее. Объясняется это тем, что изомотеты и кантиленные мотеты имели разные традиции, но в обоих случаях в позднем периоде творчества Дюфай выходит за границы этих традиций. В кантиленных мотетах имитационная

техника до Дюфай была почти неизвестна (имитационные фрагменты встречались у Чикония, у Данстейбла их не было). Таким образом, эволюция кантиленных мотетов у Дюфай идет в сторону усложнения техники и, соответственно, большей имитационной четкости формы, однородности линий. Более того, «*Mirandas parit*», например, открывается двухголосной имитацией с паузирующим тенором — совсем как изоритмический мотет. Можно сказать, что с творчества Дюфай кантиленный мотет вступает в новую стадию развития, суммируя, впитывая в себя приемы, технику изоритмического.

Для изомотетов, например, имитационно-канонические вступления и мотивные имитации внутри изопериодов были очень типичны, широко культивировались композиторами бургундской школы. Отказываясь и от вступления, и от чрезмерной расчлененности свободных голосов на секции, добиваясь пластичности, более широкого дыхания, Дюфай преодолевает старую традицию, обновляет существенно мелодического развития в изомотете, насыщает его пластикой кантиленного. Традиция же написания вступительных канонов к изомотетам переносится Дюфай в мессы, особенно после 1440 года, где почти все «интермедиевые» построения представляют собой или протяженную имитацию, или канон. В последних мессах — «*Ave Regina*» и «*Ecce ancilla Domini*» — все пространство музыкальной формы с паузирующим тенором заполнено канонами.

Имитации становятся одним из видов экспонирования материала. Впервые в такой функции их применяет Дюфай. Специфика экспозиций заключается в том, однако, что имитации всегда звучат с контрапунктом — хотя бы один из голосов в имитацию не включается. Таким образом, в целом ткань остается полимелодической. Например, *Christe eleison I* из мессы «*Ave Regina*» открывается трехголосной имитацией, четвертый же голос, верхний, сопровождает имитацию мелодическим противодвижением:

53

Ave Regina. Christe eleison

В целом имитационная экспозиция материала встречается у Дюфай все же довольно редко. Более обычно включение имитаций в процесс развития и в заключительные построения.

Особого искусства достигает Дюфай в сочетании имитационно-

го и симультанно-вариантного соотношения голосов. Раздвигая интонационно-ритмические варианты во времени, Дюфаи строит ткань свободно, объединяя ее общим мелодическим содержанием голосов. Обратим внимание, например, на начало Kyrie I мессы «Ave Regina». В основе каждого голоса лежит поступенное мелодическое движение в диапазоне кварты (один из начальных мотивов антифона). Бас дает почти точную копию тенора, кантус — вариант в ритмически измененном виде, контратенор — только «конспект» линии: кварту как опорный ее интервал. Бас, контратенор и кантус экспонируют свои варианты одновременно, тенор — со сдвигом во времени (так как это с. ф.). Что лежит в основе такой ткани? Скорее всего — симультанская мотивная вариантность, которая довольно легко совмещается с имитацией (см.: Симакова Н., 1985).

Имитация в поздних мессах Дюфаи отличается широтой проявления приема, протяженностью имитируемых мелодических звеньев (например, 3,5 такта занимает пропоста в заключении Hosanna мессы «Ave Regina» и, соответственно, 8 тактов построенная на ней трехголосная имитация с разным временем сдвига между кантусом, тенором и контратенором).

В поздних сочинениях Дюфаи удается приблизиться к идеалу развитого полимелодического многоголосия, насыщенного мелосом, но при этом единого в своей интонационной основе. Не только симультанное варьирование и имитации служат этому идеалу, но и сам материал многоголосия, тщательная работа с определенным кругом интонаций, разработка с. рг. ф. в свободных голосах — весь комплекс композиторских средств и сама художественная концепция. Этот вопрос мы разберем в § 2 в связи с циклическими формами.

§ 2. МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА И КОМПОЗИЦИЯ

В крупных сочинениях Дюфаи — изоритмических мотетах и мессах — впервые выдвигаются задачи построения целостной музыкальной формы на основе единства материала, создания структурно-продуманной композиции с пропорциональным соотношением частей. Эти задачи соответствуют эстетическим принципам эпохи, включавшим представление о гармонических пропорциях, совершенстве композиции, числе как компоненту структуры⁵. Музыкальное искусство шло навстречу науке (прежде всего математике) подобно живописи (через учение о перспективе и оптике), скульптуре и архитектуре⁶. Тем самым художники стремились добиться особой композиционной собранности, отвечающей самому предназначению художественного произведения как творению человеческого разума, со-

⁵ Напомним о треугольной композиции «Мадонны в скалах» Леонардо да Винчи, пропорциональной группировке (четыре группы по три фигуры в каждой) в треугольном абрисе фигур «Тайной вечери».

⁶ Число как компонент структуры музыкального произведения, родство числовых пропорций музыки и архитектуры (особенно в эпоху Возрождения) отмечал В. Одоевский (Одоевский В. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 323).

звукому идеалам мировой гармонии. Идеи соразмерной в пропорциях целых чисел композиции, внесенные Дюфаи в музыкальные формы, найдут затем последовательное развитие у Окегема, Обрехта, Жоскена.

Прежде всего, Дюфаи устанавливает определенный структурный порядок в соотношении разделов формы. Так, в мотете «Ecclesiae militantis» шесть разделов (по числу *talea-color*) регулярно чередуются в пропорции 2:1 (*color* — С):

Вступление	С I:	С II:	С III:	С IV:	С V:	С VI
	24	24 :	12 :	24 :	12 :	24 :
						12

Кроме того, дополнительная система организации связана с симметричной группировкой *colores*: С I=С V (*modus perf.*, *tempus imperf.*), С II=С VI (*tempus perf.*, *prol. major*), т. е. обе пары *colores* ритмизуются в одной мензуре.

В мотете «*Salve flos*» абсолютно точные пропорции в соотношении первого и третьего *colores* со вторым и четвертым (в каждом *color* по две *talea*):

С I:	С III:	С II:	С IV
56:	28	:	56
			28

Как 2:1:1 соотносятся три *colores* (по две *talea* в каждом) в мотете «*Fulgens iubar ecclesiae dei*».

Изменение мензур при таком порядке расположения разделов дает совершенно иную картину по их реальной звуковой протяженности. Точная, даже несколько механическая упорядоченность в процессе звучания оборачивается более гибким и совершенным соотношением частей композиции. Например, первый и второй разделы мотета «*Nuper rosarum flores*» (приложение 10) имеют по 56 тактов каждый. Но первый раздел идет в *modus imperf. tempus perf. prol. major*⁷. Каждый *tempus*-такт содержит по три имперфектных бревиса. Если бревис принять за единицу измерения, в разделе окажется 168 бревисов. Второй раздел имеет другую мензуру — *modus imperf. tempus imperf.* В каждом *tempus*-такте по два имперфектных бревиса. Следовательно, во всем разделе 112 бревисов. Таким образом, при формальном равенстве разделов второй оказывается короче по реальной протяженности звучания. Третий и четвертый разделы имеют по 28 тактов и единую «тактовую» меру во всех голосах. При этом третий идет в «размере» *tempus imperf. diminutum* (♩), имеет по два бревиса в каждом такте и 56 бревисов во всем разделе. Четвертый идет в «размере» *tempus perf.. diminutum* (∅) и, соответственно, в 28 тактах имеет (28×3) — 84 бревиса. Таким образом, по протяженности звучания он оказывается длиннее третьего⁸. Слагается

⁷ *Modus imperf.* содержит два *tempus*-такта в верхней паре голосов на один нижний. *Tempus perf.* имеет по три бревиса в каждом *tempus*-такте (в транскрипции — B-d, SB-♩).

⁸ Это всегда необходимо иметь в виду при анализе музыки XV века, когда для музыкальной формы был актуальным процесс смены мензур. Соответственно, «изменение» музыки той эпохи должно проводиться не по тактам, а по числу длительностей, принятых за единицу.

следующее соотношение частей — 168B:112B:56B:84B, что аналогично простому ряду целых чисел — 6:4:2:3⁹.

Аналогичное соотношение частей, выраженное через определенную числовую прогрессию, встречается во многих изомететах. Так, соотношение разделов в мотете «*Salve flos*» (учитывая различие мензур в них) дает пропорции — 168B:84B:112B:56B, т. е. вариант того же ряда, что и в мотете «*Nuper rosarum flores*». Здесь это 6:3:4:2. Еще один вариант того же ряда в мотете «*Fulgens iubar ecclesiae dei*» — 6:2:3 (или 288B:96B:144B).

Тот же принцип и те же числовые прогрессии обнаруживаются в мессах, построенных по аналогии с изоритмическими мотетами, т. е. с с. ф. в строгих длительностях, и со сменой мензур, например, в мессе «*Se la face ay pale*», композиция которой наиболее близка изоритмическим формам.

Вопрос о пропорциях в соотношении разделов музыкальной формы является одним из наиболее существенных для характеристики композиционного мышления в эпоху Возрождения. Как известно, в музыкальном искусстве средневековья в области формостроения не существовало каких-либо структурных принципов, основанных на исчислении музыкального времени, пропорциях в их музыкально-временном выражении. Переход к числовому элементу в музыкальных формах характеризует начало эпохи Возрождения, впервые выдвигающей идеи созданиястройной композиции в пропорциональной соразмерности ее частей. Пропорция 6:4:3 или 6:4:3:2, так называемая гармоническая пропорция, более всего ценилась теоретиками искусства Возрождения. Введение этих пропорций в изоритмические мотеты Дюфай говорит о переосмыслинии их традиционной структуры, обогащении изоформ композиционными принципами нового времени¹⁰.

К чисто музыкальным приемам композиционного характера можно отнести, с нашей точки зрения, и формы структурной организации с. ф. (точнее, с. рг. ф.). Помимо переритмизации, колорирования, изоритмии (традиционных для XV века форм) Дюфай вводит новые, например, ракоход¹¹. Образцом применения ракохода с. ф. как

⁹ Английский ученый Ч. Уоррен в статье «Купол Брунелески и мотет Дюфай» (Warren Ch., 1973) выдвигает гипотезу о том, что мотет Дюфай повторяет структуру и пропорции строения купола флорентийского собора, на освящение которого написан мотет. Числовой ряд 6:4:2:3 выражает главные измерения купола, заложенные Брунелески во все составные его структуры. Полное соотнесение всех деталей структуры мотета с архитектурными деталями купола, возможно, не лишено преувеличений. Однако сама идея — обнаружение единой организующей системы композиции в произведениях разных видов искусства — нам представляется плодотворной и особенно в эпоху Возрождения, когда возможность сближения искусств на основе математики декларировали сами художники (о роли числа в искусстве высказывался, как известно, Леонардо да Винчи).

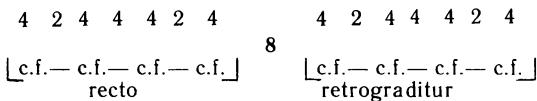
¹⁰ Заметим, что в изоритмических формах Данстейбла использовалась более простая арифметическая пропорция — 9:6:3 (или 3:2:1), непосредственно вытекающая из простого порядка расположения мензур в сторону уменьшения длительностей.

¹¹ С ритмическим ракоходом в теноре и контратеноре мы встречались в сочинениях Машо. Ракоходное проведение тенора как один из вариантов повторения использовал Данстейбл в мотете «*Veni sancte Spiritus*» (см. гл. II, § 3).

структурного приема служит мотет «*Balsamus*». В нем две крупные части по границам *color*, состоящие, в свою очередь, из двух разделов, один из которых содержит с. ф. в прямом движении (*recto*), другой — в ракоходе (*simili modo retrogradendo*). Во второй части мотета повторяется та же последовательность проведений с. ф., что и в первой части, но в ритмическом уменьшении. Основа композиции, заданная собственно изоритмической формой, обогащается дополнительным структурным компонентом. Насколько нам известно, это первый случай подобного рода организации с. ф., привнесенной в традиционную изоритмическую форму.

Вне изоритмического принципа, как самостоятельный прием структурного оформления с. ф. используется ракоход в одной из частей (*Agnus Dei* с тропом «*Custos et pastor ovium*») парного «микроцикла» мессы (*Sanctus* — *Agnus*)¹². Это более позднее, чем мотет «*Balsamus*», сочинение Дюфаи. Его композиция совершенна в четкой пропорциональности своих разделов, искусна сложными преобразованиями с. ф. Эта искусность, скрытая в довольно изящном многоgłosии, составляет характерный признак художественного мышления раннего Возрождения.

Симметрично организован в *Agnus Dei* сам с. ф. с чередованием звучащих и паузирующих тактов. Восьмитактовая пауза разделяет *recto* от ракохода. Возникает симметрия двух систем — всего построения в целом и каждой его части в отдельности:



Agnus II дает новый вариант работы с с. ф. — его уменьшение при сохранении всех пропорций внутри исходного построения (с соответствующим уменьшением в отношении 2:1). И наконец, *Agnus III* имеет три раздела с последовательным изменением мензур (тип мензурационного мотета) — *tempus perf.* ($\frac{3}{4}$), *tempus imperf. diminutum* ($\frac{2}{2}$), *tempus perf. diminutum* ($\frac{6}{4}$). Измерение разделов по общей длительности — семибревису — показывает строго симметричную композицию: 156 SB:104 SB:156 SB.

Мы не случайно обращаем внимание на композиционно-архитектоническую сторону сочинений Дюфаи, так как впервые в истории музыки она не только приобретает значение важного, существенного компонента целостной организации формы, но и привносит в нее логику и красоту рассчитанных конструкций, соответствующих эстетике эпохи.

К числу структурных приемов, первооткрывателем которых является Дюфаи, относится канон, и прежде всего канон в изоритмическом основании мотета. Например, канон в нижней паре голосов мотета «*Nuper rosarum flores*» можно считать провозвестником канонов на с. ф. в сочинениях композиторов следующего поколения. Канон этот своеобразен своей мелодической точностью и ритми-

¹² См: Dufay.— GA, Bd. IV.— Besseler H., 1951—1966.

ческой свободой. В соотношении длительностей пропости и риспости здесь нет строгой системы. В результате голоса то раздвигаются, то сближаются вплоть до изменения функции пропости, которая переходит от тенора к контратенору и обратно. Канон, лежащий в основе композиции, дает эффект «утолщения» линий color¹³. В то же время канон в квинту укрепляет «тональную» позицию многоgłosия мотета.

Виды канонов, использованные Дюфаи, очень разнообразны, техника их выполнения в высшей степени искусна. В отличие от канонов, характерных для следующего поколения нидерландских композиторов, каноны Дюфаи большей частью окружены свободным (или свободными) голосом (голосами), рассеивающим структурную точность лежащего в основе приема¹⁴.

Вопрос о роли канонов как структурной идеи музыкальной формы есть часть общего, уже поставленного нами вопроса о рационализированной изобретательности в музыке эпохи Возрождения.

Образцом искусного мензурального канона в двух верхних голосах (*tempus perf.* у кантуса II и *tempus impref.* у кантуса I) является мотет «*Inclita stella maris*»¹⁵. Правило (канон) предписывает возможность комбинаций голосов при исполнении — двух (канон), трех (канон в сопровождении контратенора I) и четырех.

Значительная часть канонов у Дюфаи включена в произведения песенных жанров. Таким образом, искусственный прием сочетается с песенной формой. Продолжая опыты Машо и Ландини, Дюфаи экспериментирует с каноническими построениями в самом «демократическом» жанре и наиболее простой фактуре. Таким образом (и это другая сторона важного вопроса эволюции музыкального мышления) песенные жанры сближаются с мотетами, мессами. В эпоху Возрождения техническая искусность становится для них столь же характерной, как и для мотета. Преодолеваются границы между духовными и светскими жанрами, что оказывается плодотворным как для тех, так и для других. Приведем несколько примеров. В шансон «*Je ne puis plus*» (GA, Bd. VI, № 29) Дюфаи использует линеарный канон, как в «*Veni Sancte Spiritus*» Данстейбла, но с изменениями мелодических производных только в ритмическом отношении. Следовательно, песенная форма получает изоритмическое остинатное основание, где color равен *talea* с уменьшением при повторении (сначала на один семибревис, затем на два). В соответствии с изоритмической техникой проводится изомелия в верхних голосах. Шансон является

¹³ По мнению Ч. Уоррена, он соответствует двум оболочкам купола Брунелески с внутренним и внешним пространством. Двойной купол как бы отражен в структуре мотета двойным тенором (Waggen Ch., 1973).

¹⁴ Нельзя забывать в связи с историей канонов о Чиконии — авторе первых пропорциональных канонов как самостоятельных художественных произведений.

¹⁵ Соответственно, бревис равен *d* в верхнем голосе и *d* в среднем. Семибревисы и минимы остаются величинами неизменными в том и другом «размере». Следовательно, расхождение голосов по горизонтали происходит в основном в момент введения бревисов. Каждый новый бревис увеличивает расстояние между пропостой и риспостой, которые начинают канон одновременно, а заканчивают со сдвигом в 8 тактов.

своего рода конспективным вариантом мотета «*Nuper rosarum flores*». В менее протяженных формах и с меньшей точностью (обусловленной довольно мелкими длительностями тенора) в верхних голосах (как и в мотете) обнаруживается соответствие интонаций при повторении тенора — их последовательное сжатие, отвечающее уменьшению ритма тенора (Tr. т. 1—3 и 15—18 и Co. т. 11—12 и 29—30).

Корреспондируют между собой родством технического приема — пропорциональный канон в двух голосах — мотет «*Inclita*» и шансон (в издании Г. Бесселера — ротундель) «*Bien veignes vous*». Пропорциональный канон в квинту в шансон «*Bien veignes vous*» — довольно редкий случай в музыке первой половины XV века. В небольшой музыкальной форме риспоста повторяет пропусту только до начала второй строфы текста. Со второй строфы триплума риспоста насыщается новым материалом, и таким образом искусственная каноническая структура охватывает только первые 10 тактов. Шансон «*Bien veignes vous*» — более позднее сочинение, чем мотет «*Inclita*» (он написан уже в белой нотации, тогда как «*Inclita*» — в черной). Следовательно, прием из латинского мотета переносится в светскую песню любовного содержания, демонстрируя как универсальные выразительные возможности столь изысканного вида канонической техники, так и открытость жанра светских песен к высокому композиционному искусству жанра мотетов. Заметим также, что в ряде многоголосных песен Дюфай мелодия нижнего голоса оформляется по образцу изоритмического тенора, имеет к тому же в основе с. рг. f. (например, популярную песню в балладе «*La belle se siet*», изложенную в виде с. f.).

Помимо двух приведенных примеров на редкие еще в первой половине XV века каноны, укажем ряд песен, включающих простые каноны. Например, «*Etre nous*» — канон в квинту в крайних голосах; «*Resvelons nous*» — остинатный канон в двух нижних голосах (своего рода бесконечный канон второго разряда); «*Pas droit*» — канон в двух верхних голосах с общей фактурой четырехголосия, близкой мотету «*Inclita*» и так же, как и в нем, предполагающей разный подбор голосов при исполнении; «*Puisque vous estez campieur*» — канон в унисон в крайних голосах. Необычно построение в «*Les douleurs*» (№ 84): вторая ее часть содержит тот же материал, что и первая, но изложенный в другой мензуре (*tempus regf.* вместо *tempus imperf.*): Перемензурация вообще является одним из часто используемых Дюфай приемов развития и формообразования. Но обычно перемензурация происходит в теноре, который соответственно перестраивает многоголосие. Здесь изменяется в мензуральном отношении вся фактура (по Тинкторису вариант «то в два раза быстрее, то просто»). *Varietas*, таким образом, составляет основу построения формы.

Одну из примечательных особенностей творчества Дюфай представляют изоритмические мотеты. Почти все новые принципы композиции Дюфай впервые ввел в изомотеты, позднее распространив их на мессы.

В изомотетах Дюфай не связан одним каким-либо типом формы

(как Данстейбл). Все они разнообразны, а некоторые просто уникальны. В трактовке Дюфаи изометет находится на финальной стадии развития. Не случайно, перенося изопринципы в мессу, Дюфаи заканчивает эксперименты с изомететом. Исторически изомететы подготавливают принципы работы с с. ф. в теноровых мессах.

Разнообразие изомететов связано прежде всего с эволюцией этого жанра в творчестве Дюфаи. Ряд признаков объединяет ранние (до начала 30-х годов) изомететы: черная нотация, особенности мелодического развития в голосах (см. § 1), техника работы с материалом; помимо этого ранние изомететы («*Vasilissa*», «*O Sancte Sebastianae*», «*O gettpa*», «*Apostolo, glorioso*», «*Rite majogem*» — 1420—1426) имеют вступительные разделы, не входящие в структуру изопериодов¹⁶, с имитациями или канонами, довольно подвижную ритмiku нижних, базисных голосов (только в мотете «*Apostolo, glorioso*» тенор ритмически контрастен верхним голосам), панизоритмию. В традиционной ритмике больших пролаций (и соответствующих мотивно-ритмических оборотов) написаны мотеты «*Apostolo, glorioso*» и «*O Sancte Sebastianae*». Из ранних мотетов «*Apostolo, glorioso*» наиболее традиционен — только вступительная двойная имитация и пятиголосие (с дополнительным тенором-соло¹⁷) отличают его от типичных образцов XIV века, хотя в начале XV века пятиголосие появляется именно в изомететах (пятиголосны изомететы Иоханнеса Кармена — бургундского композитора начала XV века — см.: Reapеу G., 1959, v. I).

Насколько нам известно, в изомететах Дюфаи едва ли не впервые в истории этого жанра намечаются попытки преодолеть обособленность базисных и свободных голосов (см. пример 43, а также начало мотета «*O Sancte Sebastianae*»). Это осуществляется пока только во вступлении и самых первых мелодических фразах начального изопериода, однако в перспективе развития форм на с. ф., и это симптоматично.

В мотетах 30—40-х годов вступительные разделы или отсутствуют, или входят в структуру изопериода и регулярно повторяются в мотете. Более того, если в мотете есть вступление, представленное двух-трехголосным построением свободных голосов (например, в «*Nuper rosarum flores*», «*Supremum est mortalibus bonum*», «*Fulgens iubar ecclesiae dei*», «*Magnanima gentis laudes*», «*Moribus*»), оно играет существенную роль в развитии формы, наделяется особой выразительностью и контрастирует полному многоголосию, оттеняет его, создавая своего рода эффект звуковой перспективы. Изящное, пластичное двухголосие (на паузирующем теноре) в мотете «*Nuper rosarum flores*» в сопоставлении с «объемным» каноном изоритми-

¹⁶ Из ранних изомететов вступления не имеет только мотет «*Rite majogem*» (1426—1427).

¹⁷ В изомететах с двухголосным базисом (Т и Со) тенор-соло обычно выполняет роль своего рода комбинированного баса — одноголосной линии, суммирующей комплементарные Т и Со. В мотете «*Apostolo, glorioso*» тенор-соло повторяет в основном изоритмический тенор, в некоторых местах лишь колорируя его путем нескольких добавочных звуков.

ческих нижних голосов составляет особую выразительность и специальную художественную идею сочинения, так же как и в более раннем (1433) мотете «*Supremum est mortalibus bonum*» — единственном изоритмическом мотете, в структуру которого входят «интермеди» с фобурдоном. Вступление в этом мотете по традиции ранних изоформ у Дюфай не участвует в *talea*. Однако в нем вызревает прием, который будет введен в дальнейшем. Каждая строго периодичная *talea* (12 тактов) завершается паузированием тенора, включением фобурдона в три свободных голоса — своего рода резюме развития. Роль гармонического «обобщения» имеет и заключение ко всему мотету.

В мотетах 30—40-х годов мы видим уже очень строгий ритмический рисунок нижних голосов, максимально укрупненные длительности, очевидно, в силу того, что начальная *talea* подвергается затем неоднократным ритмическим преобразованиям. Строгий ритм *talea* изомотетов найдет отражение в поздних мессах, особенно тех, где теноровая мелодия не колорирует с. *rg. f.*

Что касается композиции, то, суммируя все варианты ее в изомотетах Дюфай, а также принимая во внимание общую линию развития этого жанра в XV веке, выделим четыре основных вида изоритмических форм.

1. Форма с двумя или тремя *coloris*, каждый из которых включает по две (реже — три) *talea*, при повторном проведении с ритмическим уменьшением. Это довольно традиционный в XV веке тип формы, основы которого заложили Витри и Машо (классический изомотет) и стабилизировал Данстейбл (прогрессии уменьшения ритмических единиц в *coloris*, смены мензур, введение *tempus perf. dim.* и *tempus imperf. dim.*). У Дюфай эта форма использована в мотетах «*O Sancte Sebastianae*», «*Rite majorem*», «*Apostolo, glorioso*», «*Balsamus*», «*Supremum est mortalibus bonum*», «*Fulgens iubar ecclesiae dei*». Специфика этих композиций у Дюфай (начиная с «*Balsamus*») заключается во введении новых приемов работы с тенором (ракоход в «*Balsamus*»), четких пропорций в соотношении разделов, подчиненных логике определенного ряда целых чисел.

2. Форма, где отсутствует повторение *coloris* в структуре тенора. От изоритмии сохранен один атрибут — *talea*. Этот тип изомотетов оформился только в XV веке (у Чикония, Данстейбла). В них протяженная *talea* обладает обычно подвижным и разнообразным ритмом, допускает колорирование мелодического первоисточника. Единственный мотет такого типа у Дюфай — «*Vasilissa*». Здесь один *color* и два ритмических периода по 13 модус-тактов. Тенор в мотете «*Vasilissa*» похож на тенор кантиленных мотетов с авторской мелодией. Несмотря на торжественный случай предназначения мотета (для Клеофы Малатеста), он скромен по размерам и не сравним с масштабами мотетов 40-х годов. Интересно, что у Дюфай такая форма часто выступает с аналогичной в паре (например, в парных частях *Gloria* — *Credo* месс, строящихся на одном с. *f.* в одинаковом ритме и в одинаковых пропорциях чередования с. *f.*-тонов и пауз). Пара частей представляется в таком случае нечто вроде расши-

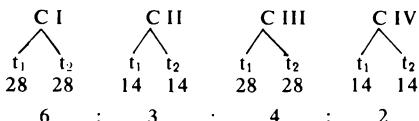
ренного своеобразного изомотета с двумя *colores* и может быть трактована как одна укрупненная форма (что немаловажно для целостности цикла).

3. Форма, где *color* равен *talea* и по сути организующая идея композиции сводится к простой повторности (одинаково ритмизованному тенору). В мотетах Дюфай этот тип отсутствует (напомним, что он наблюдался у Чикония). Однако этот прием, который, безусловно, упрощает структуру изоритмии, находит отражение в мессах Дюфай в тех случаях, когда части имеют один с. ф. в одинаковом ритмическом оформлении (например, «*Caput*»). Актуальность для середины XV века подобного принципа формообразования, основанного на остинатности с. ф., в каких бы масштабах она ни выражалась, косвенно подтверждается высказыванием Тинкториса, который, определяя *color* и *talea*, идентифицирует эти композиционные элементы (см.: *Diffinitiorum musicae* — CS IV, 180b, 189b), т. е. звуковысотная и ритмическая стороны оформления тенора не расчленяются.

4. Форма, которая модифицирует предыдущий тип, но является вместе с тем наиболее показательной для Дюфай и новой для XV века. Суть ее заключается в многократном повторении *color* (равного *talea*) при изменении мензуры. Мензуральная переорганизация ритма — самый существенный момент в развитии мотета, влияющий на материал верхних голосов. Специфику такого типа можно подчеркнуть, назвав мотет мензуральным. У Дюфай это мотеты «*Nuper rosarum flores*», «*Ecclesiae militantis*», «*Magnanima gentis laudes*». Каждый новый раздел мотета имеет свою структуру многоgłosия. Исчезает признак «старого» изомотета — панизоритмия (характерная для Данстейбла, Чикония и ранних мотетов Дюфай). Форма представляет собой ряд многоголосных вариаций на одну (или две, если изоритмичен контратенор) заданную мелодию. Четыре таких вариации имеет мотет «*Nuper rosarum flores*», столько же — «*Magnanima gentis laudes*» (о пропорциях в этих мотетах уже говорилось).

5. Соединение первого и четвертого видов дает мензурационный мотет с различными границами *color* и *talea*. Четыре *colores* в мотете «*Salve flos*» повторяются с разными мензурами. Это признак мензурационного мотета. Но каждый *color* членится в свою очередь на две *talea* (они небольшие, что характерно для такого вида изоформ). В этом заключена оригинальность формы.

Строение мотета «*Salve flos*» (и сходного с ним «*Mogibus*»):



Мы назвали основные виды изоформ у Дюфай. Разнообразие их показывает направления, по которым шло развитие изомотета. Каких-либо иных принципов изоформ в истории музыки больше не появится. Как говорилось, изоритмические принципы перейдут из мо-

тета в мессу. Начало этого процесса также связано с творчеством Дюфаи. У Данстейбла были только пары частей мессы, связанные изоконструкцией, притом исходным и определяющим началом в них оставалась собственно изоритмия с ее закономерностями. У Дюфаи изоритмические принципы заметно модифицируются, отходят от их мотетного воплощения и трансформируются в условиях другого жанра. Так совершается переход от изоритмии к принципам работы с с. ф. в крупных формах мессы.

Ранние мессы Дюфаи (1420—1440, «*Sine nomine*», «*Sancti Jacobi*», «*Sancti Antonii*»), может быть, полнее и совершеннее отражают общие, свойственные кантиленной мессе (т. е. такой, где хорал в каждой части по-новому колорируется и таким образом воплощает мелодическую концепцию интерпретации с. рг. ф.) принципы. В них Дюфаи опирается на традиции месс Данстейбла, композиторов бургундской школы — Гроссена, Либера, Локевиля (у которого нет полных месс, но есть части и пары частей). Каких-либо композиционных принципов, объединяющих цикл или хотя бы отдельные пары частей, в ранних мессах Дюфаи нет, хотя ясно выражено стремление к мотивно-мелодическому единству материала в частях (несмотря на разные хоралы). Из ранних месс Дюфаи многосоставностью цикла выделяется месса «*Sancti Jacobi*» (1427), написанная по аналогии с мессой Р. Либера «*Missa di Beata Virgine*» (см.: Reapley G., 1959, V. III), включающая помимо частей ординария части проприя (интроит, аллилуя, офферторий, коммунио). В мессе нет каких-либо структурно-организующих идей, однако сравнение с мессой Либера показывает, насколько масштабнее и сложнее Дюфаи строит части и цикл. Месса Либера представляла собой сюиту песенных форм. Каждая ее часть (все они трехголосны) написана в стиле бургундской шансон с ведущим, очень красивым, напевным верхним голосом, мелодизированными нижними. Специфика песенного стиля отражена и в форме каждой части, где большую роль играет повторность, точная и варьированная. Например, интроит состоит из двух разделов, второй из которых есть колорированный вариант первого. Каждый раздел Кугье наподобие песенных форм имеет репризное построение. Повторность обычно сосредотачивается в верхнем голосе — композитор создает своеобразные многоголосные вариации на одну мелодию. Музыкальное развитие в частях мессы Либера дискретно, что свойственно песенным формам бургундского периода. Небольшие построения, замкнутые каденциями, сменяют одно другое, объединенные только последованием хоральных фраз. Итак, сюитность, рефренность, расчлененность, песенная мелодическая вариантность в верхних голосах характеризуют особенности кантиленной мессы Либера.

Месса Дюфаи по сравнению с ней сложнее и разнообразнее. Она построена на принципе контраста между частями проприя, четырехголосными, с развитым полимелодическим многоголосием, и частями ординария — более простыми, с чередованием Duo и Chorus. Различные в каждой части мессы хоралы Дюфаи по-разному разрабатывает — в виде строгого с. ф. на основе изоритмии,

в виде колорированного в манере кантиленного мотета. Соответственно контрастируют между собой и склады многоголосия в каждой части. Все части ординария связаны единством мелодического материала, широким кругом производных вариантов в мелосе, выполняемых с помощью колорирования. Мелодическое развитие у Дюфаи шире, пластичнее, расчлененность мелодических построений в верхнем голосе преодолевается полифонической спаянностью каденций. Искусство колорирования, *varietas* как метод формо-построения в этой ранней мессе представлены у Дюфаи с большим искусством.

Новые композиционные принципы, появившиеся у Дюфаи в мессах после 1440 года, основываются на преобразованных, переосмысленных идеях изоритмии. Выражаются они через повторение с. f. в одинаковой ритмизации и одинаковом расчленении (т. е. чередование с. f.-тонов и пауз). «Интермеди» могут варьироваться по протяженности, но порядок их чередования с разделами с. f. сохраняется. Таким образом, в основе структуры цикла Дюфаи лежит принцип, который рассматривался выше в связи с английской музыкой (см. гл. II, § 3). Особая композиционная согласованность всегда связывает у Дюфаи пары частей: *Gloria* — *Credo*. Практически во всех мессах после 1440 года эта пара представляет собой наиболее отшлифованное в композиционном отношении звено формы. *Credo* в таком случае уподобляется второму «color» единой композиционной структуры (см. классификацию изоритмических структур на с. 123—124), сходство в организации тенора дает основание для развития связей между свободными голосами. Редко в таких случаях, однако, Дюфаи прибегает к изомелии (самому естественному приему интонационной соотнесенности материала при повторении color), но находит много новых способов подчеркнуть парность центральных частей цикла. Все заметнее становится работа со свободными голосами, нацеленная на единство материала «тематического» характера, выведенного из с. rg. f. и систематично развивающегося во всех голосах. Однако это лишь самая общая тенденция. «Тематическая» плотность многоголосия еще невелика у Дюфаи, и главное — неравномерна, как в разных сочинениях, так и в одном цикле. В мессе «*Se la face ay pale*», например, она минимальна, в мессе «*L'homme armé*» — максимальна (в системе средств техники Дюфаи). «Тематизация» многоголосия осуществляется посредством имитационного письма в одних мессах (той же «*L'homme armé*»), посредством симультанной вариантности — в других («*Ave Regina*»).

Перенося в цикл традицию парной группировки частей мессы, сложившуюся в первой половине XV века, Дюфаи ставит перед циклической формой новые задачи, ибо композиция внутри пары — это еще не композиция в цикле. Можно заметить, что Дюфаи стремится скоординировать между собой крайние части — *Kyrie* и *Agnus*, создать еще одну, не имеющую вне цельной мессы традиций пару, смысл которой раскрывается только в системе цикла. Мессы Дюфаи начиная с «*Caput*» написаны по-разному, но есть некие общие принципы, которые проявляются во всех мессах и позволяют

определить особенность циклических форм Дюфай в сравнении как с английскими мастерами, так и с последующими «нидерландцами». Эти принципы следующие:

1. Наличие в каждой части общего вступления, предшествующего введению с. ф., так называемого motto (инициального двухголосного построения, «приводящего в движение» многоголосие).

2. Организация цикла на основе парного принципа (прежде всего пары Gloria — Credo).

3. Построение свободных голосов с привлечением мотивов, фраз, выделенных из с. ф., т. е. постепенная (хотя еще не абсолютная) тенденция к «тематизации» многоголосия.

4. Техника имитаций (в меньшей мере) и симультанного варьирования (в большей мере) как основа мелодического объединения свободных голосов.

5. Введение имитаций и канонов в «интермедиевые» построения. Для конкретизации высказанных положений обратимся к некоторым мессам.

«Caput» — первая и единственная месса Дюфай, организация которой полностью базируется на изоритмическом принципе в том его варианте, когда color равен talea и каждое повторение сопряжено со сменой мензуры. Во всех частях с. ф. одинаково ритмизуется, и все разделы, где он звучит, равны по протяженности. В каждой части с. ф. проходит по два раза с изменением мензуры: tempus regf.— tempus imperf. (соответственно, ритм с. ф. уменьшается на один бревис). Общая идея цикла — вариации свободных голосов на один теноровый базис. Varietas здесь проявляется в приемах развития, в построении многоголосия, но не отражается на уровне структуры формы. Варьируются размеры «интермедиев» в каждой части, притом свободно, без каких-либо строгих пропорциональных закономерностей. С. ф.-план мессы повторяет план английских месс середины XV века:

	t. perf.						t. imperf.					
	—	c.f.	—	c.f.	—	c.f. ¹	—	c.f.	—	c.f.	—	
Kyrie:	21	30	4	12	9	28	40	46	20	43		
Gloria:	16	30	1	12	2	28	38	89	—	—	—	—
Credo:	19	30	2	12	3	28	46	46	16	43		
Sanctus:	17	30	4	12	3	26	24	46	6	43		
Agnus:	16	30	4	12	4	28	20	67				

При таком строгом структурном основании в цикле отсутствует прием изомелии. Изогармония проявляется только в соответствии кадансов (в конце каждого color), хотя сквозная система здесь тоже, видимо, отсутствует. Однако все же генеральная заключительная каденция — автентическая каденция функционального типа: D₃—⁵G₃

G₃⁵ — сохраняется во всех частях (messa представляет собой, таким образом, как бы цикл в одной «тональности», определенной звуко рядом с. ф. и расшифрованной многоголосием).

Тонкая работа с мотивным материалом проводится в каждой части не в соответствии с изоритмическими приемами, а на основе

развития с. рг. f. Выделяется в этом отношении Куге¹⁸. При каждом повторении в теноре с. f.-фраз, в свободных голосах возникают новые мелодические производные на его же интонациях, которые опеваются, колорируются:



Мотивы, вычлененные из мелодии с. f., широко входят в ткань многоголосия, обеспечивая однородную мотивную среду произведения. Имитационное письмо не имеет большого значения в мессе. Имитации возникают эпизодически, имитационные звенья коротки, идут только в двух верхних голосах и в унисон (см.: Christe eleison, т. 190—193; Agnus I, т. 9—10; Agnus III, т. 100—103; Agnus I, т. 3—4). Незначительная роль имитационных приемов — один из показателей того, что месса «Caput» не является поздним сочинением Дюфаи, как это предполагают некоторые исследователи (см.: Nitschke W., 1968).

Подобно всем последующим мессам Дюфаи, «Caput» имеет двухголосное motto, точно воспроизводящееся в каждой части.

Во многих отношениях месса «Caput» выделяется среди других месс композитора — и довольно схематическим планом проведения с. f., и точностью размеров всех построений с. f. Создается впечатление, что Дюфаи провел в мессе эксперимент: познакомившись с английскими циклами, для которых подобный план был типичным, он повторил его в своем сочинении. Возможно также, что именно месса «Caput» была связана с определенной идеей циклической формы, так как такой же с. f.-план дает в мессе «Caput» и Окегем — композитор, принципиально далекий от изоритмии, ее структурных свойств.

Идея парной группировки частей цикла находит отражение

¹⁸ Распев мелизмы состоит из двух частей, в каждой из которых мелодические построения повторяются. Например, в первой части мелизмы — две совершенно одинаковые мелодические фразы и небольшое заключение:

54 а

a1

a2

Такое отнюдь не типичное для антифонной мелизмы строение напева, а также ее мелодический стиль указывают на не григорианское и более позднее происхождение антифона.

у Дюфаи в мессе «*Se la face ay pale*». С. ф. мессы — мелодия популярной французской баллады. До мессы Дюфаи разработал ее в одноименной трехголосной балладе, материал которой в мессе не использован¹⁹.

Строгий с. ф. в мессе не подвергается изменениям, кроме замен мензур (modus perf., tempus imperf.— tempus perf.— tempus imperf.). В конструктивном отношении — это наиболее кристалличное сочинение Дюфаи; прежде всего, выделяется пара Gloria — Credo. Эти две части построены с полным соответствием всех пропорций — с. ф.-тонов и пауз (здесь не варьируется даже протяженность «интермедиий»):

	vst.	c. f.	—	c. f.	—	c. f.
Gloria:	18	100	6	34	6	34
			Qui tollis	Cum Sancto Spiritu		
Credo	18	100	6	34	6	34
			Et iterum	Confiteor		
		«color» I	«color» II	«color» III		

Согласно измерению в бревисах (общей ритмической единицы в разных мензурах), соотношение colores образует тот же ряд целых чисел, что и в изометех, — 6:3:2,

Кроме того, по структуре и протяженности построений с. ф. Agnus полностью соответствует Kyrie. В цикле образуется композиционная «реприза»:

	vst.	c. f.	—	c. f.
Kyrie:	21	37	14	25
Agnus:	6	37	23	25

Итак, цикл «*Se la face*» более, чем какой-либо иной у Дюфаи, пронизан структурными соответствиями. Репризная пара Kyrie — Agnus особенно примечательна в этом отношении.

При построении свободных голосов Дюфаи в определенной мере ориентируется на материал с. ф., хотя системной, последовательной работы с ним (какая проводится, например, в мессе «*L'homme armé*») здесь нет. Возможно, основное внимание композитор обратил на решение структурно-композиционной задачи. Есть вместе с тем один момент, указывающий на связь трехголосной баллады Дюфаи с мессой. Инструментальное заключение баллады с интенсивно мелодизированной фактурой, трехголосными мотивными имитациями воспроизводится в конце ряда частей мессы — Gloria, Credo, Agnus II. Сходен и рисунок мелодических мотивов (по звукам трезвучия), и сам тип уплотненных кратких имитаций.

Таким образом, не будучи пародией (месс такого класса нет у Дюфаи), «*Se la face ay pale*» имеет некоторые общие моменты с трехголосной балладой. Видимо, композитор ощущал причастность этих двух сочинений к одному исходному первоматериалу — популярной песне (кстати, с заключительным распевом инструментального характера).

¹⁹ В книге Ю. Евдокимовой и Н. Симаковой «Музыка эпохи Возрождения» месса «*Se la face ay pale*» ошибочно названа пародией.

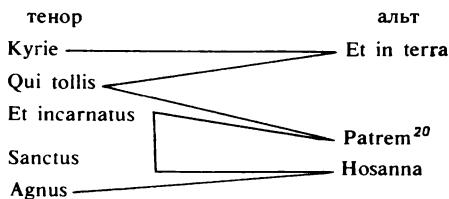
В мессе незначительна роль симультанной вариантности в голосах. Это обусловлено автономностью голосов, отсутствием «тематической» работы, полимелодическим строением ткани. Однако канонических построений в мессе много — в двух голосах при паузировании остальных (в *Christe eleison*, *Credo*, *Pleni*, *Benedictus*). Из цепи канонов слагается ткань в *Agnus II*. Более сложные случаи выполнения канонов — включение их в ткань на фоне сопровождающих контрапунктов. Например, канон в двух верхних голосах при неканонических теноре и басе в *Gloria* (т. 100—104). Сопровождающие голоса при этом замедляются, поддерживают одну «гармонию». Простой канон естественно переходит в бесконечный канон первого разряда:

Одной из наиболее интересных в композиционном отношении у Дюфаи является месса «*L'homme armé*». В трактовке с. ф. здесь соединяется несколько приемов, прежде не совмещавшихся,— колорирование, предполагающее «неизмеряемое» растяжение напева, полимелодическая насыщенность многоголосия и структурированность строгого с. ф., соизмеряемость его частей, имитационная активность ткани. Колорирование связано с намеренной неповторяемостью с. ф. в каждой части, т. е. вариантностью, заложенной в самое основание циклической формы. Она воплощается не только в мелодическом орнаментировании с. рг. ф. (особенно интенсивного в *Gloria* и *Credo*), но и в его разной ритмизации, притом непропорционально изменяющейся от части к части. Строгие пропорции ритмического уменьшения соблюdenы только в Кугie II, в которой повторное проведение одного и того же фрагмента с. ф. связано с уменьшением длительностей и пауз в два раза. Аналогичное пропорциональное уменьшение есть в *Agnus III*. Наглядность этого приема завуалирована колорированием первого мотива с. ф., а также ракоходным изложением с. ф. при начальном его проведения. Во всех остальных частях ритм изменяется свободно. В этом отношении месса «*L'homme armé*» построена по тем же принципам, что и «*Ave Regina*», и «*Ecce ancilla Domini*» — последние мессы Дюфаи. Однако

не только *varietas* определяет суть построения цикла. Как и в мессе «*Se la face ay pale*», в пару объединены *Gloria* и *Credo*. С. ф. в этих частях совпадает вплоть до колорированных фрагментов, проводится в каждой части по два раза и в обоих случаях до «репризы» напева шансон (которая, как известно, имеет репризную структуру), построения с. ф. равны. Парная группировка *Gloria* — *Credo* подчеркнута единством начального *motto*. Во всех частях оно равно 2,5 такта, в *Gloria* и *Credo* оно шире и включает — 5,5 тактов.

В паре *Gloria* — *Credo* Дюфай использует искусные формы связи материала — повторение фактурных рисунков и полифонических приемов. Так, в соответствующих местах с. ф. в нижних голосах идет канон: бас имитирует в октаву две большие мелодические фразы тенора (в *Gloria* это т. 139—156, в *Credo* — т. 170—187). Тот же прием и с теми же мелодическими фразами тенора возобновляется еще раз в *Sanctus* (т. 35—51). Канон здесь даже продлен и охватывает три фразы с. ф., который выступает как риспоста, имитируя бас. Сохраняется этот прием и в *Hosanna II* с теми же фразами с. ф. (т. 171—178). Здесь канон короче, но в процессе имитирования включены три голоса (бас, тенор и альт с с. ф.). Фрагментарная имитация баса и тенора (с с. ф.) имеется в *Agnus I* (т. 8—9 и 13—15). Эта имитация корреспондирует с аналогичной в *Kyrie I* (т. 16—17). Таким образом, устанавливаются арки между *Gloria* и *Credo I*, а также между *Agnus I* и *Kyrie I*.

Средством организации композиционного порядка выступает также планировка с. ф. с регулярным чередованием альта и тенора как структурно ведущих голосов в цикле:



Огромное значение в циклической форме имеет материал свободных голосов, который, во-первых, непосредственно связан с интонациями с. ф., во-вторых, получает развитие во всех голосах в всех частях. Многоголосие цикла скреплено интонационным материалом, исходящим из напева шансон. Однородности голосов способствует уже сам факт перемещения с. ф. из альта в тенор и наоборот. Способствуют этому и каноны на с. ф. Кроме того, бас, нижний голос, часто строится подобно с. ф. К этому располагает ритм басового голоса, более сдержанный, чем в верхних голосах, а также гармонический

²⁰ Как известно, цикл мессы делится на две большие части: *Kyrie* — *Gloria* — *Credo* и *Sanctus* — *Agnus*. Соответственно, начиная с *Sanctus*, возобновляется та же система чередования с. ф. по голосам, какая была в первой половине цикла. Поэтому *Et incarnatus* и *Sanctus* проводят с. ф. подряд в одном голосе — теноре.

характер нижнего голоса, во многом созвучного мелодии шансон. Во вступительном motto ритм нижнего голоса совпадает с ритмом с. ф., готовит его (см. Куге I, т. 1—4). В начале Gloria совпадение ритма подкрепляется точным воспроизведением интонаций с. ф. в теноре (т. 4—6). Этот же прием повторяется Дюфай в начале Credo. Имитирующая с. ф. интонация неоднократно звучит в басу (см. Gloria, т. 43—45, затем в увеличении, т. 47—51); в Qui tollis мотив с. ф. переходит в ритмически варьированном и колорированном виде в верхний голос (т. 139—142). Короче, фразы, отдельные обороты с. ф. наполняют свободные голоса, особенно часто нижние, что само по себе необычно. Одновременно происходит насыщение голосов интонационным материалом шансон путем симультанной вариантности, а также имитационности. Исключителен по технике развития первоматериала Agnus II, часть, о которой говорилось в § 1. По искусству развития свободных голосов на основе интонаций с. ф. месса «L'homme armé» близка двум последним мессам Дюфай — «Ecce ancilla Domini» и «Ave Regina».

«Ave Regina» — одна из наиболее виртуозных по технике многоголосия месс Дюфай. Работа со свободными голосами здесь как бы обобщает приемы письма композитора, ибо месса содержит все виды техники многоголосия — симультанную вариантность, имитации, каноны. В отношении же с. ф., напротив, Дюфай как бы возвращается назад, к традиции кантиленных месс (разве только с. ф. он помещает не в верхнем голосе, а в теноре). Напев антифона свободно ритмизуется в каждой части, колорируется. Одни и те же фразы антифона так преобразовываются, что их трудно соотнести друг с другом. Фразы хорала то сильно расширяются, то сокращаются:

Каждая часть мессы строится согласно фразам антифона: Ave Regina — Salve radix — Gaude virgo — Vale o valde — Ex propter, которые соответствуют разделам внутри Gloria, Credo, Sanctus (только в Agnus антифон сокращен и проходит не полностью).

Структурная неизмеряемость с. ф., свободная вариантность, из-

меняющая протяженность напева, исключают из процесса формо-построения конструктивный элемент. Однако части соизмеримы. Протяженный напев антифона вызывает сильное расширение Kyrie, которая образует микроцикл из девяти разделов с внутренними репризами (Kyrie I повторяется в Kyrie III, Kyrie IV — в Kyrie VI, Christe I — в Christe III) и соответствием масштабов разделов.

Каждый из разделов антифона в частях Kyrie-цикла соотносится по протяженности с этими же разделами в других частях мессы. Так, «Gaudе» в Kyrie IV имеет 60В, в Gloria — 58В, в Agnus III — 64В. В Credo он же составляет 80В и в Sanctus — 81В. Salve radix в Christe имеет 56В, в Gloria — 57В, в Sanctus — 51В. Таким образом, несмотря на «свободный» с. ф., Дюфаи стремится к архитектонической соразмерности частей цикла, отдельных разделов. Кроме того, он добивается высокой организованности материала свободных голосов как бы вопреки заложенной в основу цикла (через с. ф.) идеи varietas. Композитор выводит из антифона мотивы и насыщает ими мелодии верхних голосов на протяжении всего цикла, притом, как мы уже говорили (см. § 1), мотивы наиболее простые, типичные:

58

1. 2. 3.

4. варианты

обращ. ракоход ракох. в обращ.

5. 6.

Эти мотивы ритмически варьируются, колорируются, соединяются в разных голосах по принципу симультанного варьирования, имитационности. Приведем характерные примеры многоголосия, где каждая линия включает в себя сквозные для цикла мотивы (соотнесенные с с. ф.):

59a

5 5 5 5

Ho-san -

8 Ho-san -

8 Ho-san -

Hosanna I

Искусство сплетения голосов из одного мотивного материала в мессе «*Ave Regina*» необычайно виртуозно. Единству голосов в полимелодической ткани способствует и сам с. ф., с легкостью вступающий в разного рода мелодические комбинации с голосами, участвующий наравне с ними в симультанных вариантных соединениях, в имитациях. Многоголосие в мессе полимелодическое, но с большим внутренним единством голосов, предрасполагающим к имитациям. Не случайно такое большое значение в мессе имеют имитационно-канонические образования. Место и функции канонов закрепляются за «интермедиальными» частями — *Christe*, *Pleni*, *Benedictus*. Кроме того, все «интермедии» внутри частей насыщены имитациями и канонами — например, в *Credo* — *Et ex patre*, *Qui propterea*, *Et iterum*.

Месса «*Ave Regina*» — последняя у Дюфай. В ней концентрируются наиболее типичные для стиля композитора особенности и вместе с тем содержится много признаков, общих с приемами и особенностями построения месс Окегема. В системе стиля первой половины XV века, изнутри его, в отдельных приемах, интонационных оборотах, фактурных образованиях подготавливаются средства техники и приметы нового стиля полифонии.

Заключая анализ многоголосия и музыкальных форм Дюфай, подчеркнем еще раз основные моменты:

1. В творчестве Дюфай находит наиболее полное и художественно наиболее совершенное выражение основополагающая для первой половины XV века мелодическая концепция многоголосия — искусство, ориентированное на красоту и выразительность мелодии, порождающее специфическую мелодическую наполненность многоголосия.

2. В сочинениях Дюфай многосторонне реализуется художественный принцип *varietas* — генеральный принцип мышления того времени. Он распространяется на приемы развития мелодии, на способы организации многоголосия, на процесс формообразования (как в небольших кантиленных мотетах и многоголосных песнях, так и в крупных циклических формах). Прием симультанного варьирования составляет наиболее примечательное свойство многоголосия

Дюфаи, объясняет природу организации полимелодической ткани, в которой за внешней свободой скрывается тонкая и тщательная работа с интонацией.

3. Впервые в музыкальных формах Дюфаи (хотя пока только на основе изоритмии) реализуется идея пропорционально организованной композиции, части которой соотносятся в тех же гармонических пропорциях, которыми руководствовались художники и зодчие эпохи Возрождения.

4. В циклических формах Дюфаи развивается и совершенствуется структура целого, зарождается концепция интоационно единого, сквозного мотивного развития.

5. В системе мелосного многоголосия Дюфаи зарождается тенденция к выравниванию голосов, упрощению рисунка многоголосия, вокализации партий — та тенденция, которая приведет в конечном счете к сложению новой концепции полифонии — строгому стилю.

Глава IV

ПОЛИФОНИЯ ОКЕГЕМА

§ 1. МЕЛОС, МЕЛОДИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ И СТРОЕНИЕ МНОГОГОЛОСИЯ

Многоголосие Окегема является наиболее проблемным в теоретическом музыкознании. Однозначно определить природу, существо, некие внутренние принципы организации многоголосия в его сочинениях довольно сложно. С одной стороны, полифония Окегема специфична мелодической насыщенностью голосов, направленностью внимания на горизонталь, «длительным развертыванием мелоса» («бесконечной» мелодией), «линейным стилем письма» (Л и в а н о в а Т., 1983, с. 159, 160). Все эти особенности получают новое, оригинальное, но все же базирующееся на типичной для первой половины XV века мелосной концепции многоголосия развитие. С другой стороны, в полифонии Окегема начинается процесс сложения строгого стиля: формируется новый (по сравнению с первой половиной столетия) материал, приемы развития, формостроения.

Многоголосие Окегема не только необычайно разнообразно (по сравнению с многоголосием Дюфаи), но в разных сочинениях и даже фрагментах одного сочинения оно демонстрирует различные принципы полифонического мышления, представляющие как бы отдельные этапы его развития, удивительно, но вместе с тем органично, нерасчленимо соединяющиеся. В одном произведении можно встретить полифонические фрагменты, чистотой имитационного рисунка, ясностью фразировки, гармоничной прозрачностью звучания соответствующие классическому строгому стилю палестриновского образца. И рядом с ними — изощренное сплетение линий, перенасыщенное мелодическим движением,— ту сложную вязь голосов, которая в бо-

лее изысканных формах отражает принципы предшественников.

Еще более интересный момент заключается в том, что строгое имитационное письмо (как новое стилевое явление) встречается у Окегема в сочинениях предположительно довольно ранних (например, в мессах «*Sine nomine*», «*L'homme armé*», «*De plus en plus*»), тогда как в поздних сохраняется полимелодическое письмо¹. Вместе с тем известно, что в 50-е годы XV века происходят изменения в характере исполнения произведений литургических жанров — мессы и мотета: хоровое исполнение пришло на смену старейшей традиции средневекового вокально-инструментального исполнения (она сохраняется у Окегема и даже позже в жанрах светской музыки). Переход к хоровому многоголосию, постепенно подготавливавшийся как изнутри музыкального материала (напомним о тенденции к «единому вокальному стилю» у Дюфаи), так и внешними условиями — изменением исполнительского аппарата (ростом ансамблей, числа исполнителей каждой партии, сокращением инструментария), отразил эволюцию в эстетике музыкального звучания: в качестве звукового идеала выдвинулись человеческие голоса как своего рода символ гуманизации искусства Возрождения. С хоровой полифонией отныне будут связаны все достижения мастеров XV—XVI веков.

Переход к хоровому многоголосию обусловил и преобразования в полифонии Окегема. И хотя эти преобразования, как мы уже говорили, не выражались в постепенном эволюционном обновлении стиля композитора, в его сочинениях можно выделить комплекс характерных для строгого письма особенностей, отличающихся от более традиционных форм многоголосия у того же Окегема.

Различные виды многоголосия у Окегема породили в исследовательской литературе и разнообразный круг понятий, которыми учёные характеризуют его полифоническое письмо: «модальный контрапункт» (Кшешек), «полный имитационный стиль» (Риман), «неймитационный контрапункт» (Букофцер), «эвфонический контрапункт» (Циммерман, Хенце). Ни одно из них не может, с нашей точки зрения, охарактеризовать стиль Окегема в целом. Каждое понятие специфично для определенных моментов в системе сложного и многообразного явления, каким предстает полифония Окегема. Его творчество оказалось плодотворным источником для прорастания различных ветвей полифонического искусства. Ближайшие его последователи — Обрехт и Жоскан — развили те черты, которые у Окегема лишь намечались.

Принципы построения многоголосия у Окегема можно систематизировать, расположив их по степени приближения к строгому

¹ Каких-либо сведений, которые могли бы указать на время создания тех или иных произведений Окегема, у историков нет. Исследователи его творчества могут лишь, основываясь на анализе музыкального материала, предположительно обозначить примерные вехи в хронологии. К ранним мессам Окегема относят «*Quinti toni*», трехголосную «*Sine nomine*», «*L'homme armé*», «*Caput*». Поздними, зрелыми мессами считаются «*Mi-Mi*», «*Ecce ancilla Domini*», «*Ma maîtresse*», «*Au travail suis*», «*Prolationum*». Известно, что последняя месса Окегема — «*Cuiusvis toni*».

