

А. НИКОЛЬСКИЙ  
 Доц. Хор-кафедры МГК (1933-1934 учебный год).  
 (ГЦММК, инв. № 244)

«ЧТО НАДО ЗНАТЬ ДИРИЖЕРУ-ХОРОВИКУ О ЛИТЕРАТУРЕ СВОЕЙ СПЕЦИАЛЬНОСТИ»  
 (введение к курсу «Хоровая литература»)

Говоря обще и кратко, надо знать возможно- большее количество классических образцов хор литературы всех музыкально-исторических эпох, стилей и форм.

Это знание не должно ограничиваться представлением о каждом образце литературе в его общих чертах, а тем более одним лишь перечнем эпох с их датами, авторов с заголовками их сочинений для хора, названиями форм и стилей, в каких эти сочинения даны, и т. п. , - потому что все это в лучшем случае, было бы историей хор литературы, тогда как наша дисциплина должна трактовать самую хорлитературу, и именно со стороны ее содержания, не уклоняясь, однако, от необходимого исторического освещения и даже, наоборот, постоянно опираясь на него. Но и не "подменивая" им изучения литературы, как таковой. Оно (знание) должно выражаться в целом ряде "итоговых" заключений и обобщений, как результат анализа изученных произведений со многих и разных сторон последних, и с различных же точек зрения.

А. Такими сторонами являются: во 1-х, - историческая обстановка (идеологическая и общественно-бытовая), в окружении которой создано и вращалось данное произведение; во 2-х – тематика словесного содержания, его язык и форма; в 3-х - музыкальное содержание в понятие которого входят: а) тема как таковая (одна или несколько); б) стиль (т. наз. «формальные») - мелодический, аккордово-гомофонный или гармонический, и (полифонический) полифонный; в) фактура изложения (т. е. характер и степень сложности общего голосоведения в том или ином произведении); г) конструктивные формы отдельных частей и всего произведения в целом; д) тип и видовые формы самого хора, а также стиль «а capella» или с сопровождением

Б. Принципы или "углы зрения", с каких должен производиться анализ указанных сторон, д. б. приняты следующие:

а) принципы музыкальной теории - в вопросах технического анализа голосоведения, стиля, форм и проч.

б) принципы исторического материализма - при выявлении условий творчества;

и в) принципы марксистской диалектики - при оценке внутренней закономерности и связности содержания, художественной качества произведения и его значения для современности.

В. Метод работы по изучению каждого произведения , в смысле порядка или системы аналитических подходов к ней, в основном должен быть таков: 1) Определение историко-хронологического момента, имени и личности композитора, с датами их в рамках века или же более точными. 2) Название произведения и детальный разбор текстового содержания, с установкой - чрез проработку частных его моментов - главной мысли или идеи и основного «тонуса» произведения; определение элементов образно-описательных, объективно- эпических и эмоциональных - лирических и драматических и т.п.

Оба эти вопроса требуют приложения методов исторического материализма, и должны образовать общую точку зрения - исходную для последующего анализа, и свете которой должны рассматриваться , связанные с ней по существу, следующие стороны произведена : 3) музыкальная тематика - ее содержание, форма и стиль. Здесь выступает уже музыкально-теоретическая точка зрения, которая прежде всего направляется на анализ темы произведения (одной или многих) и устанавливает вокально-звуковое общее содержание ее, объем и характер или «тонус» последнего, отношение к другим темам (если

они имеются) по признакам не только их внешнего различия, но и внутренней связи с ними. Вторым объектом анализа темы является: определение стиля ее изложения; затем – структурной формы, в какую она облечена (третий объект), а при наличии двух или нескольких тем (основных и эпизодических) – сопоставление по стилю и формам. «Звуковое» содержание темы (тем) необходимо, и само собой, связывается с текстовым, обуславливая их взаимозависимость (весьма существенный дидактический момент).

Вопросы о стиле изложения темы, равно как и о ее формах, ввиду особой сложности и разносторонности каждого из них – требует выделения их, при анализе, на положение самостоятельных (относительно), которые должны быть рассмотрены отдельно и в вполне детально.