письму. Тогда в начале такой системы будут располагаться сложные полимелодические виды многоголосия, а в конце — многоголосие с последовательным имитационным строением. Между ними будет находиться целый ряд других, не менее характерных для письма Окегема видов многоголосия, не имитационных, но и не полимелодических. Такая систематизация, правомерная с теоретической точки зрения, не помогает, однако, проникнуть в существо стиля Окегема как целостного явления. Кроме того, не одна только имитационная техника (какую мы видели уже у Дюфаи) обозначает новые тенденции в полифонии Окегема. Не менее существенные новые черты отражает и неимитационное многоголосие, которому точнее всего соответствует определение «эвфонический» контрапункт, т. е. контрапункт, основанный на гармонии, благозвучии, расцвечивающий мелодическими рисунками голосов чистую, отшлифованную в своем трезвучном строении вертикаль². Таким образом, не только приемы техники, но и сам музыкальный материал — интонация, ритм, гармония, построение мелодических линий — указывает на изменения в характере многоголосия, по крайней мере, соответствует этим изменениям.

Два главных момента характеризуют новые свойства многоголосия Окегема — тенденции к однородности мелоса во всех голосах и к выравниванию, однородности функций голосов.

Тенденцию к мелодической однородности голосов мы отмечали уже у Дюфаи в сочинениях, написанных после 1440 года (т. е. в белой нотации). Вокализация мелоса (даже в инструментальных партитурах) тесно связана с процессом его качественного преобразования — упрощением рисунка голосов, сужением диапазонов, особой пластикой сдержанного движения. В музыке Окегема процесс преобразования мелоса достигает новой стадии. Некоторые мелодические линии в его сочинениях соответствуют всем нормам классического строгого стиля — они плавны и строги, каждый скачок сбалансирован поступенным движением в обратном направлении, развитие мелодии идет волнообразно, новая фаза соотносится с предыдущей, регулируется скрытым голосоведением. Важный момент заключается также в том, что сходный характер могут иметь все голоса (в ряде случаев даже самый нижний). Приведем примеры такого рода стилевого единства мелоса на вокальной основе:

Каждая из приведенных мелодий отвечает нормам строгого стиля:

The musical score consists of three staves of music. The first staff starts with a tempo marking of 60. The second staff starts with a tempo marking of 220. The third staff starts with a tempo marking of 225. The music is written in common time, with various note values including eighth and sixteenth notes. The vocal parts are labeled 'Ecce ancilla Domini. Credo, B.'

² Определение «эвфонический» контрапункт представляется наиболее адекватным существу многоголосия неимитационного вида. Определение же «неимитационный» контрапункт (которое часто встречается в научных исследованиях, в частности у Букофцера) не содержит в себе позитивных характеристик многоголосия и поэтому представляется менее удачным.

Вместе с тем стилевая однородность голосов представлена в сочинениях Окегема не в одинаковой мере. Подвижность, широкая амплитуда колебаний подъемов и спадов, крутизна «изгибов» мелодического движения и — едва ли не главное — столь характерное для него длительное мелодическое продвижение, без выключений голосов, без пауз (так называемая бесконечная мелодия Окегема), свойственны прежде всего тем сочинениям композитора, в которых есть колорированный с. рг. ф. Сама техника колорирования с. рг. ф. всегда сопряжена с активной мелодизацией всех голосов и, будучи стилевой приметой первой половины XV века, указывает на традиции эпохи Данстейбла — Дюфаи. У Окегема показательна в этом отношении месса «*De plus en plus*» с широко колорированным с. рг. ф. и мелодически насыщенным многоголосием. Линии голосов при этом отличаются протяженностью, искусной извилистостью, какая близка мелодическому стилю Данстейбла и Дюфаи.

Анализируя многоголосие Окегема, можно заметить определенную закономерность: чем меньше колорируется с. рг. ф., чем строже рисунок с. ф.-голоса, чем короче его линии, тем более однороден и выравнен рисунок свободных голосов, тем ближе ткань многоголосия к строгому стилю. Проявление этой закономерности — второй из названных нами — заметно в той же мессе «*De plus en plus*», например в *Hosanna*, в которой с. рг. ф. выполнен как строгий с. ф. и многоголосие соответствует нормам строгого стиля. Не случайно в поздних messах Окегема колорирование сокращается, а для классического строгого письма оно уже вовсе не типично, так как мало совместимо с имитационной, комплементарно-контрапунктической системой многоголосия.

В многоголосии Окегема постепенно отшлифовываются определенные мелодические (точнее, мелодико-ритмические) обороты, своего рода типовой слой мелодического материала. По мере сложения системы строгого стиля значение его будет возрастать. Помощью этого типового мотивного материала и осуществляется выравнивание мелоса, о котором уже говорилось.

Существует мнение о том, что «песенная пластика линий у Дюфаи переходит в свою противоположность у Окегема» (Zimmer -

тапп R., 1956). Это замечание верно только в той своей части, что указывает на существенное отличие мелодики Окегема от мелодики Дюфай. Пластична же она не в меньшей мере, только это пластика другого рода. Экспрессивная, широко изливающаяся, искусная в своих извилистых рисунках мелодика Дюфай сменяется уравновешенными, сдержанными линиями Окегема. Они соразмерны в подъемах и спадах, волны их развития имеют меньшую амплитуду, более строгую организованность (через повторность, симметрию и т. п.). Из типичных мелодических оборотов песенного стиля Дюфай у Окегема остаются очень немногие — предъемы, каденции (уже довольно редкие к середине XV века «каденции Ландини»). Новым и значительным слоем в мелодику Окегема входят интонации, обороты григорианского хорала, в частности, соотнесенные с ладовым модусом с. f. мелодические формулы (*formulae tonorum*), которые представляют его в свободных голосах³. С мелодическими формулами оказываются в непосредственной связи начальные и заключительные (завершающие фразу, построение, целую часть мессы) мелодические обороты. Например, в мессе «Сарит» такие мелодические обороты удерживаются во всех частях цикла. Даже будучи транспонированными и варьированными, они принципиально не изменяются:

Заключительные *formulae tonorum*

61a

Kyrie I

Kyrie II

Gloria I

Sanctus

³ Мысль о соотнесенности определенных мелодических оборотов в свободных голосах с направлением с. f., его основными ладовыми опорами выдвигает Б. Майер (Meier B., 1954), считавший, что анализ мелоса Окегема с таких позиций может дать ключ к пониманию специфики интонационности, закономерностей мелодического развития голосов. Майер отмечает гораздо большую, чем у Дюфай, связь мелодики свободных голосов с с. f. посредством опевания (в определенных формульных оборотах) опорных тонов. У Дюфай эта связь завуалирована свободным колорированием. С нашей точки зрения, *formulae tonorum* можно расценить как своего рода мелодические тропы к опорным точкам с. f.

Agnus III

Начальные formulae tonorum

616 60 Pleni Benedictus Kyrie I

Christe eleison Qui tollis

Аналогичный процесс насыщения голосов типичными оборотами, связанными с опорными тонамитенора, можно наблюдать и в тех мессах, которые не имеют заданного первоматериала, например в мессе «Mi-Mi» (см. § 4).

Необходимо учитывать и другой момент, способствующий отбору интонаций,— хоровую основу многоголосия, которая дисциплинирует голоса, выравнивает мелодические линии. Обратим внимание на некоторые наиболее часто встречающиеся у Окегема мелодические обороты:

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff uses a treble clef and shows a melodic line with various note heads and stems. The bottom staff uses a bass clef and shows harmonic or rhythmic patterns. Measure 62 begins with a whole note followed by eighth notes. Measure 63 begins with a half note followed by eighth notes.

Они просты для интонирования, вокальны, лаконичны, предрасполагают к имитационному развитию. Сформированные из них мелодические линии соответствуют всем нормам строгого стиля:

The image shows a musical score for two parts. The left part, 'Ecce ancilla Domini. Sanctus, Co., t. 1-4', consists of four measures of music for a soprano or alto voice. The right part, 'Hosanna, Su, t. 1-6', consists of six measures of music for a basso continuo or organ. The music is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure numbers 8 and 9 are indicated below the staff.

Обороты такого рода легко прослушиваются, за их перемещением следует восприятие. Устанавливается принципиально иная (по сравнению с полимелодическим многоголосием) система соотношений, основанная на большой роли непосредственной коммуникации голосов в музыкальной ткани. Этот момент подводит нас ко второму важному свойству многоголосия Окегема.

Размежевание принципов полифонии средневековья и Возрождения начинается прежде всего с изменения функций голосов. Неоднородность мелоса в вокально-инструментальном многоголосии ведет и к неоднородности функций голосов. Выравнивание мелоса

и однородность функций голосов — взаимосвязанные явления: второе не осуществимо без первого, а первое — качество мелоса — в известной мере предопределяет второе — новую дисциплину соотношения голосов между собой. Исчезает типичное для средневековья базисное значение дуэта голосов — нижнего и тенора. Исчезает также сам феномен ведущего голоса как горизонтальной линии. Нельзя сказать, что у Окегема выравнивание функций голосов полностью в ансамбле реализуется (это произойдет только в системе классического строгого стиля), но оно обозначено как ясная тенденция. В некоторых сочинениях Окегема это определяет всю специфику многоголосия. Равнозначность голосов в вокальной полифонии связана с ограничением индивидуальной характерности каждого из них и прежде всего — верхнего. Уменьшение индивидуальности голоса повышает сопряженность голосов. В фактуре появляется феномен диагонали. Ведущий голос суммируется из интонаций, переходящих из одного голоса в другой. Как исполнители, так и слушатели в процессе движения музыки переключают внимание с одной партии на другую, даже в том случае, когда ткань не имеет имитаций, но обладает разновременной фразировкой в голосах, паузированием одних при звучании других.

Итак, одно из существенных условий новой системы в соотношении голосов связано с укорочением линий, появлением пауз как динамического стимулятора с суммарной мелодической интенсивности многоголосия. Все это, по сути, означает сложение закономерностей классической системы вокальной полифонии и, можно сказать, общих закономерностей полифонического многоголосия в их классическом выражении.

Исходя из этих посылок, обратимся к анализу «эвфонического» контрапункта (как уже говорилось, одного из наиболее сложных с точки зрения понимания его закономерностей). «Эвфонический» контрапункт Окегема — это многоголосие, рожденное единством вертикали и линий, но тем особым единством, которое не было свойственно многоголосию предшествующих периодов и которое можно считать признаком ренессансной полифонии. Вопрос о линейной или вертикальной природе многоголосия Окегема остается дискуссионным. Представление о линейной концепции многоголосия Окегема господствует в научных трудах. Если следовать им, то оказывается, что по существу своему, по природе многоголосие Окегема родственно средневековому. Но это, безусловно, не так. Единство линейной и вертикальной сторон достигает в многоголосии Окегема нового уровня сопряжения. При этом изменяется как вертикаль, так и линии. Они становятся строже и короче, легче контролируются в суммарном соединении. Вертикаль представляет собой не сумму интервалов, а изначально целостное, консонантное образование. С определенной логикой последования созвучий она (т. е. модальная гармония в системе всех ее свойств) служит средой для размещения в ней движущихся линий. Отсюда и определение контрапункта как «эвфонического» — полнозвучного, развивающегося на основе гармонии.

Движение голосов в «эвфоническом» контрапункте зависит от условий гармонических смен. И напротив, наиболее типичные мелодические обороты довольно однозначно связываются с определенными гармоническими последованиями. Таким образом, между гармонией и линейной стороной многоголосия существует двусторонняя зависимость: гармония шлифует мелодические обороты, они же, в свою очередь, определяют круг созвучий и их последований. Возникают и становятся типичными мелодические обороты, которые дают:

- 1) перемещение тонов в рамках одного созвучия, т. е. движение по аккордовым тонам (пример 63, т. 1, 2, 5);
- 2) проходящее, вспомогательное движение, а также задержание как способ замедления гармонических смен (т. 4);
- 3) поступенное движение как основу для квартово-квинтовых и терцовых смен созвучий (т. 3, 4, 5)⁴.

Таким образом, линии осуществляют процесс движения многоголосной гармонии, в полном смысле слова полифонической гармонии. Специфично само движение в системе этой полифонической гармонии — движение, имеющее не горизонтальную, а диагональную направленность. Восприятие музыки идет не за голосом, оно переключается с одного голоса на другой. Диагональная направленность поддерживается регулярным выключением и включением голосов (обратим внимание на Куге I мессы «Mi-Mi», где ломанным, диагональным выглядит само расположение пауз в голосах):



Поддерживается оно также выразительностью мелодического материала в голосах. В тот или иной момент разные голоса как бы выступают на передний план, выделяясь либо активностью ритмического рисунка, либо скачком и возникающим при этом перекрециванием, либо напряженностью регистра, удвоением и т. п. В приведенном фрагменте из Куге I мессы «Mi-Mi» такое движение ясно прослушивается в многоголосии (сначала внимание привлекает скачок басового голоса, затем опевающий мелодический ход у контратенора, в т. 2 — удвоенная плотная линия тенора и баса, после нее — подвижный мелодический ход супериуса и т. д.):

⁴ Мысль о взаимовлиянии в системе строгого стиля мелодической и гармонической сторон многоголосия была выдвинута в свое время на лекциях по полифонии С. С. Скребковым. Анализ многоголосия Окегема подтверждает тезис ученого. Это тем более важно для понимания эволюции многоголосия, что в творчестве Окегема происходит поворот к строгому стилю и все сопровождающие его изменения в многоголосии выступают с особой рельефностью. Мелодическая сторона многоголосия повлияла на кристаллизацию диатонической модальной гармонической системы, она — на сложение развитого «эвфонического» контрапункта (о связи вертикальной и мелодической сторон в строгом письме см.: Скребков С., 1983, с. 11—12).

Mi—Mi. Kyrie I

63

5

«Эвфонический» контрапункт составляет значительную часть музыки Окегема, однако овладение им приходится на зрелый период творчества композитора, когда в единстве выступают ровность, строгость рисунка линий, однородный характер мелоса во всех голосах, разновременность фразировки, чистая вертикаль, ясность смен созвучий, замедленность пульса движения гармонии благодаря проходящему, вспомогательному движению голосов. Разные оттенки выразительности «эвфонического» контрапункта зависят от протяженности линий в голосах, частоты паузирования. Укорочение мелодических линий, частота и диагональное распределение пауз приближают такой контрапункт к имитационному (при отсутствии имитаций как таковых). Обратим в связи с этим внимание на Носаппа мессы «*Ecce ancilla Domini*». Все голоса выключаются здесь в разное время, диагональная интенсивность многоголосия довольно высока при максимальной строгости мелоса в каждом голосе. Вертикаль чиста и классична в своем модальном диатоническом движении. Ткань имеет вид классического строгого стиля, хотя и не содержит имитаций. Это типичный «эвфонический» контрапункт Окегема (см. пример 64).

Помимо внутреннего, имманентного преобразования материала, обусловленного его новой, хоровой природой, композитор проводит и специальную работу по выравниванию голосов, например, пронизывает все голоса одинаковыми ритмическими оборотами. Свободное в мелодическом отношении многоголосие организуется единым ритмическим пульсом. Одна ритмическая фигура при этом имеет разные мелодические варианты. Так, в заключительном построении (Amen) из *Credo* мессы «*Ecce ancilla Domini*» ритмическая фигура J. J. насыщает все многоголосие и воплощается в шести различных интонационных оборотах. Это соотношение одного неизменного элемента с другим, непременно изменяющимся, варьирующимся, харак-

терно для Окегема и проявляется буквально во всем — от работы с ритмомотивами до построения музыкальной формы (см. приложение 11, т. 233—242).

Еще специфичнее для Окегема прием насыщения неимитационного многоголосия мотивами, исходящими из одного «структурного» интервала, который выводится из с. рг. f. и кладется в основу мелодических мотивов свободных голосов. И опять-таки без имитаций как таковых Окегем сплетает ткань, вплывая в нее «структурный» (также и «семантический») интервал и создавая определенную интервально-интонационную среду многоголосия. Примеры такого «эвфонического» контрапункта можно привести из мессы «Mi-Mi», где в роли «структурного» интервала выступает квинта (квarta). Интервальная концентрация сопряжена здесь с трактовкой текста — просьба о помиловании выражена устремлением мелодических линий вверх с активной квартовой интонацией:



Приемы подобного рода могут быть расценены как своеобразное преломление общего принципа *varietas*, не только не теряющего значение в музыке Окегема, но и во многом определяющего ее особенности. Диапазон и формы воплощения принципа у Окегема несравненно шире и разнообразнее, чем у Дюфаи, а сам принцип находится на стадии перерождения. Так, те приемы, о которых речь шла выше, имеют отношение уже не только к *varietas*, но и к разработочным принципам. Новые и оригинальные формы проявления *varietas* обнаруживаются в связи с использованием имитационной техники. Имитационное изложение материала в экспозиционных разделах, т. е. концентрация интонационно-мелодического тезиса в инициальном звене формы — это новый прием полифонического изложения, близкий строгому стилю. Вместе с тем почти ни одна имитация у Окегема не обходится без вариантов в голосах. Композитор как бы намеренно избегает полного тождества голосов — каждый представляет исходную мелодическую фразу в новом звуковом облике. Ярким примером такой своеобразной *varietas*-имитации может служить начало мессы «*Ma maîtresse*». Способ варьирования материала, возможно, подсказан композитору техникой соединения разных мензур. Работа с мелодическими фразами предполагает их ритмическое растяжение и сжатие, т. е. свободное преобразование протяженности. Голоса варьируются и в мелодическом отношении. Таким образом, каждый из четырех голосов исходит из одного материала, но дает мелодический и ритмический вариант на него:

В преддверии строгого письма в многоголосии Окегема возникает ряд очень симптоматичных явлений. Уменьшается роль колорированного варьирования, и, напротив, выходит на поверхность прием точного повторения (в первой половине XV века еще не существующий). Свободные мелодические преобразования у Окегема стоят рядом со строго организованными видами повторений.

Точное повторение — мотивов, небольших мелодических фраз — является у Окегема новым моментом по сравнению с музыкой первой половины XV века. Оно вызывает к жизни ряд новых приемов: повторение материала в одном голосе (т. е. по горизонтали — а а а ...) и в разных голосах (по вертикали, по диагонали), что может быть прослежено от мотива до крупной музыкальной формы. Те же канонические формы в конечном счете выражают у Окегема принцип повторности. И опять-таки почти всегда повторение у Окегема сопряжено с вариантом. Тем самым стиль письма Окегема принципиально отличается от стиля Обрехта и Жоссена с их комплексом приемов, обнажающих точную повторность. Огромна роль принципа *varietas*, и вместе с тем в технических средствах его воплощения все меньше и меньше стихийной свободы, все больше строгой организованности — таковы характерные стилевые черты музыки Окегема.

Обратим внимание сначала на роль мотивной повторности (точной или с вариантами) при построении мелодических фраз. Например, линия контратенора в *Agnus II* мессы «*Au travail suis*» построена симметричной волной — из трех звеньев секвенций с высотной «репризой» (пример 67а); фрагмент тенора *Gloria* мессы «*Mi-Mi*» показывает проирастание из секундового тезиса квартовой мелодической фразы и ее повторение — а б б (пример 67 б); в заключении *Hosanna* мессы «*Quinti toni*» можно привести буквально каждый голос с точным или секвентным повторением мотивов (пример 67в); в *Pleni* мессы «*De plus en plus*» каждый из трех имитационных голосов (в нижней паре каноническая секвенция первого разряда) построен как восходящая квартовая секвенция, а в т. 55 верхний и средний голоса симметрично обращены (пример 67г):

Au travail suis. Agnus II, Co.

67a a 35 a₁ a₂ 40

67b 15

Mi—Mi. Gloria, T.

Lau-da_mus_te, be_ne_di_ci_mu_s_te, ad_o_ra_mu_s_te,

67c 110

Quinti toni. Hosanna, T.

Hoсанna, Hoсанna, Hoсаna in ex_cel-

67d a a₁ 55 De plus en plus. Pleni

Su Ple_ni_isunt_coe_l-

Co Ple_ni_isunt_coe_l-

T. - - - - -

Примеров остинатурного или секвентного повторения мотивов при построении мелодических линий можно привести у Окегема так много, что в самом этом факте проявляется несомненная закономерность. Среди них встречаются и довольно искусные. Например, два голоса (Duo) в Benedictus мессы «Ecce ancilla Domini», каждый из которых содержит повторение мелодических звеньев с ритмическим варьированием:

Ecce ancilla Domini. Benedictus

68 a 6 6₁ 140 a₁ 6₂

Su - - - - -

Co a 6 6₁ a₁ 6₂

Во фрагменте Credo той же мессы (т. 50—54) два верхних голоса демонстрируют искуснейшую работу; верхний имеет две мелодические фразы с повторением и ритмическим изменением второй; контратенор содержит секвенцию с обрамлением (а б б₁ а; см. приложение 11). Повторение более протяженных фраз в одном голосе привно-

сит в многоголосие элемент структурной кристалличности (периодичности). Специфика письма Окегема связана с сочетанием точной повторности материала в одном из голосов с *varietas* и непрерывностью текучей, «бесконечной» мелодии в других. В многоголосии Окегема лишь зарождается идея повторения в развитии материала — перспективная в свете техники письма Обрехта и Жоскена, виртуозно и многообразно развитая этими авторами, породившая существенно новые для полифонического многоголосия приемы техники. Эта идея возникла в недрах свободного, текучего в непрерывном обновлении мелоса, воплотившись в один из методов его организации. Тенденцию к кристалличной организованности мелодического потока многоголосия можно считать тенденцией времени, отражающей общие категории художественной формы эпохи Возрождения — стройность, структурную рассчитанность, кристалличность. Именно в области мелоса прежде всего обнаруживается стремление к четкой, логичной организованности, сопряженной с повторностью, симметрией, обрамлением в противовес мелодической нерегламентированности музыки первой половины XV века.

Чем точнее повторность материала в голосах, тем дальше техника мелодического развития Окегема отстоит от традиций первой половины XV века и тем яснее предвосхищает она технику Обрехта и Жоскена. Впервые у Окегема начинают широко использоваться секвенции (в одном голосе и в нескольких голосах на разном материале), канонические секвенции, бесконечные каноны. Приемов такого рода не было в многоголосии первой половины XV века, но они буквально перенасыщают ткань сочинений Обрехта и Жоскена. Приведем несколько наиболее характерных примеров. В *Christe eleison* мессы «*Prolationum*» своеобразно построен контратенор — свободное мелодическое начало, на вершине развития которого появляются нисходящие секвенции, закругляющие все построение. Материалом секвенций служит мотив т. 4—5. Секвентно построен и бас, но звуки секвенции в этом голосе не совпадают с контратенором. Три звена секвенции в одном голосе накладываются на два звена в другом:

В Credo мессы «Ecce ancilla Domini» (т. 132—139) выделяется фрагмент на текст «cuius regni...». Здесь проходят три звена восходящей по квартам секвенции у контратенора и два звена квартовой же секвенции (но на другом мотивном материале) у баса. Опять-таки границы звеньев не совпадают, текучесть общего мелодического движения не нарушается, но яркий эффект бесконечного восхождения отражает смысл текста. В обоих случаях звучит всего два голоса. При полном многоголосии четкое секвентное расчленение одних голосов слажено непрерывностью других, т. е. пульс повторения не пронизывает все многоголосие, оно обладает достаточно высокой степенью полимелодического насыщения ткани (см. Aten Credo мессы «Ecce ancilla Domini»).

Однако самое характерное для техники письма Окегема при использовании таких приемов развития, как секвенции, канонические секвенции, бесконечные каноны, заключается в их сочетании с *varietas*. Обратим внимание, например, на заключение *Agnus II* мессы «Mi-Mi». Верхние голоса содержат повторение одного и того же мелодического построения, но с вариантами в протяженности, ритме. Возникает своеобразный бесконечный канон второго разряда с варьированными звеньями. Обрехт сделал бы такой канон совершенно точным (обязательно второго разряда). Окегем дает такую интерпретацию канона, в которой совмещаются *varietas* и новая секвентно-имитационная техника:

Даже в тех случаях, когда тот или иной использованный Окегемом прием техники очень похож на аналогичный у Обрехта или Жоссена, элемент изысканной вариантности отличит музыку Окегема.

ма. Например, не зная автора, можно было бы фрагмент мессы «*De plus en plus*» (*Gloria*) приписать Обрехту (или Жоскену), настолько он характерен для них своим интонационным материалом, краткостью повторяющихся фраз, паузами. Вместе с тем и тот и другой композитор, вероятнее всего, оформили бы этот материал как точный бесконечный канон. У Окегема каждое звено варьируется по ритму, по окончанию. Возникает варьированный, бесконечный канон второго разряда:

De plus en plus. Gloria
110

На основании приведенных примеров можно зафиксировать характерное для Окегема положение между свободно колорированной вариантистью Дюфай и точной повторностью Жоскена (и Обрехта) как двумя противоположными методами развития материала, один из которых представляет искусство первой половины XV века, другой — конца столетия.

В голосоведении Окегема огромное значение имеют удвоения — чаще всего параллельными децимами в крайних голосах и терциями в средних. Удвоение у Окегема может быть расценено также как

форма проявления принципа повторности, тождества, распространяющегося на область фактуры, связей между голосами. В этом аспекте удвоения по сути аналогичны имитациям (но уплотненным, с нулевым сдвигом между пропсткой и риспсткой).

Выразительные оттенки, которые привносит прием удвоения, очень разнообразны у Окегема. Это — средство фактурного размежевания голосов (после полного многоголосия); прием утолщения регистра противопоставленных линий; средство снижения мелодической интенсивности многоголосия и увеличения гармонической плотности звучания. Фрагменты таких удвоений можно отметить особо, ибо они дают примеры принципиально нового устройства многоголосной ткани, своего рода контрапункт пластов, повышающий гармонический потенциал звучания при полифонической системе голосоведения. Ведение голосов параллельными несовершенными консонансами — неотъемлемый признак «эвфонического» контрапункта.

В ряду приемов, отражающих принцип повторности, появляется у Окегема сложный контрапункт, т. е. повторение материала с разными комбинациями сочетания голосов. Этот прием соответствует обычно повторению материала на мотивном уровне (в отличие от Обрехта и Жоскена, у которых повторяются крупные «первоначальные» соединения). Более того, комбинациям подвергаются мотивные ячейки типового характера, т. е. те, что встречаются почти во всех сочинениях. Этим по сфере использования приема Окегем тоже значительно отличается от композиторов следующего поколения, у которых повторение со сложным контрапунктом связано с наиболее приметным музыкальным материалом, часто совпадает с его экспозиционным изложением.

Приемы сложного контрапункта при работе с мотивным материалом появляются у Окегема чаще в тех мессах, где с. рг. ф. дан не в виде протяженной линии, а также в тех, где с. рг. ф. получает мотивно-разработочное развитие (*«Mi-Mi»*, *«Sine nomine»*, *«Quintitonii»*, *«Au travail suis»*). Так, анализируя мессу *«Mi-Mi»*, Г. Пелецис фиксирует большое число комбинаций с двумя стабильными для данного цикла мотивами, образующими устойчивый двухголосный комплекс с использованием *Hvv* и *Hhh* (Пелецис Г., 1980). Приведем некоторые из них:

The image contains four musical examples from Josquin des Prez's masses, labeled with their respective titles and measures:

- Christe el., т. 1** (Measure 72): Shows two voices in counterpoint, with vertical bars indicating harmonic changes. The bass line has a prominent eighth-note pattern.
- Christe el., т. 10—11** (Measure 10-11): Shows two voices in counterpoint, with vertical bars indicating harmonic changes. The bass line has a prominent eighth-note pattern.
- Mi—Mi** (Measure 28—29): Shows two voices in counterpoint, with vertical bars indicating harmonic changes. The bass line has a prominent eighth-note pattern.
- Gloria, т. 130—131** (Measure 130-131): Shows two voices in counterpoint, with vertical bars indicating harmonic changes. The bass line has a prominent eighth-note pattern.
- Credo, т. 162—163** (Measure 162-163): Shows two voices in counterpoint, with vertical bars indicating harmonic changes. The bass line has a prominent eighth-note pattern.

Те же мотивы комбинируются в разных сочетаниях и в других мессах:

The musical score consists of two rows of three staves each. The top row shows:

- 73 Christe el., т. 8—9**: Treble clef, common time. The first measure shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second measure has a fermata over the first note and a repeat sign.
- Christe el., т. 12**: Bass clef, common time. The first measure shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second measure has a fermata over the first note and a repeat sign.
- Kyrie II, т. 7—8**: Bass clef, common time. The first measure shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second measure has a fermata over the first note and a repeat sign.

The bottom row shows:

- Gloria, т. 64**: Treble clef, common time. The first measure shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second measure has a fermata over the first note and a repeat sign.
- Gloria, т. 109**: Bass clef, common time. The first measure shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second measure has a fermata over the first note and a repeat sign.
- Gloria, т. 124**: Bass clef, common time. The first measure shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second measure has a fermata over the first note and a repeat sign.

И наконец, в ряду приемов, обеспечивающих единство материала, связь голосов, их однородность, особое значение имеет имитация, ставшая у Окегема важнейшим средством построения многоголосия. Имитационная техника композитора разнообразна и искусна — от мотивных имитаций в системе «эвфонического» контрапункта, имитаций на фоне свободных контрапунктов в «интермедиях» (разделах, где выключается с. f., паузируют два голоса из четырех)⁵ до сквозного имитационного строения больших разделов в частях месс и разного вида канонов. Мотивные имитации, как и «интермедиевые» со свободными голосами, широко использовал Дюфай. Сквозное же имитационное развитие, выдержанное как последовательный прием построения формы и многоголосия, является открытием Окегема и значительным шагом в сторону сложения строгого стиля.

Имитационная техника Окегема может служить предметом специального исследования. Достойны внимания и приемы выполнения имитаций, и роль их в процессе формостроения, и выразительный аспект имитационной техники. Попытаемся лишь обозначить возможные направления при характеристике имитационной техники Окегема, кратко остановившись на ее наиболее показательных свойствах, прежде всего — на синтаксической роли имитаций в его произведениях.

Имитации у Окегема могут членить развитие, обозначать грани разделов, но могут и, напротив, спаивать его, соединять конец одного построения с началом другого. Это довольно интересный момент.

⁵ На «интермедиенную» функцию подобного рода эпизодов впервые обратил внимание В. В. Протопопов. — Сов. музыка, 1977, № 3.

Судя по разнообразию видов, форм и функций, которые может выполнять имитация, это прием с универсальными возможностями. Окегем открывает эти возможности, хотя не все их реализует в полной мере.

Имитации фрагментарные, охватывающие два голоса из четырех, близкие по значению удвоениям, являются средством мелодического объединения голосов, нацеленного на концентрацию многоголосия в заключительных фазах полифонических построений. Переход от неимитационного контрапункта к имитациям, хотя бы частичным, служит Окегему каденционным фактурным средством. Нередко частичным имитациям в каденциях сопутствуют удвоения⁶.

Имитационное изложение Окегем использует как средство активизации развития, новый импульс, вводимый обычно после неимитационного начала, вторгающийся в «эвфонический» контрапункт. Плотно спаянное разными голосами многоголосие тогда как бы расщепляется, из него проистрастиает мелодия, мотив, отдельный голос как тезис для развития. Это один из отработанных у Окегема приемов, логика последования этапов развития здесь везде одна идентична.

Первая фаза — неимитационный, «эвфонический» контрапункт с каденцией, вторая фаза — имитационная, завершающаяся опять-таки более плотным, гармоническим многоголосием. Приведем Kyrie I мессы «Sine nomine» как один из типичных вариантов воплощения описанной логики развития:

⁶ Обратим внимание на аналогичные моменты в фугированных формах Баха — введение в заключительных фазах формы имитаций с удвоениями.

И, наконец, важнейшая функция имитационной фактуры у Окегема — экспозиционная. В таких случаях у Окегема и порядок вступления голосов, и ритм их последовательного вступления (с разным временем отстояния риспост) близки классическим экспозиционным имитациям строгого стиля. Только краткость начального импульса отличает их — точность имитирования быстро нарушается, голоса варианто разветвляются.

Есть у Окегема фрагменты музыки, чистотой своего строгого стиля сравнимые с палестриновскими. В них можно заметить и отборанность ритмо-мотивного материала, и фразировку, предвосхищающую классическую палестриновскую (на слово «*Kyrie*» один мотивный материал, имитируемый всеми голосами, на слово «*eleison*» — другой, тоже с имитациями), и несовпадение расчленений мелодических линий в голосах (ни одной полной каденции). Обратим внимание, например, на второе полифоническое построение в *Kyrie II* мессы «*Sine nomine*». В нем сцепляются, налагаясь один на другой, два имитационных звена, образуя трехголосное каноническое построение, весьма похожее на будущее палестриновское плетение имитационной ткани. Есть, однако, моменты, отличающие многоголосие Окегема от многоголосия Палестрины, — вступление всех голосов в унисон, перекрещивание в нижней паре, перфектные интервалы и созвучия в т. 69, 70, 72, неразрешенная септима в крайних голосах в т. 71:

Sine nomine, Kyrie II



Таким образом, оформление многоголосия как бы опережает нормы его звучания. Фактурное решение осуществляется в строгом стиле, звуковые образования сохраняют отпечаток первой половины XV века.

Чрезвычайно велика роль имитационного изложения в формировании полифонического синтаксиса. Характерны в этой связи у Окегема кадансы — не одновременное завершение фраз во всех голосах, но с несовпадением момента окончания, смысл которого — в непрерывности полифонического перетекания мелоса. В этом отношении многоголосие Окегема знаменует важный рубеж в достижении истинно полифонического развития. Возможно, в ряде случаев чрезмерная текучесть окегемовского развития выступает закономерным антитезисом средневековой дискретности.

Довольно большие разделы музыки Окегем может строить на бескаденционном развитии, выалируя окончание фраз в одном голосе началом новой фразы в других, несовпадением мелодических и текстовых фразировок,— с той подлинной полифонической непрерывностью, какую на столь протяженных построениях не удавалось достигнуть ранее. Например, в *Qui tollis* из мессы «*Sine nomine*», где до раздела на текст «*Quoniam*» ни одна мелодическая каденция в голосах не совпадает. Приходящиеся на концы мелодических фраз имитации способствуют не завершению, а продолжению движения, стимулируют развитие. Складывается определенная закономерность кадансирования: каждый каданс вносит новый мелодический импульс для развития, подхватываемый имитациями. Кадансовая имитация предыдущей фразы смыкается с инициальной имитацией последующей. Образуются двухголосные каноны, связывающие в едином токе имитационного развития конец одного построения с началом другого. В многоголосии искусно соединяются прозрачность, разреженность с гибкостью «бесконечного» мелоса.

Есть у Окегема необычайно интересные образцы имитационного многоголосия, в которых каждое следующее звено дает новое соотношение голосов, включает в действие новую пару. В имитационный процесс последовательно вовлекаются все голоса. Идет рост имитационного построения, в полном смысле имитационный процесс, захватывающий все многоголосие, но базирующийся на имитациях только в двух голосах. Таков, например, фрагмент *Credo I* мессы «*Au travail suis*» (с т. 27), в котором пропстой является бас, а риспостой — сначала тенор, а затем контратенор. С т. 30 пропстой становится тенор, а риспостой — супериус:

Au travail suis, Credo

76

Soprano (Su) *facto rem coeli-*
 Alto (Co) *facto rem coeli-*
 Tenor (T) *Pa - trem om ni - po ten tem,*
 Bass (B) *Pa - trem om ni - po ten tem,*

5

et ter rae, et in -
et ter rae, vi si bi li um om ni um
vi si bi li um om ni um,

10

- vi si bi li um.

- bi li um. Et in u num Do minum Je sum Chri -
Et in u num Do minum Je sum

15

Fi li um De i u ni ge ni -
Fi li um De i, De i
- stum, Fi li um De i u ni ge ni -
Chri stum, Fi li um De i u ni ge -

20

25

tum.
Et ex Pa-tre na-tum an-te om-ni-a sae-...
Et ex pa-tre na-tum an-te om-ni-a sae-cu...
tum.
ni-tum.

30

-cu-la.
De-um ve-rum
la.
lu-men de lu-mi-ne,
De- um de De-o,
De- um ve-rum
De- um de De-o, lu-men de lu-mi-ne

Сколь разнообразны приемы построения и развития многоголосия, могут продемонстрировать, в частности, Gloria и Credo мессы «Ecce ancilla Domini», построенные почти исключительно на имитационной основе (см. приложения 11, 12).

§ 2. ПРИЕМЫ ФАКТУРНОГО РАЗВИТИЯ. ДИНАМИЧЕСКИЕ И СЕМАНТИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ФАКТУРЫ В СОЧИНЕНИЯХ ОКЕГЕМА

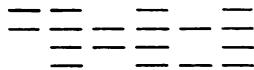
Фактура, приемы организации, оформления многоголосной ткани приобретают в сочинениях Окегема качественно новый круг значений. Во-первых, в распоряжении композитора разнообразные возможности фактурных образований. Их смены он подчиняет определенной логике, строит своего рода фактурный план формы, посредством которого осуществляется развитие в крупных масштабах. Во-вторых, Окегем стремится фактурными средствами (не интонационными и не гармоническими, а именно фактурными) передать содержание текста, выразительность смысла отдельных фраз, слов и тем самым эскизно наметить рисунок художественного образа. Вниманием к этим двум сторонам фактурных возможностей музыки Окегема обусловлено название параграфа. И та и другая впервые обнаруживают себя именно в его сочинениях.

Окегем стремится к разреженности многоголосия, прозрачности,

при которой рисунки голосов, их материал рельефнее воспринимается и прослушивается.

Наблюдение над мессами Окегема показывает определенную закономерность — наибольшей прозрачностью фактуры отличаются сочинения, в которых нет традиционно выраженного с. рг. ф. в виде непрерывной мелодической линии и тем более колорированной (в упомянутой мессе «*Au travail suis*» с. рг. ф. — шансон самого Окегема — разрабатывается вообще без с. ф. как такового). Это довольно важный для понимания общих принципов многоголосия момент — наличие линейного стержня, заданного мелодического голоса побуждает к полимелодической организации многоголосия, мелодической плотности ткани⁷. Если к тому же заданный голос колорирован, то плотность многоголосия всегда довольно высока.

Расширение возможностей фактурного оформления в многоголосии Окегема связано с преобразованием техники сочинения месс. У Окегема впервые появляются мессы с мотивно-«разработочной» трактовкой первоматериала. Это очень сильный стимулирующий момент для обновления фактуры многоголосия, гибкого изменения его видов в процессе развития музыкальной формы. Так, разрешенность, рельефность многоголосия у Окегема достигается варьированием числа голосов. Но не только этим. Новой (по сравнению с предшественниками) является техника переменного состава в звучащего ансамбля. Суть ее заключается в том, что при одном и том же числе голосов меняется состав участвующих партий. Тем самым даже простые формы многоголосия (например, двухголосие) получают сильный внутренний стимул движения. Так, введение дуэтов, оттеняющих полное многоголосие, широко использовалось композиторами первой половины XV века. У Окегема дуэтов еще больше — они порой охватывают протяженные разделы музыкальных форм (см. начало *Credo* «*Ecce ancilla Domini*» — приложение 11). Но дело не столько в количестве звучащего двухголосия, сколько в технике его распределения по разным парам голосов, тогда как и у Данстейбла, и у Дюфаи пары ведущих дуэт голосов не менялись на протяжении одного построения: у Данстейбла вообще дуэты вели большей частью только верхние голоса, у Дюфаи пары голосов могли меняться в каждой следующей «интермедией», примерно по такой схеме:

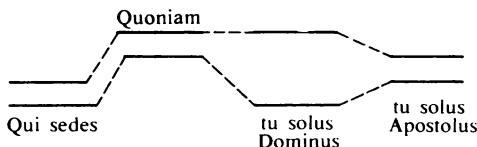


и т. д.

Окегем же, строя большие разделы двухголосно, включает в развитие все голоса ансамбля. Суть развития заключается в тембровых переходах от одной пары голосов к другой. Прием группировки голосов по парам (с выключением предыдущей в момент вве-

⁷ Говоря о мелодической плотности многоголосия, мы принимаем во внимание степень мелодической активности голосов, самостоятельности линий.

дения следующей) будет использоваться Жоскеном и Обрехтом, но уже с новым эффектом — контрастом тембрового диалога антифонного характера. У Окегема пары переключаются более плавно, в новой паре всегда участвует один из голосов предыдущей, идет сцепляемость тембровых переходов. Так развиваются многие части месс — например, Qui tollis мессы «Au travail suis». Четырехголосие возникает здесь только в моменты завершения построений (на текст «suscipte deprecationem» и «Jesu Christe»). Развитие осуществляется двумя голосами. Переход их по парам создает то тембро-фактурное движение, в котором заключена сущность полифонического развития:

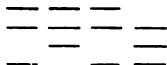


Здесь нет имитаций. Напротив, не дифференциацию голосов, а их парную связанность стремится подчеркнуть композитор, часто прибегая к удвоениям — ритмическим и интонационным (см. приложение 13).

По такому же принципу и даже с еще большей диагональной активностью, т. е. более частым изменением пар голосов, построено двухголосие в начале *Credo*. До Окегема образцов такого рода фактуры не обнаружено. Движение перетекает от пары к паре, заполняя широкий объем четырехголосия, но с редчайшей прозрачностью. Самое примечательное состоит в том, что в этот процесс вовлекается с. рг. ф. Голоса сближаются в мелодическом отношении, преодолевая ту самостоятельность партий, которая всегда сопровождала музыкальный материал дуэтов, и ту контрастность, которая была заложена в противопоставлении дуэтов и полного многоголосия. Музыкальный материал, звучащий в разных голосах такого «диагонального» многоголосия, у Окегема однороден, ограничен, звуковая масса колышется, движется, из одного звуна вытекает другое. Страницы подобного рода музыки у Окегема исключительны по прозрачности, гибкости тембрового обновления, краткости линий каждого голоса и вместе с тем непрерывности потока «бесконечного» мелодии. Обратим внимание в *Credo* на мелодическую связь голосов — тенор, бас и контратенор (т. 1—6) объединены имитацией, контратенор и бас удваиваются (т. 9—10), начальный мотив тенора имитируется басом (т. 13—14). Интересны имитационные построения, о которых речь шла раньше (см. пример 76).

В переменности голосового состава заключается суть нового, разработанного Окегемом принципа фактурного развития полифонического типа, обеспечивающего при одном и том же числе голосов беспрерывное внутреннее движение многоголосия. Этот принцип в действии можно наблюдать не только при двух звучящих голосах, но и при трех. Так развивается трехголосие, например, в *Gloria* мессы

«Ecce ancilla Domini» — идет перегруппировка голосов, сближение их интонационного материала, спаянность построений через разновременные каденции в голосах и т. п. (см. приложение 12):



Из этого приема вытекают два важнейших для характеристики полифонии строгого письма момента — возрастает значение диагонали, при всех обстоятельствах (при имитациях или без них) способствующей рельефному выделению голосов, и тембровых переходов как основы движения в полифоническом многоголосии. Эти свойства возникают изнутри самого многоголосия, без привлечения каких-либо средств внешнего порядка (например, контрастов вокального и инструментального звучания, хора или солиста и т. п.). Все функции, обеспечивающие развитие, берет на себя фактура. Соответственно, планировка фактуры входит прежде всего в замысел музыкальной композиции. Устанавливается ритм чередования голосов, во многом выявляющий общую направленность развития материала, динамику, индивидуальные особенности произведения. Без традиционно выраженного с. ф. Окегем строит наиболее контрастные, рельефные фактурные планы. Так, в Gloria и Credo мессы «*Au travail suis*» систематически чередуется двух- и четырехголосие. Двухголосие преобладает, четырехголосие занимает примерно треть от общей протяженности, но возникает на завершающих фазах развития и поэтому связывается с особой выразительностью текста, акцентирует его. В небольшом фрагменте «*cuius regni...*» четырехголосие буквально возвышается среди окружающего его двухголосия. Поток непрерывного мелодического движения приостанавливается, кристаллизуется в чистую вертикаль и как бы застывает в ней — в замедленном пульсе гармонический хор провозглашает: «Его же царству не будет конца». Таким образом, в соотношении двух- и четырехголосия заложена определенная формоорганизующая идея — двухголосие осуществляет движение темброво объемное, но прозрачное, четырехголосие суммирует, концентрирует его. Полифоническая разветвленность движения тогда сменяется гармонической монолитностью. К концу формы протяженность четырехголосных построений возрастает.

Не менее яркий художественный эффект создается введением двухголосия после полного многоголосия и обратно. В *Et incarnatus* из Credo мессы «*Cuiusvis toni*» полноголосие буквально вторгается в развитие двух голосов, хор гимнически провозглашает «*et homo factus est*», а затем, второй раз, более приглушенно, вновь после лирического кружева двухголосия звучит гармонический фрагмент «*passus et sepultus*». Подобные приемы говорят о новом отношении композитора к тексту, о стремлении контрастами в звучании подчеркнуть его смысл. Во многих случаях определенную идею фактурного характера Окегем доводит до полной композиционной отделан-

ности. Так, в *Agnus* мессы «*Ecce ancilla Domini*» необычно построенная первая часть — в соотношении 1:2 двухголосия и четырехголосия — находит отражение во всех последующих. *Agnus II* строится как *Duo*, *Agnus III* — весь на полном многоголосии. В соотношении всех эпизодов формы *Agnus* соблюдена пропорция 1:2:3:4.

Более плотная в фактурном отношении месса «*De plus en plus*» имеет совершенно иной (чем фактурно прозрачная «*Au travail suis*») ритм чередования полного и неполного многоголосия, иной выразительный смысл этого чередования, иную направленность динамики. Двухголосия в мессе довольно мало, чередуются трех- и четырехголосные построения. Тем более заметно и выразительно двухголосие. Двухголосием завершаются части (плотность звучания как бы диминуирует), двухголосием же они открываются. Образуются симметричные фактурные планы: 2—4—3—4—2. Таков план *Gratias*. Аналогичен план первого раздела *Credo* с полной симметрией: 2—4—3—4—3—4—2. План *Qui tollis* противоположен по распределению многоголосия: четырехголосие обрамляет часть, в центре ее находятся два канона, оба двухголосные: один — бесконечный (на текст «*suscipe deprecationem*»), другой, довольно выпуклый, в крайних голосах (с третьим свободным голосом) простой,— на текст «*Tu solus, Altissimus*».

Динамично фактурное развитие в *Credo* мессы «*Forsseulement*». Месса эта пятиголосна, но полный состав голосов звучит довольно редко (и в тех же эпизодах, что в мессе «*Au travail suis*»). Пятиголосие выполняет интегрирующую, обобщающую функцию в фактурном развитии.

В Кугиэ I мессы «*Ecce ancilla*» Окегем планирует вступление голосов по нарастающей плотности — от двух к трем и затем к четырем с пропорцией соотношения 5:3:4 (30 SB:18 SB:24 SB), дающей ту степень неравенства между разделами формы, которая очень характерна для Окегема как в композициях малых масштабов, так и в архитектонике цикла. Примерно с таким же неравенством — 3:1:2 — строит Окегем соотношение разделов внутри Кугиэ, внутри *Gloria* (если их три в *Gloria*), внутри *Credo*. По нарастающей плотности развиваются разделы Кугиэ мессы «*Forsseulement*», одной из самых совершенных в конструктивном плане месс Окегема с большой первой частью, в которой заложена идея прогрессирующей плотности многоголосия. Та же идея, но в более скромных масштабах использована в мессе «*Cuiusvis toni*», где не только Кугиэ, но и все части начинаются с последовательного вступления голосов в одном и том же порядке (Su — Co, затем T и B). В *Sanctus* мессы «*Au travail suis*» подобная планировка голосов имеет, кроме того, и выразительное значение, так как наиболее плотное звучание приходится на *Hosanna*.

Окегем добивается изменения плотности многоголосия и при одном и том же числе голосов, по-разному строя их соотношение. Различные виды многоголосия можно расположить по степени увеличения мелодической плотности следующим образом: силлабический контрапункт (вертикаль, чистая гармония, соотношение голосов

нота-против ноты) — «эвфонический» контрапункт (гармония, активизированная в мелодическом отношении) — имитационный контрапункт — полимелодическое многоголосие (с мелодически развитыми различными голосами). Сопоставление этих видов многоголосия, переход от одного к другому заключает в себе суть процесса развития, выразительные эффекты. Так, переход силлабического контрапункта к имитационному вызывает всегда сильный импульс движения. В таком контексте значение имитационного изложения как развивающего оценивается особенно ярко. Переход от мелодически насыщенного многоголосия любого вида к силлабическому сопряжен с итоговостью, заключительным этапом развития. Полимелодическое многоголосие, вытекающее из имитационного (например, путем увеличения числа голосов, как в *Qui tollis* мессы «*De plus en plus*»), воспринимается как наиболее насыщенный этап развития. Появление имитаций внутри полимелодического многоголосия (равно, как и удвоений) способствует прояснению фактуры, упрощению ее рисунка и характерно для замыкающих построений. Таким образом, и каждый вид фактуры, и особенно их соотношение связываются с определенным местом и ролью в развитии крупных форм. В некоторых случаях можно говорить даже о функциях типов многоголосия в музыкальной форме, например экспозиционного для «эвфонического» контрапункта (см. § 1), развивающего для имитационного, заключительного для полимелодического или силлабического многоголосия. Последование этих фактурных форм дает соотношение этапов развития по логике *i-m-t*. Особенно ясно ее проявление в построении небольших частей, например *Kyrie* в мессе «*Quinti toni*» (о *Kyrie* мессы «*Sine nomine*» шла речь в § 1). В крупных, развернутых частях, где процесс формообразования протекает сложнее, соотношение названных типов фактурных образований позволяет увидеть определенную фактурную форму — т. е. план построения на основе логики фактурных смен. Обратим в связи с этим внимание на *Qui tollis* мессы «*Mi-Mi*». Первая фаза формы основывается на типичном для Окегема «эвфоническом» контрапункте. К концу этой фазы мелодический элемент в многоголосии вообще сводится к минимуму. Раздел «*suscipe deprecationem*» строится на силлабической гармонии (речитации аккордовых комплексов). Концом открывается вторая фаза — последовательное прямое восхождение голосов с сильным имитационным эффектом (хотя и без имитаций как таковых); начинается фаза фактурного развития. Появляются имитации — четырехголосные на текст «*miserere*» (т. 105—110), двухголосные на текст «*tu solus...*» (т. 117—123), двойная имитация на текст «*Altissimus*» (т. 129—132), на «*Dei Patris*» (т. 144—149). Заключительная фаза вновь возвращает первоначальный тип изложения. Складывается абсолютно ясная трехчастная форма по фактурному плану (приложение 14).

Анализ крупных форм Окегема, выполненный в соответствии с фактурным планом, логикой фактурных смен, показывает определенную закономерность в оформлении композитором музыкального материала, раскрывает закономерности фактурной формы, предшест-

вующей тематической форме, тональной, структурной и т. п. Закономерности эти, конечно, проявляются более выпукло в зрелых мессах, таких, как «Mi-Mi», «Au travail suis», «Ecce ancilla Domini», «Cuiusvis toni» и другие. Этот же принцип проецируется и на планировку цикла. Так, общая логика построения цикла мессы «Ecce ancilla Domini» в большом масштабном увеличении воспроизводит логику фактурных смен, отмеченных выше. Gloria и Credo — имитационные части мессы — концентрируют развивающую фазу циклической формы. Sanctus и Agnus с их полимелодическим многоголосием — заключительную.

По степени плотности многоголосия почти во всех мессах выделяется первая часть, Kyrie. Вторая и третья являются везде более разреженными. Таким образом, по фактурному плану цикл тоже строится с обрамлением: Kyrie и Agnus (или Sanctus+Agnus) в фактурном отношении всегда отличаются от Gloria и Credo. В мессе «De plus en plus», кроме того, Agnus I дает полное соответствие с Kyrie не только по степени плотности многоголосия, но и по масштабам. Исключение составляет месса «Mi-Mi», в которой наиболее плотной по фактуре частью является Credo.

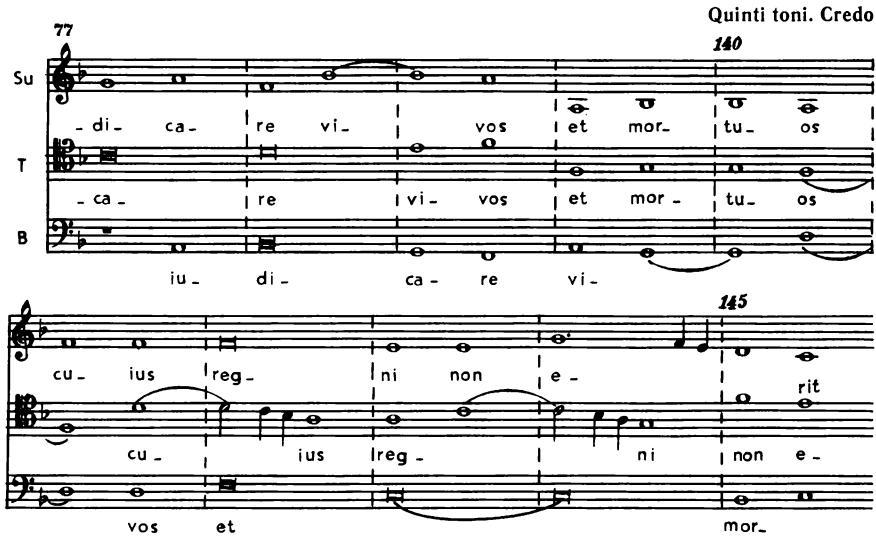
С фактурным развитием непосредственно связан регистровый план цикла — подъемы и спады регистров влекут за собой повышение или понижение диапазона звучания. Красивую линию «скрытого» голосоведения в масштабе циклической формы можно заметить в мессе «Mi-Mi». Kyrie звучит низко в регистровом отношении и однородно по характеру многоголосия. Самый высокий звук Su здесь g^1 . В Christe eleison он повышается до a^1 . Резко просветляется звучание в Gloria (верхние тоны Su здесь — h^1 , c^2). Наиболее глубоко затемняется оно в Qui tollis («suscipte deprecationem»), чтобы вновь подняться к концу всей части. Credo контрастно Gloria и по регистру (низкое звучание), и по плотности многоголосия. Sanctus — самая яркая часть по фактурным перепадам и высокая по регистру (c^2). Agnus планируется в трехчастной фактурной форме (трехчастен и регистровый план), в середине которой находится низкий по tessiture Agnus II. Так в цикле создается волнообразная линия регистрационного развития, отражающая ту выразительность, которую Окегем вкладывал в каждую часть, в каждый ее раздел.

В музыке Окегема впервые можно отметить стремление к передаче непосредственного смысла отдельных фраз, слов текста, например слов «et mortuos» в Credo. В мессе «Quinti toni» в этот момент резко (на октаву) понижается диапазон двух верхних голосов и сразу же затем возвращается к прежнему регистру на слова «cuius regni non erit finis». Затемнение регистра, строгое удвоение верхних голосов в терцию, отражающее как бы внезапную скованность голосоведения, дает мгновенный отклик на текст, перепад характера звучания на коротком промежутке времени (всего 4 семибревиса). Следующая же фраза — «cuius regni...» отмечена появлением связанных со смыслом этого текста секвенций, т. е. повторности (в разных формах выражения) как иллюстрации бесконечности, открытости во времени, разомкнутости.

Во многих мессах текст «cuius regni...» сопровождает появление мотива , особенно располагающего к имитационным секвенчным повторениям. В мессе «Quinti toni» это место обозначено секвенцией в теноре и последующей имитацией между тенором и верхним голосом, т. е. трехкратным повторением одного мотива:

Quinti toni. Credo

140



77

Su
- di - ca - | re vi - | vos | et mor - | tu - os

T
- ca - | re | vi - | vos | et mor - | tu - os

B
iu - di - ca - re vi -

145

cu - ius | reg - | ni non e - | rit

cu - ius | reg - | ni non e -

vos et mor -

Секвенцией в двух голосах сопровождается этот текст в мессе «Ecce ancilla Domini» (см. приложение 11).

Понижение регистра, удвоение как форма уплотнения, сжатия фактуры, притом в низком регистре и в терцию (т. е. вариант, дающий наиболее ощутимый эффект омрачения, приглушения звучания), появляется на текст «mortuos» в мессе «Forsseulement». Символическую взаимосвязь между «mortuos» и «finis» подчеркивает Окегем, повторяя материал голосов (точно — баса в т. 107—108 и 116—117). Одна из последних фраз Credo («et expecto ressurectionem mortuorum») в мессе «Mi-Mi», содержащая слово mortuorum, не только отмечена понижением регистров в голосах, но и символически выделена графикой: черной нотацией. Исследования ритмики голосов, сравнительный анализ манускриптов мессы показывают, что черная нотация применяется здесь Окегемом не для обозначения изменений в ритме, а с целью именно символического затемнения записи. Эта форма символики (так называемая Augenmusik) применяется Окегемом, видимо, впервые и в дальнейшем получает распространение в нотной записи сочинений Жоскена (см.: Elders W., 1968).

Приемы, предназначенные Окегемом для непосредственного отражения смысла слов, как указывалось, носят в основном фактурный характер. Такова, например, та необычная по технике выполнения

имитация в *Credo* из мессы «*Au travail suis*» (см. § 1), когда новая риспоста передается в вышележащий голос, за которым смещается вверх и пропоста, и имитация буквально устремляется ввысь; разреженная, прозрачная, она отражает ту идею света, о которой идет речь в тексте («*lumen de lumine*» — см. пример 76, т. 29—31). В мессе «*Forsselement*» также подчеркивается этот текст введением после паузирования верхнего голоса, дающего большой регистровый разрыв с парой плотно расположенных нижних. Верхний голос как бы освещает с большой высоты многоголосие (в *Su* звучит самый высокий звук — e^2):

Forsselement. *Credo*

Характер сосредоточенного молитвенного смирения вкладывает Окегем всегда в слова «*suscipe deprecationem*», используя строгую аккордовую фактуру многоголосия с замедленным ритмом движения, аккордовых смен (как своеобразную гармоническую речитацию), — например, в мессах «*Ecce ancilla Domini*», «*Au travail suis*», «*Mi-Mi*» (см. приложения 12, 13, 14). Двумя верхними голосами, словно освобожденными от «тяжести» нижних, поднимающимися вверх с восходящей секвенцией, передан выразительный образ «восхождения к небесам» в *Credo* мессы «*Ecce ancilla Domini*» (см. приложение 11, т. 109—112). В резком контрасте со звучанием двух басов вводятся два верхних голоса, воспаряющих на текст «*ascendit in coelum*» в мессе «*Forsselement*». И наоборот, звучание уходит в нижний регистр, в глубину мужских голосов вместе с текстом «*descendit de coelis*» в мессе «*Mi-Mi*».

Примеров такого рода в музыке Окегема много. Они очень показательны. Прежде всего тем, что отдельные фрагменты, яркие словесные выражения начинают трактоваться композитором как образы — свет, восхождение к свету, торжественная просветленность, молитвенная смиренность, скорбь и т. д., — те образы, которые послужат источником вдохновения для многих композиторов следующих поколений. Окегем, как художник эпохи Возрождения, стремится передать в звучании наиболее яркие эмоциональные реакции, рождающиеся от отдельных словесных выражений, эмоционально истолковать текст, найти для этого определенные средства выразитель-

ности. В этой связи совершенно иным предстает мир музыки Окегема — не обобщенно-абстрактным (как это долгое время было принято считать), а эмоциональным и очень тонким. По крайней мере, в лучших и наиболее совершенных произведениях, таких, как «*Au travail suis*», «*Ecce ancilla Domini*», «*Mi-Mi*», «*Forsseulement*», Окегем находит столько новых средств для донесения чисто выразительной стороны текста и словесных образов, какими не располагали его предшественники. Существенно, конечно, для характеристики музыки Окегема, что все эти средства обращены прежде всего к области фактуры. Возможности полифонической фактуры, как для передачи объемного по регистровому пространству, разреженного, темброво переливчатого звучания, так и для развертывающегося в крупном масштабе движения, расширяются у Окегема необычайно. В арсенале средств письма Окегема формируются предпосылки для разных путей развития полифонического искусства.

§ 3. ФОРМООБРАЗОВАНИЕ И КОМПОЗИЦИЯ

В сочинениях Окегема обращает на себя внимание прежде всего логика построения крупных форм — организованность средств выразительности, подчинение их определенному конструктивному порядку. Не менее важной для процесса формостроения является работа с интонационным материалом — мотивами, выведенными или из с. рг. f., или из многоголосного motto, открывающего первую часть цикла. Работа эта осуществляется в двух направлениях: над единством мелодического материала в голосах и над сквозным развитием комплекса мотивов в масштабах циклической формы. В определенной мере эту работу можно назвать «тематизацией» многоголосия.

Процесс вовлечения интонационно-мелодического материала с. f. в многоголосное развитие начинается уже у Дюфай и продолжается, с гораздо большей активностью и разнообразием приемов, у Окегема. Этот момент имеет отнюдь не частное, техническое значение. Он отражает эволюцию мышления и не случайно оказывается в центре внимания в эпоху Возрождения, ибо за техникой работы с с. f. скрывается во многом суть процесса творчества — новое осознание единства художественного материала, индивидуальная работа с неиндивидуализированным первоматериалом, умение развить его комплексно и всесторонне, отразить в художественной форме как по горизонтали (т. е. в длительном развитии), так и по вертикали (т. е. во всех голосах, в многоголосии). Именно в творчестве Окегема, как мы отмечали выше, впервые появляются приемы «разработочной» трактовки с. рг. f., связанные с нарушением его целостности, так же как и тенденция к «тематизации» многоголосия и формы. Пока это тенденция, во многом еще не полностью реализованная, но комплекс приемов, найденных и использованных Окегемом, в перспективе дальнейшего развития циклического формообразования заслуживает особого внимания. На этих приемах мы кратко остановимся.

Прежде всего это прием миграции самого с. ф. по голосам, который может осуществляться в масштабах цикла (т. е. с. ф. перемещается по голосам от части к части) и в пределах одной части. В первом случае прием способствует фактурному, тембровому, иногда ладовому (если миграция сопровождается звуковысотной транспозицией) развитию. Окегем создает при этом внутренний план расположения с. ф. в многоголосии всей циклической формы. Например, в мессе «*L'homme armé*» с. ф. поочередно проводят тенор и бас: три раза тенор (*Kyrie I, Gloria I, Qui tollis*), трижды бас (в трех подразделах *Credo*), затем тенор (*Sanctus*) и снова бас (*Agnus*). *Gloria* выступает как центр цикла по звуковысотному расположению с. ф.— в этой части он транспонируется на квинту вниз. Проведения с. ф. на первоначальной высоте в *Sanctus* и *Agnus* образуют звуковысотную «репризу» в циклической форме. Миграция с. ф. идет не только в наиболее крупном (из всех возможных вариантов) масштабе, но и с сохранением целостности напева, с одинаковым принципом чередования в нем тонов и пауз (варьируется лишь протяженность «интермедиий»). Таким образом, посредством миграции осуществляется вариантное обновление изначально неизменной основы цикла — Окегем по-новому интерпретирует традиционную концепцию «тенорового» цикла (см. гл. 2 § 3).

Миграция с. ф. в мессе «*Forsseulement*» сопровождается расчленением напева с. ф., транспозицией его фрагментов.

Еще один новый прием — предвосхищение с. ф. в свободных голосах. Он станет чрезвычайно важным в музыкальных формах Обрехта и Жоссена. Появление раньше самого с. ф. его мелодического материала в одном или двух свободных голосах приравнивает их к первооснове музыкальной формы — с. ф. Это один из действенных приемов «тематизации» многоголосия. Примеров рассредоточения материала с. ф. по голосам можно привести очень много. Ограничимся некоторыми. В разделе с текстом «*Domine Deus*» в *Gloria* мессы «*L'homme armé*» (т. 24—29) с. ф. вступает как риспоста к басовому голосу. Риспостой является с. ф. и в начале *Credo* той же мессы. Фразу с. ф. в *Et incarnatus* из *Credo* имитируют в октаву и унисон *Su* и *Co* (т. 47—52). Канон с. ф. образуется между *B* и *T* в начале *Agnus* мессы «*Au travail suis*». С некоторыми вариантами в голосах трехголосный канон с участием с. ф. звучит в *Sanctus* той же мессы. Ярким примером последовательного введения фраз, мотивов с. ф. в свободные голоса может служить раздел *Et resurrexit* из *Credo* мессы «*L'homme armé*», где буквально каждое построение с. ф. рождает имитационный отклик в свободных голосах. «Разработочная», развивающая роль этого центрального раздела *Credo* отражает, видимо, сознательный замысел композитора в планировке цикла.

Появляется у Окегема и прием «предыmitаций» — т. е. имитационного изложения материала с. ф. в преддверии его самого. В процессе развития музыкальных форм такие предыmitации возникают довольно часто. Значительно реже — в экспозиционных построениях, притом только в поздних мессах Окегема, и в тех из них, где с. пр. ф. претворяется нетрадиционным способом, как в мессе «*Au travail*

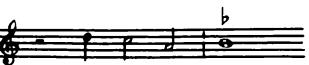
suis», Курье I которой открывается четырехголосной имитацией на материале первой фразы с. f. Все голоса воспроизводят заглавный тезис мессы, но с разной продолжительностью: Со — начальный мотив, Su и В дают на него небольшой канон. Традиции *varietas* придают дополнительную специфику этой «тематической» имитации.

Идея предимитации лежит в основе построения многоголосия в Курье I мессы «*Forsseulement*», фактурно более сложной в силу того, что это месса-пародия, в которой находят отражение все голоса шансон. Фактурная модель начала шансон переносится в Курье I, но усложняется, доразвивается (в шансон было три голоса, в мессе — пять). Доразвитие осуществляется через предимитацию (у Co и Su). Аналогично строит Окегем экспозиционное построение в Gloria.

Исключительной по насыщенности «тематическим» развитием является месса «*Ecce ancilla Domini*». Материал с. f. вводится здесь последовательно во все свободные голоса посредством сквозной имитационной техники. Имитации в свободных голосах подхватывают с. f., вторят его фразам, или, наоборот, свободный голос выступает как пропоста, предвосхищая с. f.— риспосту. Такой процесс вовлечения с. f. в имитационную систему всего многоголосия предстает особо насыщенным и динамичным в Gloria. С момента включения с. f. свободные голоса имитируют его материал почти постоянно. Первую фразу с. f. имитирует бас; затем басовый голос становится пропостой в довольно протяженном каноне с тенором (т. 34—42); в т. 45 в той же паре голосов пропостой становится с. f. С раздела *Domini Fili* (т. 51) в имитацию с с. f. включается Su. Он становится пропостой. Три голоса из четырех оказываются объединенными одним с. f., ясно обозначающим начало самостоятельного раздела в музыкальной форме. С такой последовательной разработкой материала с. f. в свободных голосах, в полном смысле слова «тематизацией» многоголосия, мы не встречались до Окегема (приложение 12). В messах, не имеющих с. f., развивающих первоисточник (одноголосный, как в мессе «*Au travail suis*», или многоголосный, как в мессе «*Forsseulement*») посредством разработки его мотивов, мелодические обороты вычленяются из заимствованных мелодий. Комплекс «тематических» (сквозных) мотивов излагается обычно в Курье I. Кроме того, Курье I экспонирует многоголосное motto, которое затем с разными вариантами повторяется в каждой части. М. Букофцер называет такой прием циклического формостроения motto-техникой (Bukofzeg M., 1950). Этот прием появился впервые в циклах Дюфай и был одним из первых приемов по обеспечению единства циклической формы. В messах Дюфай построения motto были небольшими, но повторялись точно в начале каждой части. Окегем разнообразнее использует идею motto. Ни одна часть цикла не открывается у него точным повторением многоголосия: сказывается действие *varietas* как основополагающего художественного принципа. Мелодический материал голосов motto в каждой части варьируется, изменяется. Одни голоса повторяются протяженными фразами, другие — начальными мотивами. Таким образом,

многоголосный материал motto развивается в циклической форме, причем с определенной логической последовательностью. В начале этот материал экспонируется, затем, в средних частях цикла, получают развитие отдельные голоса motto. К концу цикла motto вновь концентрируется в своем первоначальном многоголосном виде. Так происходит, например, в мессе «*Sine nomine*». Голоса начального motto выполняют на протяжении цикла разную роль. Первая фраза верхнего голоса воспроизводится наиболее точно — как стержневой мелодический тезис (возможно, заменяя отсутствующий с. ф.), что не исключает моментов варьирования в нем. Материал контратенора и тенора представлен только небольшими начальными мотивами. В Gloria и Credo от начального motto остаются только два голоса. В Sanctus и Agnus многоголосное motto вновь восстанавливается, отмечая заключительную fazу цикла. В масштабе всей циклической формы функцию motto, т. е. экспозиционного многоголосного тезиса, выполняет Kyrie I.

Можно сказать, что материал Kyrie I у Окегема всегда трактуется как источник развития для всей циклической формы. В этом отношении работа Окегема с интонациями, мотивами удивительна. Проведя анализ мотивно-мелодического материала мессы, можно заметить, что все имитируемые мотивы выведены из Kyrie I. Развитие получает

мотив из Su Kyrie I:  Он проводится и в

самой Kyrie (в т. 12—13, 14, 15 с имитацией у T и Co), звучит в качестве *initio* небольшого канона в начале Gloria (т. 6—8) на текст «*Deus Pater*» у Su (т. 29—31), в удвоении у Su и Co на текст «*ipigenite...*» (т. 36) и во многих других местах у разных голосов (см. пример 79 а, б).

В таком же «тематическом» значении выступает начальный мотив Co:  . Варианты его чрезвычайно разнообразны, но исходные контуры — по звукам трезвучия — обозначают зерно мотива при всех его преобразованиях. Он вплетается в разные голоса, подчеркивается как головной мотив в начале разделов. «Тематическая» роль его выражена трехголосной имитацией во многих разделах Credo, в Gloria, Hosanna, Agnus I (см. пример 79 в, г):

79a



Gloria

79a

bus bo- lau - da - imus te,

tis. Lau - da - imus te,

pax ho- minibus bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da -

10

796

10

Agnus I

-i, qui tol- lis pec- ca - i
-i, qui tol- lis pec-
-i, qui tol- lis

79

15

Credo

-um, Et in u- num Do- mi- num Je- sum Chri- stum,
8 Et in u- num Do- mi- num Je- sum Chri- stum,
8 Et in u- num Do- mi- num Je- sum Chri- stum,
8 -stum, Fi- lium De- i
8 -stum, Fi- lium De- i

79g

80

Hosanna

-na, Ho- san- na, Ho- san- na, Ho- san- na
8 Ho- san- na

Таким образом, в мессе «Sine nomine», в которой нет техники с. ф., обнаруживается последовательная работа с мотивным материалом, сосредоточенным в Kyrie I и в наибольшей мере в ее начальном motto. Это новые принципы развития, которые были выдвинуты Окегемом и послужили основой для дальнейшего усовершенствования мотивно-«тематической» техники развития цикла в творчестве композиторов XVI века.

Сходная с использованной в «*Sine nomine*» техника развития начального motto обнаруживается в мессе «*Quinti toni*». Последовательную работу с одной «структурной» интонацией проводит Окегем в мессе «*Mi-Mi*», не только насыщая квинтовыми мотивами все многочленное, но и непрерывно создавая производные образования с квинтой в основе. Многопланово развивается motto в мессе «*Ecce ancilla Domini*». Все части начинаются большим двухголосным вступлением, предваряющим появление с. f. в теноре. Как и в других мессах, Su в motto является наиболее стабильным мелодическим образованием. Со представлен только начальным мотивом. В *Credo*, в частности, motto вообще отражается только фразой Su в характерной фактурной ситуации — имитации в сочетании с varietas (см. приложение 11).

Таким образом, в этой мессе (да и во многих других) motto фигурирует уже не как многоголосный фактурный комплекс (традиции Дюфай), а как мелодический материал для развития. Интонации motto становятся источником мелодических построений. Начальная интонация Su выделяется среди них наибольшей значительностью, постоянством звучания, выразительностью. Она становится в полном смысле тематической интонацией.

Обнажает «тематический» замысел мессы «*Ecce ancilla Domini*» *Benedictus* — часть, построенная в четкой имитационно-стrophicеской форме. Каждый из ее разделов возглавляет один из сквозных «тематических» мотивов мессы.

Однако как бы свободно ни трактовал Окегем идею motto, она сохраняется у него во всех мессах как основа мотивно-мелодической целостности цикла. Идея motto изживает себя только тогда, когда формируется в цикле своего рода исходная «тема», которая имитационно излагается в начале каждой части. Такой принцип можно наблюдать в мессе «*Au travail suis*». Это особенная месса у Окегема, как указывалось, в ней нет традиционного с. f., процессу «разложения» с. рг. f. как мелодического феномена сопутствует и более активная работа с интонациональным материалом: начальные мотивы с. рг. f. концентрируются в «заглавной» теме цикла.

В ряду приемов, организующих музыкальные формы, использует Окегем традиционное чередование мензур, наделяя его, однако, новым формоорганизующим значением. Конtrast последования *tempus perf.* и *tempus imperf. diminutum*, т. е. трехдольности и двухдольности (с уменьшением длительностей), у Окегема отражается на характере музыкального материала. При *tempus imperf. dim.* (мензуре, приобретающей все большее значение к концу XV века) упрощаются мелодические линии, преобладает силлабическое многоголосие, выявляется особая ясность и чистота гармонии (см. *Qui tollis, Et resurrexit* в мессе «*Ecce ancilla Domini*»; те же разделы в мессе «*Mi-Mi*»; *Qui tollis* в мессе «*Forsseulement*»; *Qui tollis* в мессе «*Au travail suis*»). Как мы видим, мензура *tempus imperf. dim.* закрепляется в цикле за определенными частями и разделами частей — *Christe eleison* в *Kyrie*, *Qui tollis* в *Gloria*, *Et resurrexit* в *Credo*, *Benedictus*, *Pleni* в *Sanctus*, *Agnus II*, т. е. такими, где возможно уменьшение числа голосов и где отсутствует обычно с. f.

Но действие мензуральных смен проявляется не только в этом. Изменение мензуры регулирует планировку формы в крупном масштабе, подчиняя себе более мелкое членение на разделы. Например, *Credo* в мессе «*Mi-Mi*» в соответствии с текстом расчленяется на четыре раздела (*Patrem — Et incarnatus — Crucifixus — Et resurrexit*). Первые три идут в *tempus perf.*, последний — в *tempus imperf. dim.*. При этом образуется два больших построения с равными пропорциями (315 SB:324 SB). Грань обозначается введением новой мензуры. Таким образом, ритм мензуральных смен служит средством более крупного членения — он объединяет три раздела *Credo* в один с единой мензурой и, соответственно, близким материалом и складом многоголосия. Тенденцию к укрупнению членения можно заметить у Окегема везде, где части мессы имеют более, чем три раздела. Любое мелкое членение будет собрано, сгруппировано в крупный раздел, притом таким средством, какое не функционировало при мелких членениях. Число этих крупных разделов будет равно двум или трем. Сведение форм к двухчастности и трехчастности является заметной тенденцией в формостроении у Окегема. Трудно переоценить ее значение в свете развития музыкальных форм эпохи Возрождения. Так, например, пять разделов *Sanctus* мессы «*De plus en plus*» группируются по мензуральному плану в два с почти одинаковой протяженностью (237 SB:240 SB). Аналогично в соразмерные две части группируются на основе мензур пять разделов *Sanctus* мессы «*Quinti toni*», а также «*Sine nomine*». По мензуральному плану двухчастные формы образуются сочетанием мензур *temp. perf.* и *temp. imperf. dim.*, трехчастные — *temp. perf.* — *temp. imperf. dim.* и вновь *temp. perf.* Многораздельные формы в крупном плане имеют тенденцию к интегрированию в двухлибо трехчастную форму с соответствующими мензуральными соотношениями. Это отражает стремление к композиционной упорядоченности, соразмерности, архитектонической кристалличности, какая характерна и для эпохи в целом, и для мышления Окегема в большей мере, чем для его современников. Закономерным становится повторение *Hosanna* в заключении *Sanctus*, дающее трех-пятичастную форму репризного типа (*Hosanna* не повторяется только в мессе «*Au travail suis*»). Во многих мессах трехчастную репризную форму образуют *Agnus*: *Agnus III* точно повторяет *Agnus I* в мессах «*Quinti toni*», «*Sine nomine*», «*Au travail suis*», «*Cuiusvis toni*», «*De plus en plus*». Средние части в обоих случаях оттенены меньшим числом голосов, паузированием с. ф. (если он есть), мензурой *tempus imperf. dim.*.

Сам факт появления в заключительной фазе развития цикла музыкальных форм наиболее кристалличной структуры тоже не случаен, он отражает определенную формообразующую идею. В Кугие, например, таких форм нет. Особенно показательны репризные формы в *Agnus*, текст которого не предусматривает музыкальной репризы, и она бывает вызвана чисто музыкальными закономерностями формоорганизующего характера.

Трехчастность в Кугие образуется прежде всего на основе мас-

штабных соотношений построений. Во многих мессах Kyrie I и Kyrie II равны по протяженности («*Sine nomine*», «*Au travail suis*», «*L'homme armé*», «*Prolationum*»). Среди названных сочинений фигурируют, как мы видим, мессы с разными видами с. ф. и без него. Это свидетельствует о том, что закономерность носит более общий характер.

Трехчастность у Окегема может формироваться также симметричным соотношением количества голосов (4—2—4), как, например, в Agnus мессы «*Prolationum*». В цикле «*De plus en plus*» Kyrie и Agnus I равны по размерам (144 SB).

Во всех перечисленных случаях есть одна общая черта — тенденция к построению «обрамляющих форм», специфически характерных для художественных конструкций разных видов искусства средневековья и Возрождения. Масштабность мышления Окегема порождает потребность в средствах, кристаллизирующих поток развития.

Немецкая исследовательница М. Хенце (Henze M., 1968), анализируя соотношение количества внутренних подразделов в двух «половинных» мессах (так называемой «*Gebetsmesse*», включающей Kyrie, Gloria, Credo, и «*Opfermesse*», включающей Sanctus, Agnus), замечает их симметричное равенство, свойственное большинству сочинений Окегема. Общее число подразделов в первой половине по ее наблюдениям равно числу подразделов во второй («*Caput*» — 7:7, «*L'homme armé*», «*Prolationum*», «*Quinti toni*» — 8:8, «*De plus en plus*», «*Mi-Mi*», «*Cuiusvis toni*» — 9:9), симметрично распределено их число в отдельных частях. Это положение нам бы хотелось прокомментировать, чтобы ответить на вопрос, каково участие композитора в замеченном структурном соответствии, является ли оно следствием сознательного замысла или определено традицией расчленения канонических текстов. Дело в том, что расчленение таких частей мессы, как Kyrie, Sanctus, Agnus, идет от хорала и практически других вариантов не допускает (Kyrie членится всегда на три раздела, Sanctus на пять, Agnus на три). В тех случаях, когда Окегем поступает иначе, мы вправе говорить о сознательном структурном планировании цикла, искать этому логические объяснения. Нет сомнения в том, что число разделов в каждой части определялось композитором в соответствии с общей циклической уравновешенностью. Такие части, как Gloria и Credo, традиций расчленения, исходящих из хорала, не имели. Следовательно, все варианты их членения продиктованы композиционным замыслом цикла. Укрупнение одних вызывало более дифференцированное членение других. Исходя из диктуемых традицией принципов членения Kyrie, Sanctus, Agnus, Окегем выбирает варианты членения для Gloria и Credo, и надо сказать, что делает это впервые в истории многоголосной мессы. В Gloria обычно устанавливается два раздела — Et in terra и Qui tollis. Credo, соответственно, требует расчленения на три раздела. Этот «классический» случай членения частей мессы, полностью симметричный с суммарным равенством обеих половин цикла, представлен, например, в мессе «*Quinti toni*»:

Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Agnus
3 :	<u>2</u> :	<u>3</u> :	5 :	3
8			8	

Все прочие варианты, уже более индивидуальные, рождаются в соответствии с замыслом цикла. При этом число разделов в Kyrie и Agnus не может быть изменено. Следовательно, все варианты приходятся на Gloria, Credo и Sanctus. Так, выделение в Gloria нового раздела Cum Sancto Spiritu, т. е. более дифференцированное развитие в заключении Qui tollis, сопровождается у Окегема увеличением числа разделов в Sanctus, что можно видеть в мессах Mi-Mi и De plus ensplus:

Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Agnus
3 :	<u>3</u> :	<u>3</u> :	6 :	3
9			9	

Уменьшение числа разделов в Credo (редкий случай, он встречается только в двух мессах Окегема) вызывает, например, в Prolationum уникальный образец четырехчастной Kyrie с двумя Christe eleison:

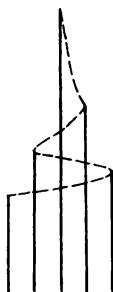
Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Agnus
4 :	2 :	2 :	5 :	3
8			8	

Таким образом, совершенно очевидна сознательная, продуманная композитором планировка цикла. Расчленение частей и соотношение разделов по их количеству в масштабах цикла составляет, видимо, один из первоначальных этапов работы над циклической формой. Отмеченная же нами выше тенденция к укрупнению развития — это специфически музыкальный уровень формообразования, который располагается на д первоначальным планом. В циклической форме Окегема, следовательно, можно заметить несколько уровней в формо-построении — закономерную систему в организации формы, отражающую высокий художественно-конструктивный уровень мышления эпохи Возрождения.

Одно из безусловных завоеваний Окегема в музыкальной композиции связано с установлением в циклической форме определенных пропорций соотношения частей по протяженности. Принципы соотношения частей в цикле проецируются на соотношения разделов внутри частей. Так, пятичастный цикл мессы в более скромных масштабах, но с полным соответствием в пропорциях повторяется при построении пятираздельных частей — прежде всего Sanctus.

Анализируя пропорции в соотношении частей в циклах Окегема, М. Хенце (Henze M., 1968) предлагает наглядные графики, демонстрирующие закономерности циклической композиции у Окегема (наши подсчеты не во всем совпадают с произведенными М. Хенце, но сама форма графического изображения циклической композиции нами заимствуется).

Наиболее «классический» рельеф циклической формы у Окегема создают такие пропорции соотношения частей, при которых наименьшей является *Kyrie*, наибольшей *Credo*, всегда выступающая центром, пиком циклической конструкции. Последовательно располагаются по размерам *Gloria* и *Sanctus*. В результате складывается следующий рельеф циклической композиции. Практически он выдержан в большинстве месс Окегема, что и позволяет говорить о наличии в сочинениях композитора определенной композиционной закономерности:



Такой рельеф циклической структуры появляется только у Окегема; впервые в музыкальной форме осуществляются общие композиционные закономерности искусства эпохи Возрождения (с центральной, пропорциями). У Дюфаи его не могло еще быть в силу парности *Gloria* и *Credo*, основанной на идеях изоритмии (и соответственно, масштабной унифицированности). М. Хенце не находит его и у других авторов, современников Окегема (Бюнца, Тинкториса). Особое композиционное совершенство (искусно подчеркнутая в каждой части точка золотого сечения — см.: Пелецис Г., 1980), архитектоничность циклической формы отвечают духу и стилю искусства эпохи Возрождения, которые выражаются в музыке Окегема с особой одухотворенной рассчитанностью.

§ 4. АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Мы остановимся на мессах — жанре, показательном не только техникой письма, но и закономерностями построения крупной циклической формы, где Окегему принадлежит много открытий.

Окегем создал десять полных месс (одиннадцатая, «Pour que quelquie paine» продолжает оставаться спорной по авторству). Первый вопрос, который встает в связи с мессами Окегема,— вопрос о наличии в них первоматериала. В ряде сочинений он не указан (в мессах «Sine nomine», «Quinti toni», «Mi-Mi», «Prolationum», «Cuiusvis toni»). Две из названных месс — «Prolationum» и «Cuiusvis toni», судя по специально поставленным в них композиционно-техническим задачам (первая представляет собой цикл канонов, другая предполагает исполнение от разных тонов диатонического звуко-ряда), что само по себе является новшеством Окегема, вероятно,

свободны от заимствованного материала. Все остальные мессы такой материал, скорее всего, имеют. Какой конкретно — установить довольно трудно, не только потому, что материал не указан, но и потому, что техника построения месс не опирается на с. ф. Выдвигая в ряде сочинений (с объявленным первоисточником или без него) новые принципы разработки первоматериала, Окегем открывает историю класса месс-парафраз.

Второй вопрос, естественно обращающий на себя внимание, связан с ролью в творчестве Окегема месс на светские первоисточники. Начало новой для эпохи Ренессанса традиции написания месс на светский материал закладывает Дюфаи своими мессами «*L'homme armé*» и «*Se la face ay pale*». У Окегема таких месс большинство. Лишь две имеют в основе григорианский хорал — «*Ecce ancilla Domini*» и «*Caput*». Возможно, у Окегема предпочтение шансон в качестве первоматериала месс объясняется популярностью жанра, заполнившего почти все манускрипты конца столетия и выдвинувшего большой круг известных авторов (Бюнуа, Регис, Мортон, Карон, Гизегем, Барбиго и др.). Надо сказать, что в музыке Окегема (так же, как и Дюфаи) отличия между мессами на григорианский и светский материал зафиксировать трудно. Между ними нет существенных различий ни в интонационном материале, ни в технике письма, ни в каких-либо других показателях стиля. Иначе говоря, шансон-месса еще довольно относительно связана со спецификой первоматериала.

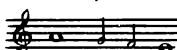
Таким образом, ко времени Окегема классы хоральных месс и шансон-месс принципиально разнятся по первоисточнику, но не отличаются по стилю. В одном, однако, шансон-месса значительно опережает хоральную. В шансон-мессе раньше появляется новый принцип отражения первоисточника — не только в виде с. ф., но и в виде рассредоточенного по всем голосам мотивно-мелодического развития, связанного с расчленением мелодической целостности заданного напева. По принципу «разработочного» претворения с. рг. ф. мессы называются парафразами. Принципиально новый, совершенно невозможный в эпоху средневековья тип месс-парафраз, следовательно, складывается прежде всего в классе шансон-месс. Возможно, многовековая традиция соотнесения григорианского хорала с техникой с. ф. (даже в виде *cantus floridus*) препятствовала перенесению новых форм работы с первоматериалом в класс хоральных месс. Это произойдет только в преддверии XVI века (вероятно, впервые у Жоскена). Первый же образец мессы-парафразы на материале шансон — это месса Окегема «*Au travail suis*».

И наконец, у Окегема же впервые намечается тип мессы-пародии — мессы, материал которой базируется не на одном голосе первоисточника, а на всех его голосах (или, по крайней мере, на одном из свободных в дополнение к с. ф.). Опять-таки подобная месса появляется прежде всего в классе шансон-месс. Это месса «*Forsseulement*». Неполный цикл мессы «*Ma maîtresse*» затрудняет возможность общих выводов по циклической форме, но по имеющимся частям можно предположить, что Окегем здесь также намеревался отразить в сочинении все голоса оригинала. Месса-пародия в интер-

претации Окегема включает технику с. ф., но не исчерпывается ею. Точнее, если судить только по с. ф., месса «*Forsseulement*» принадлежит к типу теноровых месс-шансон. Из других голосов первоисточника Окегем извлекает материал для свободных голосов. Следовательно, принцип работы с оригиналом здесь комплексный, он сочетает и технику на с. ф., и технику парофраз.

Во всех названных видах техники и приемов работы с первоматериалом Окегем выступает новатором. И хотя отдельные эксперименты по сочинению месс-пародий проводились в XV веке, они не имели такого последовательно разработанного принципа, какой избирает и выполняет Окегем. Что касается техники парофраз, то здесь Окегем является настоящим первооткрывателем. Классический образец мессы-парофразы — «*Au travail suis*». С. рг. ф.— тенор трехголосной шансон — полностью излагается здесь только в первой части цикла, где проходит через все три ее раздела. В дальнейшем он звучит или в весьма свободных вариантах, представленный лишь отдельными фрагментами (*Gloria*), или в расчленении на мотивы, имитационно рассредоточенные по всем голосам. Особую роль в цикле получает начальное построение с. рг. ф., становящееся своего рода заглавной темой цикла, открывающей все его части. Исходным материалом для разработки служит не только заданный голос, но и все многоголосие *Kyrie*. Значение *Kyrie* для циклической формы равно значению *motto*. Мотивы, вычлененные из разных голосов этой части, развиваются в последующих частях. Образуется целая система мотивного материала, порожденного как с. рг. ф., так и свободными голосами *motto*. Не являясь пародией, месса «*Au travail suis*» перекликается с особенностями шансон — небольшой пьесы, каждая строка текста которой обозначена имитациями в двух верхних голосах. Месса очень лаконична. Она много меньше, чем более традиционные по типу разработки первоматериала мессы на с. ф., насыщена имитационным развитием. Очень небольшой шаг отделяет мессу-парофразу «*Au travail suis*» от мессы-пародии. Для этого достаточно включить в систему сквозного мотивно-мелодического развития материал, извлеченный не только из тенора, но и из других голосов оригинала. На примере мессы «*Forsseulement*» отметим некоторые приемы комплексного отражения первоматериала в многоголосии мессы-пародии. Три части мессы «*Forsseulement*» не дают, конечно, оснований для выводов по циклической форме мессы-пародии, но некоторые принципы подхода Окегема к первоисточнику все же ясны на этом неполном цикле. «*Forsseulement*» — месса, имеющая с. ф., притом довольно строго проведенный, особенно в *Kyrie* и *Gloria*. Увеличение числа голосов в мессе до пяти (в сравнении с трехголосной шансон), при четко выраженном стремлении к единству материала во всех голосах, порождает целый комплекс (дополнительных сравнительно с шансон) приемов их мелодической связи. Прежде всего это миграция с. ф. по голосам (о чем мы говорили в § 3). Затем — распространение имитаций не только на тенор и контратенор (как в шансон), но и на другие голоса. По сравнению с шансон Окегем меняет даже экспозиционное расположение голосов. В качестве с. ф.

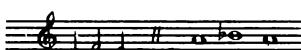
мессы используется тенор шансон. Своеобразно построен в фактурном отношении первый раздел шансон. Он открывается дуэтом Su и Со. Имитация между Su и Т возникает с большим времененным сдвигом (9 тактов в современной транскрипции). Этот большой временной сдвиг сохранен и в мессе: с. ф. вводится после довольно развитого трехголосного построения, где начальная «тема» шансон изложена имитационно у Со и Su. Двухголосное вступление в шансон превращается в трехголосное в мессе. В нем отражено не только построение Su вплоть до первой каденции (т. 1—10 в шансон и 1—11 в мессе), но и контрапункт к нему у Со, перемещенный Окегемом в мессе в басовый голос (т. 1—7 в шансон и 1—8 в мессе). В шансон Su и Со вступали одновременно и в октаву. В мессе они вступают со сдвигом и в дуодециму. Интервал дуодецимы заполняет в мессе Со, образуя добавленную к шансон имитацию на основную «тему». Таким образом, уже в начальном построении Окегем использует и развивает материал двух голосов шансон, звучавших до появления с. ф. Использует он и саму фактурную идею шансон — вступительного дуэта, предваряющего тенор. Окегем дополняет, доразвивает двухголосное начало шансон — вводит Со на материале Su, транспонирует по началу голос контрапункта к «теме» на квинту вниз, варьирует ритм заимствованных линий — т. е. проводит ту работу с изначальным материалом, которая будет свойственна в дальнейшем классу мессы-пародии. В первом построении шансон во всех ее голосах проходит своего рода лейтмотив пьесы — жалобная нисходящая интонация:



В мессе она звучит почти постоянно, притом с усиленной выразительностью, благодаря более обостренному ритму:



Месса, таким образом, оказывается отнюдь не индифферентной к эмоциональному звучанию своего первоисточника. Разработкой этой интонации можно считать первый раздел Gloria (до Gratias). Ряд мотивов, многократно повторяющихся в разных голосах, почерпнут Окегемом из шансон, притом мотивов, эмоционально выразительных, запоминающихся, передающих грустный характер первоисточника, углубляющих его, например мотивы:



В Кугie II перед вступлением с. ф. (т. 52) у Т звучит фраза Su из шансон (т. 42—46 шансон, т. 47—52 мессы). Она же имитируется у баса I. Бас II имеет общую начальную интонацию с контратенором шансон (т. 42 шансон, т. 47 мессы). Не будем детально перечислять всю систему заимствований материала из первоисточника. Скажем только, что сравнительный анализ голосов шансон и мессы на протяжении всего неполного цикла показывает тщательную работу с первоисточником, из которого Окегем избирательно вычленяет интонации, мотивы, наиболее выразительные, характеризующие настроение пьесы.

В роли motto в мессе выступает всего лишь начальная фраза

шансон, самая характерная. Она оказывается основной темой мессы и разнообразно проводится во всех частях с помощью имитаций, ритмических вариантов, расширения и сжатия. Два из трех голосов шансон в мессе развиваются наиболее последовательно — это T (с. f. мессы) и Su — основной источник мотивно-мелодического материала свободных голосов. Таким образом, можно сказать, что месса базируется на двух с. рг. f., один из которых отражается в ней как с. f., другой разрабатывается на мотивно-мелодическом уровне.

В *Gloria* подвергается развитию и с. f. путем вычленения его мелодических фраз и их повторения, колорирования. Например, в *Qui tollis* на текст «*tu solus...*» в качестве с. f. использовано последнее мелодическое построение тенора шансон (т. 61—70 первоисточника). Оно расчленяется, его начальная фраза повторяется (т. 97—101 и затем 106—110), затем повторяется еще более лаконичный каденционный мотив (т. 112, 113, 116, 117, 119, 120, 122—124), после чего наступает колорированное заключение. Материал с. f. имитируется — в т. 98—102 и 107—109 басом, в т. 117—118 контратенором и басом в удвоении. Такому «разработанному» с. f. отвечают свободные голоса, пронизанные заглавной «лейт»-интонацией цикла (см. т. 100—102 — Su, T, B I; т. 106—108 — Su, B II, Co; т. 110 — T, B II, Co; т. 114—120 — Co, T, Co и B с удвоением и т. д.) и мотивами из Su шансон. Из верхнего голоса шансон заимствуется ритмически варьированная секвенция на «лейт»-мотив, которая переходит и в мессу. В *Qui tollis* она звучит в т. 109—111. Ткань приведенного фрагмента отличается такой насыщенностью «тематического» материала, такой плотностью мотивного развития, концентрированностью, какие характерны для поздних месс Окегема, но особенно — пародий:

Forsseullement. *Qui tollis*

The musical score consists of five staves representing different voices: Su (Soprano), T (Tenor), Co (Cantus), B.I (Bassus I), and B.II (Bassus II). The tempo is marked as 80 and 100. The vocal parts are shown with musical notation and lyrics. The lyrics include 'tu', 'so-', 'lus', 'Al.', 'tis-', 'si-', 'mus,' and 'Al.'. The score shows various vocal entries and harmonic changes.

105

- si- mus
- Je-
- mus, tu so- los Al. Itis si- mus, Je-
- tis- si- mus Je- su
- si- mus Je-

110

Je - su Chri - so ste.
su Chri - ste, Chri -
Chri - ste.
Chri - su Chri -

115

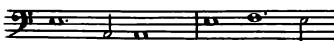
Cum san- cto Spi- ste.
ste. Cum Sancto Spi- Cum
ste. Cum Sancto Spi- Cum
ste. Cum Sancto Spi- Cum

Credo дает новый (по сравнению с Gloria) вариант разработки многоголосного материала шансон.

В целом неполный цикл «Forsselement» демонстрирует такую комплексную, детальную по разработанности систему мотивного единства материала, такое концентрированное насыщение ткани «заглавной» темой шансон, что в полной мере можно говорить о ней как об основной музыкальной теме мессы. В мессе получает развитие не только весь материал шансон, но и сама форма с двумя вступлениями перед введением тенора (т. 1—10 и 42—46 шансон). Отражен и характер шансон — грустный, меланхолический образ музыки, и это, видимо, было главной задачей Окегема, которой подчинены все виртуозные приемы техники пародии⁸.

В мессах, не имеющих обозначенного первоисточника, работа Окегема с материалом ведется по тем же принципам, что в мессах с мотивной разработкой с. рг. f. Это позволяет предположить в них наличие некоей мелодической модели в функции с. рг. f. Например, в мессе «Mi-Mi» есть голос (бас Кугие), который, во-первых, воспроизводится с той или иной степенью вариантности в каждой части, во-вторых, служит источником мотивного материала для свободных голосов. Вариантность осуществляется через колорирование, т. е. новые производные рождаются на основе единых опорных тонов.

Таким образом, видимо, какая-то исходная мелодическая линия была в поле зрения Окегема, когда он формировал многоголосие мессы. Опорные тоны басового голоса Кугие в каждой части звучат с одинаковыми мелодическими каденциями. Эти каденции подчеркивают два главных опорных тона мессы — a и e, а также два «побочных» ладовых центра мессы — g и C (не случайно в Кугие II и Qui tollis транспозиция основной интонации мессы:



совершается на терцию вверх, т. е. в сферу побочного «мажорного» ладового центра). Нижний голос Кугие, следовательно, выступает в цикле как своего рода колорированный псевдокантус. Во всех своих вариантах этот голос сохраняет определенные звуковысотные позиции, диапазон, развертывающийся в колебаниях от e малой октавы до g большой и с первой.

Сквозные мотивы, переходящие из части в часть, вычленяются из многоголосия Кугие. Тщательность и тонкость работы с мотивным материалом в мессе исключительна.

⁸ М. Хенце в указанной выше работе, в суммарном числе, полученном от сложения единиц звучания с. f.-тонов и пауз (по ее подсчетам это 952) видит определенную символику, сопутствующую образу шансон. Число 952 составлено, по мнению автора, из 888 — символического числа смерти (о ней идет речь в шансон) и 64 — числа имени Окегема (по латинскому алфавиту):

$$(15 + 11 + 5 + 7 + 8 + 5 + 13). \\ \text{o k e g h e m}$$

Таким образом, делает вывод Хенце, рациональная композиционная подоснова мессы порождена эмоциональным характером текста шансон и ее музыки.

Оригинальным образцом циклической формы у Окегема является месса «Prolationum» — первая в истории музыки каноническая месса с определенной композиционной концепцией, связывающей 14 канонов. Идеи, какие реализует Окегем в данном цикле, найдут развитие в канонических мессах XVI века. В этом отношении «Prolationum» можно считать прототипом многих канонических циклов. Прежде всего, каноны (мензуральные, двойные, со всеми возможными вариантами соотношения *tempus* и *prolationem* Θ , ϵ , \circ , c)

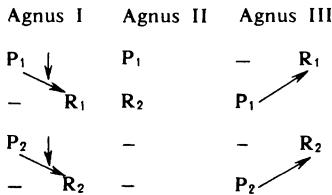
воплощают определенный конструктивный план — в каждом каноне последовательно расширяется интервал между пропостами и риспостами (Kyrie I — унисон, Christe — восходящая секунда, Kyrie II — нисходящая терция, Gloria — нисходящая квarta, Credo — нисходящая квинта, Sanctus — восходящая секста, Pleni — нисходящая септима, Hosanna — октава⁹). Завершение цикла в Agnus I каноном в нисходящую кварту, а в Agnus III — в восходящую квинту имеет своего рода резюмирующее значение в тональной диспозиции циклической формы с центром *F*.

Окегем использует еще ряд дополнительных приемов, обеспечивающих циклическую целостность мессы, — в определенном порядке группирует пропости и риспости по голосам, объединяет все каноны посредством общего мотивного *initio*. Группировка пропост и риспост создает свою внутреннюю композицию в цикле. Так, «репризную» структуру образует расположение канонов в Kyrie I — с одновременным вступлением пропост и риспост в Kyrie I и Kyrie II и большим временем сдвига между пропостами и риспостами в обеих частях Christe eleison. Эта группировка обеспечивает и «репризную» фактурную ситуацию — Christe eleison звучит двухголосно (двойной немензуральный канон) с антифонным противопоставлением пропост (Со—В) и риспост (Su — Т). Обе Kyrie, обрамляющие прозрачную ткань Christe eleison, напротив, чрезвычайно насыщены полимелодически развитым плетением голосов с перекрещиванием линий, минимальным количеством пауз.

Все каноны цикла двойные. Появление простых канонов сопряжено с отключением двух голосов и, следовательно, контрастом дуэта полному многоголосию. Такой контраст введен в средние разделы частей. В мессе «Prolationum» нет «репризного» повторения Agnus I в Agnus III. Но репризная ситуация возникает благодаря симметричной планировке Agnus I и Agnus III в контрасте с простым двухголосным каноном Agnus II (нисходящая квarta и восходящая квинта дают одинаковую звуковысотную позицию устоев крайних канонов — $\text{f} \text{ — } c$):

⁹ Интервал канона указан расположением мензуральных знаков, например:





Мелодически плотный, насыщенный канон в Hosanna обрамляет (*ut supra*) прозрачный канон Benedictus (аналогичный по планировке канону *Christe eleison*), звучащий только в парах голосов (без «противосложений»). Опять-таки чувство замкнутой тональной диспозиции диктует необходимость в Benedictus строить канон в нижнюю кварту (*f* — *c* в Hosanna, *b* — *f* в Benedictus). Таким образом, «тональная» реприза цикла начинается с Hosanna, со второй половины Sanctus. В Sanctus наиболее разнообразна последовательность канонических структур; пять разделов этой части имеют различную планировку канонов, но подчиненную симметричной системе соответствий.

Все это позволяет Окегему в пределах одного вида техники — канонической — получить многоголосие с разной плотностью полифонической ткани, с разной тембровой окраской и построить целое на фактурных контрастах. Так, мелодической плотности первого раздела Gloria отвечает разреженная ткань Qui tollis, с большим временем сдвига между пропостами и риспостами, красочная по тембровому звучанию (переключению пар ведущих голосов, паузированию одной или даже двух пропост в момент доведения предыдущего построения у риспост¹⁰).

В новом качестве осмыслено Окегемом motto в цикле данной мессы. В начале каждой части нет ни точного, ни варьированного повторения многоголосия, вместе с тем последовательно проводится идея единства интонационного материала — пропоста и риспоста мелодически распеваются звуки трезвучия (основного для цикла трезвучия *F*):

¹⁰ В канонах примечательно гибкое, свободно изменяющееся время соотношения между пропостами и риспостами. Хотя изначальная дистанция между ними определяется инициальными мелодическими звеньями канонов (одновременным вступлением голосов в Kyrie I, Kyrie II, Gloria I, Credo I, Hosanna, неодновременным вступлением голосов в Qui tollis, Et resurrexit, Sanctus, Agnus), условия мензуральных канонов способствуют изменению времени вступления голосов. Мелкие ритмические длительности в разных мензурах остаются неизменными, крупные отличаются по протяженности. Почти все начальные звенья канонов открываются крупными длительностями, и соответственно каждой такой длительности голоса раздвигаются по времени. В дальнейшем же развитии при более мелких длительностях каноны вообще могут внешне иметь вид не мензуральных и сохранять на несколько звеньев одинаковое временное расположение пропост и риспост. Нестабильность временных отстояний голосов вызывает разные эффекты в многоголосии — то более ярко выраженную имитационность, то завуалированную. В этом имманентном свойстве мензуральных канонов заключен один из внутренних источников движения, изменения качества и выразительности многоголосия.

Prolationum. Kyrie I

5

82a

Su
Co
T
B

Ky- ri- e
Ky- ri- e
Ky- ri- e
Ky- ri- e

Ky- ri- e
Ky- ri- e
Ky- ri- e
Ky- ri- e

Kyrie II

82b

Ky- ri- e
Ky- ri- e
Ky- ri- e
Ky- ri- e

Ky- ri- e
Ky- ri- e
Ky- ri- e
Ky- ri- e

Hosanna

82c

Ho- san- na,
Ho- san- na,
Ho- san- na,
Ho- san- na,

Ho- san- na,
Ho- san- na,
Ho- san- na,
Ho- san- na,

Gloria

5

Et in ter- ra pax
Et in ter- ra pax
Et in ter- ra pax
Et in ter- ra pax

Эти примеры показывают особую целостность гармонии и полифонии, свойственную многоголосию Окегема. В основе его лежит мелодическое начало, реализованное посредством канона. Развитие же голосов осуществляется на базе гармонического комплекса ладово и тонально определенной вертикали. Таким образом, принцип motto воплощается в мессе иначе, чем у Дюфаи,— через экспонирование в начале каждой части устойчивого трезвучия основной тональности¹¹.

Суммируя наши наблюдения над полифонией Окегема, подчеркнем еще раз основные выводы.

1. В многоголосии Окегема складываются основы полифонии строгого стиля. На это указывают тенденции к однородности мелоса во всех голосах, упрощению мелодических линий, отборанности интонаций и мелодико-ритмических оборотов, прояснению, разрешению многоголосной фактуры, повышению роли имитационной техники.

2. Сложению строгого стиля в многоголосии Окегема сопутствует тенденция к синтаксической ясности мелодического развития — появление приемов точной повторности мотивных звеньев, мелодических фраз, бесконечных канонов и сложных контрапунктов.

3. В многоголосии Окегема обнаруживается новое качество единства вертикали и горизонтали. Развитие мелодических линий голосов осуществляется на базе гармонических последований определенного типа, отбор которых непосредственно ведет как к сложению классической гармонической модальной тональности, так и к классической полифонии строгого письма. Не случайно показателем нового полифонического стиля служит у Окегема не только имитационный, но и «эвфонический» контрапункт, в котором гармоническое начало полифонии проявляется наиболее ярко.

4. Тенденция к формированию основ строгого стиля не исчерпывает особенностей полифонии Окегема, для которой признаки строгого письма служат одним из компонентов стиля в целом. Специфика этого стиля заключается в неразрывном единстве разных приемов, методов, принципов, объясняющих своеобразие сочетания строгого письма с *varietas*, «бесконечной мелодией» и пр.

5. В творчестве Окегема впервые проявляются закономерности в организации крупной музыкальной формы, сопряженные с архитектоническим соответствием пропорций, соразмерностью целого и частей, укрупнением масштаба развития, логикой соотнесения разных этапов развития,— т. е. закономерности построения композиции.

¹¹ Анализ мессы «Prolationum» (как, впрочем, и других месс Окегема) в отношении ладового и тонального аспектов может дать интереснейший материал для познания принципов сложения полифонической модальной гармонии, весьма показательную для данного исторического времени картину организации крупной формы в плане ее звуковысотной целостности.

ПОЛИФОНИЯ ОБРЕХТА

С творчеством Обрехта и Жоскена связан новый этап в развитии полифонии XV века — этап сложения строгого стиля со всеми характерными для него признаками. Основные закономерности, сформировавшиеся в строгом стиле XV века, сохранят свое значение и в строгом стиле XVI века. Это — хоровая природа многоголосия, которой объясняются и мелодические линии голосов и комплémentарно-контрапунктический принцип их соотношения. Это — сложившаяся в строгую систему взаимосвязи вертикали и горизontали диатоническая модальная гармония — фундамент полифонии строгого стиля. Это — разработанная имитационная техника письма, стимулирующая новые возможности развития материала, — через мотивные вычленения, производные соединения и т. п. Короче, весь комплекс средств выразительности и техники свидетельствует о строгом письме как системе стиля, которую можно наблюдать в творчестве Обрехта и Жоскена.

Вместе с тем строгое письмо XV века отличается от того классического стиля вокальной полифонии, который связан с именем Палестрины. Письмо Обрехта и Жоскена имеет настолько яркие характерные признаки, что это отличие обнаруживается без особого аналитического напряжения. Интересно и то, что свойственные этим мастерам средства письма становятся нетипичными для Палестрины, при том что основной слой общих закономерностей в музыке XVI века сохраняется.

Можно сказать, что в полифонии Обрехта и Жоскена строгое письмо представлено в особой стилевой разновидности, показательной именно для XV века. Выявить специфику строгого стиля XV века в ее отличии от XVI — первая задача, которую мы ставим перед собой, приступая к анализу многоголосия Обрехта и Жоскена.

Вторая задача состоит в том, чтобы определить авторские черты стиля. Дело в том, что оба композитора пользовались одними и теми же приемами техники, сходным комплексом средств выразительности. У обоих обнаруживается поразительное единство технической стороны стиля — разработанности остинато-секвентного и остинато-имитационного развития; повторности как основы формообразования, «тотальной» организованности материала и формы. Вместе с тем вряд ли можно предположить какое-либо воздействие стиля одного мастера на стиль другого. Скорее всего, своеобразие письма, полифонического мышления в его комплексном выражении явилось результатом исторической ситуации, итогом развития европейского многоголосного стиля.

В истории музыки рассматриваемого периода поражает непосредственная поступательность в эволюции полифонического мышления, отразившаяся в творчестве Окегема, Обрехта, Жоскена, Палестрины. Те средства письма, которые только намечались в системе полимелодического многоголосия и мелодической концепции стиля Окегема

ма в целом, у Обрехта и Жоскена реализовались, определив специфику нового стиля, но отошли на второй план у Палестрины. В недрах ведущего художественного принципа *varietas* в мелосе и многоголосии у Окегема родились приемы точной повторности — первые предвестники кристаллизации структур в потоке «бесконечного» мелоса. Именно они получили исчерпывающее художественное оформление в стиле Обрехта и Жоскена. В сущности, у этих композиторов сложился весь арсенал средств полифонического развития, основанных на точном повторении материала, на принципе производных соединений: все виды сложных контрапунктов, канонических секвенций, бесконечных канонов, притом представленных в изобилии — не как единичные приемы, а как типичная система речи. На остинатном основании стала развиваться музыкальная форма. Творчество Обрехта находится на вершине этой концентрированной организованности, «конструктивизма» в его позитивном для истории значении. Такой «конструктивизм» имеет две стороны проявления — в организации формы, соотношении ее разделов, в системе логического и числового порядка, и в организации самого материала, его развития, опирающегося, как уже говорилось, на все виды повторений.

Наблюдения над особенностями стиля Обрехта и Жоскена позволяют сделать заключение об особом значении остинатных видов техники в истории развития многоголосия XV века. Остинатность, неразрывная с имитационностью, имеет с ней одинаковое основание — повторность мелодического материала. Принцип повторности созревает внутри «бесконечной мелодии» Окегема. Важно здесь подчеркнуть точную повторность, ибо на повторении базируется и принцип *varietas*, но повторении сознательно, с помощью специальных музыкальных средств выалируемом, скрываемом. С повторением связано и колорированное варьирование — главный стилевой прием развития в музыке первой половины XV века. И в том и в другом случае повторение хотя и лежит в основе приема, но не выступает в открытом виде. Напротив, художественная задача колорирования заключается в том, чтобы не обнаружить повторности. Две тенденции, совмещающиеся в творческом методе Окегема, — широкий разлив мелоса во всех голосах, «бесконечная» мелодия как стилевой показатель и повторность как новый управляющий, организующий принцип, открывающий путь секвенциям, имитациям, — свидетельствуют о некоей переходности ситуации от мелосной концепции многоголосия к строгому стилю.

Точная повторность как изначальный импульс, породивший целую систему приемов, выступил антитезисом полимелодическому многоголосию и «бесконечной» мелодии, непрерывному вариантному обновлению и обозначил в музыкальном языке начало нового стилевого периода. На основе повторности сложилась система средств выразительности в многоголосии Обрехта и Жоскена. В какой-то мере, конечно, пластика мелодических линий Данстейбла, Диюфа, Окегема пострадала в связи с новым методом: в ряде случаев повторность у Обрехта сопровождается частым расчленением мелодичес-

ких линий, дробностью фразировки. Но уже в зрелый период творчества Жоскена наступает синтез четкой внутренней организации голосов, сквозного имитационного развития, виртуозности полифонических комбинаций с пластичным рисунком линий, перетеканием голосов.

Точная повторность как художественный принцип, выразившийся в широком круге приемов оstinatno-секвентного и оstinatno-имитационного развития в сочетании с полифоническим синтаксисом многоголосия и полифоническим формообразованием, составляет яркую специфику письма Обрехта. Взаимодействие этих двух моментов — членяющей повторности и спаивающей непрерывности — имеет следствием прояснение многоголосия, его разрежение. Возможным истоком вошедшей в полифонические произведения точной повторности как всеобщего организующего начала явилась мелодика популярных песен середины XV века. Обрехт, пожалуй, первый композитор, в музыкальный язык которого популярная песня вошла как таковая, а не через многоголосные обработки современников. Ясная форма этих песен, повторность как структурный принцип стимулировали оstinatno-секвентные приемы развития в многоголосии. Такое заключение можно сделать, например, на основе анализа мессы «*Diversorum tenorum*», в которой популярные песни составляют первоматериал цикла и использование всех приемов повторности выглядит особенно органичным.

Рассматривая полифоническое многоголосие Обрехта, мы ставим задачу показать, как из недр «эвфонического» контрапункта произрастал новый стиль, указать механизмы перерождения ткани многоголосия, отметить сложение новых видов полифонической фактуры и средств техники письма.

§ 1. ПРИЕМЫ РАБОТЫ С МЕЛОДИЧЕСКИМ МАТЕРИАЛОМ И ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ МНОГОГОЛОСИЯ

Трудно сказать, что выступает в многоголосии Обрехта стилем-образующим началом, что является основой, из которой рождается специфика полифонии, — существо ли мелода, изначальное слышание вертикали как основы многоголосия, принцип сочинения музыки, предполагающий всегда у Обрехта наличие заданных мелодических линий (и притом часто не одной, а нескольких), оформление с. ф., всегда подчиненное определенной композиционной идеи.

Не менее важен и принцип работы с многоголосием — предпочтение цельных мелодических построений в голосах, оформленных в структурном отношении и законченных в смысловом. Не произрастание, непрерывность цепляющегося мелодического развертывания, но часто комбинации с готовыми мелодическими формами составляют у Обрехта суть развития, вызывают богатейший набор приемов техники — перестановок, раздвижения линий, их удвоений и т. п. Склонность Обрехта к комбинированию с первоматериалом находит отражение и в самом принципе сочинения, оперированном многими заданными линиями, заимствований из первоисточника не

только с. ф., но и протяженных партий других голосов, частом использовании нескольких с. ф. одновременно — т. е. изначально заложенной во многих произведениях идее *quodlibet*.

В многоголосии Обрехта прежде всего обращает на себя внимание одна закономерность, имеющая, видимо, существенное значение для формирования строгого стиля полифонии,— зависимость построения многоголосия (и даже мелодического материала свободных голосов) от того вида, который имеет заданный голос, с. рг. ф. Что здесь является первичным, а что вторичным — изменяется ли оформление с. рг. ф. под влиянием нового материала и техники развития свободных голосов, или, наоборот, с. рг. ф. в его новом изложении диктует преобразования складу многоголосия — сказать трудно. С одной стороны, расцвет остинатно-имитационных приемов письма, богатейший набор секвенций, имитационно-канонических построений накладывает ограничения на с. ф., который у Обрехта выглядит совершенно иначе, нежели у Окегема. Тоны с. ф. подвергаются очень большому увеличению, каждый может соответствовать 10—12 тактам развитого многоголосия. С другой стороны, увеличение тонов с. ф. является основанием для имитационного развития свободных голосов. Эта закономерность подтверждается эволюцией полифонии; мы могли наблюдать ее в больших органумах, где длительно выдерживаемые тоны с. ф. сопровождались определенным складом ткани — *Halteton*-складом, развитым имитационно-остинальным многоголосием. С таким же многоголосием связан и увеличенный, замедленный в движении с. ф. у Обрехта. Все новые приемы техники, наиболее логически ясные последования гармонических оборотов (терцовых, квартово-квинтовых), типичный комплекс мотивов, развивающихся через секвентные и имитационно-секвентные приемы, сопровождают с. ф., в котором тоны увеличены во много раз по сравнению со свободными голосами. И напротив, в тех сочинениях Обрехта, где с. ф. представлен протяженней мелодической линий с подвижным ритмом, вся ткань не имеет существенных отличий от «эвфонического» контрапункта Окегема. Таким образом, если в основе многоголосия лежит заданная мелодия, цельная, выразительная линия,— ткань строится из контрапунктов к ней, наложения мелодических голосов (мелодическая концепция многоголосия). С. ф. с увеличенными тонами — это уже не мелодия, это тоны гармонии. Все многоголосие — уже не сочетаемые линии, а комплементарно-контрапунктический ансамбль взаимодополняющих голосов, распевающий тоны в е р т и к а л и. Так принципиально меняется существо многоголосия в строгом стиле. Вид с. ф.— первый показатель нового режима многоголосия.