4) Стиль изложения. Соответственно типу голосоведения в данной пьесе, устанавливается прежде всего наличие того или другого из «формальных» стилей, которые прослеживаются под углом зрения музыкально-теоретических законов и приемов Мелодики, Гармонии или Контрапункта. Но сверх чисто-формальных признаков, стиль как таковой неизбежно носит в себе отражение и связь с исторической эпохой, т. е. с характером и направлениями ее идеологии, под влиянием которых он образовался и получил известную специфичность своих черт и особенностей (влияя обратно на первое). Таким образом, переход к вопросу о стиле должен быть обязательно двухсторонним, именно: с точек зрения музыкальной теории и одновременно – принципов исторического материализма. При наличии же большого запаса наблюдений в процессе анализа стилей, когда создается возможность их сравнения, констатации моментов их роста и падений – окажутся применены и методы диалектики, (как теории "развития"). 5) В аналогичном положении находится вопрос о выявлении конструкции Формы данного произведения (схемы). Именно: с музыкально-теоретической точки зрения устанавливается: а) количество разрабатываемых в произведении музыкальных тем, б) в зависимости от этого – количество отделов или частей произведения, и в) как общий вывод – схема Формы целого и ее номенклатура. Сюда же следует отнести технический анализ взаимоотношений и обоюдных влияний стиля изложения на форму, Формы на стиль. Но другой своей (не технической стороной), эта связь должна получить свое объяснение, частью, в словесной тематике произведения, частью (и большей притом) в законах истории и диалектики.

6) Непосредственно связанными с анализом музыкального содержания произведения являются: а) Лад и тональность, б) модуляционный план, в) метр и его ритмическое оформление, г) темп и агогические видоизменения его, д) кульминационные моменты частных отделов и главный для всей пьесы, и наконец, в) фактура изложения или характер и степень сложности голосоведения, применительно к тому или иному формальному стилю его.

В отношении указанного, превалированию «технического» момента в анализе необходимо противопоставить (как и везде) подход от исходных заключений текстовой тематики, идеологии эпохи ("что", «почему» и «ради чего») и от требований диалектического развития (выявлением) "идеи целого".

Анализ темы (тем) | стиля, структурных форм, лада-тональности и общей Фактуры произведения, имея своей задачей разносторонне обследовать музыкальное содержание его (вслед за таковым обследованием исторических условий происхождения и тематики по текстовому содержанию), заканчивается анализом вокально-хоровой стороны изучаемой пьесы.

7) Вокально-хоровой анализ ведется прежде всего по линии выявления требований к хору как исполнителю, причем отмечаются: а) тип и численный состав хора; б) диапазонно-тесситурная амплитуда партий; в) трудности интонационного, интервального, ритмического и гармонического порядка; д) трудности дикционно-вокалистические; г) требования

динамической фразировки; е) степень сложности общего голосоведения или партитуры в целом, и некоторые другие детали того же характера.

Далее определяются задачи и трудности специально-дирижерского плана, идущие: а) по линии технических приемов и требований дирижирования, и б) художественного преодоления формы (разумея под таковой всю совокупность музыкальных условий и средств), в целях более совершенного истолкования самой идеи данного произведения.

Комплекс предъявляемых в хору-исполнителю вокалистических задач, - а с другой стороны, сумма требований к дирижерской технике и мастерству самого хороуправителя - оба эти вопроса, сколь бы глубоко - технической ни была их природная сущность, могут получить свое правильное разрешение отнюдь не в столь же узкотехнической плоскости "ремесленного мастерства", а единственно лишь в ближайшей связи со всеми данными анализа по 1-му (§§ 1-2) и 2-му (§§ 3-8) планам его. Эти данные, во всей своей совокупности, служат для исполнителя той базой, отправляясь от которой он только и сможет органически создать истинный художественный "образ" произведения, какой заложен в замысле последнего и какой надлежит «донести» до слушателя. Все иные способы "определить линию исполнения" обречены если ни на полный произвол, то на не всегда «надежную» и "правую в себе" интуицию, где принцип: "я так хочу... мне так нравится" подавляет единственно законную объективную директиву: "вот чего требует само произведение".

## 1. ЛИТЕРАТУРА XV – XVI вв. В СТИЛЕ ВОКАЛЬНОЙ ПОЛИФОНИИ Конспект лекций 1936 – 1940 гг.

А. - Хоровая литература впервые обнаруживает подлинные вершины композиции, как искусства, в период от конца XIV-го до половины XVII-го вв., причем стадия ее полной, зрелости и наибольших достижений падает на время от середины XV-го до конца XVI-го века.

Наивысшая ступень развития полифонии исторически совпадает с расцветом великой Эпохи Ренессанса, когда «Возрождение античных наук и искусств» вызвало в большинстве европейских стран чрезвычайный подъем духовных интересов, - в частности в музыке. Впоследствии общего стремления к полному «преобразованию» всех сторон жизни и мысли, к движению «вперед» – прежние мерки «художественности» перестали удовлетворять, требовательность сильно возросла, масштабы увеличились и во многом существенно изменились. Под давлением духа времени и повышенных требований, вокально-хоровое искусство стало быстро прогрессировать в развитии своих коренных начал: стиля а-капелла (a-capella) и полифонного голосоведения, имевших за собой к тому времени уже почти трехсотлетнюю давность, но еще далеко не исчерпанных, внутренне мощных. Почва и самая арена для дальнейшего развития полифонии была достаточно подготовлена: в XIV-м и начале XV-го вв. искусство полифонии, выйдя из Англии (тогда уже «владычицы морей») в страну «купцов и буржуазного довольства» – Нидерланды, через Париж с его Сорбоной – этой цитаделью университетской науки, где музыка как «знание» издавна создала себе весьма прочную базу – успела обойти постепенно другие страны Европы: сначала Италию с Испанией, затем южную, а вскоре и северную Германию, и всюду крепко обосноваться.

Эпохе Возрождения оставалось дать стимулы к более интенсивному росту технически-зрелого уже искусства, выдвинув в качестве «новых возбудителей» – повышенный и значительно расширенный спрос, углубленность художественных требований, крайне почетное положение композиторов и певцов, а в дополнение к тому

лозунг: «Музыка не только для церкви и культа, но не менее, если не более их и для светской жизни».

Тематика хорового искусства, облекаясь формально по-прежнему в мотеты и мессы с одной стороны, в народную песню и мадригалы с другой стороны, получила от новой эпохи особую зарядку и совершенно иное направление и «дух»: взамен подавленности и мрачности общего тона, на смену «ученых измышлений» и техницизма в формах голосоведения, при ограниченности самих рамок звукового потока (преобладание 3-х голоса и в лучшем случае 4-х голосов, если не считать специально-технических упражнений в «каноническом стиле» обычно чрезмерно многоголосных и замысловатых) и т.п. – тон бодрой и светлой жизнерадостности, свободы чувства, пышность и богатство звуковых красок, величественность многоголосных построений, нередко многохорность (венецианская школа) и прочее подобное, рядом с изящной простотой и благозвучием контрапункта «нота против ноты». {Само культовое пение, отказавшись от холодного безстрастия и преднамеренной сухости мотетов и месс, сознательно – чтоб не утратить в новых условиях своего «ведущего положения» – перенимает все новые веяния и доводит применение их до зенита пышности, величия и красоты звучания.} – этот текст (в скобках) вычеркнут автором при редактировании.

В области ладовых основ происходят также заметные сдвиги – именно, в сторону преобладания двух основных ладов (ионийского и эолийского), вместо прежних пяти. Взамен легких «отклонений» исключительно в лады данной тональности (обычно от «До» или «Фа»), появляется тенденция к смелым и резким «модуляциям» в тональности, лежащие тоном выше или ниже от основной (До-Ре, До-Си бемоль, и т.п. у Орландо Лассо). Находит достаточно частое применение себе также и (откровенный) «хроматизм» в отдельных мелодических ходах (Орландо Лассо и его школа).

РИТМ ("долевой") заметно оживает и в значительной мере осложняется: «минимум»-четверть сменяет нередко нота-осьмая, даже иногда «пунктированная», с последующей нотой-шестнадцатой. Вместе с этим, само метрическое движение - 2-х, 3-х и 4-х дольное и его показатели-размеры (2/2, 3/2, 4/2) остаются, однако, почти неприкосновенными, и лишь изредка встречаются, как исключение, размеры в 3/4, 4/4 и еще реже 6/4.

Продолжает оставаться без изменений и структура форм, т.наз. "мотетная", которую одинаково находим как в собственно-мотетах (на тексты культового содержания), так и в светских песнях и мадригалах. Эта форма, слагалась из непрерывной цепи небольших музыкальных фраз, тематически сменяет одна другую при каждой новой словесной фразе, которая обычно состояла из двух-трех и даже только одного слова, - причем, благодаря постоянным совпадениям заключительной "темы-фразы" с началом новой, форма не получала достаточно четкой расчлененности, или периодичности своих частей и отделов, а приобретала характер "сплошной вязи", с начала пьесы и до конца.