Закономерность зависимости вида с. ф. и типа ткани с особой наглядностью можно проследить в тех частях месс Обрехта, где с. ф. повторяется несколько раз с последовательным ритмическим уменьшением вплоть до приравнивания его ритма к ритму свободных голосов. Тогда первое проведение с. ф. (с большим увеличением) будет сопровождаться остинатно-имитационным многоголосием строгого стиля, а последнее — довольно традиционным «эвфоническим»

контрапунктом без особых авторских признаков (см., например, третье проведение с. ф. в Gloria I мессы «Malheur me bat», т. 104—111). Не случайно именно в эти моменты композитор чаще всего прибегает к цитированию всего многоголосия заимствованного первоисточника (см. в мессе «Je ne demande» конец Gloria, Sanctus, а также весь Agnus III). Подобного цитирования Обрехт не допускает там, где с. ф. выглядит нетрадиционно — или дан в большом ритмическом увеличении, или представлен в кратких сегментах. Традиционный «эвфонический» контрапункт мы наблюдаем во всех случаях, когда есть любое заимствование данного по первоисточнику голоса в первоначальных длительностях (*integer valor*), например в Crucifixus мессы «Malheur me bat», в Agnus I и Agnus II той же мессы. В одной из наиболее ярких по стилевой специфике месс Обрехта «Maria zart» обе средние части Gloria (двухголосные разделы Domine Deus и Qui tollis) проводят с. ф. целиком в ритме, близком *integer valor*, и к тому же с колорированием. Соответственно, двухголосие строится на плавном контрапунктировании линий, практически даже без мотивных имитаций (кроме начальной). То же и в мессе «Graecorum» — Sanctus, Hosanna, Kyrie I, Kyrie II, все разделы Agnus проводят с. ф. в полном виде и в подвижной ритмике. Многоголосие этих частей представляет собой «эвфонический» контрапункт и тем отличается от многоголосия остальных частей мессы с большим увеличением тонов с. ф. и необычайно яркой имитационно-секвентной техникой. Более традиционна по фактуре месса «Ave Regina» Обрехта. В ней воспроизводится очень протяженный теноровый голос одноименного мотета У. Фрая (он разделяется на два крупных раздела, и в каждой части мессы звучит один или другой). Ему отвечает довольно плотное многоголосие, в котором нет ни развитых имитационных, ни остинатно-секвентных приемов. Лишь в тех фрагментах мессы, где тоны с. ф. ритмически увеличиваются или где с. ф. дробится паузами, появляются новые приемы, многоголосие приобретает совершенно иную структуру. Таким образом, зависимость ткани и приемов развития от с. ф., его интерпретации, прежде всего от мелодической протяженности ритма, представляется абсолютно ясной. Так как Обрехт пользуется разными видами с. ф. и, следовательно, оперирует разными фактурными образованиями, проследить зависимость одного от другого довольно легко.

С увеличенным с. ф. связаны и особые выразительные моменты у Обрехта, например тогда, когда с. ф. помещается в верхнем голосе, идет ровными, крупными длительностями и возглавляет все многоголосие. От традиционной для XV века техники письма прием Обрехта отличается принципиально: с. ф. в Su у Обрехта не колорируется. Напротив, он ритмически более строг, чем свободные голоса, выполняет и н т е г р и р у ю щ у ю функцию по отношению ко всему многоголосию. Это проявляется в ритмическом отношении — с. ф. крупнее по длительностям, звучит медленно, весомо. Возглавляет он многоголосие и в регистровом отношении. Тот регистр, где прозвучит с. ф., свободными голосами в предшествующих «интермедиах» не

затрагивается. Его появление сопровождается регистровым про- светлением, расширением диапазона звучания. С. ф. как бы возводит купол над массой голосов. Такой с. ф. у Обрехта — не столько конструктивный, сколько выразительный, содержательный феномен музыкальной формы. Красота парящего над многоголосием с. ф., свет, излучаемый верхним регистром,держанность движения наделяют его особой художественной значительностью, какую он не имел в музыке до Обрехта. В этой связи исключительной у Обрехта является месса «*Sub tuum praesidium*», где на протяжении всего цикла строгий с. ф. звучит в верхнем голосе (главный среди многих с. ф., использованных в мессе). В других мессах перемещение с. ф. в Su обозначает обычно какой-либо значительный момент в тексте, служит средством смыслового акцента (например, «*suscipe dergesationem*» в *Qui tollis* мессы «*Malheur me bat*»).

Интегрирующая роль с. ф. в Su проявляется и в фактурно-мелодическом отношении. С. ф. объединяет мелодические звенья свободных голосов, выступает как суммирующий компонент фактуры. Например, в Kyrie мессы «*Sub tuum praesidium*» идущая крупными длительностями линия с. ф. спаивает краткие, расчлененные паузами имитации. В этом заключается новаторство Обрехта, использующего, казалось бы, известный прием, но с принципиальным изменением и выразительной и фактурной функции голоса.

Расцвету новой полифонической техники способствует сегментная форма работы с с. ф., которая впервые вводится Обрехтом. С. ф. в таком случае расчленяется на небольшие фразы, многократно повторяющиеся. Сегмент с. ф. становится мобильтнее — он перемещается из голоса в голос, в изобилии порождает имитации, каноны, предвосхищения и т. п. Тоны сегментного с. ф. (особенно при первых его проведениях) всегда сильно увеличиваются. В таких условиях техника полифонических комбинаций со свободными голосами становится исключительно виртуозной. Например, в Credo I мессы «*Maria zart*» первый сегмент с. ф. включает всего три звука. Большое увеличение этих тонов позволяет буквально каждый мотив в свободных голосах развивать с помощью секвентно-имитационных приемов. Приведем фрагмент первого построения. Каждый тон с. ф. здесь сопровождается имитациями новых мотивных образований в свободных голосах:

25

rae, et ter - rae vi - um - rae a vi - si - bi - c - si - bi - li -

30

Особенно проявляется разница в технике, природе многоголосия между Окегемом и Обрехтом тогда, когда Обрехт заимствует музыкальный материал Окегема, например фразу верхнего голоса (т. 12—16) шансон «Malheur me bat». В Gloria одноименной мессы Обрехт увеличивает каждый тон в шесть раз, и простое восходящее движение мелодии превращается у него в три развернутых звена секвенции во всех голосах (при этом мотив секвенции у нижнего голоса повторяет мотив с. f. в свободном ритмическом уменьшении):

84

te, Gra - ti - as, a - gi - mus

15

35

te., Gra - ti - as, a - gi - mus

40

a - gi - mus, a - bi, gra - ti - as a -

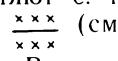
45

a - gi - mus, a - bi, gra -

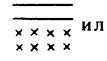
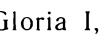
Таким образом, структура многоголосия, приемы развития в свободных голосах зависят от того, насколько продолжителен и ритмически подвижен с. ф.-голос. При этом даже на протяжении одной части техники многоголосия может меняться. Большое увеличение тонов с. ф. неразрывно с: 1) образованием новых фактурных типов многоголосия; 2) отбором в свободных голосах определенных мелодических оборотов; 3) кристаллизацией в многоголосии гармонических последований терцового и квартово-квинтового соотношения, т. е. таких, какие возможны при общем выдержанном тоне.

Все три момента имеют большое значение для формирования строгого стиля полифонии. Сложившиеся в нем варианты соотношения голосов (то, что мы называем фактурными типами многоголосия) приобретают универсальное значение для последующего развития полифонии. В многоголосии Обрехта происходит кристаллизация таких фактурных образований, которые являются полифоническими и вместе с тем структурно очень ясными, рельефными. Отсюда впечатление разрежения полифонической ткани по сравнению с многоголосием Окегема. В таких фактурных типах участвуют два компонента, различных по характеру движения: один — с максимально укрупненными длительностями, другой подвижный, контрапунктически контрастный. Разные типы возникают благодаря расположению и группировка этих двух компонентов. И хотя чаще всего линия (или пласт) с ритмически укрупненными длительностями совпадает с линией с. ф., однако это не обязательно. В таких случаях один из свободных голосов оформляется по типу с. ф., выступает как бы псевдокантусом.

Выделим наиболее характерные случаи фактурных построений — варианты сочетания с. ф. со свободными голосами:

1. С. ф. располагается в середине многоголосия, пронизывает его как стержень. Свободные голоса окружают, обрамляют с. ф. Часто встречается при этом удвоение в свободных голосах  (см. «Graecorum», Gloria I, т. 35—39, 43—57 — приложение 15). В четырехголосии, когда в пласт свободных голосов добавляется еще один голос, контрапунктическое окружение с. ф. разрастается. Удвоение становится еще более показательным (см. приложение 15, т. 18—24, 103—114).

2. С. ф. находится в одном из крайних голосов и уплотняется аналогично оформленным свободным голосом. Создается с. ф.-пласт. Подвижный слой фактуры располагается под или над ним. Образуются характерные пластовые структуры, до строгого письма в полифоническом многоголосии еще не встречающиеся, но в дальнейшем

приобретающие поистине универсальное значение:  или 

 (см. приложение 15, т. 80—82; «Je ne demande», Gloria I, т. 37—41, 75—80 — приложение 16). В трехголосии, когда с. ф.-пласт располагается внизу, а над ним развивается свободный, подвижный, выступающий как ведущая мелодическая линия верхний голос,

в фактуре появляется гомофонное расслоение (оказалось бы, специфический случай, имеющий вместе с тем глубокие внутренние предпосылки в системе строгого стиля с его гармонической основой):

При обратном варианте ($\overline{x \times x \times}$) с. ф. выступает в том интегрирующем значении и с той же выразительной эффектностью, о которых мы уже говорили.

3. Тоны с. ф., ритмически дублированные одним из свободных голосов, размещаются по краям многоголосия, обрамляют движение. Это один из наиболее впечатляющих вариантов построения ткани, рельефных и красочных,— замедленный ход крайних голосов как бы несет с собой идею вечного времени, поглощающего, заключающего в свои рамки скованное движение (в данном примере в средних голосах звучит канон):

Возможны и другие комбинации, но суть их едина — это виды пластовой ткани, сложенной из двух компонентов, различных в ритмическом отношении. Подобные фактурные образования отражают ясное, графически подчеркнутое строение многоголосия. Пройдет некоторое время, и эти принципы полифонической организации

ткани включают в себя дифференцированное интонационное, смысловое, семантическое содержание (например, в хоральных обработках свободного стиля). Формирование же их в недрах хорового многоголосия приходится на строгий стиль XV века, на творчество Обрехта.

В условиях названных видов фактуры у Обрехта, в слое подвижных свободных голосов складываются определенные типы мотивно-мелодического материала. Они характерны тем, что вписываются в рамки одного созвучия, представляют собой варианты распетых трезвучий и предрасположены к полифоническому развитию через имитации, секвенции, канонические секвенции. Звучит этот мотивный материал постоянно. Он настолько свойствен многоголосию Обрехта, что определяет стиль композитора, по крайней мере у Оке-гема такого материала не было. Таков, например, мотив:



получающий имитационно-каноническое развитие в трех свободных голосах на фоне выдержанного с. ф. (см. «Je ne demande», Gloria,

т. 24—26). Или мотив:

на котором строится двухголосная каноническая секвенция второго разряда (messa «Je ne demande», Credo). Согласно условиям выдержанного тона, шаг секвенции — квинта, а вертикаль образует характерное для Обрехта последование мажоро-минорных трезвучий терцового соотношения:

Вариант этого же мотива

разрабатывается на выдержанном тоне с. ф. в Credo «Malheur me bat» в виде трехголосной канонической секвенции второго разряда с изменением порядка вступления голосов при втором звене (третье звено идет двухголосно). Примечательно здесь опять-таки гармоническое развитие по восходящим терциям, дающее типичное последование трезвучий (C — e — G):

88

- rum de De-o ve-ro
ve-rum de De-o ve-ro
men de lu-mi-ne, De-um ve-rum, De-um ve-rum
ne, De-um ve-rum, De-um ve-rum

На мотиве  строится трехголосная каноническая имитация (с IV — 11) в Credo мессы «Maria zart», в Qui tollis мессы «Si dedero»:

89a

Et ex Pa-tre na-tum an-te om-ni-a
Et ex Pa-tre na-tum an-te om-ni-a
Et ex Pa-tre na-tum an-te om-ni-a

89b

ste. Cum san- cto Spi-ri-tu
Cum san- cto Spi-ri-tu
ste. Cum san- cto Spi-ri-tu

Чрезвычайно характерен для Обрехта мотив, фигурирующий буквально в каждом сочинении с секвенциями, каноническими секвенциями и бесконечными канонами (см., в частности, пример 83):



Мы не случайно обратили внимание на интонационный материал, который появляется в наиболее искусных полифонических построениях. Он основывается на звуках трезвучий и отражает специфику интонационности в многоголосии. Новое качество мелоса шлифуется в полифонических комбинациях.

Шлифуется в них и гармония — гармонические обороты определенного типа, терцового и квартово-квинтового соотношения. Все полифонические приемы базируются у Обрехта на ясной гармонической основе. Она определяет шаг секвенций, перестановки. Характерны последования мажорных и минорных трезвучий терцового соотношения (отсюда — терцовые и квинтовые шаги секвенций и канонических секвенций).

Перечисленные фактурные образования с соответствующим интонационным материалом и приемами развития в свободных голосах Обрехт распространяет не только на построения с с. ф., но и на свободное многоголосие, где нет с. ф. как такового, но есть голос, выполняющий его функцию в фактурных построениях, своего рода псевдокантус. Можно сказать, что фактурные образования, сложившиеся на основе с. ф., выступают для Обрехта неким общим принципом организации многоголосия. Даже в тех построениях, где нет с. ф. (в «интермедиях»), композитор строит ткань по «кантуской» модели, оформляя один из голосов как псевдокантус, а другие как контрапункты к нему (по тем принципам, о которых говорилось выше). Так организована, например, «интерmedia» в Credo мессы «Malheur me bat», где псевдокантусом является тенор, а окружающие его альт и бас идут в удвоении. По той же фактурной модели построен Benedictus (часто без с. ф.) мессы «De Sancto Martino». Вступительное построение (до введения с. ф.-сегмента) в Crucifixus мессы «Si dedego» имеет псевдокантус (один из свободных голосов мотета Агриколы в большом увеличении). Псевдокантус удвоен нижним голосом.

Как уже говорилось, одна из особенностей письма Обрехта состоит в том, что композитор обычно оперирует несколькими заданными мелодическими линиями. Это весьма специфическое свойство мышления Обрехта. Созидательная инициатива композитора сосредотачивается на развитии заданных тезисов. Не случайно у Обрехта нет ни одной мессы, написанной на авторском материале. Композитор не начинает сочинение прежде, чем не расчленена, не разъята на мелодические составные ткань первоисточника. В этом отношении методы работы Обрехта и Окегема противоположны. Окегем вел развитие, колорируя с. ф. или допевая в свободных продолжениях начальные мелодические звенья с. ф., т. е. в процессе движения мате-

риала отдаляясь от заданных посылок. Обрехт же, напротив, всегда соотносит свой материал с заимствованным, стремится к точному воспроизведению голосов первоисточника и притом буквально в каждый момент развития¹. Даже те части, которые по установившейся традиции пишутся без с. ф., у Обрехта довольно часто не сочиняются полностью свободно — *Christe eleison, Pleni sunt, Benedictus, Agnus II*. В них может не быть основного с. ф., но обязательно проводится один из заимствованных голосов оригинала. Например, в мессе «*Si dedero*» нет ни одной полностью «свободной» части — в *Pleni* альт ведет от начала и до конца тенор мотета Агриколы, в *Benedictus* воспроизводится весь верхний голос оригинала, в *Agnus II* — нижний голос. Эта месса не исключение. В той или иной мере изначальная заданность материала свойственна многим сочинениям Обрехта, особенно, конечно, всем мессам-пародиям.

Этот момент важен не только для выяснения метода работы с материалом в мессах-пародиях. Он имеет общее для творчества Обрехта значение, представляет собой метод сочинения музыки. Он обнаруживается в совмещении нескольких с. ф. в одном произведении (в мессах «*Maria zart*», «*Sub tuum praesidium*», «*Carminum*» и др.), совмещении с. ф. с одним из заимствованных голосов оригинала, наложении разных мелодических структур, вызывает к жизни своего рода «полифонию форм» (Протопопов В., 1977), если иметь в виду структуры мелодических линий голосов. Одним из интереснейших образцов по технике совмещения различных мелодических структур может служить *Pleni sunt* мессы «*Je ne demande*». Здесь соединяются: идущая от начала и до конца в верхнем голосе линия первоисточника (с сохранением ритмики, фразировки, т. е. без нарушений в мелодической форме); остинатурно проводимая в нижнем голосе основная «тема» шансон (она же — основная «тема» мессы); фрагментарно включающиеся цитаты из Со шансон. Если не знать, что в данной части верхний голос (а частично и средний) задан, можно счесть ее своеобразным фугато на основную «тему» мессы, так как она имеет полную трехголосную экспозицию. Цитаты двух голосов (*Su* и *Co*) шансон включаются при паузировании основной «темы». Проведения «темы» в нижнем голосе транспонируются, очевидно, подчиняясь условиям заданного верхнего голоса. Вместе с тем в этих транспозициях проступает «классический» план фугато (F C F... B C F). «Тема» проходит в басу 12 раз, в середине довольно часто, почти без перерыва. Это действительно полифония мелодических форм — непрерывного с. ф. и остинатурно-фугированного баса. По виртуозности подобного рода совмещений многоголосие Обрехта не имеет себе равных (см.: Симакова Н., 1985, с. 168).

Искусное наложение разных мелодических линий, каждой со своей структурной организацией, составляет «секрет» построения

¹ В этой связи анализ музыки Обрехта постоянно требует установления исходного материала, соотнесения авторского с заимствованным, ибо только это позволяет понять суть работы композитора над многоголосием и формой.

Crucifixus мессы «Si dedero». От начала и до т. 85 в дисканте проходит весь верхний голос оригинала в integer valor, т. е. в виде первоисточника. На него накладываются собственно с. f. в виде сегмента (вычлененного из т. 46—53 шансон) и две «интермедии» (до с. f. и после него). Как удается совместить Обрехту две различные, уже готовые и вычлененные из разных фрагментов оригинала мелодические линии (одна из которых, правда, подвергается большому ритмическому увеличению), остается технической загадкой. В принципе здесь композитор решает проблему quodlibet, приспособливая готовые мелодии друг к другу, преобразовывая их в структурном отношении. Техника такого типа совмещений материала для Обрехта очень характерна.

Комбинирование с заданным материалом у Обрехта преобладает над варианной производностью (над varietas в целом как принципом). Столя многоголосия, он оперирует большим числом заимствованных мелодических линий (и фрагментов), распределяя цитаты последовательно или сочетая их в разных голосах одновременно. Рассмотрим, например, Gloria I мессы «Je ne demande». С. f. представляет здесь трехкратно проведенную фразу тенорового голоса шансон Беншуа (из т. 7—11). Каждому новому проведению с. f. предшествует длительное паузирование. В эти моменты один из свободных голосов выступает в роли псевдокантуса и воспроизводит тот или иной фрагмент первоисточника в неизменном виде. Таким образом, принцип следования за материалом оригинала сохраняется и в эпизодах с с. f., и в «интермедиях». Меняется цитированный материал, его расположение и роль в фактуре, его ритм, структурное оформление. Цитированные голоса накладываются один на другой и порой довольно продолжительное время звучат вместе. Так, до вступления с. f. верхний голос проводит точно, без каких-либо изменений линию Со шансон. Ее окончание накладывается на начало с. f., что оказывается возможным благодаря большому увеличению тонов с. f. С т. 5, от начала с. f. Обрехт вводит новый заданный голос — бас, повторяющий оригинал т. 15—25 (в мессе это такты 29—43). Вновь композитор комбинирует две линии, притом из совершенно различных фрагментов оригинала. На небольших участках Обрехт использует и двухголосные цитаты — т. 7—8 повторяют контратенор — бас шансон в вертикально-подвижном контрапункте (Iv — 11), т. 24—26 повторяют т. 23—25 — небольшую каноническую имитацию двух верхних голосов. В мессе к ним добавляется еще и бас.

Таким образом, работа Обрехта с первоматериалом настолько инициативна, что само цитирование становится объектом творчества. Композитор пользуется и отдельными голосами, и парами голосов, и полными многоголосными фрагментами оригинала, но вместе с тем строит новую фактуру, привносит в нее новые приемы развития. Сама возможность такого рода творчества, в котором многоголосие представляет собой по сути стилевой коллаж, косвенно характеризует особенность строгого стиля, его однородность, схожесть у разных авторов. Эта особенность стиля скрывает массу за-

имствований в музыкальном материале Обрехта. Свидетельствует метод работы Обрехта и об однородности голосов в многоголосии строгого стиля, коль скоро контратенор шансон Беншуа становится в е р х н и м голосом в мессе.

Чем меньше длительности в с. ф., тем меньше возможностей получает композитор для приспособления разных линий друг к другу. Так, при втором проведении с. ф. Обрехт использует только мотивные комбинации и отдельные цитаты (например, секвенцию исходящего терцового мотива из последней строфы шансон в т. 62—63); при третьем, когда с. ф. идет в ритме первоисточника, он просто точно цитирует двухголосие (т. 71—74), а фрагментами даже трехголосие оригинала (т. 8 шансон в тройном контрапункте воспроизводится в т. 72 мессы), т. е. снимает работу по комбинированию с голосами (см. приложение 16).

Из голосов избранного первоисточника Обрехт формирует не только ткань в целом, но и отдельные мелодические линии. Например, в *Credo III* (*Et in Spiritum*) мессы «Je ne demande» начальный раздел демонстрирует последовательное соединение линии альта из шансон (здесь она идет в басу) и двухголосия из т. 7—10 шансон. Таким образом, в одной линии баса соединяются последовательно две разные (из разных мест и из разных голосов) мелодические фразы. Бас является линией, составленной из цитат, своего рода консективным *quodlibet*.

Склонностью Обрехта к комбинированию с заданными мелодическими линиями объясняется использование нескольких с. ф., определяющих группу голосов в структуре многоголосия. Например, от части к части в прямой прогрессии вместе с увеличением числа голосов растет и число заданных линий в мессе «*Sub tuum praesidium*»: в *Gloria* (четырехголосной) и *Credo* (пятиголосном) их две, в *Sanctus* (шестиголосном) — три, в *Agnus Dei* (семиголосном) — четыре. Ни у Дюфаи, ни у Окегема такой техники не было. У Обрехта она виртуозна и вместе с тем очень пластична, и по внешнему впечатлению проста. Сложное по числу заданных линий многоголосие Обрехта не представляет собой компликаций и в итоге сумму линий, оно отличается чистотой контрапунктического рисунка, прозрачностью, переменной плотностью. Приспособливая мелодии, Обрехт свободно оформляет их в ритмическом отношении. Это позволяет ввести в многоголосие даже каноны, специфические однако, в которых риспоста ритмически отличается от пропости: в *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus I* и *Agnus II*. Многоголосие со многими заданными линиями демонстрирует с особой наглядностью новые принципы организации фактуры у Обрехта — тоны совмещающихся линий увеличиваются, включается много пауз, преобладает строгое, сдержанное движение. Здесь практически не используется имитационно-секвентная техника, столь характерная для композитора. Начиная с *Sanctus* (т. е. с шестиголосия) вообще преобладает «эвфонический» контрапункт. Увеличивается нагрузка на бас как носитель фундаментальных гармонических опор (особенно в *Agnus*, с «пределенным» числом голосов и заданных линий, бас часто представ-

ляет собой уже не мелодическую линию, а последовательность квартово-квинтовых шагов).

Техника работы с готовыми мелодическими формами связана у Обрехта не только с наложением или последовательным соединением заданных голосов, о чем шла речь до сих пор. Эта техника проявляется шире и разнообразнее, выступает как один из общих методов работы с мелодическим материалом, независимо от того, цитируется он или сочиняется свободно. Отсюда — предпочтение протяженных пропост при имитациях, удержаных контрапунктов, комбинаций с перестановками линий, их раздвижением во времени, т. е. комплекс приемов, сопутствующих самому феномену производных соединений. Виртуозность в изобретении (ибо Обрехт действительно является первооткрывателем многих видов сложного контрапункта — горизонтального и вдвойне-подвижного, допускающего удвоения), в использовании технических приемов работы с голосами базируется на том, что Обрехт оперирует исходными (заданными или сочиненными) голосами в их неизменных мелодических формах. Отсюда зарождается вообще техника первоначальных соединений с последующими полифоническими вариантами. С этой новой техникой заканчивает существование, исчерпав себя на данный исторический момент, принцип *varietas* в его выражении через свободные мелодические варианты. Композитор стремится сохранить мелодические построения в неизменном виде, предпочитая переставить голоса, удвоить, сместить по времени и т. п., нежели варьировать, колорировать, редуцировать и т. д. В определенной мере сам принцип такого рода работы имеет общие основания с техникой больших органумов средневековья (см. Заключение).

Можно заметить, например, что имитационное изложение материала у Обрехта связано с длительным сохранением пропости, стремлением воспроизвести при имитации всю законченную линию, а не инициальный мотив, как это было у Окегема. Особенно это характерно для экспозиционных построений. Например, во вступительной имитации *Credo* мессы «*Fortuna desperata*» каждый голос оформлен в цельное, замкнутое каденцией мелодическое построение. У алтаря складывается даже тип периода повторного строения с разными каденциями (в т. 9—10 на *F*, в т. 16—17 на *C*):

90

Su.

T.

A.

B.

Pa-, trem

Pa-, trem om-, ni- po-, ten-

5

10

15

Сохранение протяженного голоса пропости часто ведет у Обрехта к канону как экспозиционной форме изложения материала. Например, в начале *Credo* мессы «*Malheur me bat*» пропоста воспроизводит всю первую фразу шансон Окегема. Разные интервалы и время вступления имитаций дают производные соединения во вдвойне-подвижном контрапункте. Примеров подобного рода можно привести очень много. В ряде имитаций Обрехт удерживает две мелодические линии, одна из которых — основная «тема», другая — контрапункт к ней (удержанное «противосложение»). Все перемещения материала по голосам сопровождаются сложными контрапунктами — вертикально- и горизонтально-подвижными. Так осуществляется развитие в системе полифонического формообразования, всегда сопряженного с экономией материала и выражающего себя через производные соединения.

В музыке Обрехта одним из главных и важнейших организующих принципов выступает повторность, развернутая в целую систему средств, проявляющаяся на всех уровнях организации музыкального произведения — от мотивного до формы частей и структуры циклов. Остинатная повторность лежит в основе с. ф.-плана, повторность отдельных мелодических фраз в голосах выступает средством организации многоголосия, мотивная повторность — средством развития. В этом последнем случае она связана с секвенциями, богатство и разнообразие которых у Обрехта исключительно. Об остинатной организации с. ф.-плана речь будет идти в следующем параграфе, здесь же мы кратко рассмотрим особенности проявления остинатности как приема развития.

Мотивная повторность используется часто для интонационной концентрации, т. е. во многом с выразительной целью. Например, в «интермедии» Credo мессы «Malheur me bat» мотивное остината в басу, обмен верхними голосами создают яркое по характеру звучание — меланхолическое, как бы приостановившееся во времени:

The musical score consists of two staves of music. The top staff begins at measure 91 and ends at 95. The bottom staff continues from where the top staff ends. Both staves show multiple voices, primarily basso continuo (bassoon) and soprano (soprano). The lyrics are: 'de coe-tis, de-scen-dit', 'de coe-lis, de-scen-dit', 'nos, pro-pter', 'de coe-lis. Et in-car-nos.', 'de coe-lis. Et in-car-nos.'.

Интересен по технике выполнения фрагмент Agnus I мессы «Malheur me bat». С. f. здесь идет в сравнительно небольшом увеличении по отношению к оригиналу (всего в два раза). В данном фрагменте для с. f. используется фраза верхнего голоса шансон Окегема, которая содержит три звена секвенции по терциям вниз. Обрехт кладет эту секвенцию на остинатное мотивное основание баса. В результате усиливается та идея секвенности, которая была намечена (но не реализована во всем многоголосии) у Окегема. Каждое следующее звено секвенции у Обрехта дает по отношению к остинатурному басу производное соединение IV — 2 (последнее, соответственно, IV — 4 по отношению к первоначальному). Остинатно построен в многоголосии и тенор:

92

45

mi- se-re- no-
no- bis, mi- se-re- re-
- di, mi- se-re- re- no-
mi- se-re- re-, mi- se-

50

55

-bis, mi- se-re- re- no-
-bis, mi- se-re- re- no- bis,
mi- se-re- re- re, mi- se-re- re-

Остинатно-секвентная работа с мотивами мыслится Обрехтом как развитие, протекающее на фоне с. f., который при этом излагает цельный мелодический тезис. Свободные голоса дробят его, вычленяют отдельные мотивы, повторяют их в секвенциях или имитациях. Так происходит, например, в Кугле II мессы «Sub tuum praesidium». Мотив, секвентно повторяющийся у баса по терциям вверх, выченен из с. f., секвенции, диапазон баса (повторяющий диапазон с. f. — d) — все указывает на то, что басовый голос развивает с. f. И это развитие происходит одновременно с изложением с. f.:

93

Sed a pe- ri- cu-
Ky- ri- e e- le- i- son, ky- ri- e
Ky- ri- e, ky- ri- e,

Повторение протяженных мелодических построений вызывает во многих случаях у Обрехта структурные образования типа периода. Сложению повторяющихся фраз в единую структуру способствуют разные мелодические каденции. Структурные образования подобного рода показывают, что мелос у Обрехта отливаются в структурно-кристаллические формы, имеющие большое значение для прояснения полифонического многоголосия к концу XV века.

Период с разными каденциями представляет собой начальное мелодическое построение альта в *Credo* мессы «*Fortuna desperata*» (см. пример 90). С каденциями квинтового соотношения строится период в партии баса в начале *Kyrie I* мессы «*Malheur me bat*» (см.: Симакова Н., 1985).

Тенденция к структурной ясности мелоса у Обрехта примечательна во многих отношениях. Во-первых, она выступает антитезой «бесконечной» мелодии Окегема. Во-вторых, при этом более высоко организованные формы приобретают полифонический синтаксис всего многоголосия. И наконец, появление подобных структур может быть расценено как шаг к кристаллизации мелодических форм тематизма в системе полифонического мышления.

Специфика полифонического синтаксиса при структурной организованности каждого голоса заключается в сочетании голосов с разным структурным оформлением. Это порождает особую динамику взаимодействия дискретности (которую несет с собой остинатное, секвентное начало) и непрерывности, спаянности звеньев развития, характерных для полифонического формообразования. Рассмотрим «полифонию структур» в *Credo I* мессы «*Sub tuum praesidium*», где два с. f. оформляются принципиально различным способом. Основной с. f. (*primitus discantus*) накладывается на остинато с. f. 2, четыре проведения которого сопровождаются свободным ритмическим уменьшением каждого остинатного построения (подобно всем остинатно-сегментным с. f. у Обрехта). Функция с. f. 2 в многоголосии — расчленяющая, функция с. f. 1 — интегрирующая. Остинатный пульс с. f. 2 скрывается в глубине многоголосия, интегрирующая роль с. f. 1 подчеркнута его расположением в верхнем голосе. Вместе с тем скрытый остинатный ритм с. f. 2 вносит в многоголосие тот организующий порядок, который так ценил Обрехт (приложение 17).

В *Kyrie II* мессы «*Malheur me bat*» в основе формы лежат два

остинатных элемента. Три раза повторяется в Su сегмент с. f. с последовательным уменьшением длительностей до integer valor (т. е. первое проведение с. f. увеличивается по сравнению с оригиналом в четыре раза). Одновременно остинатно проводится небольшая мелодическая фраза баса, которая зарождается как имитация к с. f. Уменьшение длительностей этого остината идет в тех же пропорциях, что и в основном с. f. Вместе с тем число остинатных проведений у крайних голосов различно — трем проведением остината у Su отвечает пять проведений у баса. Такие несовпадающие по границам наложения более всего предпочитает Обрехт. Свободные голоса спаивают те грани, которые образуются при повторениях в крайних голосах (см.: Симакова Н., 1985, с. 174).

С одной стороны, казалось бы, вместе с остинатными идеями оживаются старые принципы организации материала. Но с другой — новые задачи искусства эпохи Возрождения требуют в музыке прежде всего совершенствования логики, структурно-композиционных отношений. Именно эти задачи находились в центре внимания Обрехта. Остинатное основание в построении материала (любого вида повторность) позволяло соизмерить компоненты формы, их протяженность, пропорции, рассчитать или, по крайней мере, заранее спланировать структуру музыкального произведения. По канве этого плана уже можно было плести искусное многоголосие, заботясь о выразительности линий, красоте их согласования и естественности непрерывного движения многоголосия.

Есть, однако, у Обрехта остинатные образования совершенно нового типа, не имеющие никаких аналогий со старой техникой. Это мотивно-гармонические остинато, т. е. повторяющиеся обороты из двух-трех звуков у нижнего голоса, очерчивающие «гармонию» многоголосия. Базовые мотивные остинато, конечно, ограничивают развитие верхних голосов, но вместе с тем ставят их на твердо обозначенную гармоническую основу. Искусность контрапунктической техники Обрехта выступает здесь с особой наглядностью. Примеров можно привести много (например, заключение Sanctus мессы «Malheur me bat», где на двух тонах басового остината с соответственно всеми четырьмя возможными комбинациями созвучий Обрехт разворачивает виртуозную контрапунктическую работу). Уникально построен Agnus III (приложение 18) той же мессы, где в с. f. полностью проходит мелодический голос первоисточника, да еще и с сохранением его ритмики. Вместе с тем вся часть базируется на остинатном основании — мотивном остинато в нижнем голосе, т. е. развивается в ограниченных условиях вертикали (лишь в отдельных случаях к остинатной кварте *e* — *a* добавляется звук *f*). Каким образом становится возможным такое наложение полной цитаты Окегема в верхнем голосе на бас, линия которого редуцирована до простейшей мотивной ячейки, сведена к последованию двух основных гармонических тонов? Как осуществляется в таких ограниченных условиях непрерывное и пластичное течение многоголосия?

Сравнивая Agnus III с шансон Окегема, можно заметить, что в

одних случаях остинатный бас Обрехта ведет к «перегармонизации» многоголосия Окегема (например, в т. 6 — трезвучие *G* заменяется на трезвучие *e*, что допускают тоны мелодии — *h* — *g*). В других случаях басовый тон Обрехта добавлен к той же гармонии, какая была у Окегема (например, в т. 7). Чаще же Обрехт поступает так, что линия баса Окегема как бы редуцируется: убираются проходящие, вспомогательные звуки, остается только гармонически определяющий бас (оборот из т. 8—9, например, заменен Обрехтом на один всего звук *e* — основополагающий в данной гармонии). И наконец, в отдельных фрагментах бас Окегема сохраняется — тогда строгое остината у Обрехта нарушается. Его место занимает своего рода изомелия — повторение мелодического оборота баса на соответствующих участках мелодии, — например, в т. 10 редукция баса сопровождается переносом изъятых из нее попевок в другие голоса. Свободная ритмизация басового остината позволяет его гибко приспособить к другим голосам и особенно к заданному верхнему. Таким образом, перестраивая многоголосие Окегема, Обрехт фокусирует его в гармоническом отношении. Нарочитое, предельное упрощение нижнего голоса, сведение его к «фундаментальным» басам концентрирует вертикаль, гармонический ракурс полифонического многоголосия. Насыщенность контрапунктического движения не уменьшается, но становится иной, подчиненной вертикальной организации голосов. Та работа, какую Обрехт проводит с заданным первоисточником, показывает и новый конструктивный уровень его мышления, и новое понимание организующей роли гармонии, квартоквинтовых отношений как основополагающих в гармонической системе классического модального типа, какой сложился в музыке к концу XV века (см. приложение 18, шансон Окегема см.: Симакова Н., 1985).

На основе остинатного проведения одной мелодической фразы (в одном голосе) появляются у Обрехта музыкальные формы специфического типа, например, законченное по структуре построение, соответствующее второй строфе *Benedictus* (на текст «*in nomine Domini*») в мессе «*Petrus Apostolus*». Остинатная мелодическая фраза, своего рода тема данного раздела, проходит здесь в нижнем голосе. Она повторяется четыре раза, от звуков *a*, *f*, *c*, *d*, и затем еще столько же раз и от тех же звуков, но в ритмическом уменьшении. Интонациями «темы» пропитаны свободные голоса (чаще всего путем удвоения — см. Со и В, т. 28—29, 37—39; В и Д, т. 35, 42—43, 45—46). При уменьшении «темы» удваивается полнотью, т. е. одновременно проходит два раза у баса и диксанта (т. 47—50). Отнести такую форму к какому-либо одному из известных типов довольно сложно. Ее основа — остинато, но организованное комплексом средств в законченную полифоническую форму (транспозицией остинатных фраз при повторении, звучанием «темы» в свободных голосах, уплотнением фактуры к заключению). Это особого рода «прафуга» — без «интермедиий», с фрагментарно удержаным «противосложением» (т. 30—31, 35—36, 45—46 и т. д.). Кроме того, сама «тема» вполне могла бы служить темой фуги Фробергера или Пахельбеля:

94

Unit in no- mi-
- ne, in no- mi- ne, be- ne- dictus qui
in no- mi- ne,

30

- ne, in no- ve_ nit in no- mi- ne, in no- mi-
no- mi- ne,

#x 85

in no- mi- ne, in no- mi- ne,

mi- ne Do- mi- ni, in no- mi- ne
- ne Do- mi- ni, in no- mi- ne

40 45

mi- ne, in no- mi- ne,

x x x x x x x x 50 x x x x
- mi- ne Do- mi- ni, in no- mi-
- mi- ne Do- mi- ni, in no- mi- ni,
Do- mi- ni,

Особого внимания заслуживают в многоголосии Обрехта каноны. Велико не только их число, разнообразны канонические приемы, различно и их значение в музыкальной форме. Наиболее характерны следующие:

- 1) каноны в «интермедиевых» построениях и «интермедиевых» частях;
- 2) с. f.-каноны как эпизодические, так и последовательно проводимые в системе циклической формы;
- 3) каноны свободных голосов на фоне с. f.

Канонические построения в многоголосии у Обрехта имеют гораздо большее значение, чем у всех предшествующих мастеров. Симпатии композитора к каноническим образованиям обусловлены стремлением к структурной организованности материала многоголосия. Канон привносит в многоголосие порядок, порождает производный голос (или голоса), т. е. отвечает методам сочинения Обрехта.

Почти все канонические образования у Обрехта двухголосны. Соответственно, их много в «интермедиях», где с. f. выключается и остаются два-три голоса. Небольшие каноны в «интермедиях» столь же типичны для Обрехта, как и имитации, канонические секвенции. В некоторых мессах композитор последовательно, через весь цикл, проводит каноны в «интермедиевых» построениях. Например, в мессе «L'homme armé» каноны начинаются с *Christe eleison*. Канонические построения вводит Обрехт в интермедию *Gloria* — трехголосную каноническую секвенцию в первую (т. 30—33), канон в двух верхних голосах во вторую (т. 36—39) и третью (т. 42—48). Имитационно-каноническое построение имеют почти все «интермеди» *Credo*. Имитационно-строфический принцип лежит в основе построения *Benedictus* и *Agnus II*. Таким образом, общее развитие в цикле идет как бы двумя планами: с. f.-построения с полимелодическим многоголосием составляют один план, «интермедиевые» построения с имитационно-каноническим многоголосием — второй. Это иной процесс развития, чем, скажем, в мессах *«Malheur me bat»*, *«Je ne demande»*, *«Fortuna desperata»*, имеющих сегментную технику расчленения и остинатную технику развития с. f.

В «интермедиевых» частях цикла каноны более развиты, протяжены, многие из них очень искусны, например канон в *Domine Fili* (*Gloria II*) мессы *«Ave Regina»*, где сменяются последовательно простой канон, «распределенный» и «линеарный».

Одним из довольно редких в XV веке канонов является канон в увеличении в «интермедиейной» части — *Christe eleison* — мессы «*Petrus Apostolus*». Надо сказать, что генетически каноны в увеличении и уменьшении восходят к мензуральным канонам. В XV веке они поглощаются мензуральными. От мензуральных канонов, в частности, сохраняется в данной части и прием одновременного вступления голосов².

The image shows three staves of musical notation for three voices. The notation is in common time, with various clefs (G, F, C) and key signatures (one sharp). The voices are labeled with their names: Chri-, ste, and le. The first staff (measures 95-10) shows the voices entering simultaneously. The second staff (measures 5-10) shows the voices continuing in a canon. The third staff (measures 10-15) shows the voices continuing in a canon. The lyrics are: Chri-, ste e - le i - son, Chri - ste; - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son; e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son.

В мессе «*Petrus Apostolus*» принцип канона последовательно проведен через все «интермедиевые» части. Это уже не стихийное имитационное письмо, вырывающееся на простор при освобождении многоголосия от с. ф. Это сознательно спланированное построение циклической формы с ясно обозначенными функциями разделов и частей.

Всегда строго распланированы в цикле у Обрехта каноны на

² Разница есть, однако, между каноном в *Christe eleison* и мензуральным. В различных мензурах существует длительность наименьшая, одинаковая по времязмерению. Соответственно, в мензуральных канонах расходжение голосов по времени всегда нестабильно (при наименьших общих длительностях мензуральный канон вообще может выглядеть как простой — вспомним канон «*Inclita stella maris*» Дюфаи). В данном же каноне все длительности нижнего голоса увеличены ровно в два раза в верхнем, и соответственно прогрессия увеличения времени сдвига между голосами поддается точному исчислению.

с. ф. В мессе «Ave Regina» каноны на с. ф. идут во всех трех разделах Gloria, в Sanctus, Hosanna, Agnus II. В условиях линейной концепции с. ф. данной мессы Обрехт строит каноны, отделяя паузами каждую мелодическую фразу с. ф., а порой даже мотив. Пропоста всегда у Обрехта выключается в момент звучания риспости. Чем длиннее фраза пропосты, тем больше время отстояния от нее риспости. Чем короче мотив с. ф., тем более сжато время вступления канона. Отсюда вытекает специфика почти всех канонов Обрехта, приспособленных к протяженной заданной пропосте,— в них всегда варьируется время сдвига между пропостой и риспостой, а также ритм пропосты. Специфика заключается также в диалогическом характере канонов — они не имеют противосложений и строятся как диалог между пропостой и риспостой. Укорочение мотивов пропосты ведет также к тому, что к канону подключаются свободные голоса, имитация охватывает все многоголосие (см. Gloria I мессы «Ave Regina»). Гибкость, вариантность, свободное изменение основных параметров канона (времени и порядка вступления голосов) отличают с. ф.-каноны Обрехта. В Qui tollis мессы «Ave Regina» пропоста (с. ф. у тенора) то отстает от риспости, то выходит вперед; они постоянно меняются местами, время сдвига между ними также изменяется — от целой ноты до пяти тактов. Искусство выполнения канона связано с тем, что вся пропоста «задана» заранее,— это с. ф. в полном виде, очень протяженный. Канон приспосабливается к заданному голосу — отсюда его особенности. Внутри Qui tollis канон распространяется и на «интермедию» (т. 77—83 — тоже канон, но в двух верхних голосах). Сознательно строит Обрехт и ритмический план развития всей формы — с прогрессией ритмического уменьшения в канонических голосах, соответственно — с увеличением плотности многоголосия.

Обычно с. ф.-каноны у Обрехта связаны, как мы говорили, с расчленением заданного голоса. Композитор проводит специальную работу над с. ф., превращая его в пропосту канона, которая обеспечила бы прозрачную структуру многоголосия. Он расчленяет с. ф., в моменты пауз вводит риспосту, свободно изменяет протяженность звеньев пропосты. Такой принцип позволяет вводить на фоне канона имитации в свободные голоса, гибко контрапунктировать, строить ткань редкой прозрачности.

Один из характерных видов канонов у Обрехта — канон в свободных голосах на фоне с. ф. До Обрехта подобных образцов не было. Техническое выполнение такого канона, конечно, связано с большими сложностями. Виртуозность письма Обрехта здесь проявляется с особой наглядностью. Рассмотрим, например, Kyrie II мессы «De Sancto Martinos» (приложение 19). Построение ткани в этой части выполнено в соответствии с типичными фактурными моделями Обрехта — увеличенные тоны с. ф. в теноре, канон в крайних голосах, свободный контрапункт у альта. Kyrie II — примечательное сочинение Обрехта, виртуозное по технике и исключительное по чистоте и прозрачности многоголосия, ясности гармонии. Канон построен по диалогическому принципу. Соответственно, преобладает

трехголосие и только в заключение части вводится плотная кадансовая фактура. Пропоста канона представляет собой контрапункт к с. ф. и потому отвечает его рисунку. В самой пропосте много остинатно-секвентных построений, благодаря увеличению тонов с. ф. становятся возможными остинатно-секвентные контрапункты. Таким образом, плавную линию с. ф. Обрехт трактует как источник остинатно-секвентных и имитационно-канонических построений в свободных голосах. Перенесенные в риспосту, остинатно-секвентные звенья пропости дают с с. ф. перемещения в вертикально-подвижном контрапункте. Например, в т. 3—4 возникает вертикально-подвижной контрапункт с Iv — 9 (по отношению к т. 1—2). Техника выполнения канона на фоне непрерывного с. ф. объясняет свободные интервальные соотношения между диалогическими звеньями пропости и риспости. Так, в т. 7—8 риспоста сдвинута на секунду вниз и соответственно сохраняется Iv — 9; в т. 11—12 риспоста сдвинута на секунду вверх и опять сохраняется Iv — 9; в т. 15—18 риспоста смешена на квинту вниз, вновь при Iv — 9. Таким образом, меняя интервал канонической имитации, Обрехт сохраняет один показатель сложного контрапункта, а точнее — одно качество звучания между голосами, одну интервальную (и гармоническую) диспозицию голосов канона по отношению к с. ф. (только в одном месте, в т. 21—22 сдвиг риспости дает с с. ф. Iv — 11). Следовательно, изменение интервала между пропостой и риспостой у Обрехта — вынужденная мера для «подстраивания» голосов к с. ф. с одинаковыми «гармоническими» критериями. В соответствии с преобладанием контрапункта — 9 в голосоведении огромную роль играют удвоения. Удвоения образует свободный голос, альт, с максимальной гибкостью контрапунктирующий каноническим голосам (см. т. 1—2, 6, 8; т. 8 в силудержанного среднего голоса по сравнению с т. 6 дает производное соединение в тройном контрапункте; т. 10, 13, 14, 23 — т. 23 в сравнении с т. 19 имеет удвоение с. ф. и дает Iv +2 и т. п.). Мы обратили внимание на детали контрапунктических перемещений в голосах, чтобы подчеркнуть незаурядную по виртуозности и техническому мастерству работу с многоголосием, скрытую в легкой, прозрачной фактуре (см. приложение 19).

Исклучительный у Обрехта пример трактовки канона в драматургической функции находим в *Credo* мессы «*Schön lief*», гигантской части, центре циклической формы мессы. Месса имеет несколько с. ф. (по меньшей мере шесть), сменяющихся в каждой части. Три крупных раздела *Credo* построены на одном с. ф. Второй (*Et ascendit in coelum*, с т. 186) уменьшает в два раза пропорции первого (уменьшаются длительности с. ф.-тонов и протяженность с. ф.-пауз). В основе третьего (*Et upam Sanctam*) лежит тот же ритмический план с. ф., что и во втором, и таким образом по построению с. ф. является его повторением. Однако третий раздел *Credo* Обрехт планирует как обобщение всей формы. Он вводит в этот раздел канон на с. ф., звучащий в крайних голосах (сам с. ф. выступает в каноне риспостой). Канон «тематически» объединяет все многоголосие, охватывает своим материалом крайние, наиболее выделяющиеся в звука-

нии регистры. Многоголосие получает конструктивную опору в виде канонического образования, новую организующую силу, подчиняющую себе развитие свободных мелодических голосов. Канон выступает в роли приема, несущего функцию обобщения. Построенный по типу диалогических канонов, он обеспечивает прозрачность ткани при сложном конструктивном замысле. Через канон в заключительном звене *Credo* получает завершенность, внутреннюю цельность и логическую направленность к концу как итогу развития огромной музыкальной формы.

§ 2. ФОРМООБРАЗОВАНИЕ И КОМПОЗИЦИЯ

Творчество Обрехта демонстрирует новый этап в развитии музыкальных форм на с. ф. Во-первых, наряду с традиционной концепцией цикла, основывающейся на проведении «заданного» напева полностью в каждой части (так называемой теноровой мессой), у Обрехта появляется и совершенно новая — с расчленением напева с. ф. и распределением его сегментов по частям мессы. Как новые можно рассматривать циклы со многими с. ф. в основе, воплощающие в масштабе целого принципы *quodlibet* в его горизонтальном, консективном преломлении (когда каждая часть цикла имеет новый с. ф.) и в вертикальном, симультанном (когда новые с. ф. добавляются к основному вместе с ростом числа голосов в мессе). И в том и в другом случае (особенно, конечно, в первом) нарушается традиционная форма цикла как ряда многоголосных вариантов на один мелодический голос. Нарушается сама концепция целостности цикла, исходящая из объединяющей роли общего с. ф.

Во-вторых, преобразуется и насыщается новыми структурными идеями и даже внешне традиционный цикл с единым напевом с. ф. в основе. Во всех случаях выдвигаются новые закономерности, обеспечивающие композиционную целостность циклов. Анализ месс Обрехта показывает разработанную систему построения музыкальных форм, включающую в себя несколько уровней. Базисным является план распределения в цикле с. ф. Над ним — план расположения свободных голосов. И наконец — процесс развития материала с тенденциями к единству.

Эти взаимосвязанные уровни организации формы у Обрехта наблюдаются и в отдельной части, и в масштабе цикла. Первые два составляют область рациональной работы с материалом. Третий включает также и спонтанный момент — однородность материала оказывает воздействие на единство стиля и, соответственно, музыкальной формы. С различными приемами структурной организации музыкальной формы мы сталкивались уже в творчестве Дюфай (прежде всего с. ф.-план и отразившиеся в нем идеи изоритмии), Окегема (группировка голосов, логика распределения звуковых масс в многоголосии и т. п.). Приемы Обрехта восходят, конечно, к известным традициям, но вместе с тем ничего подобного тому, что мы видим в его музыкальных формах, раньше не было. Самое главное

в логически организующем мышлении Обрехта заключается, очевидно, в том, что всем структурно-дифференцирующим тенденциям всегда отвечают структурно-интегрирующие. В этом проявляет себя мышление новой исторической эпохи.

Обратимся прежде всего к структурной организации с. ф.-плана. Определенный, строго продуманный план лежит в основе всех месс Обрехта. Структура его определяется видом развития с. рг. ф. Сегментное развитие порождает одни закономерности, полное проведение напева — другие. Так как сегментный принцип работы с с. рг. ф. является новым для XV века, остановимся прежде всего на нем.

На сегментном развитии с. ф. построена довольно большая группа месс Обрехта — «*Fortuna desperata*», «*Je ne demande*», «*Si dedero*», «*Malheur me bat*», «*Maria zart*», «*Rosa playsant*» (все эти мессы, кроме «*Maria zart*», принадлежат к классу месс-пародий). Задимствованная мелодия в них расчленяется (обычно учитывается при этом смысловое членение мелодии оригинала), каждый мелодический фрагмент последовательно ложится в основу построения частей мессы. Так, например, средний голос мотета Агриколы «*Si dedero*», ставший у Обрехта с. ф. одноименной мессы, расчленяется на девять сегментов. Каждый из них выступает самостоятельным с. ф. в частях мессы:

такты шансон:	Kyrie I	Kyrie II	Gloria I	Qui tollis	Credo I
	1—11	12—15	20—30	31—35	37—45
	Crucifixus	Sanctus	Hosanna	Agnus I	
	46—54	55—59	60—63	64	до конца

Средний голос шансон Бюнха «*Je ne demande*» расчленяется у Обрехта на 11 сегментов с последовательным их распределением в мессе:

Kyrie I	Kyrie II	Gloria I	Qui tollis	Cum Sancto	Credo I
1—3	4—6	7—11	12—18	20—22	23—29
Et incarnatus	Et in Spiritu	Sanctus	Hosanna	Agnus I	
32—41	44—47	48—54	55—62	62	до конца

Аналогично построены и другие мессы. Техника расчленения оригинального мелодического голоса ведет, естественно, к снижению роли с. рг. ф. как целостного мелодического образования. Практически каждая часть цикла получает самостоятельный с. ф. Преобразуется, следовательно, сама основа традиционной теноровой мессы. Ее части уже не представляют собой многоголосные вариации на один напев. В циклической форме появляются новые закономерности, вызванные потребностью интеграции, объединения отдельных сегментов в целостную мелодию. Но прежде чем охарактеризовать эти новые закономерности, остановимся на приемах структурного оформления с. ф. в каждой части.

С. f.-сегмент в каждой части обычно многократно повторяется. Повторения разделяются паузами и сопровождаются ритмическим уменьшением. Следовательно, в структурной основе музыкальных форм лежит принцип остинатности с прогрессирующей ритмической редукцией. Подобный принцип восходит к изоритмическим конструкциям в той их разновидности, когда *color* приравнивается к *talea* и повторяется в разных мензурах (см. гл. III, § 2). У Обрехта, однако, принципиально изменяется интерпретация этой традиционной структуры. Происходит ее сжатие во времени — те проведения, которые составляли прежде большую часть формы, теперь составляют лишь одну ее фразу. В ряде случаев сам сегмент с. f. равен четырем-пяти звукам и при неоднократном его повторении образуется все же довольно лаконичная музыкальная форма. Ритмические преобразования с. f. подчиняются не смене мензур, а уменьшению длительностей в системе одной мензуры, притом не всегда в безупречно точной пропорции по отношению к отдельно взятому тону. Венчает цепь ритмических уменьшений проведение сегмента в *integer valor*. Таким образом, Обрехт при сочинении проделывает обратную работу по отношению к оригинальной мелодии — сначала увеличивает длительности ее тонов во много раз с тем, чтобы затем уменьшить и дать последнее проведение с. f.-сегмента в ритме первоисточника.

В таком плане строго пропорционально соотносятся с. f.-тоны и паузы. Например, в *Et incarnatus Credo* мессы «*Je ne demande*» четыре проведения с. f. разделяются тремя «интермедиуми». Прогрессия уменьшения длительности с. f.-сегментов отвечает прогрессии уменьшения протяженности «интермединий». Суммарная протяженность с. f.-тонов и пауз составляет пропорцию 2:1:

c.f.	—	c.f.	—	c.f.	—	c.f.
6-кратн. увел.		3-кратн. увел.		2-кратн. увел.		<i>integ. valor</i>
51	27	30	13	19	9	10

Определенная числовая прогрессия при повторении с. f.-сегментов возникает естественно, благодаря пропорциональной ритмической редукции. Отвечающая же ей прогрессия в протяженности пауз спланирована специально.

В *Et in Spiritum* (*Credo III*) мессы «*Je ne demande*» прогрессия с. f.-пауз составляет ряд Ламе (в обратном порядке) — 18 : 12 : 6 : 4:2 (каждое число есть сумма двух предыдущих).

Почти в каждой части мессы, где есть остинатно-сегментный с. f., пропорции протяженности этих разделов, как и «интермединий», отвечают строгой закономерности числового порядка. Особой выверенностью этих пропорций отличаются первые проведения остината (ритмические соотношения длительностей при уменьшении соблюдаются в них более строго). Например, ровно в три раза уменьшается протяженность второго сегмента в *Gloria* мессы «*Maria zart*» и так же, ровно в три раза уменьшается протяженность второй «интермедиуми» (21 33 7 11...).

Таким образом, устанавливаются пропорции как в последовательном ряду уменьшающихся структурных единиц, так и в суммарном соотношении общей протяженности с. f.-тонов и пауз³.

Чем крупнее у Обрехта сегмент с. f., тем ярче выражается традиция мензурационных мотетов со всеми характерными для них закономерностями. При коротких сегментах композитор часто складывает их в одну композиционную единицу и оперирует парно составленным «color», стремясь в композиционном плане к интеграции остинатных элементов, работе с более крупными единицами. Это отвечает общему устремлению Обрехта к возведению масштабных форм, композиционный план которых базируется на мелких остинатных сегментах, но их дробность преодолевается сведением в более крупные блоки. Так поступает, например, Обрехт в *Sanctus* мессы «*Maria zart*», где имеются два коротких с. f.-сегмента (особенно первый, всего из четырех звуков). Они объединяются в один композиционный блок (включающий в себя «интермедию»), который проводится трижды с ритмическим уменьшением в конце. Таким образом, два с. f.-сегмента выступают как один «color». Прием интеграции коротких с. f.-сегментов используется в *Agnus I* мессы «*Fortuna desperata*».

Циклический с. f.-план при сегментной технике разработки с. рг. f. обладает рядом особенностей. Важнейшая из них связана с обязательным появлением интегрирующих тенденций. Они выражаются прежде всего в том, что в конце цикла сегменты с. f. воссоединяются, с. f. восстанавливается как целостная мелодия⁴.