Принцип "имитации", технически давно развитой в целые серии форм и способов, в рассматриваемую эпоху имеет, по-прежнему, широчайшее применение, но уже не как показатель контрапунктического остроумия и технической ловкости (даже виртуозности) голосоведения; но наоборот - как лишь внутренне обусловленное (текстом, главным образом) приложение этой формы, обусловленное художественностью самого замысла и требованиями изящества, при этом наравне с другими, более простыми по фактуре, контрапунктами - "цветистым" и "нота против ноты" {сноска (при редактировании вычеркнута автором) – Отмеченная выше устойчивость части традиционных форм в тематике и приемах полифонии, вопреки новым веяниям эпохи, объясняется (надо думать) отсутствием, ко времени "Возрождения", полной исчерпанности тех "возможностей" и перспектив, какие присущи были этому стилю, как бы таясь в нем. Прогрессивные тенденции эпохи направлены были преимущественно в сторону качественного повышения унаследованной техники. Для полного же перехода на. Совершенно новые пути полифонии

еще много недоставало, а именно: при богатстве накопленного в предшествующие века чисто формального «мастерства», полифония не использовала его в полной мере для художественных заданий искусства, область которых была доселе едва затронута и требовала работы над собой, как еще не выполненного. Кроме того, нужно было время для того, чтоб пребороть и «изжить» привитый веками схоластический догматизм старых музыкальных теорий, и вместе освоить, намечаемые эпохой, новые подходы к задачам композиции, а более всего чтоб создать необходимые предпосылки для того, действительно «нового», музыкального «средства-принципа», без воздействия которого обновление полифонии было неосуществимо: это – принцип гармонии на основе ладов мажора и минора, которому предстояло вывести музыку на вполне новую дорогу и открыть путь к ее дальнейшему развитию – уже не в духе начал средневековья. Новым словом, свежим побегам надо было еще созреть и окрепнуть, чтоб сдвиг на эти пути стал возможен. Но – повторяем – и на старых (относительно) путях работы было более чем достаточно. Она и была проведена, - с огромным успехом и такой же художественной эффективностью.}

**Б. ШКОЛЫ И НАПРАВЛЕНИЯ.** В хоровой литературе XV - XV1 вв. мы находим богатейшую количественно и качественно продукцию, выразившуюся в тысяче мотетов, мадригалов и песен, а кроме того, далеко не в одной сотне месс, включавших в себе каждая от 5-6 до 8-10 и более отдельных номеров (типа мотетов). За этот период проявили свои выдающиеся творческие таланты сотни композиторов, которых мы во множестве встречаем в любой европейской стране из перечисленных выше. Образовался ряд отдельных школ, наложивших яркую печать оригинальности и своеобразия "направлений" в творчестве представителей этих школ. Знаменитейшими школами были: 1 - Нидерландская или франко-фламандская (XIV - XV1 вв.) с подразделением на местные - английскую (старейшую из школ), французскую, и немецкую; 2 - Римская (XV1 в. "стиль Палестрины") с отражением на Испанию, и 3 - Венецианская (XV1 и начало XV11 вв)

Особенностями школ были: а) в Нидерландской - преобладание имитационных и канонических форм, во всех видах сложности их и даже преднамеренной "учености" приемов, при ограниченности состава хоров, обычно из 2-х, 3-х (чаще всего) и не более 4-х голосов, реже 5-ти, и лишь как исключение - 6-ти голосов. Отсюда особая загруженность и «насыщенность» Фактуры голосоведения (особливо в сочинениях фламандской школы в связи с известной сухостью эмоционального выражения; б) Римскую школу, наоборот - отличает простота, ясность и прозрачность контрапунктической ткани, уменье сложнейшие по существу формы имитации, канонов, двойных, тройных и четверных контрапунктов и проч. представить без нагромождения трудностей - в образе легчайших мелодико-ритмических линий. Наиболее характерной чертой «стиля Палестрины» было чрезвычайно широкое применение простейшего из видов контрапункта – «нота против ноты», весьма близкого к аккордово-гармоническому стилю, с сохранением лишь характера церковных ладов. в) Венецианской школе свойственна тенденция к величавости и пышности звуковых форм, и отсюда широкое применение исключительного многоголосия (до 12 голосов в 3-х хорных сочинениях), с использованием всех средств имитационного стиля, {(вследствие чего звуковая сторона композиций, будучи блестящей и помпезной, вместе с тем нередко подавляет собой внутреннюю выразительность текстового содержания, доминируя над ним)-текст в скобках вычеркнут автором} г) В характере сочинений Английской школы чувствуется тематическая близость к национальной песне (исконне составлявшей гордость страны), а во внешних формах - простота народных же приемов голосоведения, {роднящая «английский контрапункт», в общем, гораздо более с направлением школы римской (без какого-либо непосредственного влияния их одной на другую), чем с вышедшей из той же Англии школы фламандской и ее уклоном в сторону "ученого мастерства" и "холодного безстрастия» хотя и нелишенного своих крупных достоинств.} д) Французская школа,