Обычно это происходит в *Agnus Dei*. По с. f.-плану *Agnus* всегда выступает как интегрирующая часть в мессах с сегментной техникой развития с. f. Например, в мессе «*Je ne demande*» целостная мелодия с. рг. f. звучит в *Agnus II* и *Agnus III*, т. е. в самых последних разделах мессы. В *Agnus II* полная мелодия тенора шансон проходит в *integer valor* без единого изменения. Соответственно, эта часть оказывается ближе всего к первоисточнику, хотя ее многоgłosие не содержит цитат из шансон. Обрехт дает самостоятельный контрапунктический вариант на тенор Бюнуа, но в системе близкого к оригиналу многоголосия. И все же в нем Обрехт тоже демонстрирует интегрирующий характер части, концентрируя многоголосие через удвоение в крайних голосах на протяжении всей части — уникальный прием, не имеющий никаких аналогий в XV веке (см.: Симакова Н., 1985, с. 171). *Agnus III* — еще один вариант на заданный голос (тоже в *integer valor*), но с большим количеством цитат первоисточника в свободных голосах. С т. 45 в многоголосии *Agnus III* постоянно представлены два голоса первоисточника (*Su* и

³ Общее соотношение с. f.-тонов и пауз в пропорции 2:1 или чаще 1:1 является у Обрехта системой. Оно выдерживается между разделами внутри частей, между парными частями, а также внутри всего цикла.

⁴ Мы говорим сейчас только о с. f.-плане, так как интегрирующие тенденции осуществляются и на других уровнях формообразования.

Т). Часто цитируется полное многоголосие оригинала (см. т. 16—29, 60—64 и др.) К концу цикла возрастает число многоголосных цитат первоисточника, что связано уже с «драматургией» мессы-пародии (каковой является «Je ne demande»). В данном случае подчеркнем, что и Agnus II, и Agnus III имеют одинаково выраженный с. ф. и совершенно различное многоголосное развитие над ним.

В мессе «Si dedero» процесс интеграции с. ф. начинается раньше, с Pleni (здесь у альта весь тенор мотета Агриколы проходит в integer valor). В Benedictus, Agnus II интегрирующая функция переходит на свободные голоса. В Benedictus от начала и до конца воспроизводится весь верхний голос мотета, в Agnus II — весь нижний. Таким образом, здесь также, хотя и иначе, чем в мессе «Je ne demande», выражается общая тенденция к переходу от фрагментов к полному воспроизведению заданных линий, суммирующему, укрупняющему мелодическое развитие голосов.

В мессе «Malheur me bat» расчлененный на сегменты с. ф. исчерпывает мелодию с. рг. ф. (дискант шансон Окегема) в Agnus I. Интегрирующее проведение полной мелодии выносится в Agnus III. Процесс же интеграции, заимствования полных голосов оригинала в виде заданных линий многоголосия начинается раньше, с Crucifixus. В этой части звучит весь нижний голос шансон Окегема (у Обрехта — в теноре). Материал Crucifixus точно повторяется в Benedictus (редкий случай полной многоголосной «карки» в цикле). Angus II вновь полностью отражает весь нижний голос шансон, выступающий таким образом в роли второстепенного (вспомогательного) с. ф.

Обращает на себя внимание еще одна закономерность в построении с. ф.-плана. Чем крупнее месса, чем дифференцированнее ее части (т. е. расчленены на самостоятельные разделы), тем последовательнее, в несколько этапов проводится идея интеграции в построении с. ф.-плана. Не только Agnus, но и ряд других частей в таких крупных циклах собирает с. ф.-сегменты в единую линию. Например, в мессе «Maria zart», одной из наиболее масштабных у Обрехта, интегрирующие построения включены во все крупные части цикла. Gloria здесь расчленена не на две (как обычно), а на четыре самостоятельных раздела (выделен Domine Deus, два раза повторяется Qui tollis — в двухголосном варианте и четырехголосном). Соответственно, по количеству голосов Gloria имеет трехчастное оформление:

Et in terra
4-гол.

Domine Deus Qui tollis
2-гол.

Qui tollis
4-гол.

Et in terra и второй Qui tollis основываются на соответствующих сегментах с. ф. В Domine Deus, в нижнем голосе (бас) проходит в слегка колорированном виде весь нижний голос первоисточника. Дуэту нижних голосов в Domine Deus отвечает дуэт верхних в двухголосном Qui tollis, где тоже в нижнем из голосов (альт) мелодия

строится на основе полностью проведенного с. ф. В цикле это первый этап интеграции с. ф. Внутри Gloria обе двухголосные части составляют как бы развернутую «интермедию»: в ней разрежается фактура, остинатно-сегментная работа с с. ф. сменяется плавным проведением всей мелодии. Второй этап интеграции с. ф. приходится на Benedictus (нижний голос), заключительный — на Agnus I и Agnus III (в Agnus I весь заданный напев ведет бас, в Agnus III — дискант, верхний голос). В Agnus II с. рг. ф. тоже проходит целиком, но с миграцией фраз по разным голосам.

Тенденцию к интеграции заданного голоса можно наблюдать у Обрехта не только при сегментной технике работы, но и во всех случаях, когда с. рг. ф. расчленяется (хотя бы на две крупные части, как, например, в мессе «*L'homme armé*»). Таким образом, в каждом из типов месс (в зависимости от работы с с. ф.) в циклических формах у Обрехта существует ряд общих закономерностей. Конкретная же структура цикла по с. ф.-плану всегда индивидуальна. В этом проявляется себя высокий уровень композиционного мышления Обрехта, умеющего, оперируя едиными принципами, планировать различные циклические формы.

В тех случаях, когда с. ф. не расчленяется и проходит в каждой части полностью, заключительные разделы мессы Обрехт всегда обозначит изменением приема проведения с. ф., выделит их завершающую функцию путем «перемены в последний раз». Например, в мессе «*Petrus Apostolus*» с. ф. в Agnus I перемещается в бас и тем самым получает новую роль в многоголосии. В мессе «*Graecorum*» в заключительной фазе цикла концентрируются новые варианты с. ф.— в Agnus I он идет в обращении и ракоходе, в Agnus II перемещается в верхний голос, в Agnus III звучит в ракоходном варианте. То же — в мессе «*L'homme armé*», где на Agnus I и Agnus III приходится наибольшее число модификаций с. ф.— обращение, ракоход, увеличение.

В ряде больших месс Обрехта проводится, кроме того, идея сцепления сегментов между частями: конец предыдущей идет на том сегменте с. ф., с которого будет открываться следующая. Так строится с. ф.-план в мессе «*Maria zart*». В каждую из крупных частей этой мессы, в заключительный ее раздел Обрехт вводит новый с. ф.-сегмент, как бы предвосхищая, предваряя с. ф. следующей части. Выполняет он итоговую, замыкающую функцию. Это сопровождается обычно и изменением фактуры многоголосия. Например, Gloria I (Et in terra) мессы «*Maria zart*» строится на трехкратном проведении (с ритмическим уменьшением) третьей (в) мелодической фразы с. ф. (нижнего голоса шансон Зенфля). В заключительную часть этого раздела, очень богатую имитационно-секвентным развитием, вводится новый с. ф.-сегмент (г). Его появление в теноре готовится предвосхищающей имитацией у Su и B. Иmitация Su—T также сопровождает звучание с. ф. Такого приема развития — имитаций во всех голосах с. ф.-сегмента — не было в предыдущих эпизодах Gloria. Насыщение всех голосов материалом с. ф. концентрирует его «тематическую» функцию, что у

Обрехта довольно часто служит средством выделения заключительной стадии музыкальной формы. Через двухголосные разделы Gloria протягивается тем самым арка к началу четырехголосного Qui tollis, в основе которого лежит тот же с. f.-сегмент «г».

Особенно плотно связаны в мессе конец Credo и начало Sanctus, ибо между ними нет никаких «интермедиевых» построений. Таким образом, с. f.-план в мессе «*Maria zart*» особенно цельный (буквами обозначены с. f.-сегменты):

Qui tollis	Et resurrexit	
а б	в г д е ж з и к л м н	
Kyrie	Et in terra Patrem Sanctus Hosanna	

96

В с. f.-планах циклических форм Обрехта находит отражение старая традиция парной группировки частей. В таком случае их объединяет какой-либо общий структурный принцип. Например, четкая симметричная планировка связывает в одно целое Gloria и Credo мессы «*Fortuna desperata*». Каждая из этих больших частей имеет по два крупных раздела (Et in terra и Qui tollis в Gloria;

Patrem и Et incarnatus в Credo), точно повторяющих один другой по построению. Et in terra включает первое звено с. f. в ракоходе и второе — в прямом движении. С. f.-план Credo симметричен относительно Gloria. При этом как в той, так и в другой части (и в обоих их разделах) сохраняется протяженность с. f.-тонов и пауз. Суммарное число с. f.-тактов в каждом звене, как и суммарное число пауз в каждой части, одинаково, а их соотношение составляет пропорцию 1:1. В полной симметрии частей, искусной выверенности пропорций отражается свойственная эпохе Возрождения тенденция к совершенству структурной композиции.

	A ←	B →	
Gloria:	— [c.f.] — [c.f.] —	[c.f.] — [c.f.] —	To же в Qui tollis)
	— 2 —	— 2 —	
	12 10 3 17	12 10 5 3 22 13	
Credo:	B ← [c.f.] — [c.f.] —	A → [c.f.] — [c.f.] —	(To же в Et incarnatus)
	— 2 —	— 2 —	
	14 22 3 5 10 12	17 3 10 11	

В той или иной форме Обрехт подчеркивает во многих мессах парность Gloria — Credo. Например, в «Ave Regina» одним и тем же имитационно-каноническим вступлением к обеим частям, в «De Sancto Martino» одинаковым числом подразделов (их четыре в каждой части, что довольно обычно для Credo, но совсем не традиционно для Gloria).

Еще один прием, поставленный на службу циклической целостности с. f.-плана, — это повторение с. f. в одинаковой ритмизации в разных частях мессы. Так, в мессе «Petrus Apostolus» Agnus I проводит с. f. в том же ритмическом виде, что Kyrie I. Соответственно, по с. f.-плану Agnus I представляет «репризу» цикла. Равны и размеры этих частей. Сходен тип многоголосия в них — полимелодического, с развитыми голосами (довольно традиционного в силу подвижной ритмики с. f.). Agnus III, в котором с. f. в большом увеличении проводится в ракоходе и обращении, корреспонтирует с Qui tollis, где увеличение сочетается с обращением мелодии, а также с Hosanna. Hosanna в этой мессе по с. f.-плану корреспонтирует с Qui tollis — в обеих частях с. f. проводится в обращении (вокруг одной оси — звука b). Agnus III как бы синтезирует варианты с. f. Qui tollis и Hosanna.

Арки подобия расставляет Обрехт не только на уровне с. f.-плана, но и на уровне всего многоголосия. Benedictus точно повторяет Crucifixus (две половины цикла получают одинаковые опоры в виде полного многоголосия). В мессе «Petrus Apostolus» конец Credo («et expecto») точно воспроизводит весь материал Kyrie II и тем замыкает всю первую половину цикла.

Симметричным может быть в мессах Обрехта план распределения проведений с. f. В мессе «Petrus Apostolus» по количеству проведений с. f. циклическая форма строго симметрична.

Kyrie
2Gloria
3Credo
4Sanctus
3Agnus
2

Особого внимания заслуживают у Обрехта мессы со многими *canti firmi*. Казалось бы, композитор воскрешает старую традицию дотеноровых месс, особенно в тех случаях, когда с. ф. сменяются в последовательности, обновляясь от части к части. Однако это внешняя ретроспекция. Композитор с таким сильным конструктивно-композиционным мышлением, как Обрехт, обращается к идее нескольких с. ф. на совершенно ином основании, использует ее для создания новых композиционных закономерностей. Две разновидности циклов складываются у Обрехта при наличии нескольких *canti firmi*. Одна базируется на вертикальном усложнении многоголосия, введении с. ф. в новые голоса. Ее мы рассмотрим на примере мессы «*Sub tuum praesidium*». Другая — на последовательном обновлении заданного голоса. Ее закономерности мы рассмотрим на примере мессы «*De Sancto Martino*».

«*Sub tuum praesidium*» является редкой в истории циклических форм XV века композицией с возрастающим от части к части числом голосов (от трех до семи). С каждым новым голосом вводится и новая заданная мелодия. Здесь в предельном выражении проявляет себя та характерная для Обрехта склонность к работе с «готовыми» мелодическими формами, о которой мы говорили в § 1. Включение новых с. ф. ведет к преобразованию многоголосия от начала к концу цикла, постепенному переходу от развитого имитационно-секвентного к монолитному гармоническому звучанию.

Оригинальная идея мессы в конструктивном отношении, однако, базируется на простейшем с. ф.-плане. Его создает главный с. ф. — с. ф. I, антифон «*Sub tuum praesidium*», звучащий в верхнем голосе без каких-либо вариантов, с точным соответствием времени звучания тонов и пауз в каждой части (с таким с. ф.-планом мы встречались в мессе «*Alma Redemptoris Mater*» Пауэра в начале XV века):

Kyrie I			Christe eleison			Kyrie II		
—	c.f.	—	c.f.	—	c.f.	c.f.	—	c.f.
3	9	1	10	2	4	1,5	9,5	9
<i>Gloria</i>								
—	c.f.	—	c.f.	—	c.f.	c.f.	—	c.f.
3	9	1	10	2	4	1,5	10	9
<i>Credo</i>								
—	c.f.	—	c.f.	—	c.f.	c.f.	—	c.f.
3	9	1	10	2	4	1,5	9,5	9
<i>Qui tollis</i>								
—	c.f.	—	c.f.	—	c.f.	c.f.	—	c.f.
3	9	1	10	2	4	1,5	3	3
<i>Et incarnatus</i>								
—	c.f.	—	c.f.	—	c.f.	c.f.	—	c.f.
3	9	1	10	2	4	1,5	9,5	9
<i>и т. д.</i>								

Три раздела с. рг. ф., распределенные по трем частям Kyrie, повторяются во всех остальных частях цикла. Gloria и Credo включают по два раздела с. ф. в первых своих частях и по одному во вторых. Три раздела Agnus точно совпадают с тремя разделами Kyrie. Таким

образом, месса отличается полным равенством масштабов всех частей. Обрехт выдвигает здесь совершенно новую концепцию архитектоники цикла, направленную не на временные пропорции частей, а на пространственно-объемные.

Что же касается с. ф.-плана, то он упрощен, видимо, сознательно. Унифицированность структуры в каждой части служит как бы нейтральным фундаментом для возведения разной плотности многоголосия, что и создает динамику развития, притом векторную, устремленную к финалу, ибо наиболее плотными по многоголосию являются заключительные части цикла.

Новые с. ф. вводятся внутрь многоголосия. Высотная позиция верхнего голоса (с основным с. ф.) ни в одной части не нарушается. Каждый новый с. ф.— это новый контрапункт к основному голосу, подстраивающийся к нему по нормам строгого стиля. Обрехт стремится выявить интонационное родство между ними, подчеркнуть ритмизацией (особенно в начальных фразах с. ф.) Каждый с. ф. вносит, кроме того, дополнительный структурный элемент в организацию многоголосия. С. ф. 2 в *Credo*— остинатное повторение (о технике наложения непрерывного с. ф. I на остинатно-организованный с. ф. 2 речь шла в § 1); с. ф. 3 в *Sanctus* и с. ф. 6 в *Agnus I*— ритмически варьируемый канон. Таким образом, увеличение числа с. ф. связано с усложнением структурных принципов организации многоголосия, взаимодействием непрерывного с. ф. I с различными по структурному оформлению «побочными» с. ф. На схеме показан с. ф.-план цикла. Он отмечает разрастание многоголосия «вширь», уплотнение, концентрацию ткани:

Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Benedictus	Agnus
c.f.1	c.f.1	c.f.1	c.f.1	c.f.1	c.f.1
—	—	c.f.2	c.f.3	c.f.4	c.f.6
—	—	—	—	—	c.f.5
—	—	—	c.f.3	c.f.4	c.f.6
—	—	—	—	—	—

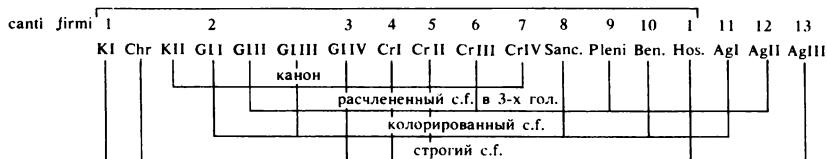
Проблема целостности цикла второй разновидности — с последовательным обновлением с. ф.— сложнее. Возьмем «предельный» случай построения мессы такого типа — «*De Sancto Martino*», каждая часть которой имеет самостоятельный с. ф. (только *Hosanna* повторяет с. ф. I, т. е. с. ф. *Kyrie I*). Общее число с. ф.— 13. Единство такого с. ф.-плана имеет прежде всего обоснование в замысле мессы — использование всех литургических напевов, посвященных празднику св. Мартина. Таким образом, основополагающей является идея церемониального предназначения всех *canfi firmi*.

Внутренне един первый «микроцикл» мессы — *Kyrie* (см. приложение 19). Все его разделы идут на одном с. ф. *Kyrie II* выступает обобщающим, итоговым разделом. Такая функция части отмечена увеличением длительностей с. ф., интегрирующим многоголосие каноном в крайних голосах. *Kyrie II* относится к *Kyrie I* и *Christe* в про-

порции 2:1. С Kyrie сцеплена Gloria — первая мелодическая фраза с. f. 2 совпадает (с небольшими вариантами) с с. f. 1. Объединены между собой и разделы Gloria — крайние родственны по ритмическому оформлению с. f., средний (*Domine Fili*) выделяется сильно расчлененным и абсолютно «деколорированным», т. е. наиболее строгим напевом с. f. В заключение Gloria вводится новый с. f. 3 (т. 69), выполняющий, как обычно у Обрехта, функцию завершения части. По структурным решениям наиболее разнообразная и насыщенная часть — Credo: с. f. 4 в Credo идет по остинатному типу с уменьшением длительностей в два раза при втором проведении; с. f. 7 в *Et in Spiritum* идет каноном у Г и В; Credo является наиболее сложной по структурному замыслу частью цикла.

К приемам циклической организации можно отнести систему чередования мензур, влияющую на переритмизацию с. f. Общим с. f., как уже говорилось, связаны в цикле Kyrie I и Hosanna. Арки по методу изложения с. f. и, соответственно, фактурному оформлению многоголосия возникают между частями со строгим изложением заданного голоса; между частями, где строгий с. f. сильно расчленяется паузами, порождая наиболее интенсивное в полифоническом отношении многоголосие (в данной мессе это происходит в трехголосных разделах частей); между частями с колорированным с. f. (наиболее плотными по многоголосию). Арки образуют также части с канонами (хотя в Kyrie II канон идет в свободных голосах, а в *Et in Spiritum* — Credo IV — это с. f.-канон). Таким образом, даже последовательное обновление с. f. подчиняется у Обрехта определенной композиционно-структурной организации (которую, возможно, мы еще не до конца выявили).

См. схему плана:



Важнейшим средством организации полифонической формы выступает в мессах Обрехта план распределения и группировки голосов. Он упорядочивает организацию музыкального материала, привносит в музыкальную форму определенный ритм чередования звуковых масс, плотности и разреженности, тембровых переходов — т. е. все то, что осуществляет развитие в полифоническом многоголосии. Перегруппировка голосов, с одной стороны, подчеркивает членение с. f., с другой — вуалирует его, служит средством объединения. Если с этих позиций посмотреть, например, на Kyrie I мессы «*Fortuna desperata*», то обнаружится определенная логика чередования числа голосов, создающая свою, трехчастную форму, располагающуюся над с. f.-планом.

Распределение голосов здесь следующее:

2 2 3 4

3 4

2 2 2 3 4

Мы видим, что композитор применяет в крайних разделах один принцип — нарастание плотности многоголосия (*Steigerungsprinzip*, по выражению М. Кириацис, — *Кутиазис М.*, 1952). Рост числа голосов в крайних разделах оттеняется более однородным по компактности многоголосием середины. По материалу (а это уже третий уровень организации формы) крайние разделы родственны. Кроме того, в третьем учащается пульс повторности, голоса пронизываются одним и тем же материалом вплоть до остинатных повторений его у тенора.

Интересен план группировки голосов в *Benedictus* мессы «*O quam suavis est*» (приложение 20). В нижних голосах идет с. ф.-канон того диалогического типа, о котором говорилось в § 1, т. е. риспосте всегда отвечает пауза в пропосте. Соответственно нижние голоса регулярно расчленяются. Верхние голоса сначала отвечают этому пульсу (пропосте контрапунктирует *Su*, риспосте *A*, причем в верхних голосах тоже — полностью или частично — проходит канон). Начиная со второго звена голоса группируются, получают более протяженные мелодические линии, т. е. вносят в многоголосие ритм суммирования. Первоначальная диспозиция голосов (с некоторыми вариантами) возобновляется с четвертого звена. С шестого в верхних голосах вновь появляется суммирующее построение. По группировке верхних голосов, то идущих параллельно расчленению нижних, то суммирующих их, вся часть компонуется в два раздела с пропорцией 1:2 (см. приложение 20).

Выше был рассмотрен симметричный с. ф.-план *Gloria* и *Credo* мессы «*Fortuna desperata*». Анализ группировки голосов в этих частях выявляет также симметричный план распределения многоголосия. Возьмем один фрагмент *Gloria* (*Et in terra*). Паузам в с. ф.-голосе соответствует симметричное расположение двух- и трехголосия. Проведению с. ф. отвечает тоже симметричная группировка четырех- и двухголосия, которая, однако, не совпадает с расчленением с. ф. Группировка голосов образует свою «трехчастную» форму второго плана, располагающуюся поверх фразировки с. ф.:

c.f.			
—	12	10 3 17	—
2—3-гол.	4—2—4-гол.	3—2-гол.	

4 т. 8 т. 7 т. 6 т. 14 т. 8 т. 4 т.

Приведенные нами примеры не исключения. Число их можно было бы значительно увеличить. Практически каждая музыкальная форма у Обрехта примечательна структурно-композиционным решением, на каких бы уровнях организации музыкального материала оно ни выражалось.

Возведение второго плана формы становится у Обрехта единственным средством созидания больших музыкальных конструкций. Например, по типу гигантского мензурационного мотета написана Обрехтом *Gloria* в мессе «*Graecogitum*». Четыре проведения с. ф. (с увеличением в четыре раза, в два раза и два последних проведения в *integer valor*) совпадают с внутренним членением *Gloria* на разделы — *Qui tollis* (второе проведение), *Tu solus* (третье), *Cum Sancto Spiritu* (четвертое). Соответственно уменьшению длительностей с. ф. в такой же пропорции находится протяженность разделов. Здесь нет ни одной «интермедии», проведения с. ф. следуют одни за другим без перерыва. Но форма *Gloria* не исчерпывается только с. ф.-структурой. Поверх ее идет имитационно-строфическое развитие в свободных голосах, подобно форме второго плана. В сложности и гибкости сочетания этой «полифонии форм» выявляется искусство и мастерство музыкального развития Обрехта.

Второй, имитационно-строфический план складывается из смены различных имитационных разделов. В первом всеми свободными голосами имитируется протяженная «тема» — контрапункт к с. ф. Она охватывает 5 тактов, замыкается каденцией и проводится последовательно у альта, баса и дисканта. Технически это довольно искусное построение, ибо оно накладывается на звучащий, движущийся с. ф. Соответственно, одна «тема» корреспондирует с разными участками с. ф. Второй раздел начинается с *Laudamus*. Имитируемые мотивы здесь короче, они все время изменяются, варьируются. Идет процесс развития. Имитации в парах голосов звучат постоянно (т. 19—20 — A, D; т. 25—30 — A, D; имитации с удвоением в т. 32—33 — A, B; с удержаным контрапунктом при IV — 7 т. 34—43 — B, A, D и т. д.). С *Gratias* начинается третье звено, схожее по построению с первым,— контрапунктирующая с. ф. «тема» (она занимает шесть тактов) проходит по всем голосам. С *Domine Deus* — четвертое с тремя довольно протяжными (3 такта) секвенциями в дисканте. Имитационно-остинатное построение (т. 85—102, *Domine Deus*) завершает первый раздел *Gloria*. Вся эта цепь имитационных построений имеет определенную логику развития, образует свою форму, которая накладывается на одно только первое проведение с. ф. (см. приложение 15).

И наконец, все уровни структурной организации формы у Обрехта пронизаны последовательным развитием материала, единством этого материала, большей частью связанного с с. ф. Прежде всего, Обрехт стремится к вовлечению самого с. ф. в свободные голоса (путем миграции), к развитию интонаций с. ф. через имитации; к концентрации материала с. ф. в экспозиционных разделах частей, утверждению его в роли «заглавной» темы цикла. Остановимся на этом несколько подробнее.

Обрехта можно считать основоположником приема предвосхищающих с. ф. имитаций (предымитаций). Роль этого приема трудно переоценить для формирования целостной концепции музыкальной формы. Он зарождается в связи с новым композиционным значением с. ф., призван подчеркнуть, выделить введение с. ф. как централь-

ного элемента музыкальной формы (в конструктивном и смысловом отношении). Предыдущий Обрехт располагает в разных местах формы, но особенно велико их значение во вступительных разделах, экспозиционных.

В циклических формах Обрехта начинает отживать старая, заложенная Дюфа традиция многоголосных motto как инициальных построений, одинаковых в каждой части.

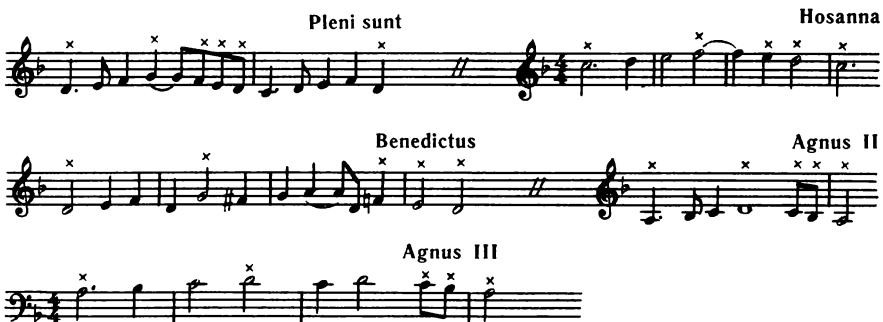
В ряде месс Обрехт пользуется принципом motto, но при этом вводит в один из голосов начальную мелодическую фразу с. f. Участие с. f. в многоголосном motto подчеркивает интонационное мелодическое значение его начального построения для всего цикла. Вместе с тем это еще не «тема». Такие вступления находятся как бы на переходе от старого motto с его индифферентным по отношению к с. f. материалом к заглавной теме цикла. Так выглядят motto в мессах «Petrus Apostolus» и «Je ne demande». В последней в качестве motto используется начальное двухголосие шансон (первая с. f.-фраза в сопровождении контрапункта в нижележащем голосе). При сегментной технике расчленения с. рг. f., когда в каждой части мессы звучит новый с. f., воспроизведение во вступительном двухголосии основной с. f.-фразы является одним из средств объединения циклической формы. Композитор всякий раз отсылает слушателя к исходному мелодическому тезису, инициальному звуку с. f., подчеркивая тем принадлежность каждого нового сегмента к исходной мелодии. В некоторых частях композитор не ограничивается контрапунктическим motto — дуэтом, развивает начальную фразу с. f. (а не контрапункт к ней) до полного имитационного изложения. В таком случае концентрируется «тематическое» значение с. f. (его начального звука — например, в Kyrie I; См.: Симакова Н., 1985, с. 166). Ясно выделен «тематический» смысл первой фразы с. f. в Agnus I, где она также получает полную трехголосную экспозицию. В Pleni sunt, «наперекор» порядку следования с. f.-сегментов, Обрехт строит многоголосие на развитие «заглавной» с. f.-фразы; здесь ее «тематическая» роль выявлена с максимальной однозначностью (см.: Симакова Н., 1985, с. 168). В других частях, наоборот, сильнее проявляется традиция motto, например, в начале Credo, где вступительное двухголосие полностью воспроизводит два голоса шансон (первые 11 тактов).

В мессе «L'homme agné» нет заглавной темы в полном смысле, но единство инициального мелодического материала прослеживается вполне определенно. Ряд частей имеет общее мелодическое initio в свободных голосах. Им является фраза, распевающая начальный мелодический оборот шансон. Так выглядит это initio:

97

Kyrie I

Qui tollis



В Kyrie I, Qui tollis, Pleni, Agnus II имитационное изложение этой мелодической фразы усиливает ее «тематическое» значение (особенно в Agnus II), хотя ни в одной из частей нет полной имитационной экспозиции начального материала. В Hosanna и Agnus III это мелодическое построение звучит в одном из голосов неимитационного многоголосия, но в удвоении, особенно полном в Agnus III. Таким образом, и отсутствие полных имитационных экспозиций, и непоследовательное проведение инициального мелодического построения в цикле (в Gloria, Credo, Sanctus оно не звучит) не позволяют говорить об отшлифованной заглавной теме. Работа Обрехта по объединению материала в цикле проводится здесь скорее на интонационном уровне. Она близка аналогичной работе (хотя бы в мессе «L'homme agné») Дюфаи, но осуществляется лишь более концентрированно. Действительно, единство интонационной среды, в которой протекает развитие всех голосов, в мессе Обрехта удивительно. На основе этой интонационной среды кристаллизуются и общие инициальные мелодические построения. Возможно, что, с другой стороны, выдвижению «темы» способствует в данной мессе и определенная работа с с. f., проникающим во все голоса многоголосия (кроме Su).

Как говорилось, во многих мессах Обрехта многоголосие motto полностью уступает место изложению начальной заглавной темы цикла. Ее роль выполняет первая мелодическая фраза с. f. Какие основания позволяют говорить именно о тематической функции первой с. f.-фразы? Во-первых, она звучит в начале каждой части мессы. Во-вторых, в ряде частей она получает полное имитационное изложение во всех голосах. Кроме того, даже там, где отсутствует с. f., заглавная тема может получить самостоятельное имитационно-фугированное развитие. Выделяя, осознавая роль заглавной темы при построении циклической формы, Обрехт не только не повторяет точно (как это было в старой традиции motto) начальное многоголосное построение, но пользуется разными приемами изложения первой фразы с. f., то подчеркивая, то затеняя ее тематическое значение. Например, в мессе «Maria zart» в Kyrie I она проводится у альта (в контрапункте с басом), предвосхищая с. f. В Gloria первая фраза с. f. разворачивается в полной имитационной экспози-

ции. С. ф. здесь строится уже на другом сегменте шансон. Начальная имитация, таким образом, непосредственно в с. ф. не вводит, но осуществляет сквозную связь между частями. В Credo заглавная тема излагается в виде псевдокантуса (ибо основной с. ф. вступает только в т. 19) у баса на фоне контрапунктов альта и дисканта. Вновь акцентно, т. е. с полной имитацией, тема излагается в Agnus I. С нее же начинается и Agnus II — она проходит у альта и баса на фоне свободного контрапункта дисканта. В виде с. ф. (подобно тому, как это было в Credo) ее проводит в Agnus III дискант. С такой же ясностью заглавная тема утверждается в мессе «*Si dedero*».

Последнее, на чем мы остановим свое внимание,— это построение некоторых «интермедиальных» частей, где акцент делается на развитии одной темы. Иногда в них складываются оригинальные полифонические формы, предвосхищающие будущие фугированные. Интересен и сам факт кристаллизации полифонической темы и приемы построения полифонической формы. До Обрехта полифонических форм такого рода не было. Музыкальные формы базировались на последовательном соединении ряда имитационных построений. Обрехт впервые строит цельные полифонические формы, в основе которых лежит одна «тема».

Образцом формы фугированного типа можно считать, например, *Christe eleison* мессы «*Si dedero*» (приложение 21). Интермедиальная по роли в цикле, она построена на многократном повторении заглавной темы. В строгом смысле фугированной эту форму мешает назвать неравномерное проведение темы по голосам (в основном она звучит в басу) и отсутствие полной экспозиции. Вместе с тем по сравнению с остинатными формами, на пересечении с которыми она находится, в ней много принципиально новых черт. Прежде всего — высотные транспозиции темы. План тематических проведений в этом отношении сходен с планом ранних фугированных форм. Ритмические варианты в теме тоже характерны для таких форм, как и проведения темы с различной протяженностью. Тема этой «прафуги» вычленена из первой фразы тенора первоисточника; ее второе и третье проведения представляют собой удлиненную цитату (8 тактов тенорового голоса первоисточника). При некоторых проведениях темы удерживается и начало контрапункта к ней (нечто вроде удержанного противосложения, хотя и очень фрагментарного). Два проведения темы отданы другим голосам — дисканту и альту, остальные ведет бас. Между проведениями «темы» есть «интермедии», в которые вводятся секвенции, фрагменты первоисточника (например, в т. 40—50 трижды в дисканте повторяется фраза из третьей строфы мотета). Следующая схема может дать представление о плане *Christe eleison* (приложение 21).

	D	T									
A.											T
B.	T		Инт.	T		Инт.	T		Инт.	T	Инт.
высота:	G	G		D		D	D		F		G
такты:	1—6	6—10	10—20	21—26	27—31	32—35	36—40	40—49	49—54	55—56	57—61

Материал интермедий имеет интонационные связи, особенно явственные в первой и третьей интермедиах. Оригинальность формы Christe eleison мессы «Si dedero» несомненна. Это одна из первых праформ фугированного типа. К такому же типу можно отнести и форму Pleni мессы «Je ne demande (см. § 1; а также: Симакова Н., 1985, с. 168), усложненную непрерывным цитированием «заданного» верхнего голоса.

Своеобразной прафугой можно считать и Christe eleison мессы «Maria zart».

Форм с тенденцией к кристалличности, взаимодействующей с непрерывно-поступательным полифоническим развитием, у Обрехта довольно много. В основном, повторяя, это формы, не имеющие с. ф., «интермедийные», с развивающей функцией в цикле.

В конечном счете, все те средства структурной организации материала, о которых мы говорили, выступают показателем нового уровня мышления, неразрывного с усилением композиционно-конструктивной работы над музыкальным материалом. Оно выделяет Обрехта на фоне традиций XV века.

Мессы Обрехта исключительно разнообразны по материалу первоисточников, по принципам работы с с. ф., по общей логике построения циклических форм, даже по характеру многоголосия. Вместе с тем, даже независимо от того, к раннему или позднему периоду творчества принадлежит то или иное сочинение, некоторую систему общих закономерностей, которые вырисовываются при сравнении месс, можно все же установить. Так, в группе «теноровых» месс, где протяженный и последовательно проводимый с. ф. звучит в полном виде (вне зависимости от голоса, в котором он располагается), основной принцип развития будет выражаться через *varietas* — т. е. изменения в ритмизации с. ф. («Petrus Apostolus», «Ave Regina»), или путем варьирования мелодии с. ф. посредством обращения, ракоходного движения, совмещения того и другого («Petrus Apostolus», «Graecorum», «L'homme aymé»). Закономерности сегментной техники, наиболее специфичной у Обрехта, мы довольно подробно обсуждали в § 1 и 2. Некоторые общие черты свойственны и мессам со многими с. ф. в основе.

Самое интересное у Обрехта заключается в том, что закономерности этих трех групп месс постоянно взаимодействуют, давая поразительные по искусству композиторской работы и по результату — рождению многослойных музыкальных форм — совмещения. В системе множественного с. ф. находят применение и техника теноровых месс, и остинатно-сегментная («Sub tuum praesidium», «Schön ließ»). В системе месс с сегментным с. ф. обязательно присутствует и идея теноровых месс, вводимая с интегрирующей функцией в заключительную фазу циклической формы.

Через все названные группы сочинений проходят общие приемы организации свободных голосов, все мессы включают канонические формы. Техника теноровых месс легко сочетается у Обрехта с разного

рода приемами *quodlibet*. Однако наибольшей сложностью приемов развития материала обладают у Обрехта мессы-пародии. Вновь, как и у Окегема, мы замечаем, что значительное число экспериментов сосредотачивается именно в этом классе месс, среди которых у Обрехта преобладают мессы на шансон, что в высшей степени показательно для этого жанра в эпоху Возрождения.

Суммируя анализ музыки Обрехта, еще раз подчеркнем ее наиболее показательные в плане эволюции полифонии особенности:

1. Многоголосие Обрехта представляет собой сложившуюся систему строгого письма в ее специфическом стилевом преломлении.

2. Многоголосие Обрехта в художественно ярчайшей концентрации отражает общие стилевые закономерности музыки второй половины XV века, что можно видеть хотя бы при сравнении месс Обрехта с их первообразами (ср., например, мессу «*Si dedero*» и мотет *Агриколы*).

3. Наиболее специфическим признаком строгого письма Обрехта является имитационно-секвентная и имитационно-остинатная техника, сфокусировавшая накопившиеся на протяжении XV века тенденции к мотивному развитию, структурной организации мелоса, контрапунктической работе с материалом путем комбинаций с голосами в разных видах сложного контрапункта.

Многоголосие Обрехта является собой предельное сосредоточение виртуознейшей полифонической работы с голосами, выступившей своего рода антитезой всех исторических предшествующих принципов развития мелоса и многоголосия и в то же время выросшей на их основе. Особенно показательна в этом ракурсе параллель: Окегем — Обрехт, показывающая как с неукоснительной логикой в музыке Обрехта получает развитие именно та сторона стиля Окегема, которая связана с наиболее «строгой», унифицированной интонационностью.

4. Многоголосие Обрехта представляет не только развитую полифоническую систему строгого стиля, но и сложившуюся гармоническую концепцию модальной «тональности», без которой не могла бы осуществлять себя развитая полифония. Еще раз подчеркнем двусторонность процесса — гармония с ее логикой последования аккордов раскрыла новые возможности для полифонической техники (в частности, имитационно-секвентной), полифоническое же голосование способствовало отбору и шлифовке гармонических последований. Традиционное противопоставление гармонии и полифонии, таким образом, опровергается историческими музыкальными данными. Эти два начала в многоголосии обуславливают конкретные художественные формы проявление как того, так и другого.

5. Творчество Обрехта также в высшей мере показательно усложнившимся и детализированно-разработанным процессом музыкального формостроения, включающим строго организованный структурно-композиционный базис, конструкцию, красота и совершенство которой в полной мере отражают эстетику эпохи.

ПОЛИФОНИЯ ЖОСКЕНА ДЕ ПРЕ

Творчество Жоскена — вершина в развитии полифонического искусства XV века. Строгий стиль полифонии Жоскена в техническом отношении имеет много общего со стилем Обрехта. Но Жоскен решает совершенно новые художественные задачи. Интонационный язык его сочинений богаче и эмоциональнее; ярче контрасты, достигаемые регистровыми и фактурными средствами, красочнее тембровые диалоги голосов; необычайно красива гармония; динамичны перепады напряжения и разрежения звучания; процесс развития музыкальной формы пластичнее, структуры кристалличнее.

В жанре многоголосной шансон Жоскен добивается исключительной для своего времени эмоциональной выразительности. Перерабатывая светскую песню в мессе, он стремится передать интонационный характер, раскрыть ее образный «сюжет». При этом он, с одной стороны, пользуется средствами первоматериала, с другой — добавляет к ним новые, авторские «комментарии», тем усложняя, делая более выпуклой драматургию интонационного развития. Отсюда проистекает интонационное богатство многоголосия Жоскена (связанное с гармонией), яркая авторская интонация — особенное свойство его строгого стиля.

Одним из основных жанров музыки Жоскена является месса, сыгравшая большую роль в истории многоголосия на рубеже XV—XVI веков. Месса концентрирует важнейшие стилевые свойства письма Жоскена, его эволюцию.

Ранние мессы Жоскена¹ еще содержат общие признаки с многоголосием Окегема. Мессы центрального периода творчества (с 90-х годов XV века до 20-х годов XVI века) написаны в одной системе техники с Обрехтом². Поздние мессы («Da pacem», «Ave Maris stella», «Pange lingua»³) отличаются рядом специфических особенностей и уже не похожи на мессы ни Обрехта, ни тем более Окегема. Самым непосредственным образом соотносятся они со стилем классической полифонии XVI века.

Изменения в системе техники, возникающие в разные периоды творчества у Жоскена, связаны с постепенным возрастанием имитационно-остинатных приемов письма, их развитием до паностиатности и затем перерождением остинатности в пластичную ткань сквозного имитационного строения.

Приемы остинатно-имитационной техники мы довольно подробно разбирали, рассматривая многоголосие Обрехта. В сочинениях Жоскена интерес представляют не столько отдельные приемы письма,

¹ К ним принадлежат «D'ung aultre amer», «Gaudemus», «L'ami Baudichon», «Ad fugam», «Di dadi», «Una musque de Buscaya» и др.

² Это «Fortuna desperata», «Malheur me bat», «L'homme armé» (две), «Faisant regreter», «Hercules dux Ferrariae», «La sol fa re mi» и др.

³ Мессы «Da pacem» и «Pange lingua» опубликованы уже после смерти композитора в 1539 году (в Нюрнберге).

сколько система паностиинатного формообразования, охватывающая мелодические построения в голосах, полиостиинатные фактурные комплексы, структурно-синтаксическое членение, принципы организации музыкальных форм и — естественно — выразительность звучания, проис текающую от такого концентрированного использования повторности.

Как уже говорилось (см. гл. V), остинатно-имитационная основа строгого стиля XV века в корне изменила предшествующую ему мелосную систему многоголосия, выдвинула новые требования к самому музыкальному материалу, к соотношению голосов, породила новый комплекс приемов развития. Она способствовала прояснению многоголосия, разрежению ткани, кристаллизации «бесконечной» мелодии в четкие структурные формы. Все эти свойства сохраняются и в строгом письме XVI века, но уже без остинатного основания. Преодоление паностиинатности происходит у Жоскена в поздних мессах. Однако в эволюции полифонического многоголосия XV века значение остинатной системы формообразования было очень велико. Благодаря ей осуществилась связь двух качественно различных полифонических концепций — эпохи Данстейбла — Дюфаи и строгого стиля XVI века. Поэтому паностиинатной системе техники Жоскена мы уделяем особое внимание — как процессу ее сложения, так и процессу перерождения.

§ 1. МЕССЫ ЖОСКЕНА РАННЕГО И СРЕДНЕГО ПЕРИОДОВ ТВОРЧЕСТВА

Ранние мессы Жоскена, написанные до 1485 года, года вступления в папскую капеллу, стилистически близки сочинениям Окегема и даже поздним мессам Дюфаи. Не случайно одно из ранних сочинений Жоскена — месса «*Gaudeteamus*» — в одном из манускриптов (Венский кодекс) приписано Окегему. «Артистическое произведение раннего периода» (Ostholff H., 1962), месса «*Gaudeteamus*» демонстрирует многие характерные для середины XV века особенности многоголосия. Вместе с тем уже в ранних произведениях Жоскена появляются новые приемы. Показательно прежде всего возрастание структурной расчлененности, синтаксической ясности многоголосия, повторности в музыкальном материале, т. е. те приемы, которые в ближайшие десятилетия станут у Жоскена определяющими в стилевом отношении. Это приемы остинатного формостроения.

Многоголосие мессы «*Gaudeteamus*», особенно в первых частях, похоже на письмо Окегема. С. f. в целом тоже построен в традициях Окегема — он звучит в полном виде, ритмизуется свободно и неравномерно — то с крупным увеличением отдельных тонов, то в подвижном ритме, неотличимом среди свободных голосов. С. f. колорируется, что в дальнейшем для Жоскена будет совсем не типично. Многие фрагменты мессы буквально неотличимы от многоголосия Окегема: протяженные, извилистые линии, довольно плотное многоголосие, насыщенное мелодизмом партий, инstrumentальный характер низ-

него голоса, небольшие мотивные повторения в мелодических линиях.

Вместе с тем через всю мессу проходит ясно обозначенная тенденция к расчлененности мелодических построений, их остинатным повторениям. Исходит она из Kyrie I, используется в Gloria, Sanctus и кульминационно завершается в Agnus III. Проявляется она не только в с. ф., но и в свободных голосах. Остинатный элемент преобразует и многоголосие. В первых частях оно довольно традиционно. Вычлененная из с. ф. начальная фраза, остинатно повторяясь, включается в традиционную полимелодическую плотную ткань, не вызывая вместе с тем радикальной перестройки многоголосия. Достаточно сравнить, например, первый раздел Gloria, в котором начальная фраза с. ф. остинатно повторяется в теноре 11 раз, с любым более поздним сочинением Жоскена (также на остинатной основе), чтобы увидеть, какая большая разница заключается именно в фактурном оформлении материала. Многоголосная ткань здесь насыщена мелодическим движением, не имеет имитаций (кроме начальной предыmitации), разрежений, даже удвоений и мало похожа на письмо Жоскена зрелого периода творчества. Фрагменты мелодических повторений в свободных голосах кратки, включены в протяженные линии, развивающиеся подобно «бесконечной» мелодии Окегема. Аналогичное полимелодическое многоголосие сопровождает остинатное повторение той же фразы с. ф. у баса в Kyrie I. В заключении Credo (Confiteor) остинатность охватывает свободные голоса гораздо шире (хотя в самом с. ф. остинатных повторений нет). На проведении одной мелодической фразы основывается вся линия баса. К басу подключаются другие голоса с тем же материалом, вступая с ним в канонический диалог (бесконечный канон второго разряда между B и Su в т. 255—265). Вместе с тем ткань в целом сохраняет традиционное построение. В Sanctus можно заметить, как остинатное начало воздействует на преобразование фактуры многоголосия (у Окегема таких построений мы уже не найдем). Первая с. ф. фраза (та же, что в Kyrie I и в Gloria I) располагается здесь в Su, повторяется три раза с большими перерывами («интермедиями»), во время которых подключается остинатное развитие в свободных голосах. Однако ткань сохраняет мелодическую перенасыщенность и тем отличается от более поздних сочинений композитора.

Еще концентрированнее проводится остинатный прием развития в Agnus III. В этой финальной части мессы нет традиционного с. ф. Есть остинатно повторяющийся сегмент, мигрирующий по голосам и сопровождаемый остинатными мелодическими построениями во всем многоголосии. Сначала фраза с. ф. четыре раза проходит у тенора, сопровождаемая разреженным, имитационно-каноническим многоголосием (т. 70—75 — канон у альта и баса, в первых своих звеньях бесконечный). Второе проведение остинатного с. ф. усиливается повторением той же фразы у баса. Далее остинатный голос перемещается в Su, затем в A. К концу части остинатная фраза с. ф. пронизывает три голоса из четырех. Ткань в целом мелодически

довольно плотная, имитационно-остинатным образом сопутствуют свободные голоса с протяженными линиями, без пауз (например, Su — т. 122—136):

Gaudeamus.
Agnus III

98

115

120

125

Зная письмо Жоскена в более поздних сочинениях, в мессе «*Gaudemus*» можно увидеть его истоки и одновременно ту основу, на которой зарождались приемы его остинатно-имитационной техники, формировались главные структурные элементы будущего стиля.

В каждом следующем сочинении последовательно развивает Жоскен новые идеи; например, в мессе «*L'amî Baudichon*», тоже раннем произведении (написанном во время пребывания в папской капелле), парофразе на популярную песню. Небольшая с. f.-фраза, остинатно проводится здесь через все части цикла; своеобразен и сам с. f., основное интонационное звено которого включает всего три звука. Такого рода краткие с. f. составляют особую группу в messах Жоскена — «*La sol fa re mi*», «*Hercules dux Ferrariae*».

О раннем стиле «*L'amî Baudichon*» говорит характер многоголосия — мелодизированного, с протяженными мелодическими фразами в голосах; «каденции Ландини» как гармонический стереотип первой половины XV века; традиционное motto. Кроме того, в отличие от более поздних mess, остинатный принцип концентрируется в этой мес-

се только в с. f. Показателем раннего стиля служит также однотипность проведений с. f.-плана, нигде, ни в одном звене циклической формы не нарушаемая, и до некоторой степени механическая периодичность в соотношении проведений с. f. с «интермедиями»: 6 тактов с. f. чередуются с 2 тактами пауз в Gloria I, 8 тактов с. f.— с 4 тактами пауз в Gloria III (при уменьшении длительностей соответственно 4 такта — 2 такта) и т. д. во всех частях. Таким образом, в каждой части соотношение с. f-тонов и пауз образует пропорции — 2:1 или 3:1 (как в Credo III).

Ограничиваюсь тремя звуками в качестве исходного звена с. f. (*e — d — c*), что само по себе на фоне традиционных для XV века форм на с. f. было довольно необычным, Жослен ставит перед собой совершенно новые задачи и в плане построения многоголосия, и в плане циклического развития. В этой мессе он впервые испытывает приемы работы с небольшим построением, которые будут развиваться в более поздних мессах остинатного типа. Это — ритмическое увеличение и уменьшение с. f.-фразы, ее обращение, ракоходное проведение, транспозиции при повторении, соединение нескольких остинатных звеньев в одну протяженную линию. Так, в Kyrie I соединяются два трехзвуковых звена в одно построение, которое в силу простой повторности приобретает песенный характер (об отражении в мессе первоматериала песенного происхождения речь будет в § 3). Песенная периодичность с. f.-голоса усиливается в Christe, где он образует период с транспозицией второго «предложения». Еще один песенный вариант построения с. f. дает Agnus:

Kyrie I

Christe eleison

Agnus Dei

В Gloria I протяженность тонов с. f. увеличивается, каждое повторение проходит на новой высоте. Последнее проведение воспроизводит высоту первого, и, соответственно, линия с. f. в целом получает симметричное звуковысотное обрамление. В Gloria III (Qui tollis,

четырехголосный) длительности с. ф. последовательно уменьшаются. Звено с. ф. проходит два раза по 8 тактов, 4 раза по 4 такта и 4 раза по 2 такта. В Credo I увеличение сопровождается обращением и транспозицией. Credo III имеет 12 (!) проведений фразы с. ф. с последовательным секвенцированием от *g* до *h* (нисходящая секвенция с шестью звеньями) и повторением всей секвенции. В Benedictus с. ф.-фраза звучит три раза в ракоходе с колорированием в конце каждого проведения.

Мы не случайно перечислили все эти приемы. Они станут типичными для последующих сочинений Жоскена при условии краткого и остинатно развивающегося с. ф.

План построения каждой части мессы основывается на регулярном чередовании звеньев с. ф. с «интермедиями». Сильно разрастаются вступительные разделы (в Kyrie I это 4 такта, в Christe eleison — 6, в Gloria I — 24, в Credo I — 27). Они становятся средоточием имитационно-канонических образований. Почти каждая «интермедия» построена канонически. В момент звучания с. ф., однако, преобладает «эвфонический» контрапункт с большим числом удвоений в голосах. Это тоже однозначно указывает на раннее время написания мессы. Лишь отдельными фрагментами возникают имитационно-остинатные приемы развития в свободных голосах. Они накладываются на тоны с. ф., увеличенные, выдерживаемые несколько тактов (этую фактурную закономерность мы заметили в многоголосии Обрехта). Например, в Credo I в свободных голосах идет трехголосный бесконечный канон на выдержанном тоне с. ф. Длительно протянутый тон в конце Credo III (*Et resurrexit*) обозначает начало коды всей большой части Credo. На нем разворачивается довольно протяженный двухголосный канон в верхних голосах, регулируемый в гармоническом отношении остинатной кадансовой формулой баса. В этом заключительном построении соединяются таким образом три разные мелодические структуры — «органный» пункт в с. ф., канон и мотивное остинато баса. При всей изысканности подобного фактурного построения оно все же более типично для Обрехта, нежели для зрелого стиля Жоскена:

100

Et vi_- tam ven - tu -

Et vi_- tam

Et vi_- tam ven - tu -

- o - rum. Et vi_- tam ven_tu_ - rl ven_tu_ -

275

280

Musical score for three voices (SATB) on four staves. The lyrics are:

- Top voice: -ri, sae-, cu - li,
- Middle voice: ven - tu -, ri, sae-, cu -
- Bottom voice: - tu -, ri, sae -

The score includes measure numbers 280 at the top right and lyrics below each staff.

Musical score for three voices (SATB) on four staves. The lyrics are:

- Top voice: sae - cu - li, A - cu - li, A - cu - men.
- Middle voice: - li, A - li, A - men.
- Bottom voice: - cu - li, A - men.

The score includes lyrics below each staff.

Аналогично выполнен и конец *Sanctus*. Песенная основа мессы находит отражение в довольно необычном для Жоскена строении *Agnus*. Он представлен только одной частью, притом небольшой. В более поздних мессах Жоскена *Agnus* трактуется как одна из кульминационных точек цикла (наряду с *Credo*). В *Agnus III* увеличивается число голосов, используются самые искусные приемы развития, сложные полифонические комбинации из имитационно-канонических, остинатно-секвентных построений. В «*L'ami Baudichon*» *Agnus* совершенно иной. Он корреспондирует и по размерам, и по построению с. ф. с Куги I, образуя в цикле арку, как бы «репризу», отвечающую песенной основе цикла.

Вершину развития остинатно-имитационных принципов формообразования представляют мессы Жоскена среднего периода — лучшие и наиболее популярные его сочинения — «*La sol fa re mi*», «*Malheur me bat*», «*Hercules dux Ferrariae*», «*Fortuna desperata*», «*L'homme armé super voces musicales* и др. Безусловно, эти сочинения выделяет не только остинатно-имитационная техника, но на ней

мы остановимся прежде всего, как на своеобразном стилевом признаке музыки Жоскена.

Говоря о паностинатности в многоголосии Жоскена, необходимо иметь в виду два момента. Во-первых, в некоторых сочинениях остинатность является ведущим организующим принципом, пронизывает весь цикл, распространяется на с. ф. и на все свободные голоса. И во-вторых, остинатный метод охватывает в се стороны музыкального произведения — язык, синтаксис, принципы развития, композицию, вносит специфический оттенок выразительности в музыку (§ 3). Короче, остинатность и — шире — повторность как основной принцип организации материала развивается в систему, подчиняющую себе музыкальное формостроение.

Рассмотрим несколько звеньев этой системы, сначала — организацию мелодических линий. Это довольно важный момент, потому что всеми исследователями фиксируется «прояснение» многоголосия Жоскена, а оно во многом есть следствие классической структурной отшлифованности мелодических линий, в основе которых лежит принцип повторности, симметрии. Типичная модель мелодической линии с повторностью в зоне развития у Жоскена выглядит так: постепенный подъем, достижение мелодической вершины, на ней — мотивное остинato или звено секвенций, затем, на глубоком спаде мелодической волны, каденция. Включение повторяющихся мелодических оборотов (в виде остинato или секвенций) приходится на разные стадии мелодических построений — начало, этап развития, завершение. Один из примеров — мелодическое построение в Su из Gloria мессы «L'homme armé» (s. v. m.):

The musical score consists of two staves of music. The top staff begins at measure 101, indicated by a '101' above the staff. It features a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The lyrics 'cum sanc - to Spi-' are written below the staff. Measure 125 begins with a '125' above the staff. The bottom staff begins at measure 130, indicated by a '130' above the staff. It also has a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The lyrics 'ri - tu' are written below the staff. Various musical markings are present, including fermatas, grace notes, and dynamic signs.

Волнообразный принцип построения мелодических линий у Жоскена, значение мелодических вершин отмечают многие исследователи (см.: Antonowytsh M., 1956). Мы тоже уделим этому вопросу специальное внимание (§ 3). Сейчас же нам важно отметить роль повторности как средства синтаксической организации мелоса. Именно с помощью таких простых приемов, как точная повторность, остинатность, секвентность, Жоскен добивается сочетания пластиности, цельности и структурно-синтаксической ясности. В этом отличие мелоса Жоскена как от свободного, неструктурированного потока мелодического движения первой половины XV века, так и от чрезмерно структурированного мелоса Обрехта. На основании логики организации мелодических линий можно заметить, например, большую близость письму Обрехта в мессе «Fortuna desperata» и меньшую в

мессе «L'homme armé» (s. v. т.), т. е. увеличивающуюся индивидуальность манеры Жоскена. Более того, в мелодике Жоскена складываются вполне определенные закономерности синтаксического характера — за многократной повторностью следует у него обязательно построение слитного характера (логическое «суммирование»). Мотивное повторение в начале мелодического построения, обычно связанное с заглавным, «тематическим» мотивом, всегда замыкается и логически обобщается слитным заключением (а а а → б):

102

Qui tol-lis pec-ca-ta-mun-di,
qui tol-lis pec-ca-ta mun-di,

И напротив, остинатная расчлененность, проявляющаяся в зоне развития начального цельного построения, представляет вариант «дробления». Повторность непосредственно ведет к структурной кристалличности мелодических линий, особенно если повторяются протяженные построения. Прежде всего — к структурам периодического типа (ab ac). Сопровождаемые разными каденционными заключениями, мелодические построения с одинаковыми началами образуют настоящие классические периоды. Они в изобилии встречаются в разных голосах. Например, в басу на текст «Domine Deus Agnus Dei» (Gloria I) в мессе «L'homme armé» (s. v. т.) мы видим «модулирующий» период повторного строения. То же в Su Sanctus той же мессы:

103a

Do-mi-ne De-us
a-gnus De-i, a-gnus De-i

103б

Do-mi-nus De-us, Do-mi-nus De-us Sa-
ba-oth, Do-mi-nus De-us Sa- ba-oth.

Оригинальное построение на основе повторности возникает в начале Agnus II мессы «Fortuna desperata». В нем три фразы, последняя повторяет вторую, но в двойном ритмическом увеличении, и соответственно выполняет «суммирующую» в структурном отношении функцию (а b b):

2 т. + 2 т. + 4 т.

104

A - gnu s De - i,

De -

Исходя из остинатного принципа, Жоскен изобретает оригинальные приемы развития — например, прогрессирующий рост мотивных звеньев при повторении. Остинатная расчлененность насыщается устремленностью движения, усиленной к тому же каноническим изложением:

105

Su Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

80

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di

Все эти ясные в синтаксическом отношении построения представлены в отдельных голосах. И естественно, что они не определяют синтаксиса всего многоголосия, который, подчиняясь полифонической комплементарности, основывается на разновременных цезурах в голосах. Вместе с тем и в многоголосие проникает периодичный пульс членения, также способствующий прояснению ткани, например в тех случаях, когда остинатные повторения материала идут одновременно в нескольких голосах с совпадающей фразировкой. Так, в мессе «Malheur me bat» с. f. строится в ряде частей (прежде всего Gloria и Credo) по принципу повторения каждой фразы (aa bb cc и т. д.), т. е. периодичность лежит в основе самого с. f.-плана. На этом фоне возникают такие фрагменты в развитии многоголосия, когда остинатные фразы с. f. поддерживаются повторением материала в свободных голосах. Образуется характерная для многоголосия Жоскена полиостиатная ткань. В некоторых случаях в свободных голосах повторяются довольно протяженные построения, точно соответствующие звеньям с. f. Остинатность приобретает структурно-

регулирующее, синтаксически-формообразующее значение, расчленяя текстовые фразы, рельефно выделяя определенные вехи в развитии многоголосия.

Принцип повторности, его структурно-организующая роль, безусловно, осознавались композитором. Можно заметить, как в ряде случаев этот принцип был положен им в основу продуманно распланированных построений. Особенно показательна в этом отношении месса «Malheur me bat»: с. f. в Gloria, например, слагается из повторяющихся мелодических фраз. При этом членение в свободных голосах может усилить эффект повторности в с. f. Так, в начале раздела Gratias повторность в с. f. подчеркнута рифмой совпадающих окончаний в свободных голосах и даже некоторыми точными повторениями материала (сравн. т. 44 и 50, т. 45—46 и 51—52). Далее, в Qui tollis остинато в с. f. тоже находится в основе структурной повторности всего многоголосия — сравн. т. 131—134 и 135—139, в которых совпадает весь материал и, соответственно, на первый план выходит периодичность в построении раздела. Следующие остинатные звенья в с. f. сокращены до одного мотива (т. 139—140). Однако и эту повторность Жослен реализует в многоголосии — через повторение одной и той же гармонии, притом ярко кадансового типа (I—V):

106

Qui tollis
135

Cum san- cto Spi- ri- tu,
tu so - lus Al - tis si - mus Je -
Cum san - cto Spi - ri - tu, Spi -

140

Cum san - cto Spi - ri - tu, in
su Chri - ste. Cum san - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a

Завершение Gloria I сопровождается остинатными построениями во всех голосах. Образующееся здесь взаимоотношение между остинатной расчлененностью и полифонической комплементарностью очень специфично для многоголосия Жоскена. В голосах не совпадают границы остинатных построений, волны мелодического развития (например, в тот момент, когда начинается повторение в с. f., бас находится в стадии мелодической вершины, верхний голос, напротив, на спаде мелодической волны); две из остинатных линий (Su и A) соотносятся имитационно (т. 73—75, 79—81), голоса дополняют друг друга по направлению движения и т. д. Вместе с тем периодичность фразировке подчиняется каждой линии. Возникает особая динамика внутренней жизни многоголосия — комплементарность преодолевает расчлененность; напротив, расчлененность проясняет полифоническую текучесть ткани:

Gloria I

107

75

Принцип повторности можно заметить у Жоскена и при организации музыкальных форм. На основе повторного проведения мелодии с. ф.— сначала в Su, затем в T.— строится полифонический период в Kyrie мессы «Malheur me bat» (см.: Симакова Н., 1985, с. 179). Исключительно ярко проявляется воздействие принципа повторности на формообразование в Agnus I мессы «Hercules dux Ferrariae». В нем три проведения с. ф., которые четко обозначают три раздела в форме с соответствующими повторениями в музыкальном материале. Фраза с. ф. проходит здесь в ракоходе и транспонируется. Каждое ее проведение сопровождается полным многоголосием, «интермедией» звучат двухголосно. Они отделены каденциями. Все разделы с. ф. построены на одном материале, и более того — по одному имитационному принципу. Это своего рода тождественные варианты, нечто вроде «рефренов» в музыкальной форме. Интермедии, напротив, построены по-разному: первая — как двухголосный канон, вторая — на колорированном проведении с. ф. в верхнем голосе. В разделах с с. ф. меняется порядок вступления голосов и, соответственно, как прием варьирования возникает вертикально-подвижной контрапункт (IV—7 в т. 21—23). Первые 4 такта в каждом разделе полностью совпадают по музыкальному материалу. Композитор, следовательно, специально подчеркивает повторность, исходящую из с. ф., и придает ей формообразующее значение. «Рефренная» форма Agnus (A инт. A₁ инт. A₂) имеет повторность остинатного типа в с. ф. и фактурно-варьированную в свободных голосах (см.: Симакова Н., 1985, с. 182—184).

Ясную повторность в организации музыкальной формы на основе остинатного с. ф. можно заметить и в Sanctus той же мессы. Фраза с. ф. здесь проходит два раза, перемещаясь из альта в тенор и, соответственно, на октаву ниже, т. е. сохраняет свой «тональный статус». Одновременно повторяется и основной «тематический» материал в свободных голосах, но в оригинальной фактурной трансформации. В первом разделе с. ф. сопровождается двухголосной имитацией в крайних голосах. Во втором — имитационные звенья вытягиваются в одну сложенную из остинатных повторений линию баса (Su в т. 1=В

в т. 9, Su в т. 3 = В в т. 11). Далее вся линия Su (т. 5—8) повторяется (т. 13—16). Повторяется и линия баса. Многоголосие уплотняется введением нового контрапункта у альта, тоже с секвенчно-остинатным мотивным развитием. Вся небольшая форма складывается как бы из двух «предложений» повторного типа. Своебразно выражает себя и варианность — не через обновление в самом материале, а через его фактурное изменение (см.: Симакова Н., 1985, с. 180—181).

То, что оба примера такого комплексного отражения принципа повторности — и через оstinatную технику мотивного развития, и через оstinatную структуру с. f., и через повторность в самой музыкальной форме, — взяты из одной мессы, не случайно. Месса «Hercules dux Ferrariae» представляет паностинатную систему письма Жоскена в ее наиболее концентрированном выражении. Завершая средний период творчества композитора, эта месса демонстрирует технику оstinatного формообразования в искуснейшем преломлении. Эта одна из последних (если не последняя) месс Жоскена на с. f., своего рода «классический» образец оstinатной с. f.-мессы. Комплекс приемов работы с небольшой оstinатной фразой (*sogetto cavat*) здесь тот же, что и в мессах «L'ami Baudichon», «La sol fa re mi». Тоны с. f. увеличиваются, фраза проходит в каждой части по три раза (или шесть раз, т. е. дважды по три) на одной и той же высоте — *d* — *a* — *d*, соответственно перемещаясь по голосам (Su — Т в Kyrie I, A — Т в Sanctus, Su — Т в Agnus III). В Credo III и Agnus I фраза с. f. дается в ракоходном варианте. С. f.-план в каждой части довольно стабилен: чередуются с. f.-проведения с «интермедиями» в одинаковых пропорциях и в соотношении 1:1.

Таким образом, не с. f.-план, но развитие свободных голосов позволяет прежде всего говорить об особой изысканности и виртуозности техники письма в мессе. Обратимся, например, к первой части. Повторение фразы с. f., мигрирующей от супериуса к тенору, лежит здесь в основе музыкальной формы. Она представляет собой полифонический период и соответственно строится из двух предложений, равных по протяженности. В первом на фоне с. f. идет имитационно-канонический дуэт альта и баса. Во втором, фактурно более плотном, пульс повторности учащается: мотивно-ostinatное повторение пронизывает каждый свободный голос. Линии, построенные на одном мелодическом материале, сплетаются в разных комбинациях — в бесконечном каноне второго разряда между Su и B, между Su и A. Оstinатно-имитационное развитие пронизывает каждый фрагмент многоголосия, каждую его мелодическую ячейку — от однотактовых мотивов, двухтактовых мелодических построений в начальной имитации до восьмитактового с. f. (см. приложение 22).

На оstinатном развитии свободных голосов базируется начальное построение Christe eleison, представляющее собой трехголосный бесконечный канон второго разряда. Оstinатное мотивное развитие продолжается в нижнем голосе и в момент вступления с. f.

Кygie II все, от первого до последнего такта, пронизано секвенцией одного мотива, звучащей сначала в супериусе, затем в басу. Ее под-

держивают секвенционные построения в других голосах — у альта (т. 39—42), у альта и супериуса (в т. 43—45). Вместе с тем продуманное и логически естественное объединение музыкального материала противостоит краткости сквозной мотивной секвенции. В первом разделе (8 тактов) ей контрапунктируют двутактовые построения также секвенционно, во втором разделе все свободные голоса имеют более цельные мелодические фразы (кроме ведущего секвенцию баса), нейтрализующие пульс секвентного членения.

Необычайно искусно построен Qui tollis. В каждом звене его формы разворачиваются разного типа остинатно-имитационные построения. Основная фраза с. f. сопровождается контрапунктом с остинатным проведением мотива (как мелодическая реализация заложенной в самом с. f. мотивной повторности). Введению с. f. предшествует «псевдокантус» в колорированном виде, т. е. звено с. f. полностью воспроизводится еще дважды (с точной, периодичной повторностью материала). В прозрачной двухголосной ткани рельефно очерчиваются все структурные ячейки многоголосия. Периодичная повторность материала выступает средством максимальной проясненности экспозиционного изложения. Первая «интермедия» построена канонически и двухголосно, т. е. опять на основе хорошо прослушиваемого тождества голосов. Второе с. f.-звено идет на фоне мотивного остината у всех голосов (т. 76—78). Третье дает новый вариант полиостинато в свободных голосах (т. 88—93), небольшая «кода» на выдержанном тоне у с. f. — еще один (т. 94—100). Таким образом, каждое звено развития раскрывает новый вариант имитационно-остинатного построения многоголосия (см. приложение 23).

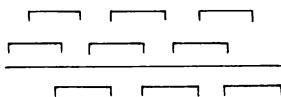
Изобилие остинатных приемов развития, разные выразительные эффекты, порождаемые комбинациями остинатных элементов, побуждают к систематизации этих приемов. Не будем специально останавливаться на тех случаях, когда в многоголосии присутствует один остинатный элемент, т. е. мотивная повторность проходит в одном из голосов на фоне слитного движения в других (о них мы говорили в связи с многоголосием Обрехта). Обратим внимание на те случаи, когда на фоне с. f. в многоголосии остинатно развиваются все три свободных голоса. Один вариант мотивного расчленения голосов, при котором каждый из них совпадает по границам остинатных повторений, направлен на выделение отдельного тона с. f. (см. приложение 23, т. 76—78):



Многоголосие при этом имеет учащенный пульс членения. За таким полиостинатным построением следует обычно более слитное, мелодически закругленное «суммирование».

Другой вариант возникает при несовпадении остинатных фраз в свободных голосах. Это создает эффект как бы мелодической заторможенности развития при внутреннем динамическом напряжении. Пульсы членения голосов имеют разный темп биения. Разновремен-

ность фразировки усиливается несовпадением мелодических волн в голосах. Так строится полиостинатная ткань при третьем проведении с. f. в том же *Qui tollis* (т. 88—93). В момент спада в крайних голосах альт находится на мелодической вершине:



Еще один вариант построения полиостинатной ткани возникает при введении имитаций и небольших канонов. Вокруг с. f. создается как бы скованное, мерцающее, переменчивое движение. Например, в *Gloria* мессы «*Hercules dux Ferragiae*» (*Domine Deus*) с. f. обрамляет бесконечный канон с небольшими мотивными звенями в крайних голосах и мотивное остината альта:

108

Gloria I

25

Do - mi - ne De - us, rex coe -

30

De - us Pa - ter om - ni - po - tens.

30

coe - stis, De - us Pa - ter om - ni - po - tens.

le - stis, De - us Pa - ter om - ni - po - tens.

ter om - ni - po - tens.

stis, De - us Pa - ter om - ni - po - tens.

И наконец, иная, но тоже очень специфическая энергия исходит из многоголосия, имеющего остинато в голосах на разном музыкальном материале, т. е. построенного без элементов имитационности. Фактура такого типа звучит насыщенно, и в то же время остинатное повторение как бы сдерживает каждый голос, укорачивает его, не позволяя голосам разлиться в полимелодическом свободном потоке. То особое качество мелодической насыщенности многоголосия и одновременно сдержанности мелоса, свободы и одновременно внутренней организованности, простоты при виртуознейшей искусности прежде всего связано со структурированностью голосов, повторностью фразировки.

Интересно с этой точки зрения второе проведение с. f. в *Credo II* (*Et incarnatus*) мессы. Каждый голос имеет здесь самостоятельные мотивы, и притом необычайно эмоциональные, грустно-меланхолические (в характере всей мессы). Возможно, что именно стремление подчеркнуть выразительность фрагмента ведет к появлению остинатных приемов,— мотивы повторяются, запоминаются:

109

Credo II

75 80

est. Et resur- re_xit ter_ti_a di_e, se_cun-dum Scrip-

est. Et re-sur_ re_xit ter_ti_a di_e, e, se_cun-

Se_cun-dum Scrip_tu-

est. Et re-sur_ re_xit ter_ti_a di_e, e, se_cun-

Таким образом, каждая часть мессы «*Hercules dux Ferragiae*», каждый ее раздел насыщен остинатными, полиостинатными, остинатно-имитационными построениями. Канонические эпизоды и каноны в «интермедиальных» частях (например, в *Pleni*) дополняют картину действительно тотальной остинатно-имитационной техники.

§ 2. ПОЗДНИЕ МЕССЫ

В мессах среднего периода творчества Жоскена богатейшая и искуснейшая остинатно-имитационная техника находится на пике своего развития. В поздних мессах значение ее уменьшается, например в мессе «*Ave maris stella*» ее нет совсем. Имеется и ряд других особенностей, выделяющих поздние мессы Жоскена («*Ave maris stella*», «*Da pacem*», «*Pange lingua*»). Все они написаны на основе григо-

рианских хоралов и представляют собой парафразы. Косвенно, таким образом, подтверждается связь остинатной техники со светским песенным первоматериалом.

В поздних мессах Жоскена нет с. ф. Отсюда вытекает ряд принципиально иных закономерностей как в многоголосии, так и в формообразовании. В фактуре отсутствует стержневой, выделенный крупными длительностями голос. Все голоса свободны и развиваются в одной имитационной системе. В циклической форме изменяется все, что было связано с с. ф.-планом: нет остинатных проведений сегментов с. ф., нет «интермедиев». Процесс формообразования подчиняется другим закономерностям. Иным становится характер мелоса — песенный лиризм сменяется более строгой, интонационно более обобщенной выразительностью. Строгий стиль Жоскена приближается к строгому стилю Палестрины. Качественно новые особенности многоголосия связаны также с развитием гармонии и имитационной техники письма. Весь комплекс средств развития полностью отвечает классическому этапу «строгого стиля».

Рассмотрим некоторые особенности месс. В основе цикла мессы «Ave maris stella» лежит гимн. В нем четыре мелодических построения:

The musical score consists of two staves of music. The top staff begins with a tempo marking of 110. It contains four melodic phrases, each labeled with a circled number: ①, ②, ③, and ④. The lyrics for the first phrase are 'A - ve ma - ris stel - la, De - i ma - ter al - ma,' and for the second phrase are 'At - que sem - per vir - go, Fe - lix ce - li por - ta.' The bottom staff continues the melody, starting with the third phrase ③.

Каждая фраза гимна ложится в основу раздела части. В небольших частях композитор может ограничиться одной-двумя фразами (как в Kyrie, Sanctus), в развернутых, крупных (Gloria, Credo) — использовать не только все фразы гимна, но и несколько раз повторить весь гимн. Отголоски традиции с. ф.-месс сказываются в том, что один из голосов проводит хоральные фразы в более полном виде. Последовательность смен хорального материала часто отражена в теноре более наглядно, чем в других голосах. По всем признакам видно, что Жоскен не порывает совсем с с. ф.-мессой, но существенным образом модифицирует ее принципы.

Отход от устоявшихся типов фактуры с с. ф. заставляет вспомнить старые приемы построения многоголосия. Ритмическое выравнивание вызывает в некоторых случаях необходимость колорирования хорала (это не было характерно для остинатных месс). В Kyrie I мессы «Ave maris stella» колорирование (небольшое) проходит в одном голосе — том, который содержит хоральные фразы. Но интерпретация с. рг. ф. в Kyrie I для мессы в целом не показательна. В ней преобладает другой метод. Каждая фраза хорала появляется в виде значительно модифицированных мелодических образований (путем коло-

рирования, вычленения отдельных фрагментов) и проходит имитационно по всем голосам, т. е. на основе хоральных фраз композитор формирует мотивно-мелодический материал многоголосия. Естественно, что хоральные фразы при этом самым разнообразным образом варьируются: могут звучать целиком, в полном виде и даже расширенном (через колорирование), могут быть представлены одним только мотивом. Более свободно изменяется третья фраза, возможно потому, что в музыкальной форме она всегда приходится на стадию развития. Иногда только один каданс, заметный тем, что он звучит на VII нат. ступени, указывает на то, что развитие проходит через третью хоральную фразу.

Техника выведения материала из с. рг. ф. у Жоскена отличается от более поздней, например, у Палестрины. Палестрина вычленяет короткий инициальный мотив из каждой фразы; имитационно закрепляет его в многоголосии, а затем свободно развивает, уже не ориентируясь на хоральный материал. Жоскен же может сильно расширять хоральные фразы или с помощью колорирования, или через вкрапление фрагментов с. ф. в свободную авторскую мелодию. Он может также соединять несколько фраз подряд в одном голосе и тем делать его похожим на колорированный с. ф. Короче, при всех новых для своего времени чертах и методах Жоскен все же ориентируется на прием колорирования с. ф. В мессе «*Ave maris stella*» нет колорированного с. ф. как последовательного принципа формообразования, но есть фрагменты многоголосия, где колорированный с. ф. используется. Оригинально, таким образом, совмещается этот традиционный для XV века принцип с новым формообразующим законом сквозного имитационного развития. В этом отношении сказывается переходная позиция мессы «*Ave maris stella*» на пути к «*Pange lingua*». Композитор находится как бы на стадии поиска новых закономерностей, частично возвращаясь к тем приемам, которые были в какой-то период отвергнуты.

Показательно в этой связи начало *Gloria I*, полностью основанное на новых принципах — с четырехголосной имитацией, противопоставляющей высокие голоса низким. Если обойти вопрос о том, что в ткани скрыт хорал и с ним осуществляется при этом определенная работа, то многоголосие *Gloria I* можно охарактеризовать как классическое «строгое письмо» образца Палестрины. Участие же с. рг. ф. в линиях голосов (особенно пропост) ясно указывает на специфику работы Жоскена и на отличие ее от приемов Палестрины — растяжение, растворение в голосах хоральных фраз путем колорирования, соединения нескольких построений подряд.

Свобода соотношения многоголосия с хоральными фразами тоже указывает на особенную манеру Жоскена. И, наконец, есть все же некоторые фрагменты в цикле, где хоральные фразы проходят последовательно только в теноре (например, *Et incarnatus* в *Credo*, *Hosanna* в *Sanctus*). Отголоски техники с. ф. сохраняются и в других частях. Так, в самом начале *Credo* тенор проводит первую хоральную фразу с ритмическим увеличением тонов. Соответственно, предшествующая имитация напоминает традиционную предимитацию, хотя в действи-

тельности является новой по типу имитационной экспозицией тематического материала с равной долей участия в ней всех голосов. Хорал в данной мессе выступает не в качестве структурной основы формы, но только как источник «тематического» материала голосов; он вводится в начале каждого нового раздела и проводится имитационно по всем голосам. Музыкальная форма следует за меняющимся материалом полифонических построений, своего рода «строфами», ибо каждая из них обычно соответствует новой фразе текста. Такой принцип формообразования, характерный для классической стадии «строгого» стиля полифонии, называют имитационно-strofическим, подчеркивая тем самым последование сменяющихся по материалу разделов и имитационное строение каждого из них. Смены материала определяются первоисточником, по крайней мере, в мессах-парафразах, к классу которых принадлежат поздние мессы Жоссена. Например, четыре раздела в *Gloria I* (*Et in terra — Propterea magnam — Domine Deus rex coelestis — Domine Deus Agnus Dei*) четко отделяются соответственно сменам музыкального материала, отвечающим хоральным фразам. Только в одном небольшом фрагменте (т. 29—31), в котором завершается третья хоральная фраза, выделен крупными длительностями тенор. Во всех остальных разделах музыкальной формы с. ф. как конструктивный голос в ткани не обозначен, однако расчленение формы, этапы ее построения регулируются сменяющимися хоральными фразами. В первом разделе (т. 1—18) широко и развернуто экспонируется основная тема (материал первой хоральной фразы); во втором (т. 18—23) — в краткой, но проходящей по всем голосам имитации звучит материал второй хоральной фразы. Четвертый раздел (т. 32—39) наиболее насыщен имитациями (на мотив последней хоральной фразы). «Тематическая» концентрация материала здесь самая высокая — 11 проведений основного мотива на 6 тактов с имитациями и остинатными повторениями в каждом из голосов (см. приложение 24).

Аналогичный принцип построения выдерживается в *Qui tollis* и во всех разделах *Credo*. На основании планировки «тематического» материала Жоссен членит на три части *Et incarnatus*. Начало второй (*Et resurrexit*) и третьей (*Qui cum Patre*) частей обозначает возвращение, повторное проведение всего хорального материала.

В этой новой формообразующей концепции особую роль приобретает единая, общая для всех частей заглавная тема, наиболее широко экспонируемая в каждой части и соответствующая первой хоральной фразе. Четырехголосное имитационное изложение имеет она в *Kyrie I*, *Gloria I*, как бы двойную экспозицию в *Qui tollis* (благодаря повторению первой фразы хорального напева и, соответственно, двум имитационным экспозициям — с т. 40 и с т. 55).

Четырехголосная экспозиция начальной темы звучит в *Credo I*. В двойной имитации (с контрапунктом) экспонируется заглавная тема в *Credo II* (*Et incarnatus*), в *Sanctus*. Как четырехголосная каноническая имитация оформляется экспозиция в *Agnus I*, *Agnus III*.

Таким образом, меняется техника, принципы циклического формообразования, концепция с. ф. в циклической форме. Все изменения осуществляются на основе характерных для Жоскена приемов, за которыми стоит багаж виртуознейших контрапунктических комбинаций среднего периода творчества.

Особое богатство, разнообразие, изобретательность вносит имитационное письмо, ибо на нем базируется все — и изложение материала, везде, в каждой части имитационного, но нигде не повторяющего конкретный вид имитации, и развитие всех последующих «строф» формы. Имитация простая, двойная, каноническая, с разной группировкой голосов по времени вступления, с разными вариантами имитируемых мотивов — во всем этом раскрывается новая сторона выразительности музыки Жоскена, новая область возможностей музыкального развития.

Остинатные приемы встречаются, но их немного и не они составляют особенность ткани. Удлиняющиеся мелодические фразы, варианты в мотивах, пластичность сцепления имитационных построений не способствуют остинатной технике.

Принципы построения формы, описанные в связи с мессой «Ave maris...», сохраняются и в других поздних мессах Жоскена. Но все же на самой последней из них — «Pange lingua» — мы остановимся специально. По приемам письма месса «Ave maris stella» представляет собой как бы «антитезис» технике среднего периода творчества, месса «Pange lingua» — синтез, синтез имитационно-строфического письма, свободной от с. ф. концепции формы и виртуозной остинатно-секвентной и остинатно-имитационной техники. Концепция мессы-парафразы здесь намного ярче выражена в своих новаторских чертах, нежели в мессе «Ave maris stella», и более свободно по отношению к григорианскому хоралу. В основе мессы опять лежит гимн — лаконичная мелодия из шести фраз:

111

8 Pange lin_gua glo_ri_o - si, cor_ po_ris my_ster_i_um,

8 san_gui_nis que pre_ti_o - si, quem in mun_di pre_ti_um

8 fru_ctus ven_tris ge_ne_ro_si, rex ef_fu_dit gen_ti_um.

Так же как в мессе «Ave maris stella», первая хоральная фраза выступает в роли заглавной темы цикла. Почти во всех частях эта хоральная фраза звучит полностью в имитационном изложении (Kyrie I, Gloria I, Credo I, Crucifixus, Sanctus, Agnus I). До «ядра» (начальный мотив) сокращена «тема» в Benedictus, в предыдимитациях

Agnus II. В Agnus II она звучит также в виде с. f. (в верхнем голосе).

Все остальные хоральные фразы сильно модифицированы. Из них вычленяется мелодический стержень или центральный мотив. В каждой из частей одна и та же хоральная фраза может быть представлена по-разному и всякий раз в новом варианте фактурного оформления.

Хоральный первоисточник в мессе дробится, сильно модифицируется, как целостная мелодия не функционирует. Он не влияет на структурный план музыкальных форм, равно, как и всего цикла. Вместе с тем, как и в «Ave maris stella», строгая последовательность хоральных фраз в их отражении на музыкальном материале многоgłosия свидетельствует о соотнесенности частей месс с исходной мелодией, что, собственно, составляет суть концепции мессы-парафразы.

Хоральный материал разрабатывается в многоголосии мессы «Pange lingua». Примечательно не только имитационное развитие отдельных хоральных фраз, но и одновременное сочетание мотивов из разных сегментов первоисточника. Такого рода работа с многоголосием сосредоточена в средних частях цикла, наиболее насыщенных активными приемами развития, например в Qui tollis. Начинается часть с имитационной экспозиции первой фразы хорала. Это соответствует первому разделу, полифонической «строфе» формы. Во второй «строфе» сочетается одновременно материал второй и третьей фраз в двойной имитации, очень свободной. Эпизод «suscipe dergesationem», в любой мессе XV века контрастный окружающему многоголосию — с приостановкой движения, в чисто гармонической фактуре, — в каждом голосе проводит разный хоральный материал (из второй фразы у тенора, из четвертой у баса). Затем вновь, с еще большей полифонической интенсивностью разрабатывается материал пятой фразы хорала и т. д. В Sanctus первая строфа формы экспонирует заглавную тему с характерным для Жоскена «кантифонным» каноном, вторая строфа, напротив, фактурно уплотняется. В ней сочетается и два разных материала: в супериусе проходит третья хоральная фраза, в остальных голосах — вторая. При этом тенор и бас идут каноном:

The musical score for the Sanctus section of a Mass setting, page 112. The score is for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The vocal parts sing "Sanctus, Sanctus" in unison. The tenor and bass parts are in canon. The score includes various musical markings such as fermatas, slurs, and dynamic changes.

10

-ctus

-ctus

san - ctus, san -

san - ctus, san -

15

Do - mi - nus De - us

Do - mi - nus De - us Sa -

-ctus Do - mi - nus De - us Sa -

-ctus Do - mi - nus De - us Sa -

Sa - ba - oth, Sa - ba - oth, Sa - ba - oth, Sa - ba - oth.

ba - oth, Sa - ba - oth, Sa - ba - oth.

ba - oth, Sa - ba - oth.

ba - oth, Sa - ba - oth, Sa - ba - oth, Sa - ba - oth.

Имитационно-строфический принцип регулирует организацию всех частей цикла. Две музыкальные «строфы» имеет Kyrie I. Материалом их служат первая и вторая хоральные фразы. Третья и четвертая фразы лежат в плане двухстrophной формы *Christe eleison*, пятая и шестая — двухстrophicной формы Kyrie II. Строфический принцип наиболее рельефно выражает себя через имитационную ткань, хотя возможен при любом фактурном складе. В мессе «*Pange lingua*» Жоскен впервые строит цельную строфическую форму на контрастах фактурных складов. Так, например, в *Credo* в разделе *Et incarnatus* первая хоральная фраза (*Su*) является чисто гармоническим построением, вступлением к имитационному развитию той же первой фразы в *Crucifixus*. Вместе с тем начальная интонация первых двух хоральных фраз одинакова. Таким образом, в одном музыкальном построении композитор может одновременно «работать» с двумя фразами. *Et incarnatus* и *Crucifixis* мыслились Жоскеном как этапы единой формы. С текста «*Sub Pontio Pilato*» начинается новое звено развития, в котором соединяются разные интонации из третьей хоральной фразы. В общей форме *Credo* II контрасты гармонической фактуры возникают еще раз в заключительном разделе — *Et vitam venturi* — так создается определенная формообразующая система.

Хоральный материал может служить ориентиром и при определении крупных фаз в музыкальной форме — например, возобновление хорального материала в разделе *Credo Et unum Sanctam* означает своего рода «репризу» в масштабе всей крупной части мессы. И действительно, начиная с *Et unum Sanctam*, композитор проходит по всем основным фразам хорала, притом довольно сжато, благодаря сочетанию в одновременности интонаций второй и третьей фраз.

Месса «*Pange lingua*» интересна не только новой концепцией с. рг. f., новыми приемами формообразования, но и искуснейшей остинатно-имитационной техникой. Здесь мало чистых форм остината (это пройденный этап для Жоскена), но необычайно разнообразны остинатно-имитационные построения.

Можно сказать, что остинатно-имитационное изложение наделено в мессе какой-то особой функцией — оно концентрируется в заключительных эпизодах частей и возрастает к концу мессы. Впервые в конце Kyrie I (т. 13—15) появляется небольшое имитационно-остинатное образование, затем в конце Kyrie II — развитое и типичное для Жоскена полиостинато.

Экспозиционное проведение материала в каждом разделе связано с каноном, особенно развернутом в начале *Christe eleison*. Первая часть цикла закладывает основу всей формы мессы. По крайней мере, каждый раз в дальнейшем Жоскен будет использовать имитационно-канонические построения в начале частей и остинатно-имитационные — в заключении. В конце Gloria I Жоскен строит развитую полиостинатную ткань с бесконечным каноном в нижних голосах, который переходит затем в верхнюю пару голосов и видоизменяется (становится каноном второго разряда):

113

35

- tens do - mi - ne fi - li u.. ni - ge - ni - te
 - tens do.mi_ne fi - li u - ni-ge_ni - te Je.su Chri.
 do - mi - ne fi - li u - ni - ge - ni - te
 Do.mi.ne fili - li u - ni - ge - ni - te Je.su

Je - su Chri - ste do - mi - ne De - us a - gnus
 ste do - mi - ne. De - us a - gnus De -
 Je - su Chri - ste do - mi - ne De - us a - gnus De -
 Chri - ste do - mi - ne De.us a - gnus

De - i fi - li - us Pa - tris.
 i fi - li - us Pa - tris., fi - li - us Pa - tris.
 i fi - li - us Pa - tris., fi - li - us Pa - tris.
 De - i fi - li - us Pa - tris.

Бесконечными канонами завершается Gloria II, Credo I и все Credo целиком (Amen).

Насыщены остинатными построениями в голосах и, естественно, бесконечными канонами, каноническими секвенциями двухголосные части *Sanctus* — *Pleni sunt* и *Benedictus*. И наконец, наиболее развернутое остинатно-имитационное построение завершает *Agnus II*, т. е. всю мессу. От *Dona nobis* расстегает ткань *Agnus II* насыщается остинатно-имитационным развитием вновь на заключительной интонации шестой хоральной фразы (так как все остинатные образования концентрируются к концу форм, они почти все звучат и на одном музыкальном материале — последней хоральной фразе). Сначала имитации в четырех голосах проводят ее в плотном стреттном изложении, затем (с т. 62) на ней строится бесконечный канон в двух верхних голосах, который переходит в другую пару — Со и Т (с т. 67). Остальные голоса сопровождают его остинатными повторениями контрапунктирующих мотивов.

Заключительная, итоговая функция последнего *Agnus Dei* подчеркивается и проведением двух первых хоральных фраз в виде с. ф. (первая у *Su*, вторая — у *B* и *T*). Третья хоральная фраза излагается имитационно в трех голосах (с т. 40). Заключает всю форму (и цикл) развернутая имитационно-остинатная «кода» (см. приложение 25).

Таким образом, в поздних messах Жоскена появляется целый комплекс новых закономерностей, находящихся в русле «строгого» письма XVI века. Прежде всего, Жоскен отходит от традиционной для XV века концепции форм на с. ф. (напомним, что у Палестрины messы со строгим с. ф. составляют примерно 5% от общего числа mess). Ее сменяет messa-парафраза. Этот тип messы отличается от аналогичных mess Обрехта с сегментной техникой работы на с. рг. ф., что тоже предполагает расчленение заданной мелодии, развитие ее отдельных фрагментов. В концепцию таких mess у Обрехта обязательно входило восстановление полной мелодии с. ф. в заключительных частях цикла (так же как восстановление многоголосного оригинала в случае messы-пародии). В messах-парафразах Жоскена исходная мелодия в ее цельном виде не звучит. Она становится как бы режиссером музыкальной формы, управляет ею изнутри, не фигурируя в произведении. Messa-парафраза отражает новый уровень композиционного мышления, новое отношение к «заданному» тексту, большую творческую свободу авторской интерпретации первоматериала.

С концепцией messы-парафразы связаны и новые методы работы с григорианским хоралом — через мелодические, мотивные вычленения, ритмические, фактурные преобразования — и новые закономерности формы. Имитационно-строфический принцип развития, о котором мы впервые говорили в связи с творчеством Окегема, только в messах-парафразах Жоскена получает законченное художественное выражение. Имитационное изложение материала способствует процессу кристаллизации полифонического тематизма. Здесь также особое значение имеют messы-парафразы.

§ 3. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ

Многие исследователи замечают, что с творчеством Жоскена связан не только особый этап в развитии полифонии — искусственное мастерство контрапункта, но и артистическая одухотворенность стиля, красота и выразительность как феномены, порожденные этим артистизмом, новым ренессансным звукоощущением. Это чувствовали и понимали уже современники. Глареан назвал мессу «*La sol fa re mi*» «элегантной» (*«missa elegans»*), современные исследователи характеризуют ее как «сентimentальную» (Амброс), «меланхолическую» (Пирро). «Не только современники Жоскена,— пишет Т. Н. Ливанова,— но и мы ощущаем прежде всего в его музыке ее выразительность и красоту, вместе с удивительным прояснением стиля». И далее: «...В проявлении лирического чувства он несомненно превзошел и Окегема и Обрехта» (Ливанова Т., 1983, с. 174). Ново в определениях специфики музыки Жоскена не совершенство, что само собой разумелось и подчеркивалось тем же Глареаном⁴, но выразительность звучания, исходящая из индивидуально-слышимого автором материала. Пожалуй, впервые в истории музыки сочинения Жоскена дают основание говорить о художественной об разности, презентирующей не типовой («родовой» — Ливанова), а индивидуальный стиль композитора.

Прежде всего, Жоскен по-новому воспринимает и трактует первоматериал месс — будь это одноголосная песня или многоголосное авторское произведение — не только как конструктивную основу цикла, но и как источник, порождающий определенный эмоционально-интонационный отклик, дающий толчок для развития художественного образа или, по крайней мере, характера, колорита всего сочинения.

В каждом отдельном случае, даже при использовании одних и тех же технических приемов переработки материала, Жоскен формирует разные художественные концепции циклических форм. Он может едва соприкоснуться с первоматериалом при конкретном заимствовании — например, взять всего три звука из песни (как в мессе «*L'ami Baudichon*»), но в своем сочинении передать дух песенности, ее ясные структурные формы, гармоническую простоту, интонационный характер. В других случаях Жоскен может переосмыслить, «переинтонировать» оригинал, создать, например, на основе мелодии «*L'homme a gâté*», напористо-активной, несколько угловатой, сочинение мягкое, лирическое. И наконец, в ряде месс композитор сам выбирает звуковой «образ», основываясь на формально-структурированном с. ф. («*La sol fa re mi*» или «*Hercules dux Ferragiae*»), свободно строит интонационный «сюжет» мессы, большей частью элегически-песенного характера.

В формировании интонационного «сюжета» мессы принимают участие самые разные средства выразительности — мелодия, гармония, синтаксис, полифоническая фактура, тембровые краски. Остановимся на некоторых из этих моментов, обращаясь преимущественно

⁴ Например, мессу «*De Beata Virgine*» Глареан назвал «*perfectissimus corpus*».

к тем же сочинениям, которые мы рассматривали ранее с точки зрения техники многоголосия.

Выразительность мессы «*L'ami Baudichon*», звуковую индивидуальность определяют две главные особенности. Первая — это песенный тип мелоса, песенный характер, переданный через ясный синтаксис многоголосия — небольшие мелодические фразы, расчленяющие многоголосные построения, соответствующие этому членению смены числа голосов. Все это непосредственно из с. f. не вытекает (хотя сам с. f. строится часто по законам песенных форм, о чем говорилось в § 1 этой главы). Многоголосие развивает песенную основу, которую выдвигает первоматериал мессы, ее с. f. Музыкальный материал голосов насыщен простыми, красивыми напевными мелодиями. Приведем некоторые из них — открывющую двухголосный *Qui tollis* (мелодия идет каноном у баса и альта) и звучащую в верхнем голосе гармонического многоголосия в начале *Et resurrexit*:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled '114a' and the bottom staff is labeled '114b'. Both staves are in common time (indicated by 'C') and have a key signature of one sharp (F#). The notation consists of vertical stems and horizontal dashes, representing a rhythmic value system where stems indicate vertical strokes and dashes indicate horizontal strokes. The lyrics are written below the notes. Staff 114a contains the words 'Qui tollis pec ca ta mun di'. Staff 114b contains the words 'Et re sur re xit ter ti a di e, se cun dum Scrip tu ras.'. The notation is highly rhythmic and melodic, reflecting the characteristics of Gregorian chant and its development into polyphony.

Все многоголосие мессы ориентировано не на интонации с. f., а на песенный жанр, переданный более многогранно, не только через интонацию. Так, песенная основа в четырехголосном *Qui tollis* проявляется прежде всего в ясном членении многоголосия, совпадении фаз развития в голосах, дробной фразировке (см. т. 140—143, 144—146, 147—149, 150—153, 153—156, 156—159 и т. д.), в имитациях, создающих эффект повторения материала при новом фактурном и тембральном освещении (сравн. т. 144—146, 147—149), в секвенциях (т. 150—153, Su), в чистом и простом гармоническом звучании многоголосия, где преобладают трезвучия I и V ступеней (см. приложение 26).

Другая особенность мессы, передающая ее песенный характер, связана с приемами выявления лада — ионийского С — не только через вертикаль, гармонию, но и через комплекс мотивно-мелодических образований, репрезентирующих звукоряд лада, его опорные точки: восходящие и нисходящие поступенные мелодические ходы в диапазоне «тонической» квинты или октавы, мотивы по звукам «тонического» трезвучия. В этих мелодических образованиях уже нет и следа от той старой техники «*formulae tonogith*», о которой говорилось в связи с мелодикой Дюфай или Окегема. Это авторский мотивный материал, порожденный новым ощущением лада, ощущением

тональности. Весь комплекс мотивов (вместе с гармоническими оборотами, ясно обозначающими опорные трезвучия) создает определенно выраженную ладовую среду, в которой звучит с. ф. и в которой развертывается многоголосие. Даже начальное motto (по традиции еще сохраняющееся в этой ранней мессе) экспонирует полный диатонический звукоряд ионийского С, мелодически интерпретирует тональность:

115

Ky - ri - e e - le - i - son,
Ky - ri - e e - le - i - son,
Ky - i - son,
Ky -

Таким образом, первоматериал задает «идею» и круг средств выразительности. В мессе нет «заглавной» темы, и более того, в интонационном отношении с. ф. не влияет на многоголосие. Однако песенный характер сочинения ощущается самым непосредственным образом.

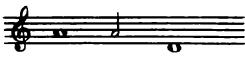
Позднее Жоскен разрабатывает и другой прием отражения первоисточника — через проникновение его во все голоса. Одно из наиболее показательных в этом отношении сочинений — месса «*L'homme armé super voces musicales* (s. v. m.) — «блестящее сочинение старонидерландского стиля» (Атлас А., 1881, S. 121). Жоскен пользуется в мессе различными способами насыщения многоголосия материалом с. ф. (хотя и «переинтонированным» минорным ладом мессы). Прежде всего — приемом предвосхищения с. ф. в одном из свободных голосов. Обычно такому псевдокантусу Жоскен придает большое выразительное значение — он прослушивается всегда яснее основного с. ф., на нем акцентируется внимание. Например, в начале Kyrie I псевдокантус проводит верхний голос до того, как вступает с конструктивным с. ф. тенор; то же — в начале Gloria I, где бас привлекает внимание к напеву, позднее вводящемуся как с. ф., звучащему в более скрытом виде, менее слышимому в окружении подвижных контрапунктирующих голосов. Эффектно подан псевдокантус в Sanctus — в верхнем голосе и прозрачной фактуре. Основное же проведение с. ф. опять-таки обозначено менее ярко. На протяжении

первой части Credo псевдокантус все время опережает с. f., звучит в более выгодных фактурных условиях и в более заметно выделяющемся голосе — басу. В Agnus I с. f. предвосхищается двумя голосами (предыmitацией).

Помимо этого многоголосная ткань у Жоскена насыщается «блуждающими» с. f.-фразами, заимствованными из разных звеньев шансон. Таким образом, основной с. f. ведет одну часть напева, свободные голоса одновременно воспроизводят другие его части. Например, в середину ракоходного проведения с. f. в Qui tollis внедряется бас с самостоятельной фразой, вычлененной из напева и звучащей очень эффектно, намного ярче, чем с. f. (т. 78—82). Эта же фраза у баса появляется в начале Et incarnatus (тоже на фоне ракохода с. f.), в полной трехголосной экспозиции звучит в начале Et in spiritum (при том, что с. f.-голос вступает с другим материалом).

Таким образом, многоголосие в каждом звене циклического развития воспроизводит мелодический материал шансон. Особую концентрацию его дает Hosanna. Сначала альт, а за ним бас, уже одновременно с с. f., ведет колорированный вариант первой фразы шансон, притом вариант минорный, который специфически окрашивает сам с. f., звучащий от f (т. е. в «мажорном» варианте). Во второй половине Hosanna (с т. 97) два с. f. звучат уже постоянно — один главный (альт), другой сопутствующий, мигрирующий от тенора к басу, ритмически свободный, слегка колорированный. Все они повторяют только одну, первую фразу, заглавную мелодическую фразу мессы. Ткань максимально насыщается материалом с. f., в полном смысле слова «тематизируется».

И, наконец, с особым искусством развивает Жоскен с. f., рассеивая его интонации по всему многоголосию, особенно мотив:



, который буквально пропитывает все многоголосие.

Обратим внимание и на некоторые другие интонации, вычлененные из шансон и введенные в свободные голоса Жоскеном; например, в Credo I (на текст «Et ascendit») в бас вводится и многократно повторяется мотив шансон:



Все эти приемы имеют у Жоскена одно назначение — передать характер, выразительные черты, интоационный «облик» первоматериала, создать определенный интоационный «сюжет», порожденный мелодией первоисточника. Но им одним не ограничивается интоационное развитие в мессе. И в этом кроется главное отличие музыки Жоскена. В ней есть и другой интоационный «сюжет», исходящий из сопровождающих с. f. контрапунктов, дополняющий, комментирующий интоационно довольно нейтральный с. f. в лирическом аспекте. Начальная фраза с. f. ни в одной из частей не излагается имитационно, нигде не звучит одноголосно. Жоскен избегает прямого,

акцентного показа с. ф., что легче всего делается с помощью имитационных экспозиций. Интонационный материал с. ф. не имеет мягкого, лирического характера, который стремится достигнуть в мессе Жоскен. Поэтому, начиная с *Gloria I* композитор сопровождает с. ф. контрапунктами, в которые вкладывает экспрессивные, лирические интонации. Песенные контрапункты к с. ф. формируют в цикле как бы второй интонационный «сюжет», по крайней мере во всех крупных частях они несут основную выразительность.

Нет сомнения в сознательном характере такого замысла, ибо сама минорная ладовая расшифровка с. ф. свидетельствует о намерении интерпретировать шансон в более интимном и мягком колорите. В начале *Gloria* вводится небольшая, но очень выразительная интонация (с малой секундой в основе), на которой строятся контрапункты как к самому с. ф., так и к псевдокантусам. Звучание их наполняет многоголосие редкой для XV века красотой. Необычайной выразительности фрагмент на «застывшем» остинато во всех голосах (бесконечный канон со скорбной малосекундовой интонацией) возникает в начале *Gratias*. Эта же интонация и тоже с помощью остинатно-имитационных приемов выделяет раздел *Domine Fili* (приложение 27).

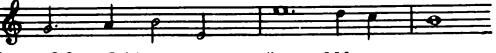
В *Qui tollis* впечатляет фрагмент с текстом «suscite deprecatio-pem». Приостановившееся движение (на минорном трезвучии), застывшее в молитвенном оцепенении многоголосие сразу же сменяется жалобной, щемящей интонацией из контрапункта к с. ф.— просьбой о милосердии.

Многие мелодические построения в мессе (из контрапунктов к с. ф.) поражают своей песенной красотой. Они могли бы принадлежать композиторам-романтикам, например мелодия альта в начале *Sanctus*.

Одна из ярких сторон музыки Жоскена связана с гармонией. Ряд месс — «*L'homme aymé*», «*La sol fa re mi*», «*Hercules dux Ferragiae*», «*Malheur me bat*» — наполнены особой красоты диатонической минорной гармонией с исходящими от нее интонациями в мелодических линиях. Диатоническая основа гармонии полнее раскрывает напевную природу голосов, а они, в свою очередь, выявляют редкие выразительные возможности отшлифованной диатонической гармонии. О связях мелоса с кристаллизующейся гармонической системой говорилось выше по поводу многоголосия Окегема. Там, однако, мы отмечали типизацию интонаций, их зависимость от определенных гармонических последований — полифонический тип мелоса, отвечающий стабилизирующися системе диатонической модальной гармонии. В сочинениях Жоскена, напротив, примечательна индивидуализация интонаций и гармонических оборотов в системе развитой и авторской интерпретированной гармонии. Мелодическая и гармоническая красота музыки Жоскена, привносящая особую выразительность в «строгий» стиль полифонии, принадлежит к исключительным свойствам авторской манеры письма Жоскена.

Обратим внимание в связи с этим на мессу «*Malheur me bat*», очень тонкое в интонационно-гармоническом отношении произведе-

ние Жоскена, во многом усилившее тот колорит «интимной задумчивости, мягкой меланхолии» (Пелецис Г., 1978, с. 60), который был свойствен первоисточнику мессы — шансон Окегема⁵. Усилиению этого колорита способствует комплекс средств — и новые контрапункты, и остинато-имитационные приемы развития, и акцентирование некоторых интонаций, и мелодические обороты, вычлененные из шансон и более выпукло преподнесенные в мессе. Таков, напри-

мер, мелодический оборот:  из тенора шансон (т. 15—17 и 30—31), ставший у Жоскена одним из наиболее значительных и выразительных, породивший много вариантов. Песенная выразительность содержащихся в нем интонаций сконцентрирована в многоголосии Жоскена многократными повторениями — как в линии одного голоса, так и во всех голосах. Например, в *Christe eleison*, в *Su* мотив  звучит почти постоянно. В т. 40—42 остинатному его повторению в *Su* отвечает с имитацией А. В т. 46—51, где этот мотив проходит у Т (с. ф.), все голоса (кроме баса) дают на него варианты. Песенная широта, «плагальная» окрашенность исходит из этой мелодической фразы шансон, ставшей у Жоскена ведущей «темой» цикла. Ряд других извлеченных из шансон мелодических оборотов также активно развиваются в мессе, неся с собой пластику и песенную лиричность, как, например, оборот (из т. 17—18, а также т. 34—35 шансон), многократно воспроизводящийся Жоскеном в частях мессы:



Весь этот комплекс интонаций, мелодических фраз, заимствованных из шансон и оцененных Жоскеном в их непосредственной песенной выразительности и красоте, формирует интонационную среду мелоса в мессе, его характер. Как мы видим, Жоскен принципиально иначе относится к материалу первоисточника, нежели Обрехт, редко цитирует его фрагменты (естественно, кроме с. ф., который проводит поочередно все партии шансон), тем более многоголосные (разве только один раз, в начале *Sanctus*). Не пользуется Жоскен и приемом комбинирования ткани из отдельных звеньев первоисточника (как это, напротив, часто делает Обрехт). Более того, Жоскен не акцентирует специально и заглавную тему. Лишь в начале *Gloria*, в двухголосной предымитации звучит первая мелодическая фраза шансон. Во всех остальных частях она проходит только в одном из голосов, в сопровождении контрапунктов. Следовательно, «плагальная» мягкость песенного колорита мессы исходит из всех мелодических образований. Интонационный «сюжет» мессы формирует комплекс

⁵ Доскональный, очень чуткий анализ мессы Жоскена, сделанный в цитированной здесь статье Г. Пелециса, избавляет нас от необходимости специально говорить о принципах строения мессы.

«тем», многие из которых отличаются необычайной красотой, например «тема» Su в Kyrie II:

116

Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - i - son

Выразительная, устремленная вверх с каждой новой мотивной волной тема, имитируемая всеми свободными голосами, сопровождает Su — с. f. в начале Credo. Здесь мы видим характерный для Жоскена случай контрапункта как лирического «комментария» к с. f.-голосу. Песенно-лирический фон является основным выразительным слоем в многоголосии:

117

Pa -

Pa - trem

Pa - trem om - ni -

Pa

trem om - ni -

om - ni - po - ten - tem

- po - ten - tem,

- trem om - ni - po - ten - tem

Так же строит Жоскен ткань в начале Agnus I, окружая с. f.-голос выразительным мотивом. Его остинатные проведение придают много-голосию характер мягкой меланхолии:

118

5

10

О красоте гармонии в музыке Жоскена можно писать специальные работы. Некоторые гармонические последований в сочинениях Жоскена, особенно написанных в минорных ладах, отличаются необычайной выразительностью. Очень красивы все секвенции, например трехголосная секвенция в Kyrie II мессы «Hercules dux Ferrariae», выделяющаяся прежде всего гармонией — исходящим последованием звеньев с параллельно-переменными трезвучиями ($G\ e$ — $F\ d$ — $e\ C$). На такой же гармонической основе строится и заключительная секвенция (см. приложение 22).

Создается впечатление, что красотой гармонических оборотов, акцентированных повторностью мотивов в голосах, композитор стремится привлечь внимание к отдельным фразам текста или выделить узловую зону в развитии. Например, в *Et resurrexit* из *Credo* мессы «Hercules dux Ferrariae» гармоническая ячейка (с ладо-переменными последованиями трезвучий e — C — a) повторяется благодаря остигнатной технике в свободных голосах и производит несравненное впечатление:

119
75

Почти все заключительные каденции в частях мессы «Hercules dux Ferrariae» представляют собой красивейшие построения с песенными plagalными оборотами, в ряде случаев нарочито растянутыми, замедленными благодаря выдержанному с. f.-тону (см. приложения 22, 23).

Аналогичный характер имеют все минорные каденции в мессе «Malheur me bat», притом не заданные первоисточником, а добавленные Жоскеном. В шансон Окегема каденции имели все же мелодическую линеарную основу — плавный поступенный выход к заключительному тону — и, соответственно, довольно традиционную секундовую форму. У Жоскена заключительные каденции представляют собой построения, мелодизирующие изящные plagalные гармонические обороты:

120a

20

Four vocal parts are shown on four-line staves. The lyrics are:

- Top part: - i - son
- Second part: (e) - le - - i - son
- Third part: (e) - le i - son
- Bottom part: - i - son

120b

155

Four vocal parts are shown on four-line staves. The lyrics are:

- Top part: - nis.
- Second part: fi - nis.
- Third part: (e) - rit fi - nis.
- Bottom part: (fi) - - nis.

120b

155

Four vocal parts are shown on four-line staves. The lyrics are:

- Top part: - bis, no -
- Second part: - re mi - se - re - re no - bis.
- Third part: -
- Bottom part: mi - se - re - re no - bis.

Развитая и отшлифованная в своих закономерностях гармоническая система позволяет Жоскену с новыми, более выразительными и рельефными эффектами использовать не только противопоставления гармонически монолитных и полифонически разветвленных фактурных образований, но и контрасты мажора и минора в пределах цикла. Например, яркий эффект параллельного ладового смещения дает конец Gloria I в мессе «*Malheur te bat*» — просветление звучания, переходящего в сферу ионийского С. Большая зона такого же чисто мажорного звучания возникает затем в Qui tollis с особо подчеркнутой ясностью членения, выделяющего автентические гармонические обороты, уникальным (для XV века) фрагментом пластовой трехголосной секвенции на выдержанном тоне С. Контраст, обозначающий перелом в звучании, связанный с переходом в параллельный С, с решительной перестройкой фактуры — напористой, фигурированного типа имитацией и последующим чисто гармоническим «резюме», возникает в начале Et incarnatus из Credo мессы «*Malheur te bat*». Во всем цикле «*Malheur te bat*» неоднократно вводятся аналогичные мажорные просветления, оттеняющие основную ладовую сферу мессы, выполняющие формообразующую роль в сочинении. С подобной ролью ладовых контрастов — не на уровне отдельных гармонических оборотов, а на формообразующем уровне — мы еще не встречались в истории многоголосия. Параллельная переменность в отдельных звеньях гармонических построений давала красочные звучания в многоголосии Обрехта. Выделение же из недр минора параллельного мажора на диатонической основе, без добавлений в звукоряд, восприятие его как родственной и в то же время ярко самостоятельной по звучанию гармонической системы, представленной на больших участках развития и контрастирующей основной ладовой сфере, осознается и широко используется только Жоскеном.

Если мы захотим сравнить манеру письма Жоскена и Окегема, выделить на фоне многих типичных норм «строгого стиля» специфику манеры Жоскена, достаточно обратиться к тем частям мессы, где в одном из голосов полностью проходит какая-либо из партий шансон Окегема. Многоголосие Жоскена тогда представляет собой авторский вариант на заданную линию. Например, Credo III с Su шансон «*Malheur te bat*» в верхнем голосе. Прежде всего обратит на себя внимание подчеркнуто ясный синтаксис, повторность, проясняющая гармонический план многоголосия. Отчленяется первое четырехтактовое построение (т. 157—163) посредством переключения с полного четырехголосия на двухголосие. Внутри его — периодичные построения с повторением во всех голосах (2 т.+2 т.). В басу вычленяется одна гармоническая ячейка и многократно проводится (e — d — G — a) в разных ритмических вариантах (т. 169—176). Выразительная интонация минорной терции концентрируется благодаря имитациям во всех голосах (т. 184—187 и 199—200). И наконец, необычайно красивая диатоническая секвенция более дифференцированно «гармонизует» мотивное повторение в Su шансон, которое у Окегема не было реализовано как многоголосная секвенция, а у Жоскена порождает особой выразительности гармоническое построение.

Еще радикальнее преобразовано многоголосие в *Sanctus*, где звучит весь средний голос шансон. Эта часть дает несравнимый с Окегемом вариант многоголосия на общую линию — по числу остинатных проведений в нижнем голосе и в других голосах (в *Su* в т. 25—26, Т — в т. 32—36), по концентрации характерных песенных интонаций, имитациям (т. 11—12, 28—31). Контрафактуру на контратенор шансон Окегема представляет собой и *Hosanna*. Во всех этих случаях обновление многоголосия достигается с помощью новых голосов, в которые привносятся остинатно-имитационные приемы развития. *Pleni sunt*, напротив, представляет собой оригинальный вариант фактурной редукции, уменьшения голосов до двух. Заимствованным голосом является нижний (это Со шансон), в верхний Жоскен вводит секвентную технику.

И, наконец, наиболее разительное преобразование материала, качественную трансформацию многоголосия Окегема показывает Жоскен в finale мессы — *Agnus III*. Часть эта тем более удивительна, что в ней имеется два заимствованных голоса (*T* и *Su*). По сравнению с оригиналом изменяется только первая фраза шансон, в ней укрупняются длительности и выравнивается ритм. В дальнейшем заимствованные голоса не подвергаются изменениям. Вместе с тем многоголосие не имеет ничего общего с шансон Окегема. Во-первых, число голосов увеличивается до шести, т. е. возрастает в два раза по сравнению с шансон. Во-вторых, ткань мессы не содержит ни одного свободного голоса. Два с. ф. сопровождаются двумя двухголосными канонами (или двойным четырехголосным каноном). Мелодический материал канонов исходит из тех же песенных интонаций и оборотов, которые развивал Жоскен в частях цикла. Внутри каждого канонического блока используются и остинатно-секвентные повторения. Таким образом, в *Agnus III* материал получает особую по степени уплотненности концентрацию. Все голоса (кроме с. ф.) развиваются в русле лирической песенности и на основе «тематических» интонаций. Сложная техническая «программа» *Agnus III* воплощается в прозрачной, очень ясной по гармоническому плану фактуре. Регулярно сменяется двухголосие «заданных» линий и четырех (при одном каноне) — шестиголосие (при двух канонах). Весь интонационный материал голосов ясно прослушивается в разреженной ткани. А в завершении всей большой части оба канона объединяются одним материалом (см. приложение 28).

То зерно выразительности, которое содержится в шансон Окегема, разрастается в мессе до всесторонне развитого, во многих деталях глубже проработанного музыкального образа.

Интересно решена художественная концепция в мессе «*La sol fa ge mi*». Высказывания о характере именно этого цикла мы приводили в начале параграфа. Выразительность этого «меланхолического», «сентиментального» сочинения никак не «задана», ибо первоисточника как художественного материала в мессе нет. Есть техника работы с небольшой, видимо, сочиненной автором с. ф.-фразой. Невозможно однозначно выявить и песенные источники этой мессы, хотя песенное начало в ней, безусловно, присутствует. Известно широкое

включение в многоголосие мессы фрагментов разных григорианских хоралов (указания на которые содержатся у разных исследователей). Но главную выразительность мессе придает все же диатоническая гармония и с. ф., проникающий во все голоса. Многоголосие мессы, исключительно красивое в гармоническом отношении, с предельной плотностью насыщено фразой с. ф., которая трактуется композитором как музыкальная «тема» цикла. Нет двух тактов подряд, где бы она не звучала. Естественно, что месса демонстрирует особую искусность техники композитора, на пятизвуковой теме построившего крупную циклическую форму. Можно сказать, что здесь находит отражение панвариационный принцип, ибо уже в пределах Kyrie I (т. е. 14 тактов) тема проходит 6 раз, в Christe eleison — 14 раз, в Kyrie II — 17 раз (на 17 тактах). Эта концентрированная тематизация с преобладанием остинатности в голосах и создает тот элегический, меланхолический колорит, который замечают исследователи. О технике построения и развития многоголосной фактуры и формы в условиях такой «программы» можно писать отдельные работы. Лишь один вид характерной для Жоссена техники не использован здесь — полиостинато, так как в этом случае членение ткани было бы очень дробным. Только однажды композитор прибегает к этому приему в начале Sanctus, но с такой виртуозностью наложения остинатных элементов, что пульс повторности в каждом голосе остается разным и в целом пластичность текущего развития не нарушается (к тому же один голос — альт — подключается со своим остинато позднее других голосов). Это, конечно, уникальный по технике выполнения фрагмент мессы. Здесь сочетаются три остинатных мотивных элемента. Su и T ведут основную тему — T строго, Su с небольшим колорированием. В первых 2 тактах тему одновременно проводят Su и B (по типу мензурального канона). Границы остинатных ячеек в этих голосах не совпадают. Второй остинатный элемент ведет B — его ячейки наибольее короткие, соответствуют одному такту. Третий идет у A. Полиостинатная ткань начала части сменяется во втором построении (т. 12—16) плавным развитием всех свободных голосов,нейтрализующих повторность в T (исходящую из с. ф.). В третьем построении (т. 17—26) имитационное развитие голосов способствует преодолению расчлененности с. ф. Таким образом, композитор на единой остинатной основе голоса с. ф. строит многоголосие различного характера — то углубляющего эффект остинатности, то смягчающего его. Говорят это и об искусстве работы с голосами, и об особом ощущении формы, пластики развития (приложение 29).

Различные принципы построения многоголосия служат у Жоссена средством развития и в противопоставлении ярче обнаруживают свои выразительные возможности. Конトラсты в данной мессе определяются степенью концентрации с. ф. материала. Есть части (или разделы частей), где с. ф.-фраза проходит редко, благодаря большому увеличению тонов, большим интермедиям между повторениями. С. ф. сопровождается контрапунктами с имитациями, остинатными построениями. Возникает «побочный» музыкальный материал, роль которого в мессе фоновая, оттеняющая (совершенно иная интонацион-

ная концепция, нежели в мессе «L'homme agné» — s. v. m.). В других частях фраза с. f. повторяется непрерывно или в одном голосе, или перемещаясь по всем голосам (в Credo III, Hosanna, особенно Hosanna II, Agnus). В них преобладает гармоническое звучание, особая насыщенность фактуры темой.

Большая экспрессия исходит у Жоскена из самого многоголосия благодаря естественной песенной фразировке, ярко выраженному волнобразному развитию мелодических линий. Голоса отличаются архитектонической соразмерностью подъемов и спадов, последовательно осуществлямыми расширениями диапазона в мелодических волнах, скрытым голосоведением, всегда выступающим показателем истинно полифонического типа ткани. Новое качество мелоса Жоскена, не отступающего от общих норм «строгого стиля», возникает как прямое отражение светской песенности. Он не только наполнен интонациями популярных песен, но и организован по законам песенной симметрии.

Периодичная повторность, ясно членящая мелодические линии и прекрасно прослушиваемая в прозрачной, освобожденной от контрапунктов имитационной ткани, способствует песенной выразительности многоголосия, его особой кристалличной ясности. Вместе с тем ткань Жоскена свойственна внутренняя динамика, пристекающая от несовпадения в голосах волн мелодического развития, кульминаций. В тот момент, когда один голос находится на вершине мелодической волны, другой начинает подъем, третий завершает движение мелодическим исходением и т. д. Такая комплементарная фазовость мелодического развития в голосах поддерживает мелодически активный статус полифонической ткани и составляет один из главных признаков классического полифонического многоголосия.

Даже тогда, когда ткань у Жоскена мелодически довольно насыщена, однородна по плотности, не имеет имитаций, остинатных построений и выключений голосов, волнобразная фазовость развития наделяет традиционный «эвфонический» контрапункт новым внутренним движением.

Особенно искусно строит Жоскен ступенчатые линии подъемов и спадов при остинатной мотивной технике, многократно повторяя материал и в то же время неуклонно выстраивая крещендирующую звуковую волну. Например, в Kyrie II мессы «Malheur me bat» изумительная по песенной красоте линия верхнего голоса (см. пример 116) долго пребывает на остинатно-застывшем звуковом уровне. В т. 76—80 располагается ее вершина, тоже закрепленная многократным повторением мотивов. Плавно, по ступеням растущих вверх звуковых точек поднимается мелодическая линия алтаря, достигает максимального тесситурного напряжения в т. 76—79. Вершинатенора тоже представлена не точкой, а целой зоной (т. 73—78). Бас достигает звукового подъема в т. 74. В многоголосии образуется зона кульминационного напряжения (т. 73—78), точно составляющая середину всей части. Возникает очень характерная для Жоскена формообразующая ситуация: часть членится не структурно, но по разновеликим фазам развития (приложение 30).

Каждое сочинение Жоскена, каждая его часть, рассмотренные с такой точки зрения, могут продемонстрировать совершенно новую динамику развития внутри многоголосия, смысл и цель которой — достичь живого дыхания ткани, пластичности каждой линии, гармоничности ансамбля, где не теряет своей выразительности ни один голос. Новое устройство многоголосия Жоскена, новые импульсы выразительности, исходящие из него, несомненны, при совпадающих с Обрехтом средствах техники.

Яркие выразительные эффекты несет также у Жоскена прием противопоставления пар голосов, контраст антифонного типа. Он впервые появляется у Жоскена. Основой его служит повторение материала разными группами голосов — большей частью низкими и высокими. Таким образом, этот прием базируется на принципе повторности, и, соответственно, раньше, чем у Жоскена и Обрехта, он и не мог появиться в многоголосии. Прием антифонного противопоставления связан со специфическими канонами у Жоскена — без контрапунктических противосложений. Он сопоставим с теми «диалогическими» канонами, которые мы разбирали у Обрехта, но осуществляется в многоголосии Жоскена с большей законченностью, яркостью регистровых контрастов.

Разные модификации этого приема, простого, но очень эффектного, можно встретить в сочинениях Жоскена среднего периода. Например, в *Benedictus* мессы «*La sol fa re mi*» перебрасывается один материал из баса в сопрано (с IV — 9) на фоне общего голоса — тенора. Звучит это красочно и выразительно, как диалог голосов, отклик, звук нижнего в обертонах верхнего. В этой же мессе регистрово перекрашенная двухголосная имитация (два верхних голоса перемещаются в два нижних), но без затеняющих перекличку контрапунктов, эффектно открывает *Christe eleison*. Особое выразительное значение и художественную яркость этот прием приобрел в поздних сочинениях композитора, прежде всего — в мессе «*Pange lingua*». При большей, чем в песенных мессах, однородности материала, внутренней сдержанности мелоса прием регистровых противопоставлений, точного «эхообразного» повторения материала привносит в многоголосие тембровую красочность и придает ту исключительную прозрачность, объемность звучанию, которые так характерны для многоголосия Жоскена. Противопоставлением на основе имитации «чистых» тембров — низких и высоких — открывается *Kyrie I*. Симметрично началу *Kyrie I* — от верхних голосов к нижним — располагает Жоскен четырехголосную имитацию в *Kyrie II*. Напротив, со смешением тембров, но также по принципу диалога строится начальный канон в *Christe eleison*. Еще более прозрачный антифонный диалог (двойной канон без противосложений в момент вступления риспост) открывает *Gloria*. Опять-таки симметрично ему располагается начальный канон в *Credo*. Таким образом, прием перерастает в принцип экспозиционного проведения темы, особенно эффектного и выделяющегося звуна в циклической форме. Продуманная симметрия расположения антифонных перекличек свидетельствует о том внимании к пространственно-временной стороне музыкального произведения.

ния, которое отличает Жоскена как большого мастера своего времени.

Все отмеченные нами приемы письма: строение мелоса, гармония, интонационные «сюжеты» в циклической форме, планировка голосов, фазы мелодического развития — довольно просты по сути. Их исклучительность на фоне традиции многоголосного письма XV века связана с новой задачей, которую Жоскен ставит перед многоголосием — «чувственной» выразительности полифонии, простоты и яркости эффектов звучания. Полифоническое многоголосие становится естественным, наполняется песенной непосредственностью, мелодической и гармонической красотой. Эти новые возможности полифонии впервые открывает перед слушателями Жоскен.

Итак, заключая анализ многоголосия Жоскена, подчеркнем основные выводы:

1. Многоголосие Жоскена представляет собой вершину развития строгого стиля XV века с комплексом характерных для него признаков (прежде всего ролью остинатных и остинатно-имитационных приемов развития).

2. В поздний период творчества композитора формируется система закономерностей, предвосхищающая классический этап развития полифонии XVI века (сквозное имитационное письмо, концепция мессы-парафразы) и полифонического мышления в целом.

3. В многоголосии Жоскена достигает высшего развития диатоническая модальная гармония, выявившая через полифонию свои богатейшие выразительные возможности.

4. Полифония Жоскена, раскрывшая в системе средств строгого стиля красоту песенного мелоса, лирическую экспрессию песенного синтаксиса в сочетании с пластичной непрерывностью развития, выступает исключительным художественным явлением во всей истории полифонии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершая большой раздел истории полифонии, связанный с пятью веками развития западноевропейского многоголосного искусства, можно сделать некоторые выводы общего характера, сформулировать некоторые фундаментальные принципы, на основе которых могут существовать и находить разное стилевое выражение те или иные виды полифонического многоголосия. В дальнейшем будут меняться системы стиля, музыкальный язык, все новые и новые выразительные задачи будут решаться средствами полифонии, новые возможности будут раскрываться в приемах полифонической техники, но и сами эти приемы, и, главное, законы полифонического многоголосия, сформированные в художественной практике за пять столетий с момента зарождения многоголосия, в существе своем сохранятся.

Какими они нам представляются? Прежде всего, полифоническое мышление всегда сопряжено с системой взаимосвязанных и взаимообусловленных закономерностей. Невозможно на основании только одного использованного в том или ином сочинении технического приема относить его к разряду полифонических. Даже имитация — такой, казалось бы, яркий показатель полифонического начала — не всегда может быть аргументом в пользу полифонического качества сочинения (или стиля) в целом, не говоря уже о сложных контрапунктах — приеме, который в принципе является универсальным.

Художественная практика западноевропейского средневековья и Возрождения дает основание для того, чтобы выделить две весьма различные концепции полифонического многоголосия. Так или иначе, но все художественные явления из области полифонии (в том числе русской культуры) имеют отношение к одной из них. Суть этих двух концепций отлична тем, что является исходным началом многоголосия — мелодия, целостная, выразительная, художественно завершенная или краткий мелодический тезис, сам по себе не претендующий на выразительность. Все зависит от того — от чего исходит композитор, строя многоголосие и музыкальную форму: от мелодии ли, красоту и напевную природу которой он хочет овеществить через многоголосную материю, или не от мелодии. С этим связаны две различные системы полифонического мышления со своим комплексом возможностей и закономерностей.

В «Основах линеарного контрапункта» Э. Курт заметил: «...чуждая полифонии по существу, субъективно пере-

живаемая выразительная мелодия.....»¹. В этом, очень проницательном высказывании ученый подчеркнул существенную закономерность, хотя и оказался неправ в выводе: полифоническое многоголосие, имеющее в основе мелодию, принципиально отличается от многоголосия, где такой мелодии нет². Это совсем не означает, что мелодическое мышление ставит преграды полифоническому. Просто речь может идти о двух разных системах полифонии, о двух генеральных «классах» (видах) полифонии, впервые наметившихся во второй половине XII века, получивших развитие и совершенное художественное воплощение в XIII—XV веках, и сохранившихся в своих сущностных принципах вплоть до настоящего времени. Каждой из этих двух полифонических концепций соответствует не только особый набор средств письма, приемов техники, но и в значительной мере своя специфическая сфера художественных возможностей, свои, если можно так сказать, «темы», образы в искусстве.

Итак, первая концепция связана с мелодией. Если это так, если с мелодии начинается сочинение музыки, то все закономерности построения полифонической ткани, все приемы развития концентрируются на выявлении, раскрытии мелодической выразительности. Это по существу и во всех деталях отражающаяся мелосная концепция. Все средства полифонии служат обнаружению мелодического потенциала многоголосия. В мелизматическом органуме в искусстве создания мелодии, мастерство ее развития и богатство мелодической импровизации раскрывал себя солист-певец. С. ф. лишь поддерживал, сопровождал мелодию, подчиняясь ее членению, фразировке. Так впервые была найдена одна из форм выражения мелосного начала в многоголосии. В motete XIII века вновь господствовала мелодия, несколько мелодий, накладывающихся одна на другую, искусно сопрягающихся, переплетающихся. Это была еще одна из возможных форм, еще один опыт. Без ущерба для многоголосия, его художественного качества мелодии могли меняться местами, заменять друг друга, выполнять разные роли, потому что они были в принципе равны, столь же красивы. В первой половине XV века вновь мелодическая концепция многоголосия становится художественным эталоном искусства. Опять на мастерстве мелодического развития концентрируется внимание — но теперь уже композитора. В мелодию вкладывается основное художественное зерно произведения, его идея. Она — центр, основной объект внимания, она смысл и содержание многоголосия.

¹ Курт Э. Основы линеарного контрапункта. М., 1931. гл 5. С. 161.

² Речь здесь идет о мелодии вообще, безотносительно к тому, авторская она или заимствованная, оформлена ли она как с. ф. (что, впрочем, при мелосной концепции многоголосия бывает редко) или растворена в среде свободных голосов. С. Г. (а точнее, с. рг. ф.) может быть интерпретирован в многоголосии и как мелодия (тогда ему сопутствует вся система приемов одного рода) и как немелодический компонент (тогда ему сопутствует комплекс приемов другого рода). Ведь нельзя же, например, услышать и осознать, расценить как мелодическую линию голос, в котором каждый тон отстоит от другого на много тактов. Так же, как нельзя расценить такой с. ф. как тему музыкального произведения (разве только в самом общем, «сюжетном» значении), что, однако, постоянно делается в музыковедческих трудах.

Обратим внимание на то, что приемы построения ткани в многоголосии, где каждый голос — это линия, имеют во всех случаях много общего. Общим является и сам метод мышления — линейный, по законам которого создаются и сочетаются голоса, сопутствующие друг другу, раскрывающие красоту один другого. В зависимости от системы музыкального стиля той или иной эпохи нормы соотношения голосов, их координации, степень различия или сходства между ними, заимствование или авторское сочинение — все это будет меняться. В XIII веке мелодии, притом часто совсем разные, будут искусно подстроены друг к другу, в XV веке композитор не менее искусно сплетет ткань из разных вариантов одной и той же линии; в дальнейшем, например в XIX веке, — соединит контрастные голоса (или пласти) и вложит в это соединение определенную художественную идею; или, напротив, окружит главный голос вторами, подголосками, инструментальными контрапунктами. Во всех случаях, однако, суть, принцип будут общими: полимелодическая основа сохранится.

Можно наблюдать и некоторые сходные моменты в самих приемах создания мелодии (если она ориентирована на какой-либо заданный первообразец) — например, колорирование. Возможности этой техники практически безграничны. Она допускает применение в любых стилевых условиях, с любыми художественными задачами — при создании авторского варианта на заданный прототип, при разного вида самопародиях (в старом, позитивном значении этого слова). Так возвращали свои же, типичные и любимые мелодии по многу раз и в новых, очень непохожих формах композиторы XV—XVI веков).

Для многоголосия, ориентированного на мелодическую концепцию, в принципе не характерна имитационная техника. Она может быть использована, но фрагментарно, эпизодически, не последовательно, и притом, с нарушением мелодической целостности голосов (что для существа мелодии нежелательно). Типичными же методами развития будут другие — смены контрапунктов, вариантность в самом широком спектре ее проявления.

Если в многоголосии есть заданный голос (хорал, знаменный распев), он будет оформлен как мелодия. Не случайно в первой половине XV века с. рг. f. не отличается по характеру от свободных голосов, колорируется в такой же мере интенсивно и в такой же мере имеет тенденцию стать ведущим голосом. Нечто аналогичное можно наблюдать и в русском демественном многоголосии, (XVI век), суть которого тоже мелодная, принцип построения — полимелодический.

Мелодическая концепция полифонического многоголосия исторически первична. Она исходит из существа музыкального искусства — мелодии. Не случайно исторически наиболее ранними видами многоголосия как в Западной Европе, так и в России были виды полимелодические.

И последнее, что представляется важным отметить, — мелодическая концепция полифонии (как показывает художественная практика) в большой мере соотносится с личностной, индивидуально-субъек-

тивной, интимно-лирической сферой эмоций. Показательно, что эта концепция возникает в истории музыки всякий раз тогда, когда художественно-творческая ситуация связана с раскрепощением индивидуальности — в той мере и форме, в какой это возможно в данный исторический период: «оттоновского ренессанса» в средневековые, классического Возрождения, в эпоху романтизма. Об эмоциональной экспрессии мелодии, вырвавшейся на простор свободной импровизации, говорили мы по поводу мелизматического органума; мягко-лирическая окраска звучания мелодии и многоголосия обращает на себя внимание и в первой половине XV века, не говоря уже о дальнейших исторических этапах развития этого вида (класса) многоголосия.

Вторая генеральная концепция полифонии не имеет в основе мелодической линии. Это принципиально не мелосное многоголосие, не линейное, не полимелодическое. Во второй половине XII и в XIII веке мы называли его комплементарно-контрапунктическим, во второй половине XV — в XVI веке — «строгим письмом», во второй половине XVII — в XVIII веке — «свободным». Во всех случаях это разновидности одного типа полифонии с разными стилевыми вариантами. Хотя надо заметить, что «свободное письмо» включает в себя не только комплементарно-контрапунктическую полифонию, но и мелосную. Собственно, потому и является «свободным письмом», что обращается или к той, или к другой концепции полифонии в зависимости от художественной задачи. Это можно наблюдать даже у Баха, принципы построения фуг которого значительно отличаются в зависимости от того, в какой мере индивидуально-субъективна, развернута в процессе изложения, сложна и извилиста тема фуги или, напротив, — экономна, строга и лаконична. С этим связано наклонение баховской полифонии то к одному, то к другому ее типу (известно, что композитор не использует ни стретт, ни сложных контрапунктов в том случае, когда тема его — индивидуальный мелодический образ. Основным методом работы будет повторение — т. е. вариантность).

Итак, комплементарно-контрапунктическая полифония не имеет мелодии, вложенной в одну линию. Ее исходный импульс — краткий мотив, притом часто весьма типовой. Вспомним, например, звенья, имитируемые в разреженной, мерцающей имитациями и перестановками ткани органумов Перотина. Это были краткие мотивы, соответствующие фигуре одного модуса. А мотивы Обрехта или Жоскена! А сам процесс в мелосе, который мы заметили еще у Дюфай и затем у Окегема, — процесс к унификации, упрощению, выравниванию, типизации. Именно этот процесс привел к «строгому письму». Трудно сказать, чем он был стимулирован. Почему стала умеряться мелодическая инициатива композиторов, слабеть творческий импульс, вкладываемый именно в мелодию. Она становилась все проще и строже, пока, наконец, не разделила с многоголосием «ответственность» за мелодическое начало музыки. Действительно, в «строгом письме» не выделяется индивидуальной развернутостью ни один голос. Мелос здесь не линеен. Специфика его в том, что он

диагонален. Это мы отмечали в первом выпуске настоящего издания в связи с органумами Перотина, в данном выпуске — в связи с многоголосием Окегема. Многоголосие такого типа развивается по всей плоскости музыкальной ткани, восприятие ведет за собой не один голос, а все, подключенные друг к другу посредством имитаций, пауз, высотно-регистровых наложений. Линия одного голоса часто оказывается результатом такого движения, она создается в ответ на многоголосие, всегда зависит от развития других голосов, никогда не может выступить приоритетно.

Как мы видим, это принципиально иная концепция, со своей системой порядка, искусности, со своим комплексом возможностей. Полифония такого типа производит впечатление высшей организованности, равновесия, гармонии, может быть, потому, что связана исторически с хоровым ансамблем, затем с хором, особая упорядоченность звучания которого всегда сопровождается и повышенной сопряженностью голосов друг с другом. На переходе от одного к другому осуществляется музыкальное движение, притом переходы следуют постоянно, они и есть суть развития. Линия каждого голоса имеет много пауз, в момент которых другой голос берет на себя мелодическую инициативу, а при его паузировании — третий. Затем выделяется вновь первый особо напряженным диапазоном звучания, затем — третий благодаря ритму и т. д. Все голоса действительно равны, но не по степени их мелодической самостоятельности (это подчеркивают все учебники, давая определение полифонии, правда не всегда фиксируя, что под этим равенством понимается), а потому в полифоническом многоголосии, по их взаимной сопряженности. Ведь один голос здесь не может существовать без другого (а в полифонии первого рода может).

Имитации, каноны, канонические секвенции, бесконечные каноны, все варианты их совмещения с остинато — вот комплекс технических приемов, характерных для комплементарно-контрапунктической полифонии. Почти каждая стилевая эпоха выявила в этом виде полифонии свои наиболее яркие возможности (вспомним хотя бы Баха и Генделя). Однако, для XIX века эта концепция полифонии менее типична, как, впрочем, и для XIV — первой половины XV века, когда полифонии такого рода вообще не было. И в этом тоже просматривается определенная закономерность. Периоды личностного самовыражения в музыке характеризуются падением интереса к такого рода полифонии.

Безусловно, мы даем лишь схему, общие принципы. Каждый конкретный авторский вариант интерпретации этих принципов не имеет абсолютно «чистой» формы. И однако, доминирование того или другого принципа представляется нам абсолютно очевидным. В таком случае становится ясным, что сведение полифонии только к «мелодической самостоятельности голосов» (как это нередко делается до сих пор в музыковедческой литературе) упрощает, примитивизирует ситуацию, сводит все к одной модели, которых на самом деле две.

Обращаясь еще раз к наследию пяти веков многоголосия, мы

можем отметить, что за это время сложились все приемы работы с заданным мелодическим материалом — от точного цитирования до авторского свободного преобразования, от целостного воспроизведения напева до его растворения в интонациях многоголосной ткани, т. е. практически всё, что может сделать композитор, если он имеет в первоначальном замысле некий исходный мелодический первообраз — в виде ли хорала, знаменного распева, народной песни и т. д. Сформировались и основные фактурные «модели» — с. ф. (или псевдокантус, или вообще любая линия, или пласт, выделенные в фактуре крупными длительностями) в центре, окруженный подвижными, «комментирующими» его свободными голосами; он же как фундамент многоголосной фактуры, ее опора, поддерживающая слой надстроенных контрапунктов; он же — вершина многоголосия, объединяющая и освещая голоса с высоты своей регистровой позиции. Все эти фактурные принципы найдут развитие в хоральных обработках XVII—XVIII веков и сохранятся в дальнейшем как некие общие типы фактурной организации звукового материала, притом не только со стороны композиционно-технической, но и семантической, художественно-смысловой.

Сложились практически все приемы техники развития мелодического материала в многоголосии. Притом, если такие из них, как сложные контрапункты, имитации и т. д., хорошо известны и давно закрепились в нашем сознании в качестве средств полифонических, то бесконечно более искусные приемы, например колорирования, «символического варьирования», т. е. сочетания в многоголосии разных вариантов одной мелодии (или мотива), известны гораздо меньше, потому что увидеть эту работу композиторов сложнее. Не случайно поэтому буквально до последнего времени техника письма Данстейбла или Дюфаи (в меньшей мере, потому что у него много имитаций) оставалась в целом непонятной, так же как и до последнего времени не все было ясно с техникой сочинения «эвфонического» контрапункта Окегема. Имитации — прием, лежащий на поверхности — «затмил» все остальные виды композиторской техники. Вместе с тем они намного богаче, чем это мы себе сейчас представляем. По крайней мере, мастера контрапункта в средневековые и Возрождении умели делать с музыкальным материалом очень многое. А идеи, вложенные в музыкальную композицию, — зашифрованные в ней символы, гармонические пропорции, строго рассчитанные детали в тонкостях их соотношений друг с другом! Все это осмыслено, продумано и воплощено в художественно-совершенных формах мастерами полифонии средневековья и Возрождения, оставившими нам в наследство богатейший творческий опыт, мимо которого не может пройти ни ученый, ни композитор.

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

AfMw	— Archiv für Musikwissenschaft
Am	— Acta Musicologica
CMM	— Corpus Mensurabilis Musicae
CS	— Coussemaker E. de. <i>Scriptorum de musica medii aevi nova series</i> : v. I—4. P., 1864—1876.
CW	— Complete Works
DTÖ	— Denkmäler der Tonkunst in Österreich
EESM	— Early English Church music
JAMS	— Journal of the American Musicological Society
MB	— Musica Britannica: A national Collection of Music
MD	— Musica Disciplina
Mf	— Die Musikforschung
MGG	— Die Musik in Geschichte und Gegenwart
ML	— Music and Letters
MQ	— The Musical Quarterly
NGD	— New Grove's Dictionary of Music and Musicians
NOHM	— New Oxford History of Music
NZfM	— Neue Zeitschrift für Musik
OH	— Old Hall Manuscript

ЛИТЕРАТУРА¹

- Евдокимова Ю., 1979. История, эстетика и техника месс-пародий XV—XVI вв.— В кн.: Вопросы истории и теории зарубежной музыки: Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 40. М., 1979.
- Евдокимова Ю., Симакова Н., 1982. Музыка эпохи Возрождения. М., 1982.
- Ливанова Т., 1983. История западноевропейской музыки. Т. I. М., 1983.
- Протопопов В., 1977. Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля.— Сов. музыка, 1977, № 3.
- Протопопов В., 1979. К вопросу о формообразовании в полифонических произведениях строгого стиля.— В кн.: Скребков С. С. Статьи, воспоминания. М., 1979.
- Симакова Н., 1985. Вокальные жанры эпохи Возрождения: Учебное пособие. М., 1985.
- Скребков С., 1973. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
- Скребков С., 1983. Теория имитационной полифонии. Киев, 1983.
- Холопов Ю., 1987. Канон: Генезис и ранние этапы развития.— В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart / Hrsg. v. Fr. Blume. Bärenreiter Verlag. Kassel — Basel (MGG).
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. L., 1980 (NGD).
- Abraham G., Hughes D. A., 1960. New Oxford History of Music: v. III — Ars nova and Renaissance (1300—1540). L., 1960 (NOHM).

¹ Для удобства пользования список литературы расположен по главам.

- Ambros A., 1880—1882. Geschichte der Musik, III. Lpz., 1893.
- Apel W., 1970. Die Notation der Polyphonien Musik. Lpz., 1970.
- Besseier H., 1925. Studien zur Musik des Mittelalters: I. Neue Quellen des 14. und 15. Jh.— AfMw VII, 1925.
- Bukofzer M., 1950. Studies in medieval and renaissance music. N.Y., 1950.
- Chominski J., 1962... Historia harmonii i kontrapunktu: II. Krakow, 1962.
- Hughes D.A., 1954. New Oxford History of Music: v. II.— Early medieval Music up to 1300. L., 1954 (NOHM).
- Feininger L., 1937. Die Frühgeschichte des Kanons bis J. des Prez. Emmstetten, 1937.
- Marix J., 1939. Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon. Strasbourg, 1939.
- Pirro A., 1940. Histoire de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe P., 1940.
- Reese G., 1940. Music in the Middle Ages. N.Y., 1940.
- Reese G., 1954. Music in the Renaissance. N.Y., 1954.
- Sparks H., 1963. Cantus firmus in Mass and Motet 1420—1520. Berkley, 1963.
- Wolf H. C., 1956. Die Musik der alten Niederländer. Lpz., 1956.

Главы I—II

- Данстейбл Д. Инструментальные ансамбли. М., 1978.
- Apfel E., 1961. England und der Kontinent in der Musik des späten Mittelalters.— Mf XIV, 1961.
- Baillie H., 1960. Squares.— Am XXXII, 1960.
- Bent M., 1979. Early English Church music. 22. Fifteenth-Century liturgical Music: II. Four Anonymous Masses / Tr. and ed. by Bent M. L., 1979.
- Bent M., 1981. Dunstable. L., 1981.
- Bent M., 1983. Squares: Summary of existing state of knowledge.— University of London King's College, 1983.
- Bent M., Bent J., 1968. Dufay, Dunstable, Plummer — a new Source.— JAMS XXII, 1964.
- Bent M., Hughes A., 1967. The Old Hall Manuscript: a Re-appraisal and an Inventory.— MD XXI, 1967.
- Bent M., Hughes A., 1969—1973. The Old Hall Manuscript/ Tr. and ed. by Bent M. and Hughes A.— American Institute of Musicology, 1969—1973.
- Bent M., Bent J., Trowell B., 1970. J. Dunstable. Complete Works. Musica Britannica 2/2, revised ed. prepared by Bent M., Bent J., Trowell B. L., 1970.
- Bergsagel J. D., 1960. An introduction to Ludford.— MD XIV, 1960.
- Besseler H., 1948. Der Ursprung des Fauxbourdon.— Mf I, 1948.
- Besseler H., 1950. Bourdon und Fauxbourdon. Lpz., 1950.
- Bukofzer M., 1935. The Gymel — the earliest Form of English Polyphony.— ML XVI, 1935.
- Bukofzer M., 1940. Popular Polyphony in the Middle Ages.— MQ XXVI, 1940.
- Bukofzer M., 1944. Summer is icumen in: a Revision. Bercley and Los Angeles, 1944.
- Bukofzer M., 1954. John Dunstable: a Quicentenary Report.— MQ XL., 1954.
- Bukofzer M., 1973. Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen. 2 Aufl. Baden-Baden, 1973.
- Clercx S., 1957. Aux origines du faux-bourdon.— Revue de musicologie, XL, 1957.
- Dittmer L., 1957. The Worcester-Fragments/A Catalogue Raisonné and Transcription by Dittmer L.— Musical Studies and Documents. 2. American Institute of Musicology, 1957.
- Dittmer L., 1957a. Beiträge zum Studium der Worcester-Fragmente.— Mf X, 1957.
- Falck R., 1972. Rondellus, Canon and Related Types before 1300.— JAMS XXV, 1972.
- Ficker R. v., 1951. Zur Schöpfungsgeschichte des Fauxbourdon.— Am XXIII, 1951.
- Flasdieck H. M., 1953, 1954. Französisch faux-bourdon und frühneuenglisch Faburden.— Am XXV, 1953; XXVI, 1954.
- Gossett Ph., 1966. Techniques of Unification in Early Cyclic Masses and Mass Pairs.— JAMS XIX, 1966.
- Hamm Ch., 1968. A Catalogue of Anonymous English Music in Fifteenth Century Continental Manuscripts.— MD XXII, 1968.
- Hamm Ch., 1969. Leonel Power. Complete Works/Ed. by Hamm Ch.— CMM L.

- Rom, 1969.
- Harrison F., 1965. *Benedicamus, Conductus, carol: A Newly Discovered Source*.—Am XXXVII, 1965.
- Hughes A., 1965. *Mass Pairs in the Old Hall and Other English Manuscripts*.—*Revue belge de musicologie* XIX, 1965.
- Hughes A., 1965 a. *Mensuration and Proportion in Early 15th Century English Music*.—Am XXXVII, 1965.
- Hughes A., 1966. *Mensural Polyphony for Choir in 15th Century England*.—JAMS XIX, 1966.
- Kenney S. W., 1959. «English discant» and Discant in England.—MQ XLV, 1959.
- Kovarik E., 1968. A Newly Discovered Dunstable Fragment.—JAMS XXI, 1968.
- Linker R. W., 1963. The British Museum Manuscript Egerton 3307/ Ed. by Linker R. W. L., 1963.
- Reaney G., 1959. *Early Fifteenth Music*/ Ed. by Reaney G.—CMM XI, 1959.
- Sanders E., 1965. *Cantilena and Discant in 14th Century England*.—MD XIX, 1965.
- Sanders E., 1965 a. *Tonal Aspects of 13th Century English Polyphony*.—Am XXXVII, 1965.
- Scott A. B., 1971. *The Beginnings of Fauxbourdon: a new Interpretation*.—JAMS XXIV, 1971.
- Stevens J., 1958. *Medieval Carols. Musica Britannica*. IV/ Ed. by Stevens J. L., 1958.
- Summers W., 1977. *A New Source of Medieval English Polyphonic Music*.—ML, 1977.
- Trowell B., 1959. *Faburden and Fauxbourdon*.—MD XIII, 1959.
- Trowell B., 1978. *Faburden — New Sources, New Evidence: a Preliminary survey*.—In: *Modern musical Scholarship*/ Ed. by E. Olleson. Boston, Henley, London, 1978.

Глава III

- Дюфай Г. Ансамбли. М., 1979.
- Besseler H., 1951—1966.—Dufay G. *Opera omnia*. Bde 1—6/ Ed. by Besseler H.—CMM I. Rom, 1951—1966.
- Besseler H., 1952. *Neue Documente zum Leben und Schaffen Dufays*.—AfMw IX, 1952.
- Besseler H., 1958. *Dufay in Rom*.—AfMw XV, 1958.
- Bockhold R., 1960. *Die frühen Messenkompositionen von G. Dufay*. Tutzing, 1960.
- Brown S. E., 1957. *New Evidence of Isomelic Desing in Dufay's Isorhythmic Motets*.—JAMS X, 1957.
- Hamm Ch., 1962. *Dating a Group of Dufay Works*.—JAMS XV, 1962.
- Hamm Ch., 1964. *A Chronology of the Works of G. Dufay Based on a Study of Mensural Practice*. N. Y. 1964.
- Kovarik E., 1975. *The Performance of Dufay's Paraphrase Kyries*.—JAMS XXVIII, 1975.
- Marggraff W., 1966. *Tonalität und Harmonik in der französischen Chanson zwischen Machaut und Dufay*.—AfMw X.III, 1966.
- Meier B., 1953. *Die Harmonik in cantus-firmus-haltigen Satz des 15. Jhs.*—AfMw IX, 1953.
- Nitschke W., 1968. *Studien zu den c. f.-Messen Dufays*. Bln., 1968.
- Stainer J. F. R., 1963. *Dufay and his contemporaries (1400—1440)*/Ed. by Stainer J. F. R. Amsterdam, 1963.
- Treitler L., 1965. *Tone System in the Secular Works of Dufay*.—JAMS XVIII, 1965.
- Warren Ch. W., 1973. *Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet*.—MQ LIX, 1973.

Глава IV

- Пелецис Г., 1980. Формообразование в музыке Й. Окегема и традиции нидерландской школы. Дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения. М., 1980.
- Elders W., 1968. *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*. Bilthoven, 1968.
- Henze M., 1968. *Studien zu den Messenkompositionen J. Ockeghem*. Bln., 1968.
- Krenek E., 1958. Ein «moderner» Meister des 15.Jhs.—NZfM, 1958.

- Meier B., 1954. Caput: Bemerkungen zur Messe Dufays und Ockeghem.—
Mf VII, 1954.
- Plamenac Dr., 1959, 1966.— J. Ockeghem: Collected Works. V. 1—2/ Ed. by
Plamenac Dr.— American musicological Society, 1959, 1966.
- Zimmermann R., 1956. Stilkritische Anmerkungen zum Werk Ockeghems.—
AfMw XXII, 1956.

Глава V

- Юрасова Т., 1983. Принципы работы с *cantus firmus* в мессах Я. Обрехта.—
В кн.: Проблемы теории западноевропейской музыки (XII—XVII вв.): Труды
ГМПИ им. Гнесиной. Вып. 65. М., 1983.
- Gombosi O., 1925. Jacob Obrecht, eine stilkritische Studie. Lpz., 1925.
- Hoogendoorn J. G. van, 1968. J. Obrecht. The Hague, 1968.
- Kyriazis M., 1952. Die Cantus-firmus-Technik in den Messen Obrechts.
Bern, 1952.
- Loockwood L., 1960. A Note on Obrecht's Mass «Sub tuum praesidium».— Revue
belge de musicologie XIV, 1960.
- Meier B., 1953. Zyklische Gesamtstruktur und Tonalität in den Messen Jacob
Obrechts.— AfMw X, 1953.
- Noblitt Th., 1977. Problems of Transmission in Obrecht's Missa «Je ne demande».—
MQ LXIII, 1977.
- Ronald D. Ross, 1981. Toward a Theory of Tonal Coherence: The Motets of
J. Obrecht.— MQ LXVII, 1981.
- Salop A., 1964. J. Obrecht and the Early Development of Harmonic Polyphony.—
JAMS XVII, 1964.
- Smijers A., Crevel M. van. 1953 — ...Jacob Obrecht. Opera Omnia. Ed. altera/Ed.
by Smijers A. and Crevel M. van. Uitgaven der Vereeniging voor Nederlandse
muziekgeschiedenis. 1953 — ...
- Todd R., 1978. Retrograde, inversion, retrograde — inversion and related techniques in
the Masses of J. Obrecht.— MQ LXIV, 1978.

Глава VI

- Пелецис Г., 1978. Месса Жоскена Депре Malheur me bat (К вопросу о технике сочи-
нения на *cantus firmus*).— В кн.: Теоретические наблюдения над историей
музыки. М., 1978.
- Antonowitsch M., 1956. Renaissance-Tendenzen in den Fortuna desperata-
Messen von Josquin und Obrecht.— Mf IX, 1956.
- Heikampf D., 1966. Zur Struktur der Messe L'homme armé super voces musicales von
J. Desprez.— Mf XIX, 1966.
- Lenaerts R. B., 1967. Zur Ostinato-Technik in der Kirchenmusik der Niederländer.
Fs. B. Stäblein. Kassel, 1967.
- Osthoff H., 1952. Besetzung und Klangstruktur in den Werken von I. Desprez.—
AfMw IX, 1952.
- Osthoff H., 1962—1965. Josquin Desprez. Tutzing, 1962—1965. Bde 1—2.
- Smijers A., 1926—1952. Werken van Josquin Des Prez/ Uitgegeven door prof.
A. Smijers zeven en twintigste aflevering. Amsterdam, 1926—1952.

УКАЗАТЕЛЬ ПРИЛОЖЕНИЙ

1. Excetre. *Sanctus* 22, 27—28, 285
2. Dufay. *Missa Sancti Jacobi* 30—32, 288
3. Fulget celestis curia 38, 289
4. In excelsis *Gloria* 42, 293
5. Sumer is icumen in 43—46, 298
6. Illuminare, *Jerusalem* 55, 58, 302
7. Lullay lullow 58—59, 304
8. Power. *Quam pulchra es* 70—71, 305
9. Dufay. *L'homme armé. Agnus Dei II* 102—103, 309
10. Dufay. *Nuper rosarum flores* 108—109, 117, 119—122, 124, 311
11. Ockeghem. *. Ecce ancilla Domini. Credo* 143, 144, 147, 149, 157, 158, 164, 165, 171, 320
12. Ockeghem. *Ecce ancilla Domini. Gloria I* 157, 160, 165, 168, 333
13. Ockeghem. *Au travail suis. Qui tollis* 159, 165, 171, 338
14. Ockeghem. *Mi-Mi. Qui tollis* 162, 165, 171, 341
15. Obrecht. *Graecorum. Gloria I* 193, 222, 346
16. Obrecht. *Je ne demande. Gloria 193, 195, 199, 200*, 353
17. Obrecht. *Sub tuum praesidium. Credo I* 205, 221, 357
18. Obrecht. *Malheur me bat. Agnus Dei III* 206, 207, 360
19. Obrecht. *De Sancto Martino. Kyrie II* 211—212, 222, 223, 364
20. Obrecht. *O quam suavis est. Benedictus* 224, 366
21. Obrecht. *Si dedero. Christe eleison* 228, 369
22. Josquin. *Hercules dux Ferrariae. Kyrie* 245, 266, 372
23. Josquin. *Hercules dux Ferrariae. Qui tollis* 246—247, 266, 376
24. Josquin. *Ave maris stella. Gloria I* 250—251, 379
25. Josquin. *Pange lingua. Agnus Dei II* 252, 257, 386
26. Josquin. *L'ami Baudichon. Qui tollis II* 259, 391
27. Josquin. *L'homme armé. Gloria I* 262, 394
28. Gosquin. *Malheur me bat. Agnus Dei III* 265—269, 400
29. Josquin. *La sol fa re mi. Sanctus* 270, 409
30. Josquin. *Malheur me bat. Kyrie II* 271, 411

ПРИЛОЖЕНИЕ

Sanctus

1

Excetre

San-
ctus,

8 San-
ctus,

San-
ctus,

5 san-
ctus,
8 san-
ctus,
san-
ctus, Do-
mi-

10 x x x x x
ctus, Do-
mi-

15 x x x x x
-nus De-us Sa- ba- oth, ple-ni sunt
8 -nus De- us Sa- ba- oth, ple- ni sunt
-nus De- us Sa- ba- oth, ple- ni sunt

20 x x x x x
coe- li et ter- ra glo-
8 coe- li et ter- ra glo- ri-

coe- li et ter- ra glo-
ri- a

25

ari - a tu - a. O -

8 a tu - a. O -

tu - a. O -

Fine

30

- san - na in ex - cel - sis.

8 - san - na in ex - cel - sis.

- san - na in ex - cel - sis.

40

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no -

8 qui ve - nit in no -

qui ve - nit in no -

D.S. al Fine

45

mi - ne Do - mi - ni.

8 mi - ne Do - mi - ni.

mi - ne Do - mi - ni.

8 San-
 ctus, san-
 ctus, san-

8 -ctus, Do-
 mi- nus De-us

8 Sa- ba- oth, ple- ni sunt coe- li et ter- ra glo-

8 -ri- a tu- a. O- san- na in

8 ex- cel- sis. Be- ne- di- chtus

8 qui ve- nit in no- mi- ne Do- mi- ni.

San-
 ctus, san-
 ctus,

Do- mi- nus De- us Sa- ba- oth,

ple- ni sunt coe- li et ter- ra

glo- ri- a tu- a. O- san- na in

ex- cel- sis qui ve- nit in

no- mi- ne Do- mi- ni. Osanna ut supra

Missa Sancti Jacobi

G. Dufay

IX. Communio

2

vos qui se-cu-ti es-tis me

Faux bourdon g qui se-cu-ti es-tis me

T B F

5

se-de-bi-tis

8 se-de-bi-tis

10

su-per-se-des

8 su-per-se-des

15

ju-di-can-tes du-o-de-cim

8 ju-di-can-tes du-o-de-cim

tri- bus
 tri- bus

Is- ra el.
 Is- ra el.

Fulget celestis curia

3 Ful-
 5 O
 8 Ro-

10

15

C

ful - get ce - les - tis cu - ri - a Pe - tro se -
 B

8

O Pe - tre

A

8

25

8 - den - te pre - si - de sub po - li prin - ci - pe
 8 flos a - po - sto - lo - rum [O] pas -

8 Ro - ma gau - dens de - ta - li pre - su - le

A

30

8

C

8 - tor ce - le - stis cu - ri - e o - ves pas - ce - mel -
 B

8 da - to di - vi - no

35

B

8 Ro - ma gau - dens de - ta - li pre - su - le

8 li - flu - e du - cens ad gau - di - a,

8 mu - ne - re ful - get ce -

A

C

40

da - to di - vi - no mu - ne -
no - stra cor -
les - tis cu - ri - a Pe - tro se - den - te pre - si -

45

re plau - dat or - bis cum
da fo ve le ti ci a,
de sub po li prin ci pe,

F E D

55

glo - ri - a Pe - tro pri - vi - le - gi - a por -
pre -

60

stan - te cunc - ta a mor - ta - li cri - mi - ne,
be pre - si - di - a, no - stro - rum
sol - ven - di cri - mi - na

D

65

F

E

sce-le_rum tol_le ma_li_ci_am a

8

70

E

D

sol_ven_di sor_di_ sum_mo prin_ci_pe no_bis im_plo_ra ver_ni_ pre_be pre_si_di_a.

8

75

D

F

-da D -am F plau_dat or_bis cum glo_ri_a Pe_tro pri_vi_.

8

80

E

D

Pe_tre tu_no_bis res_pi_ce

8

85

D

F

Nos_duc ad sum_ma

8

90

E

D

-le_gi_a por_tan_te cunc_ta a mor_ta_li

8

e_a a no_bis de_i_ce que sunt ob_no_xi_a.

gau_di_a

cri_mi_ne [nos e_ru_e]

In excelsis Gloria

4

1 8 8 8

5

10

8 8 8

15 d=J. 20

8 8 8

In ex - cel - sis glo - ri - a,
In ex - cel - sis glo - ri - a,
In ex - cel - sis glo - ri - a,

25

8 8 8

In tri - sis lae - ti - ti - a, A - gi - tur de
In tri - sis lae - ti - ti - a, A - gi - tur de
In tri - sis lae - ti - ti - a, A - gi - tur de

30

8 pu - e - ro.
8 Quem a - do - rant om - ni - a,
8 pu - e - ro.

35

8 cae - li - ca te -
8 Quem a - do - rant om - ni - a,

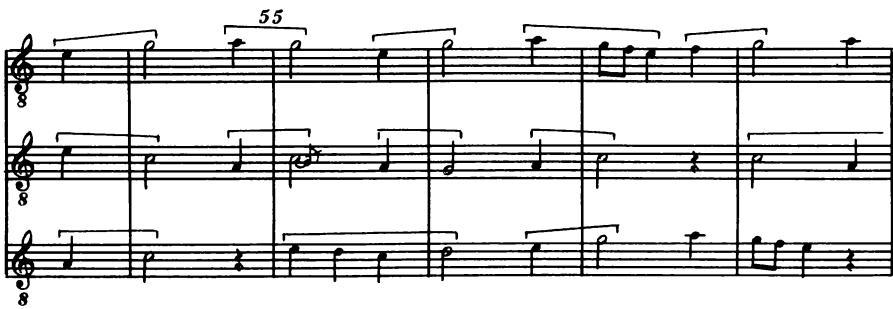
40

45

8 res - ti - a,
8 cae - li - ca te -
8 res - ti - a.

50

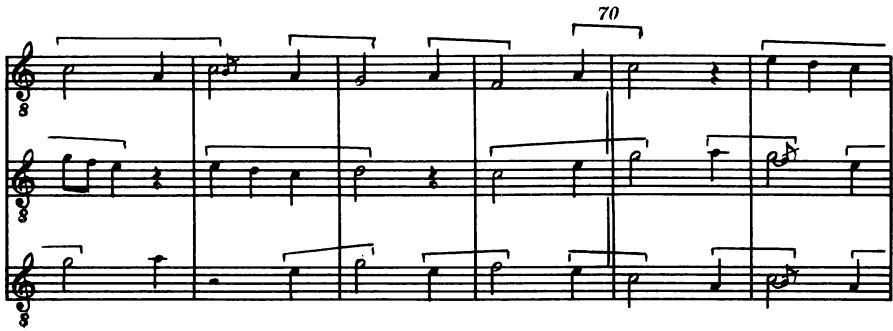
8 Ca - no - re cum iu - bi - lo.
8 res - ti - a, cum ca - no - re iu - bi - lo.



Musical score page 1. The score consists of four staves. Measures 55-59 are shown. Measure 55 starts with a rest followed by eighth-note pairs. Measure 56 begins with a quarter note. Measure 57 starts with a half note. Measure 58 begins with a half note. Measure 59 begins with a half note.



Musical score page 2. The score consists of four staves. Measures 60-64 are shown. Measure 60 starts with a half note. Measure 61 begins with a half note. Measure 62 starts with a half note. Measure 63 begins with a half note. Measure 64 begins with a half note.



Musical score page 3. The score consists of four staves. Measures 65-69 are shown. Measure 65 starts with a half note. Measure 66 begins with a half note. Measure 67 starts with a half note. Measure 68 begins with a half note. Measure 69 begins with a half note.



Musical score page 4. The score consists of four staves. Measures 70-74 are shown. Measure 70 starts with a half note. Measure 71 begins with a half note. Measure 72 starts with a half note. Measure 73 begins with a half note. Measure 74 begins with a half note.

80

Tu - ba gau - det coe - li - ca, Psal - lat vox an-

Tu - ba gau - det coe - li - ca, Psal - lat vox an-

Tu - ba gau - det coe - li - ca, Psal - lat vox an-

85

-ge - li - ca.

-ge - li - ca. Dul - ci so - nat mu - si -

-ge - li - ca.

90

95

Dul - ci so - nat mu - si -

-ca,

Ho - di - e cum gau - di - o,

100

-ca Ho - di -

Ho - di - e cum gau - di - o,

Dul - ci so - nat mu - si - ca,

105

8 - e cum gau - di - o,
Na - tus est rex glo - ri - ae,
De Ma -

110

115

Na - tus est rex glo - ri - ae,
De Ma -
8 - ri - a vir - gi - ne

120

De Ma - ri - a vir - gi -
8 - ri - a vir - gi - ne
Na - tus est rex glo - ri - ae,

125

130

8 - ne Beth - le - hem in so - li - o.
Beth - le - hem in so - li - o.
Beth - le - hem in so - li - o.

Sumer is icumen in

5

8 Su- mer is i - cu-men in Lhu-de sing Cu- cu;

8 Su- mer is i - cu-men in

8

8 Pes

8 Sing Cu- cu, sing Cu- cu nu,

Pes

8 Sing Cu- cu nu, sing Cu- cu,

5

8 Gro-weth sed and blo-weth med, And springth the wo-de

8 Lhu-de sing Cu- cu; Gro-weth sed and

8 Su- mer is i - cu-men in Lhu-de sing Cu-

8 Su- mer is i -

8 sing Cu- cu, sing Cu-

8 sing Cu- cu nu, sing Cu-

nu, Sing Cu- cu; Aw_ e ble_teth

blo_weth med, And springth the wo_de nu, sing Cu-

- cu; Gro_weth sed and blo_weth med, And springth the wo_de

- cu_men in Lhu_de sing Cu_ cu; Gro_weth sed and

- cu nu, sing Cu_ cu, sing Cu-

- cu, sing Cu_ cu, nu, sing Cu-

af_ter lomb,Lhouth af_ter cal_ve cu; Bul_loc ster_teth

- cu; A _ we ble_teth af_ter lomb,Lhouth af_ter cal_ve

nu, sing Cu_ cu; Aw_ e ble_teth

blo_weth med, And springth the wo_de nu, sing Cu_-

- cu nu, sing Cu_ cu, sing Cu_-

- cu, sing Cu_ cu, nu, sing Cu_-

8 buck-e ver-teth, Mu-rie sing Cu- cu. Cu- cu,

8 cu; Bul-loc ster-teth buck-e ver-teth, Mu-rie sing Cu-

8 af-ter lamb,lhouth af-ter cal-ve cu: Bul-loc ster-teth

8 - cu: A - we ble_ teth af-ter lamb,lhouth af-ter cal-vo

8 - cu nu, sing Cu- cu, sing Cu-

8 - cu sing Cu- cu nu, sing Cu-

20

8 Cu- cu, Wel sing-es thu Cu- cu, Ne swik-thu na- ver

8 - cu. Cu- cu, Cu- cu, wel sing-es thu

8 buck-e ver-teth, Mu-rie sing Cu- cu. Cu- cu,

8 - cu; Bul-loc ster-teth buck-e ver-teth, Mu-rie sing Cu-

8 - cu nu, sing Cu- cu, sing Cu-

8 - cu, sing Cu- cu nu, sing Cu-

25

8 nu. Su- mer is i- cu men in...

8 Cu- cu, Ne swik thu nav- er nu. Su- mer is i-

8 Cu- cu, Wel sing-es thu Cu- cu, Ne swik thu na- ver

8 - cu, Cu- cu, Cu- cu, wel sin- ges thu

8 - cu, sing Cu- cu, sing Cu-

8 - cu,

30

8 - cu-men in...

8 nu. Su- mer is i- cu-men in...

8 Cu- cu, Ne swik thu nav- er nu.

8 - cu nu, sing Cu- cu.

47

swik thu nav- er nu.

Wer sing es thu Cu.

Cu- cu, Cu.

Mu- rie sing Cu- cu.

Sing Cu- cu.

Sing Cu- cu.

Illuminare, Jerusalem

6 Burden I

Il lu mi na re, Je ru sa -
Il lu mi na re, Je ru sa -

5

- lem, the Duke ap - pea - reth in
- lem, the Duke ap - pea - reth in

10

Beth - lem. His sign - è
Beth - lem. 1. His sign - è
2.
3.

15 Verse

20

is a star bright, that shi - neth o - ver
is a star bright, that shi - neth o - ver

25

him with light; it is nought
him with light; it is nought

30

come but of his might: Il - lu - mi -
 8 come but of his might: Il - lu - mi -

35

- na - re, Je - ru - sa - lem.
 8 - na - re, Je - ru - sa - lem.

Burden II

40

Il - lu - mi - na - re, Je - ru - sa -
 8 Il - lu - mi - na - re, Je - ru - sa -
 8 Il - lu - mi - na - re, Je - ru - sa -

45

- lem, the Duke ap - pea - ^breth
 8 - lem, the Duke ap - pea - ^breth
 8 - lem, the Duke ap - pea - ^breth

50

in Beth - ^blem.
 8 in Beth - ^blem.
 8 in Beth - ^blem.

Lullay lullow

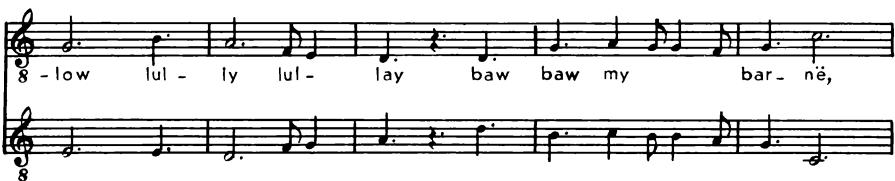
7 Burden



5



10



Verse

20



25



30



Quam pulchra es

L. Power

8

[Quam]

Quam

[Quam]

Quam

10

pul-chra es et quam de-co-

pul-chra es et quam de-co-

-ra, ca-ris-si-ma in-de-li- .

-ra, ca-ris-si-ma in-de-li-ci-is.

ca-ris-si-ma in-de-li-ci- .

15

-ci-is.

Sta-tu-ra tu-a assi-mi-la-ta est

Sta-tu-ra tu-a

Sta-tu-ra tu-a assi-mi-la-ta

20

8 paL me,
as-si-mi-la-ta est paL me,
est paL me,

25

30

8 u - be -
9 -
10 u - be -
ra tu - a bo - tris.
u - be -

35

8 ra tu - a bo - tris.
9 -
10 -
ra tu - a bo - tris.

40

8 Ca - put tu - um
9 -
10 -
Ca - put tu - um
ut Carme -
Ca - put tu -

8 ut Car-melus, col-lum tu-

- lus, col-lum tu- um si-

- um ut Carmelus, col-lum tu- um si-

8 - um si- cut tur- ris e- bur-ne-a.

- cut tur- ris e- bur- ne-a.

- cut tur- ris e- bur- ne-a.

8 Ve- ni, di-le_c-te mi,

- - - - -

di-le_c-te mi,

Ve- ni, di-le_c-te mi,

8 in à- grum, vi-de-a-mus

e-gre-di-a-mur vi-de-a-mus si flo-

e- gre-di-a- mur in a- grum, vi-de-a-

8 si flo_res par_tu_runt, si flo_ru_e_runt ma_la
 -res fru- ctus par_tu_runt, e_runt, si
 -mus si flo_res fruc_tus si flo_ru_e_runt ma_

65 8 Pu_ni_- ca. I_bi da_bo
 flo_ru_e_runt. I_bi da_-
 -la Pu_ni_ca. I_bi

70 8 ti_- bi u_-
 -bo ti_- bi u_- be_ra
 da_- bo ti_- bi u_- be_-

75 8 be_ra tu_-
 me_a.
 -ra tu_- a.

80

8 -a. Al_le_ lu_ya.
 Al_le_ lu_ya.
 Al_le_ lu_ya.

Al_le_-

lu_-

ya.

L'homme armé

Agnus II

Dufay

9

Musical score for Agnus II, showing three staves of music. The top staff has a treble clef, the middle staff has a bass clef, and the bottom staff has an alto clef. The music is in common time. The lyrics are: A - gnus De - A - gnus De -. The measure numbers 9 and 10 are indicated above the first two measures.

5

Musical score for Agnus II, showing three staves of music. The top staff has a treble clef, the middle staff has a bass clef, and the bottom staff has an alto clef. The music is in common time. The lyrics are: - i qui tol - lis, qui - i qui tol -. The measure number 5 is indicated above the first measure.

tol -

lis pec -

lis

pec -

- ca -

15

ta mun -

di,

- ca -

ta

mun -

di,

20

mi - se - re - re, mi - se - re -
mi - se - re - re no - bis, mi - se -

25

mi - se - re - re no -
- re, mi - se - re - re no - bis,
- re - re no - bis, no -

30

- bis, mi - se - re - re no -
no - bis, mi - se - re - re
- bis,

- bis, no - bis.
no - bis, no - bis.
no - bis, no - bis.

Nuper rosarum flores

G. Dufay

10

Tr. 1. Nu - per ro - sa -

Mot. 1. Nu - per ro - sa -

T. II 8 Terribilis est locus iste

T. I 8 Terribilis est locus iste

I,1 Terribilis est locus iste

5

-rum flo - res Ex do - no pon - ti - fi - cis Hi -

8 -rum flo - res Ex do - no pon - ti - fi - cis Hi -

15

- e me li - cet hor - ri - da Ti -

8 - e me li - cet hor - ri - da Ti -

- bi, vir- | go coe- li- ca,
 - bi, vir- go | coe- li- ca,
 8
 8
 8

Pi- e et san- cte de- di- tum
 Pi- e et san- cte de- di- tum
 8
 8
 8

Gran-dis tem- plum ma- chi-
 Gran-dis tem- plum
 8
 8

35
 - nae Con-de-co- ra- runt per- pe- tim. 2. Ho- di- e
 ma- chi- nae Con- de- co- ra- runt per- pe- tim.
 8
 8
 8

b 40 Verse

vi-ca-ri-us Je-su Chri-sti et Pe-

8 z.Ho-di-e vi-ca-ri-us Je-su Chri-sti et Pe-

8

b

b 45

-tri suc- ces-sor Eu- ge- ni-us

8 -tri suc- ces-sor Eu- ge- ni-us

8

b 50

Hoc i - dem am- plis- si- mum Sacris temp- lum ma-

8 Hoc i - dem am- plis- si- mum Sacris temp- lum San-

8

b 55

-ni- bus san- ctis - que li- quo- ri- bus

8 -ctis- que. li - quo- ri- bus

8

60

Con-se-cra-re di-gna-tus

Con-se-cra-re di-gna-tus

$\frac{2}{4}$

$\frac{8}{8}$

$\frac{8}{8}$

$\frac{2}{4} \times \frac{2}{3}$

$\frac{8}{8}$

$\frac{2}{4} \times \frac{2}{3}$

$\frac{8}{8}$

$\Pi, 1$

65

est. 3. I - gi-tur, al-ma

est. 3. I - gi-tur, al-

$\frac{8}{8}$

$\frac{8}{8}$

$\frac{8}{8}$

70

pa-ma pa-rens Na-ti

pa-ma pa-rens Na-ti

$\frac{8}{8}$

$\frac{8}{8}$

$\frac{8}{8}$

75

tu-i et fi-li-a, vir-

tu-i et fi-li-a, vir-

$\frac{8}{8}$

$\frac{8}{8}$

$\frac{8}{8}$

85

-go de- us vir- gi- num, Tu- us

-go de- cus vir- gi- num,

90

te Flo- ren- ti- ae De- vo-

Tu- us te Flo- ren- ti- ae De- vo-

95

-tus o- rat po- pu-lus,

-tus o- rat po- pu-lus,

100

Ut qui men- te et cor- po- re

Ut qui men- te

105

Mun - do quic - | quam ex - o -
 8 et cor - po - re Mun - do quic - quam ex -

110

- ra - rit 4.O -
 8 - o - ra - rit 4.O -

III,I

115

120

125

- ra - ti - o - ne tu - |
- ra - ti - o - ne

130

- a Cru - ci - a - tus et me - ri -
g tu - a Cru - ci - a - tus et me - ri -
8

135 b

- tis Tu - i se - cun - cun -
g - tis Tu - i se - cun - dum car - nem
8

140

- dum car - nen Na -
g
8 Na -

145

Musical score page 145 featuring three staves of music. The top staff uses a treble clef, the middle staff an alto clef, and the bottom staff a bass clef. The key signature changes from C major to G major at the beginning of the second measure. The lyrics are: -ti do - mi - ni su - -ti do - mi - ni su -

Continuation of musical score page 145. The top staff starts with a sharp sign, the middle staff has a bass clef, and the bottom staff has a bass clef. The lyrics are: - i - i

Musical score page 150 featuring three staves of music. The top staff uses a treble clef, the middle staff an alto clef, and the bottom staff a bass clef. The key signature changes to B-flat major at the beginning of the second measure. The lyrics are: b b b b

Musical score page 155 featuring three staves of music. The top staff uses a treble clef, the middle staff an alto clef, and the bottom staff a bass clef. The key signature changes to G major at the beginning of the second measure. The lyrics are: Gra - Gra - ta

160 b

ta be-ne-fi-ci-a
8 be-ne-fi-ci-a
8

Ve-ni-am-que

Ve-ni-am-que
8

165

re-a-tum Ac-ci-pe-re me-re-a
re-a-tum Ac-ci-pe-re me-re-
8

170

-tur. A- men.
a- tur. A- men.
A- men.

Ecce ancilla Domini

Credo

J. Ockeghem

11

The musical score consists of five staves, each representing a different voice: Soprano (Su), Alto (Co), Tenor (T), Bass (B), and Bass (Bass). The music is written in common time, with a mix of treble and bass clefs. The vocal parts are separated by vertical dashed lines, indicating where each part begins or continues. The lyrics are written below the notes, corresponding to the vocal parts.

11: Su: Pa-trem om-ni-po-tent-
Co: Pa-trem, Pa-trem trem om-

5: Su: -tem, fac-to- rem coe-li et ter- rae,
Co: -ni-po-tent- tem, fac-to- rem coe-li et ter- rae,

10: Su: vi-si-bi-li-um om-ni-um
Co: vi-si-bi-li-um om-ni-um

15: Su: et in-vi-si-bi-li-um.
Co: et in-vi-si-bi-li-um. Et in u-

20: Su: Et in u-num
Co: -num Do-mi-num Je-sum Chri-stum,
B: Do-mi-num Je-sum Chri-

Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum.
 - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni -

 25 Et ex Pa - tre na - tum an -
 - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te om -

 30 - te om - ni - a sae - cu - la. De -
 - ni - a sae - cu - la. De - um de De -

 lu - men de - um de De - o, lu - men de ilu - mi - ne, De -
 - o, lu - men de lu - mi - ne,

35

lu - mi - ine, De - um ve - rum de

um ve - rum de De -

de De - o

De - um ve -

40

De - o ve - ro.

ve - ro.

con - sub -

- rum de De - o ve -

45

Ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub - stan -

Ge - ni - tum, non fac - tum,

stan - ti - a - lem

- ro. Ge - ni -

ti - a - lem Pa - tri,

con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri,

Pa - tri,

- tum, non fac - tum, con -

50

per quem omni- a fac-

per quem omni-a fac-ta

per quem om-

sub-stan-ti-a -

l-ta sunt. Qui

sunt. Qui prop-ter nos

ani-a fac-i ta sunt. Qui

lem Pa-tri. Qui propter nos ho-

prop-ter nos ho-mi-nes et

ho-lmi-nes et prop-

prop-ter nos

- mi-nes et prop- ter no-stram

prop-ter no-

stram sa-lu-

ter no-

stram sa-lu-

stram sa-lu-

323

65

- tem de scen- | dit de coe- |

- tem de scen- | dit |

sa- lu- tem de scen- | dit de coe- |

sa_ lu_ tem descen_ | dit de coe_ |

- lis. | Et in - car - na - | tus est |

de coe - lis. | | |

- dit de coe - lis. | Et in - car - na - | tus est |

- lis.

70

de Spi - | ri - tu sanc - | to |

| ex | Ma - | ri - |

de Spi - ri - tu sanc - to | | |

de Spi - ri - tu sanc - to | | |

ex Ma - | ri - |

75

- a Vir - | gi - ne, | et | ho - | mo |

- a Vir - gi - ne, | et | ho - | mo |

- a Vir - gi - ne, | et | ho - | mo fac - |

80

fac_ tus est. Cru- ci- fi_ xus

tus est. Cru-

Cru- ci-

e_ ti_ am pro no_ bis sub

- ci_ fi_ ixus e_ li_ am pro no_

- fi xus e_ ti_ am

- ci_ fi_ xus

85

Pon_ ti_ o Pi_ la_ to,

_ bis sub Pon_ ti_ o Pi_

sub Pon_ ti_ o Pi_ la_

sub Pon_ ti_ o Pi_ la_

90

pas_ sus et se_ pul_

- la_ to, pas_ sus et se_ pul_

- to, pas_ sus et se_ pul_

- to, sus et se_

95

100

105

110

115

#

120

tris.
tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, iu -

125

- a, iu - di - ca - re vi - vos et mor -
- di - ca - re vi - vos et mor -

130

tu - os, cu - ius reg - ni non
tu - os, cu - ius reg - ni

135

e - rit fi - nis, fi -
non e - rit fi - nis, fi -

140

Et in Spi - ri - tum Sanc - tum, Do - mi -
- nis. Et in Spi - ri - tum Sanc - tum,
Et in Spi - ri - tum Sanc - tum,
- nis. Et in Spi - ri - tum
150

- num, et vi - vi - fi - can - tem, qui
Do - mi - num, et vi - vi - fi - can -
Do - mi - num, et vi - vi - fi - can -
Sanc - tum, Do - mi - num, qui

155

ex Pa - tre Fi - li - o - que
ex Pa - tre Fi - li - o - que pro ce -
- tem, qui ex Pa - tre I
ex Pa - tre Fi - li - o - que pro ce - dit.

160

pro - ice - dit.
ludit. Qui icum Pa - tre et
Fi - li - o - que pro - ce -
Qui cum Pa - tre et Fi - li - o - si - mul

Fili - lo si - mul a - do - ra - et con -
 tur
 a - do - ra - tur et con - glo - ri - fi -
 dit.

glo - ri - fi - ca - tur, qui lo - cu -
 et con - glo - ri - fi - ca -
 - ca - tur, qui lo - cu -

- tus est per pro - phe -
 tur.
 Et
 - tus est per pro - phe -

- tas. Et i u - nam sanc - tam ca - tho - li -
 u - nam sanc - tam ca - tho - li - i cam et
 Et i u - nam i sanc -
 - tas. Et u - nam sanc - tam

185

- cam et a - po - sto - li - li - Icam Ec - cle -
 a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - lam, Con - I fi -
 - tam ca - tho - li - li - cam
 ca - tho - li - cam Ec - cle -

190

- si - lam. Con - I fi - te - or
 - te - lor u - num bap - tis -
 et a - po -
 - si - am. in

195

u - num bap - tis - ma in
 - ma in re - mis - si - o -
 - sto - li - cam Ec - cle - si -
 re - mis - si - o -

200

re - mis - si - o - nem pec - ca - to -
 - nem. pec - ca - to - rum.
 - am. Con -
 - nem pec - ca - to -

205

-rum. Et ex- spec- to re- sur-

Et ex- spec- to re-

-fi- te- or u- num baptis- ma.

-rum. Et ex- spec-

210

-rec- ti- o- nem mor-

-sur- rec- ti- o- nem mor- tu- o-

Et ex- spec- to re- sur-

-to re- sur- rec-

215

-tu- lo- rum. Et vi- tam

rum. Et vi-

-rec- ti- o- (b)

-ti- o- nem mor tu- o- rum.

220

ven- tu- ri sae- #

-tam ven- itu- ri

-nem mor tu- o- rum. Et

Et vi- tam ven- tu- ri

225

230

vi-tam ven-tu-ri sae- sae-

235

- li. A-
- cu li. A-
- cu - li.

240

- men. A-
- men. A-
- men. A- men. A-

245

- i men. I
- men. men. men.

Ecce ancilla Domini

Gloria I

J. Ockeghem

12

Su
Co
T
B

Et in ter - ra pax ho -

5

- mi - ni - bus bo -
pax ho - mi - ni - bus

10

- nae vo - lun - ta -
bo - nae vo - lun - ta - tis.

15

Lau - da - mus te, be - ne - di -
- ado - ra -

- ci - mus te, a - do - ra - mus te,
- mus te, glo -

20

glo - ri - fi - ca -
- ri - fi - ca -

25

Gra - ti - as a -
- mus te. Gra -

Gra - ti - as
Ecce ancilla Domini

mus te. Gra -

30

-gi- mus ti-
-ti- as a- gi-mus ti- bi
a- gi- mus ti-
ti- as a- gi-

bi prop- ter mag-
prop- ter mag- nam glo-
-bi prop- ter
-mus ti- bi prop- ter mag-

35
nam glo- ri- am tu- am. Do-
-ri- am tu- am. Do-
glo- ri- am
nam tu-

40
-mi- ne De- us, Rex coe- stis, De- us Pa-
-mi- ine De- us, Rex coe- stis, De-
tu- am. Do- mi- ne
-am. Do- mi- ne

-ter om- ni- po - tens.
us Pa -
De - us, Rex coe -
us, Rex coe - le -

-ter om - ni -
le - stis, De - us Pa - ter
- stis, De - us Pa - ter

Do - mi - ne Fi -
po tens. Do - mi -
om - ni - po tens. Do - mi - ne
om - ni - po tens.

li, Fi - li u - ni - ge - nite,
ne Fil - li u - ni - ge - nite,
Fi - li u - ni - ge - nite.
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - nite

60

Je-su Chri-ste.
te, Je-su Chri- ste. Do-
te, Je-su Chri-ste. Do-

65
-mi-ne De-us, Ag-nus De-
mi-ne De- us,
us,
us, Ag-

- mi-ne De- us, Ag-
- li, Fi- li-us Pa-
Ag-nus De- i, Fi-
- nus De- i, Fi-
- nus De- i, Fi-

70
li-us Pa- tris.
li-us Pa- tris.
li-us Pa- tris.

Au travail suis

Qui tollis

J. Ockeghem

13 50 55

Su
Co
Bar
T(B)

Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-

60_b

-se-re-re no- bis.

65 70

Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di,
Qui tol-lis ipec-ca-ta mun-di,

75

sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -
 sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -
 sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o -
 sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem
80
85

- nem no - stram. stram. Qui se - des
 no - stram. Qui se - des

90

ad dex - te - ram Pa - itris, mi - se - re -
 ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se -

95

Quo - ni - am tu so - lus sanct
 Quo - ni - am tu so - lus
 - re no - bis.
 - re no - bis.

100

-tus, tu so - lus Do - mi - nus,
 sanc - tus, tu so -
 tu so - lus Do - mi - nus,

105

lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste.
 - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste.

110

Je - su Chri - ste.

115

Cum Sancto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A -

Cum Sancto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa -

Cum Sancto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa -

Cum Sancto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa -

120

tris. A - men.

125

tris. A - men.

tris. A - men.

tris. A - men.

tris. A - men.

Mi-Mi

Qui tollis

J. Ockeghem

14

65

70

Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-

Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di,

Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-

75

se-re-re no-bis. Qui tol-lis pec-ca-

mi-se-re-re no-bis. Qui tol-lis pec-ca-

qui tol-lis

80

ta mun-ta mun-di, mun-ta mun-di,

ta mun-ta mun-di,

pec-ca-ta mun-di,

85

85

di, sus- ci-pe-de-
di, mun-i-di, sus- ci-pe-de-
di, sus- ci-pe-de-
sus- ci-pe-de-

90 sus- ci-pe-de-
95 -pre- ca- ti- o- nem no-
-pre- ca- ti- o- nem no-
-pre- ca- ti- o- nem no-
-pre- ca- ti- o- nem no-

100 stram. Qui se- des ad
stram. Qui se- des
stram. Qui se- des ad
stram. Qui se- des ad dex-

105 dex- te- ram Pa-
ad dex- te- ram Pa- tris, mi-
dex- te- ram Pa- tris, mi- se- re-
te- ram Pa- tris, mi-

110_b

tris, mi-se-re-re no- bis. Quo-

8 se-re-re no- bis.

8 -re no- bis.

-se-re re no-

115

ni-am tu so-lus sanc-tus,

Quo-ni-am tu so-lus

Quo-ni-am

-bis, Quo-ni-am

120

tu so-lus sanc-tus,

Do-mi-so-

so-lus sanc-tus,

tu so-lus

125

nus tu so-lus Al-tis-

lus Do-mi-nus,

tu so-lus

so-lus

130

-si - mus, Je - su Chri - ste.
8 Al - tis - si - mus, Je - su Chri -
8 -lus Al - tis - si - mus Je - su
Je - su.

135

Cum Sancto Spi - ri - tu, in glo - ri -
8 ste. Cum Sancto
8 Chri - ste. Cum Sancto
Cum Sancto Spi - ri - tu, in glo -

140

-a De - i Pa - tris.
8 Spi - ri - tu, in glo - ri -
8 to Spi - ri - tu,
-ri - a De -

145

A-
De-i Pa-

in glo- ri-a De-i Pa-

i Pa-tris.

150

-tris. A-

A-

A-

155

men.

men.

men.

160

men.

men.

men.

Graecorum

Gloria I

J. Obrecht

15

5

8 Et in ter- ra pax ho - mi - ni -
8 Et in ter -

10

8 - bus, et in ter- ra pax ho - mi - ni -
8 - ra pax ho - mi - ni -
Et in ter- ra pax ho - mi - ni -

15

Et in ter- ra pax ho - mi - ni -
bus, ho - mi - ni -
bus, bo - nae vo - lun - ta -
bus, et in ter- ra pax ho - mi - ni -

20

-bus, bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-

bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau- da-mus-te,

tis. Lau- da-

- bus bo-nae vo-lun-ta-tis.

-da-, mus

be-ne-di-ci-mus te,

-mus te, be- ne-

Lau- da- mus te,

25

te, ad-o-ra-

ad-di-ci-mus te,

be- ne-di-ci-mus te,

30

-mus, ad-o-ra-

ad-ad-o-ra-

ad-o-ra-

#

35

-mus te,
-mus glo-
-mus te, glo-ri-fi-ca-mus

40

glo-ri-fi-ca-mus te, glo-
-ri-fi-ca-mus te.

45

-ri-fi-ca-mus te.
-ri-fi-ca-mus te. Gra-
-mus te. Gra-
-ti-as

50

Gra-
-ti-as a-gi-mus, gra-
-ti-as a-gi-mus
Gra-
-ti-as a-gi-mus

55

8 - mus ti - as a - gi - mus ti -
8 ti - bi bi b
8 gra - ti - as a - gi - mus ti -

60

- bi prop - ter ma - gnam glo - ri - am tu - am.
8 prop - ter ma - gnam glo - ri - am tu - am.
8 prop - ter ma - gnam glo - ri - am tu - am.
- bi prop - ter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

65

Do - mi - ne De - us,
8 Do - mi - ne De - us, rex coe -
8 Do - mi - ne De - us, rex coe - le -
Do - mi - ne De - us, rex coe -

70

Do -
8 - le - stis, De - us Pa - ter om - ni - po - tens.
8 - stis, Do -
- le - stis, De - us Pa - ter om - ni - po - tens.

75

- mi - ne, fi - li u - ni - ge - ni -
- ni - po - tens. Fi -
- mi - ne, fi - li u - ni - ge - ni - te

Do -

80

- te Je - su Chri -
- li u - ni - ge - ni - te Je - su Chri -
- Je - su Chri - ste.
- mi - ne, Je - su Chri -

85

- ste. Do - ml - ne De - us,
- ste. Do - mi - ne De - us,
- Do - mi - ne De - us,
- ste, Do - mi - ne De -

90

95

a - gnus De - i,
a - gnus De - i, Fi -
a - gnus De -
- us, a - gnus De -

100

Fi li - us Pa - tris.
- li - us Pa - tris.
- i, Fi - li - us Pa - tris.
- i, Fi - li - us Pa - tris.

105

Qui tol - lis, pec - ca - ta, qui tol - lis
Qui tol - lis, qui tol - lis
Qui tol - lis pec - ca -
Qui tol - lis, qui tol - lis, qui tol - lis,

110

pec - ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta mun -
- lis, qui tol - lis pec - ca -
- ta mun - di, mi -
qui tol - lis, qui tol -

115

di,
- ta mun - di, mi - se - re -
- ta mun - di, mi - se - re -
lis pec - ca - ta mun - i

120

mi - se - re - no - re no - bis, mi - se - di, mi - se -

- re - no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

re - no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

re - no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

re - no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

re - no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

re - no - bis.

125

_bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

- re - no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

re - no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

re - no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

re - no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

re - no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

re - no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

re - no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

re - no - bis.

130

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

- bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

re - no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

re - no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

re - no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

re - no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

re - no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

re - no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

re - no - bis.

135

re - no - bis.

- re - no - bis.

bis.

re - no - bis.

Je ne demande

Gloria I

J. Obrecht

16

5

Et in ter - ra pax ho - mi -

Bo - nae vo - lun - ta -

- mi - ni - bus, ho - mi - ni - bus bo - nae vo -

- ni - bus bo - nae vo - lun -

- tis. Lau - da -

- lun - ta - tis. Lau - da -

- ta - tis. Lau - da - mus te, lau - da -

20

- mus te, lau - da - mus te, be -

- mus te, lau - da - mus te, be - ne - di -

- mus te, lau - da - mus te, be - ne - di -

25

8 - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te,
 8 - ci - mus te. A - do - Ra - mus te,

Et

- ci - mus te. A - do - ra - mus,

30

8 glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri -
 8 a - do - ra - mus te, glo - ri -
 in ter -

a - do - ra - mus . te, glo - ri - fi -
 35

40

8 a - gi - mus ti - bi pro - pter ma -
 8 - gi - mus ti - pro - pter ma -
 - ra pax ti - bi

45

- gnam glo- ri-am tu-
8 - gnam glo-ri-am tu-
8 pro- pter ma- gnam glo- ri- am

50

- am, Do- mi-ne De- us Rex coe-
8 - am. Do- mi-ne De- us

55

- le- stis, Rex coe- le- stis, De- us Pa- ter

60

Do- mi- ne Fi- li
8 omni- po- tens. Do- mi- ne Fi- li
Et in ter-

65

8 u - ni - ge - ni - te Je -
 8 u - ni - ge - ni - te Je - su
 8 - ra pax
 8 u - ni - ge - ni - te Je -

70

8 - su Chri -
 8 Chri - ste. Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne
 8 - su Chri - ste. Do - mi - ne,

A -

8 - ste.
 8 De - us, A -
 Et in ter - ra pax, Pa -
 A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -

75

8 - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.
 8 - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.
 tris.

80

- tris.

Sub tuum praesidium

J. Obrecht

17

D.I
D.II
A
T
B.

Sub trem om ni po ten tem fa cto rem

Pa trem om ni po ten tem fa cto rem

Pa trem om ni po ten tem

Pa trem om ni po tentem

5

tu um pre si di nos coe li et ter tem, fa cto rem coe li et ter

tu um pre si di nos coe li et ter tem, fa cto rem coe li et ter

10

-di um con fu gi mus

nam te fi li us ni hil ne gans

vi si bi li um om ni um

- rae, ter rae om ni um vi si bi li um

- rae, et ter rae vi si bi li um in

15

san - cta
ho - no - rat.
et in - vi - si - bi - li - um. Et ex Pa - tre na - tum
et in - vi - si - bi - li - um Et ex Pa - tre na - tum
- vi - si - bi - li - um.

20

De - i ge - ni -
Sal - va nos Je - su pro qui - bus vir -
an - te om - ni - a sae - cu - la
- tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu -
an - te om - ni - a sae -

- trix
- go ma - ter te o -
De - um ve - rum de De - o ve -
- la. De - um ve - rum de De - o ve -
- cu - la. De - um ve - rum de De - o ve - ro.

25 b

no_ stras de _ pre - ca - ti - o - nes,

-rat.

ro Ge - ni - tum non fa - ctum con -

- ro. Ge - ni - tum non fa - ctum con - sub -

Ge - ni - tum non fa - ctum con - substan - ti - a - lem Pa -

30

ne de - spi - ci -

nos, nam te fi - li - us ni - hil ne - gans

-sub - stan - ti - a - lem Pa - tri per quem om -

- stan - ti - a - lem Pa - tri per quem om -

-tri per quem om - ni - a, om -

35

as in ne - ces -

ho - no - rat. Sal - va nos, Je - su, pro qui bus vir go

ni - a fa - cta sunt. Qui pro pter nos ho - mi - nes et pro -

ni - a fa - cta sunt. Qui pro pter nos ho - mi - nes

ni - a fa - cta sunt. Qui pro pter nos ho - mi - nes et no -

si - ta - ti bus.

ma - ter te o - rat.

pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit.

et pro pter sa - lu - tem de - scen - dit de coe - lis.

stram sa - lu - tem de - scen - dit de coe - lis.

359

Malheur me bat

Agnus III

J. Obrecht

18

5

Musical score for Agnus III, page 18, measures 5-10. The score consists of four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) on five-line staves. The vocal parts are as follows:

Measure	Soprano	Alto	Tenor	Bass
5	A - gnus De - i, a - gnus			
6		A - gnus De - i qui		
7	A - gnus, a - gnus De -		i, a -	
8	A - gnus		De - i,	

10

Continuation of the musical score for Agnus III, page 18, measures 10-15. The score consists of four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) on five-line staves. The vocal parts are as follows:

Measure	Soprano	Alto	Tenor	Bass
10	De - i, a - gnus De -			
11	tol - lis pec - ca - ta,.			qui tol -
12	- gnus, a - gnus De -		i qui	
13	a - gnus De - i,			gnus De -

Continuation of the musical score for Agnus III, page 18, measures 15-20. The score consists of four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) on five-line staves. The vocal parts are as follows:

Measure	Soprano	Alto	Tenor	Bass
15	- i, qui tol -			
16	- lis pec - ca - ta			mun - di, qui tol -
17	tol - lis pec - ca - ta mun -			di, qui
18	- i, a - gnus De - i,			gnus,

15

-lis pec- ca - tol - lis pec - ca - a - gnu s De - i,
 -lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - i,
 -lis pec - ca - ta, qui tol - i,
 -lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - i,

20

-ta mun - di, qui tol - i,
 -lis pec - ca - ta, qui tol - i,
 -lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - i,
 a - gnu s De - i

25

-lis pec - ca - ta mun -
 tol - lis pec - ca - ta mun - di,
 -di, do - na no - bis pa -
 qui tol - lis pec - ca - ta mun -

30

-di, qui tol - lis pec -
 do - na no - bis pa -
 -cem, do - na no - bis pa -
 -di, qui tol - lis pec -

35

Musical score for page 35, featuring three staves of music. The lyrics are:

-ca- ta mun_ di, do_ na no_ -
- cem, do _ na no - bis pa -
- cem, do - na no - bis pa - cem, do -
- ca- ta,

40

Musical score for page 40, featuring three staves of music. The lyrics are:

- bis pa - cem, do - na no -
- cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no -
- na no - bis pa - cem, do - na no -
do - na no - bis pa - cem, do - na no -

45

Musical score for page 45, featuring three staves of music. The lyrics are:

- bis pa - cem, do - na no -
- bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do -
- bis pa - cem, do - na no - bis pa -
- bis pa - cem, a - gnus De - i,

- bis, do_ na no -
 - na no - bis, do - na no - bis pa -
 - cem, do_ na no - bis pa -
 do - na, do - na, do - na no - bis pa -

50

- bis pa - cem,
 - cem, do - na no - bis, bis
 - cem, do - na no - bis pa - cem,
 - cem, do - na no - bis pa - cem,

- cem, do -

55

do - na no - bis pa -
 do - na no - bis, do - na no - bis
 do - na no - bis pa - cem, no - bis pa -
 - na no - bis, do - na no - bis, do -

60

- cem. pa - cem.
 pa - - cem, pa - cem.
 - na no - bis pa - cem.
 - na no - bis pa - cem.

De Sancto Martino

Kyrie II

J. Obrecht

19

Ky - ri - e
Ky - ri - e, e -
e - le - i - son, e +
Mar - ti -
Ky - ri - e,

Ky - ri - e,
- le - i - son, e - le - i - son, e - le -
- nus ad - huc
Ky - ri - e Ky -

Ky - ri - e,
- i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i -
ca - te -
ri - e, Ky - ri - e

15

Ky - ri - e e - le - i - son,
 - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e -
 - chu - me - nus
 e - le - i - son, Ky -

20

Ky - ri - e, e, Ky -
 - lei - son Ky - Ky -
 hac me ve -
 - ri - e Ky - ri - e,

30

- ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e -
 - ri - e, Ky - ri - e
 - ste con -
 Ky - ri - e, Ky - ri - e e -

35

le - i - son.
 e - le - i - son.
 - te - xit.
 le - i - son.

O quam suavis est

Benedictus

J.Obrecht

20

5

Musical score for voices and organ. The vocal parts are soprano, alto, tenor, and basso continuo. The organ part is shown below the vocal staves. The music consists of four measures. The lyrics are: Be - ne - di - ctus, be - ne - di -.

10

Musical score for voices and organ. The vocal parts are soprano, alto, tenor, and basso continuo. The organ part is shown below the vocal staves. The music consists of five measures. The lyrics are: - ne - di - c - tus, Be - ne - di - c - tus, - c - tus, Be - ne -

15

Musical score for voices and organ. The vocal parts are soprano, alto, tenor, and basso continuo. The organ part is shown below the vocal staves. The music consists of five measures. The lyrics are: qui ve - be - ne - di - c - tus, qui - di - c - tus

20

unit, qui ve- nit,
qui ve- nit, qui
ve- nit,
qui ve-

25

30

be- ne-di-ctus qui ve- nit,
ve- nit,
qui ve- nit
- nit, qui

35

qui ve- nit in no- mi- ne Do- mi-
- nit in no- mi- ne, in no- mi-
ve- nit

40

- ni, qui ve- nit in no- mi- ne Do-
in no- mi- ne Do-
- ne no- mi- ne Do-
in no- mi- ne

45

-ne Do- mi- ni,
- mi- ni,
- mi- ni,
Do-

50

be_ ne_ di- cts qui ve-
- ctus qui ve- nit
be_ ne_ di- cts qui ve- nit
- mi- ni, qui ve-
ve-

55

-nit in no mi ne Do mi ni,
in no mi ne Do-
in no mi ne
Do-

60

-nit in no mi he Do- mi ni.
- mi ni.
Do- mi ni.
- mi ni.

Si dedero
Christe eleison

J. Obrecht

21

5

Musical score for three voices (D, A, B) in G major. The vocal parts are: D (Soprano), A (Alto), and B (Bass). The lyrics are: Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son.

10

Musical score for three voices (A, B, C) in G major. The vocal parts are: A (Alto), B (Bass), and C (Tenor). The lyrics are: -son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son.

15

Musical score for three voices (A, B, C) in G major. The vocal parts are: A (Alto), B (Bass), and C (Tenor). The lyrics are: -son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son.

20

Musical score for three voices (A, B, C) in G major. The vocal parts are: A (Alto), B (Bass), and C (Tenor). The lyrics are: -son, e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-son.

- i - son, e - le - i - son,
 - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste
 Chri - ste e - le - i -

25

Chri -
 e - lei - son, Chri - ste e - le - i -
 - i - son, Chri - ste e - le - i -

30

- ste e - le - i - son, Chri - ste e -
 - son, Chri - ste, Chri - ste e - le -
 - son,

35

- le - i - son
 - i - son, Chri - ste e - le - i -
 Chri -

40

Chri - ste e - le - i -
 - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri -
 - ste,

45

-son, e - le - i - son. Chri - ste e - le - i -
- ste e - le - i - son, Chri - son. Chri -
ste e - le - i - son, Chri -

50

-son, Chri - ste e - le - i - son, Chri -
- son, Chri - ste e - le - i - son, Chri -
Chri - ste e - le - i - son, Chri -

55

-lei - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri -
- ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri -
Chri - ste e - le - i - son, Chri -

60

Chri - ste e - le - i - son, e - le -
- son, e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son
- le - i - son, Chri -

65

-i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri -
- i - son, Chri - ste e - le - i - son, Chri -

Hercules dux Ferrariae

Kyrie

Josquin Després

22

Soprano (Su) part: Ky- ri- e
Alto (A) part: 8 Ky- ri- e e- le- i- son,
Tenor (T) part: 8
Bass (B) part: Ky- ri- e e-

The score consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in common time, treble clef for Soprano and Alto, bass clef for Tenor and Bass. Measure 22 starts with a dotted half note followed by eighth notes. Measures 23-24 show a repeating pattern of eighth notes. Measure 25 concludes with a dotted half note followed by eighth notes.

5

e-
le-
Ky- ri- e, Ky- ri- e e-
- le- i- son, Ky- ri- e e- le-

The score continues with four staves. Measures 5-6 show eighth-note patterns. Measures 7-8 show a mix of eighth and sixteenth notes.

10

- i- son, Ky- ri- e, Ky- ri- e,
8 - le- i- son, Ky- ri-
8 Ky- ri-
- i- son, Ky- ri- e,

The score continues with four staves. Measures 10-11 show eighth-note patterns. Measures 12-13 show a mix of eighth and sixteenth notes.

Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e,
 g - e, Ky - ri - e, Ky - ri -
 8 - e e - le -

Ky - ri - e, Ky - ri -

15

#

Ky - ri - e - le - i - son.
 8 - e e - le - i - son.
 8 - i - b - son.
 - e, Ky - ri - e e - le - i - son.

20

Chri - ste e - le -
 Chri - ste e - le - i -
 Chri - ste e - le - i - son,

25

i - son, e - le - i -
 - son, Chri - ste e - le - i - son,
 Chri - ste e - le - i - son, Chri -

- son,
 Chri - ste e - le -
 8 Chri - ste e -
 8 Chri - ste e -
 - ste, Chri - ste e - le - i - son,
 30

- i - son, Chri -
 8 - le - i - son, Chri - ste e -
 8 - le - i -
 Chri - ste e - le - i - son,
 35

- ste e - le - i - son.
 8 - le - i - son.
 8 - son.
 Chri - ste e - le - i - son.
 40

Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e,
 8 Ky - ri - e e - le -
 8

A musical score for a four-part choir (SATB) in G major, featuring a basso continuo part. The score consists of eight staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp. The vocal parts are labeled with their respective initials above the staff: S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The basso continuo part is represented by a bass clef and a bass staff below the vocal staves. The music is divided into measures by vertical bar lines. The lyrics are written below the notes, with some words underlined to indicate sustained sounds. Measure numbers 1 through 45 are visible on the left side of the page. Measures 46 through 50 are shown on the right side. The score concludes with a final measure at the bottom.

Ky - ri - e, e - le -
- i - son, e - le -
Ky - ri - e, Ky - ri - e,
Ky - ri - e, Ky - ri - e,
son, e - le - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e,
- i - son, Ky - ri - e, e - le - i - son.
Ky - ri - e,
e - le - i - son, e - le - i - son.
Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i - son.

Hercules dux Ferrariae

Gloria II

Josquin Després

23
50

Qui tol-lis pec-ca-ta mun-

55

Mi-se-re-re no- bis.
8-di, mi-se-re-re no- bis.
Qui tol-

60

Su-sci-pe Su-sci-pe de-pre-ta
tol-lis pec-ca-ta mun-di, su-sci-pe de-

65

de-pre-ca-ti-o-nem no- stram,
 -ca-ti-o-nem no- stram, Qui se-
 -mun-di,
 -pre-ca-ti-o-nem no- stram. Qui se-

70

-des ad dex-te-ram Pa-tris, mi-se-re-re no-
 -des ad dex-te-ram Pa-tris, mi-se-re-re no-

75

Quo-ni-am tu so-lus sanctus, tu so-lus Do-
 -bis. Quo-ni-ain tu so-lus
 Quo-ni-. ni-am tu so-lus
 -bis. Quo-ni-am tu so-lus sanc-

80

-mi-nus, tu so-lus Al-tis-
 sanc-tus, Do-mi-nus, tu so-lus
 -lus sanc-tus
 -tus, tu so-lus Do-mi-nus, tu

377

85

...si-mus, Je-su Chri-

Al-tis-si-mus, Je-su Chri-

so-lus Al-tis-si-mus, Je-su

90

- ste.

Cum sancto Spi-ri-tu, in glo-ri-a

- ste.

Cum sancto Spi-ri-tu, in glo-ri-a

In Chri-

ste.

Cum sancto Spi-ri-tu, in glo-ri-a

95

- ri-a De-i Pa-tris. A-a.

...ri-a De-i Pa-tris. A-a.

glo-ri-a De-i Pa-tris. A-a.

glo-ri-a De-i Pa-tris. A-a.

100

- men, A-a.

...men, A-a.

Pa-tris. men.

Pa-tris. men.

Ave maris stella

Gloria

Josquin Després

24

4-part SATB vocal score:

- Soprano (S): Et in ter- ra pax ho-mi- ni-
- Alto (A): 8 Et in ter- ra pax ho-mi- ni- bus, bo- nae
- Tenor (T): 8
- Bass (B): 8

5

4-part SATB vocal score:

- Soprano (S): - bus, bo_ nae vo-lun-ta- tis. Lau- da-mus te. Be-
- Alto (A): 8 vo-lun-ta- tis. Lau- da-mus te. Be- ne-di-
- Tenor (T): 8
- Bass (B): 8

10

4-part SATB vocal score:

- Soprano (S): - ne- di- ci- mus te. Ad- o- ra- mus te.
- Alto (A): 8 - ci- mus te. Ad- o- ra- mus te. Glo- ri- fi-
- Tenor (T): 8
- Bass (B): 8

Glo- ri- fi- ca-
8 - ca- mus te, glo- ri- fi- ca- mus
8
Gra- ti- as

15

te.
8 te. Gra- ti- as a- gi- mus ti-
8 a- gi- mus ti-
Gra- ti- as a- gi- mus ti-

- bi,
8 - bi, prop- ter mag- nam glo- ri- am
- bi, prop- ter mag- nam glo- ri-

20

prop- ter mag- nam glo- ri- am tu-
8 prop- ter mag- nam glo- ri- am tu-
8 tu- am.
9 am.

- am.

8 - am.

8 Do_ mi_ ne De_- us, rex coe_le_- stis,

Do_ mi_ ne De_- us, rex coe_le_- stis,

- ter om_ ni_ pot_ ens. Do_mi_ne Fi_ li u_ ni_ge_ ni_

8 - ter om_ ni_ pot_ ens. Do_mi_ne Fi_ li u_ ni_ge_ ni_

8 Je_

b

30 Do_mi_ne Fi_ li u_ ni_ ge_

30

- te, Je_ su Chri_ ste Do-

8 - te, Je_ su Chri_ ste.

8 - su Chri_ ste.

- ni_ te, Je_ su Chri_

- mi_ ne De_ us, a_ gnus De_ i,

8 Do_ mi_ ne De_ us, a_ gnus De_

8 Do_ mi_ ne De_ us, a_

- ste. Do_ mi_ ne De_ us,

35

Filius Pa - tris.
i, Filius Pa - tris.
- agnus De - i, Filius Pa - tris.
a - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

40

Qui tol - lis pec - ca - ta mun -
Qui tol - lis pec - ca -

50

- di,
ta mun - di,
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se -
Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

55

re no - *bis.*
re no -
di, mi - se - re no - bis.

60

pec - ca - ta mun - di,

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mun -

Qui tol - lis pec - ca -

65

su - sci - pe de - pre - ca -

- di, su - sci - pe de -

- di, su - sci - pe de -

- di, mun - di, su - sci - pe de - pre -

- di, mun - di, su - sci - pe de - pre -

- di, mun - di, su - sci - pe de - pre -

70

ti - o - nem, su - sci - pe de - pre -

- pre - ca - ti - o - nem, de - pre - ca - ti -

- ca - ti - o - nem no -

- ti - o - nem no -

- ti - o - nem no -

nem no - stram.

- o - nem no - stram.

- stram.

- stram.

Qui se - des, qui

no -

#

75

80

mi - se-re - re no -
 Qui se des ad dex-te- ram Pa - tris,
 mi-se-re re no -
 se des ad dex-te- ram Pa - tris,
 - bis. tu so - Ius Do - mi -
 Quo ni_am tu so_lus sanc - tus,
 - bis. tu so_lus Da_mi_nus
 Quo_ni_am tu so_lus sanc - tus, tu
 85
 - nus, tu so_lus Al_tis - si - mus, Je - su Chri -
 tu so_lus Al_tis - si - mus, Je - su Chri -
 Cum san_cto Spi - ri - tu, in glo -
 - ste. Cum san_cto Spi - tu, ri - tu,
 Cum san_cto Spi - tu, in glo - ri - a, in
 - ste.

95

-ri- a De- i Pa-
 in glo-ri-a
 glo-ri-a De- i
 in glo-ri- a De- i

100

-tris. A-
 De-i Pa- tris. A-
 b -tris.
 Pa- tris.

men, b a-
 b
 A-
 b
 men.
 A-
 b
 men.
 b
 men.
 b
 men.
 b
 men.

105 #

- men.
 b
 - men.
 b
 - men.
 b
 - men.
 b
 - men.

Pange lingua

Agnus II

Josquin Després

25

Agnes De- i
Agnus De-
Agnus De-
Agnus

5

qui tol-
-i De-
Agnus De- i
De- i qui tol-

10

lis
-i qui tol- lis, pec- ca-
qui tol- lis pec- ca- ta mun-
lis pec-

8 - ta mun - pec - di qui
 8 - di, mun - di, qui
 - ca - ta mun -

20

- ca - lis, qui tol -
 8 tol - lis, qui tol - lis pec -
 - di, mun -

25

ta mun - di,
 8 lis pec - ca - ta mun - di, qui
 8 - ca - ta mun -
 - di, qui

tol - lis pec - ca - ta mun -
 8 - di,

tol - lis pec - ca - ta mun -
 8 - di,

tol - lis pec - ca - ta mun -

30

qui tol-lis pec-ca-ta mun-di,
di, qui tol-lis
qui tol-lis pec-ca-ta mun-di,
35 ta mun-di di,
lis pec-ca-ta
ta mun-di
qui tol-lis
40 qui tol-lis
ta mun-di qui tol-lis
di, qui tol-lis lis
- ta mun-di di, qui tol-lis lis
45 pec-ca-ta mun-di
ta mun-di lis
- qui tol-lis pec-ca-ta mun-di
ta,
pec-ca-ta ta
ta, pec-ca-ta ca-ta ta

388

-di
do - na no - bis,
do - na no - bis pa -
mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta

do - na no - bis pa -
do - na no - bis pa -
cem,
mun - di

- cem,
do - na no -
bis,

- bis,
do - na no -
do - na no -
bis,
- bis,
do - na no -
na no - bis pa -
bis,
na no -
bis,
bis,
bis,

do - na no - bis pa - cem,
8 - cem, do - na no - bis pa - cem, do -
8 do - na, do -
do - RA no - bis, do - na no - bis

do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis, do -
8 - na no - bis pa - cem, do - na no - bis, do -
8 - na, do - na no - bis pa - cem,
pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis

do - na no - bis pa - cem.
8 - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.
8 do - na do - na do - na no - bis pa - cem, pa - cem.
pa - cem, do - na no - bis pa - cem.

L'ami Baudichon

Qui tollis II

Josquin Després

26

105

Qui se des ad dex te ram pa-

Qui se -

Qui se - des

110

dex te ram pa-

- tris,

des

ad dex te ram pa-

115

- tris, mi se re re no -

mi se re re no -

bis.

no -

- tris, mi se re re no -

120

bis.

Quo-ni-am tu so-lus sanc-tus,

Tu

8 - bis.

- bis.

125

tus, tu so-lus Do-mi-nus, tu

tu so-lus Do-mi-nus, tu so-

so-lus sanc-tus,

Do-mi-nus, tu so-lus sanc-tus,

Do-mi-nus, tu so-lus sanc-tus,

130

so-lus Al-tis-si-mus, Je-su

so-lus Al-tis-si-mus, Je-su

135

so-lus Al-tis-si-mus, Je-su

so-lus Al-tis-si-mus, Je-su

140

so-lus Al-tis-si-mus, Je-su

so-lus Al-tis-si-mus, Je-su

145

su Chri-ste. Cum Cum sanc-to Spi- to sanc-to

su Chri-ste. Cum Cum sanc-to Spi- to sanc-to

Chri-ste. Cum Cum sanc-to Spi- to sanc-to

150

sanc - to Spi -
-ri - tu Spi - ri -
sanc - to Spi -

155

-ri - tu, in glo - ri - a
in glo - ri - a
-tu De -
-ri - tu, in glo -

160

De - i Pa - tris. A - men,
De - i Pa - tris. A -
- i Pa - tris.
- ri - a De - i Pa - tris.

165

a - men.
A - men, a - men.
A - men.

A -

men.

L'homme armé

Gloria I

Josquin Després

Soprano (S): Et in terra pax
Alto (A): 8 Ho mi ni.
Tenor (T): S
Bass (B): 8 Ho mi ni.
Measure 1: Et in ter-
Measure 2: ra pax
Measure 3: Et in ter-
ra pax

Soprano (S): ho mi ni bus,
Alto (A): 8 bus,
Tenor (T): 8
Bass (B): 8
Measure 5: ho mi ni bus,
ho mi ni.

Soprano (S): - mi - ni - bus, bo nae volun ta.
Alto (A): - ni - bus, bo nae volun ta.
Tenor (T): Bo - nae vo -
Bass (B): bus, bo nae vo - lun -

10

- tis.

8 - tis. Lau- da- mus te.

8 - lun- ta -

- ta - tis.

Bene- di- ci- mus

te. Ad- o - ra_ mus te. Glo -

8 Ad - o - ra - mus te. Glo - ri -

8 - tis. Lau - da - mus. Glo -

Ad - o - ra - mus. te.

15

ri - fi - ca -

8 - fi - ca -

8 - ri - fi - ca -

Glo - ri - fi - ca -

3 3

3 3 #3

-mus te.
 -mus te. Gra-
 -mus te.
 -mus te. Gra-. ti-as

20

Gra-. ti-as a_ gi_mus ti- bi prop-.
 -ti- as a- gi-mus . ti- bi,
 a- gi- mus ti- bi, gra- ti-as a-

-terma- gnam glo- ri- am tu-
 gra- ti- as a- gi- mus ti- bi prop- ter ma-.
 Gra- ti- as a- gi- mus ti- bi prop- ter ma-

25

Soprano: am.
Alto: gnam glo- ri- am tu-
Bass: - gnam glo- prop- ter ma- gnam
- am tu-

30

Soprano: Do- mi- ne De- us, Do- mi- ne
Alto: - am. Do- mi- ne De- us, Do- mi- ne
Bass: glo- ri- am. Do- b
- am. Do- mi- ne De-

Soprano: De- us, rex
Alto: De- us, Do- mi- ne De- us, rex coe-
Bass: mi- ne De- us, rex coe-
- us, Do- mi- ne De- us, rex coe- le-

35

Soprano: coe- le- stis, De- us Pa-
Alto: - le- stis,
Bass: - stis, De- us Pa- ter om-
- stis, De- us Pa- ter om-

- ter om- ni- po- tens. Do- mi- ne Fi- li,
 8 om- ni- po- tens. Do- mi- ne Fi- li,
 rex coe-
 - ni- po- tens. Do- mi- ne Fi- li, Do- mi- ne

40 - li, Do- mi- ne Fi-
 Fi- li, Do- mi- ne Fi-
 - le- stis,
 Fi- li u- ni- ge- ni- te, Je- su Chri-

- li u- ni- ge- ni- te, Je- su Chri-
 - li u- ni- ge- ni- te, Je- su Chri-
 8 De- us pa-
 - ste.

45 - ste. Do- mi- ne De- #
 8 - ste. Je- su Chri-
 8 - ter.
 Do- mi- ne De-

- us,
 8 - ste. Do_ mi_ ne De_ us, Do_ mi_ ne De_ us, a_ gnus
 8 Do_ mi_ gnus De_ us, a_ gnus
 - us, a_ gnus De_

50

De_ i,
 8 gnus De_ i, a_ gnus De_ gnus De_
 8 Fi_ li_ gnu_ s De_ - i, a_ gnus De_

55

a_ gnus De_ i, Fi_ li_ us Pa_ tris, Fi_ -
 8 - i, a_ gnus De_ gnus De_
 8 - us Pa_ tris, Pa_ -
 - i, Fi_ li_ us

- li_ us Pa_ - tris.
 8 - i, Fi_ li_ us Pa_ - tris.
 8 - tris.
 Pa_ - tris.

Malheur me bat

Agnus III

Josquin Després

28

135

Musical score for Agnus III, page 28, measures 135-136. The score consists of six staves: Soprano (Su), Alto (A), Alto (A¹), Tenor (T), Tenor (T¹), and Bass (B). The music is in common time, treble clef, and consists of two measures. The lyrics "Agnus Dei," are repeated in each measure. Measure 135 starts with a rest followed by a dotted half note. Measure 136 begins with a dotted half note. The vocal parts are mostly sustained notes or short eighth-note patterns.

Continuation of the musical score for Agnus III, page 28, measures 137-138. The score remains the same with six staves. The lyrics continue with "Agnus Dei,". Measure 137 starts with a dotted half note. Measure 138 begins with a dotted half note. The vocal parts are mostly sustained notes or short eighth-note patterns.

¹⁾Fuga ad minimam
400

140

De - i, a - gnus

8 - i, a - gnus De - i, a - gnus De -

8 De - i, a - gnus De - i, a - gnus De -

De - i, a - gnus

De - i,

De - i,

145

De - i, a - gnus De -

8 - i, a -

8 - i, a -

De - i, a - gnus De -

150

- i,
- gnus qui
- gnus De-
- i,
a - gnus De-
a - gnus De-

155

tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui
8 - i,
8 - i,
qui tol - lis pec - ca - ta mun -
- i,

160

tol-lis pec- ca- ta mun-

qui tol-lis,

qui tol-lis,

- di, pec- ca- ta mun-

- di, qui tol-

tol- lis, tol- lis, tol-

tol- lis, tol- lis,

- di, qui tol-

qui tol- lis, tol- lis, tol-

qui tol- lis, tol- lis, tol-

qui tol- lis, tol- lis, tol-

165

-lis pec- ca- ta mun- di,

8-lis

8 tol-lis

-lis pec- ca- ta mun-

pec- ca-

pec- ca- ta

170

do- na no- bis pa-

8 pec- ca- ta, pec- ca- ta mun- di,

8 pec- ca- ta, pec- ca- ta mun- di,

- di, do- na no- bis pa-

- ta mun- di, do- na no- bis

171

175

- cem, do- na no- bis pa-

8 pa - cem, do- na

8 pa - cem,

- cem do- na no -

pa - cem,

pa - cem,

180

no - bis pa - cem, do -

8 - na no - bis pa - cem, do - na

- bis, do - na no -

do - na no - bis pa - cem,

do - na no - bis pa - cem,

-na no- bis pa-
 8 no- bis pa- cem, do- na no- bis pa- cem, do- na no- bis,
 8 no- bis pa- cem, do- na no- bis pa- cem, do- na no- bis,
 bis pa-
 do- na no- bis pa- cem, do- na no- bis pa- cem,
 do- na no- bis pa- cem,

- cem, do- na no-
 8
 do- na no- bis,
 8
 do- na no- bis, pa-
 - cem, do- na no- bis, pa-
 do- na no- bis pa- cem,
 do- na no- bis pa- cem,

- bis
pa-

do- na no- bis,
do- na no- bis,

do- na no- bis,
- cem, do-

do- na no- bis,
do- na no- bis,

do- na no- bis,

- cem,

do- na no- bis, ido- na no- bis,

do- na no- bis, do- na no-

- na no- bis pa- cem, pa-

do- na no- bis, do- na no- bis, do- na no-

do- na no- bis,

200

do - na no - bis pa -

8 do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem, pa -

8 - bis, do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem, pa -

do - na no - bis pa -

do - na no - cem, do - na no - bis, do - na no - bis

- bis pa - cem, do - na no - bis, do - na no - bis

205

- cem.

8 - cem, pa - cem, pa - cem.

8 - cem, pa - cem, pa - cem.

- cem.

pa - - cem, pa - cem.

La sol fa re mi

Sanctus

Josquin Després

29

Soprano (Su): Sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus.

Alto (A): 8 Sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus.

Tenor (T): 8 sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus.

Bass (B): Sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus.

5

sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus.

8 - tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus.

8 - tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus.

sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus.

10

- tus. Do-mi-nus

8 - tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus.

8 - tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus.

sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus, sanc-tus.

15

De-
8 mi-nus De- us
De- us

Sa- ba- oth, Sa-
8 -us Sa- ba- oth, Sa-
Sa- ba- oth, Sa-
Sa- ba- oth, Sa-
Sa- ba- oth,
Sa-

20

ba- oth, Sa- ba- oth, Sa-
- ba- oth, Sa- ba- oth, Sa-
8 - ba- oth, Sa- ba- oth, Sa-
Sa- ba- oth, Sa- ba- oth, Sa-
Sa- ba- oth, Sa- ba- oth, Sa-
Sa- ba- oth, Sa-

25

- ba- oth.
- ba- oth.
8 - oth, Sa- - ba- oth.
Sa- - ba- oth.
- ba- oth.

Malheur me bat

Kyrie II

Josquin Després

30

Ky-, ri- e, Ky-, ri- e
Ky-, ri- e e - lei- son, Ky-, ri- e e -
Ky-, ri- e, Ky-

70

- e, Ky-, ri- e e le - i- son, e -
- lei- son, e - le -
- le - i- son, Ky-, ri- e, Ky-
- ri- e, Ky-, ri- e, Ky-

75

- le - i- son, Ky-, ri- e e -
- i- son, e -
- ri- e e - le - i- son, Ky-, ri- e
- ri- e e - le - i- son, Ky-, ri- e

-le- i- son, e- le-
 8 - le- i- son, e- le- i-
 8 Ky- ri- e e- le-
 e- le- i- son, e- le- i- son,

80

- i- son, e- le- i- son, Ky-
 8 - son, e- le-
 8 - i- son, Ky- ri- e e- le-
 e- le- i- son, e- le-

85

- ri- e e- le- i- son.
 8
 - i- son.
 8
 - i- son.
 e- le- i- son.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Г л а в а I. Национальные традиции английского многоголосия	11
§ 1. Гимель	12
§ 2. Английский дискант	17
§ 3. Фобурдон	28
§ 4. Каноническая техника и канонические формы	36
§ 5. Кэрол	53
Г л а в а II. Полифония английской школы первой половины XV века.	60
Данстейбл	60
§ 1. Мелос, особенности мелодического развития	61
§ 2. Особенности многоголосной фактуры	69
§ 3. Принципы построения музыкальной формы	77
Г л а в а III. Полифония Дюфай	98
§ 1. Мелодическое развитие и строение многоголосия	100
§ 2. Музыкальная форма и композиция	116
Г л а в а IV. Полифония Окегема	135
§ 1. Мелос, мелодическое развитие и строение многоголосия	135
§ 2 Приемы фактурного развития. Динамические и семантические свойства фактуры в сочинениях Окегема	157
§ 3. Формообразование и композиция	166
§ 4. Аналитические замечания	175
Г л а в а V. Полифония Обрехта	186
§ 1. Приемы работы с мелодическим материалом и принципы организации многоголосия	188
§ 2. Формообразование и композиция	213
Г л а в а VI. Полифония Жоссена Депре	231
§ 1. Мессы Жоссена раннего и среднего периодов творчества	232
§ 2. Поздние мессы	248
§ 3. Некоторые особенности стиля	258
Заключение	274
<i>Список условных сокращений</i>	280
Л iterатура	280
Указатель приложений	284
Приложения	285

История полифонии. В 7-ми вып. Вып. 2 А. Музыка эпохи И 90 Возрождения: XV век / Евдокимова Ю.— М.: Музыка, 1989.— 414 с., нот.

ISBN 5-7140-0239-3 (Вып. 2 А)

ISBN 5-7140-0228-8

В исследовании освещаются важнейшие явления истории полифонии указанного периода в западноевропейской музыке. Автор подробно останавливается на средствах выразительности, приемах техники письма в разных жанрах музыки, на методах построения крупной полифонической формы, на вопросах музыкальной формы и композиции. Книга снабжена нотным приложением.

ISBN 5-7140-0239-3 (Вып. 2 А)

ISBN 5-7140-0228-8

**4905000000—254
И ————— 55—89
026(01)—89**

ББК 85.31

Научное издание

ИСТОРИЯ ПОЛИФОНИИ

Юлия Константиновна Евдокимова

МУЗЫКА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

XV век

Выпуск 2 А

Редактор А. Трейстер

Художник Ю. Боярский

Худож. редактор А. Головкина

Техн. редактор С. Буданова

Корректор М. Багрянская

ИБ № 3688

Подписано в набор 13.06.88. Подписано в
печать 05.05.89. Формат 60x90 1/16. Бумага офсет-
ная № 1. Гарнитура литературная. Печать офсетная.
Объем печ. л. 26,0. Усл. п. л. 26,0. Усл. кр.- отт. 26,0.

Уч.-изд. л. 29,44. Тираж 6 000 экз. Изд. № 13823.

Зак. № 731. Цена 2 р. 40 к.

Издательство „Музыка”, 103031, Москва, Неглинная, 14
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.

109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

ВЫШЛИ И ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ
УЧЕБНИКИ И УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ

Для музыкальных вузов

История зарубежной музыки: Учебник. Вып. 3 / Конен В.— 7-е изд.,
доп. и перераб.

История русской музыки: Учебник: В 6-ти вып. Вып. I / Келдыш Ю.,
Левашова О.; Ред. и предисл. А. Кандинского.— 4-е изд.

Музыка Австрии и Германии XIX века: Учебн. пособие: В 3-х кн. Кн. 2 /
Ред. Т. Цытович

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

ИСТОРИЯ ПОЛИФONИИ

МУЗЫКА ЭПОХИ
ВОЗРОЖДЕНИЯ
XV век

-²2АЗ-



THE
LORD
IS
MY
SHEPHERD;
I
SHALL
NOT
BE
DISTRESSED,
FOR
HE
CARES
FOR
ME;
HE
PRESIDES
OVER
ME;
HE
LEADS
ME
INTO
GREEN
VALLEYS;
HE
MAKES
ME
REST
IN
WATER;
HE
REFRESHES
ME;
HE
LEADS
ME
THROUGH
THE
WASTED
WILDS
THAT
ARE
IN
SHADOW;
HE
MAKES
ME
FRESH
AGAIN;
HE
BLESSES
ME
WITH
GOODS;
HE
LEADS
ME
INTO
THE
LAND
OF
LIFE;
HE
IS
MY
SHEPHERD;
I
SHALL
NOT
BE
DISTRESSED;