усвоившая в основной начала Нидерландской (фламандской) школы, внесла в общее направление своего хорового творчества много черт от природных свойств национального характера французов: живость, легкой возбудимости, остроты - склонной к образности фантазии, соединенных с четкостью ритмического движения, определенностью и сжатостью мелодического рисунка, бодрой тематикой и т.п. е) Немецкая школа, целиком примкнувшая к направлению же Нидерландской школы, заимствовала, с другой стороны, многое от венецианцев, в смысле склонности к широким и многоголосным звучностям, к торжественности и величавости общего колорита, слегка смягчив их прирожденный немцам лирической эмоциональностью с оттенком меланхолической мечтательности, а также и суровой сдержанности "северной". ж) На Испанской школе заметнее всего близость к «стилю Палестрины», но лишь на произведениях конца XV и нач. XVI в., тогда как в более раннем периоде преобладают смешанные черты родства, частью, с нидерландской, частью, Французской школами. То и другое легко объяснимо: в первом случае - общностью церковно-религиозной идеологии обеих "католических" стран (Италии и Испании); во втором - взаимовлияния музыкальных направлений обуславливались отношениями "всемогущей" тогда Испании со "свободолюбивыми" Францией и Нидерландами на почве политической борьбы этих стран. Сильная политическая Испания давила своих противников, но оказывалась и сама под обратным давлением не менее сильной художественной идеологии их обеих.

В. ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫЕ ЧЕРТЫ СТИЛЯ, на которые необходимо обратить особое внимание, следующие:

1. В отношении диапазона. Голосовые партии чрезвычайно редко касаются своих крайних (сверху и снизу) звуков, вращаясь гл. обр. в границах наиболее удобных, для каждого голоса, тесситур, обеспечивающих естественность и свободу «пения», вместе с полнотой и непринужденностью самого звучания всех голосов. Нельзя при этом обойти молчанием применение регистров, именно: у сопрано – преимущественно, его верхнего, т.е. лучшего в этом голосе регистра, а у альты наоборот, - регистра нижнего, как наиболее полного по широте звука, при сравнительно ограниченном применении верхних тонов (До-Ре). Тенор - в сочинениях на данный «кантус-фирмус», проведение которого поручается именно ему - берется только в границах своего медиума, и следовательно рассматривается композитором в этих случаях как средний мужской голос, близкий по тембру к высокому баритону; но и как голос, (подобно сопрано), имеющий звучный верхний регистр, тенор находит частое применение, особенно в хорах написанных не на известную всем муз.-тему (кантус-фирмус), а на оригинальную (авторскую).

Низкие ноты басового диапазона (фа, ми – ре - большой октавы) встречаются не часто и притом лишь при делении партии на 1-вые и 2-ые голоса.

Во всем указанном ясно просвечивает сознательная тенденция: использовать тембровые оттенки ("краски") тех или иных голосов, наиболее для них характерные и звучные, и тем самым усилить выразительность исполнения с чисто звуковой его стороны.

2. Та же исключительная забота о наилучших условиях для "пения", его "певучести" (кантиленности) сквозит и в характере ритмической фактуры голосоведения, где наблюдается преобладание длительно выдержанных нот (в 2, 3, 4 и более единиц), а малых длительностей - не мельче полудолей, более же дробных - только в весьма редких случаях. «Колоратура» совсем не входила в расчеты композиторов, и ей явно предпочиталась "спокойная" величавость медлительного движения. Это не было какой-либо уступкой вокальной «незрелости» певцов, т.к. известно, напротив, что вокальное мастерство певцов того времени находилось на очень высокой ступени. {Требование спокойствия, ровности движения, равно как и эмоциональной сдержанности в исполнении вообще, главным образом вытекало из ритуальных установок католической церковной музыки, которые - в силу тождественности приемов письма - были перенесены в область творчества мадригалов,

песен и других светских сочинений.} Этим, однако, нисколько не убивалась и не суживалась ритмичность движения, его разнообразие и действенность. Напротив, композиции обоих видов - культовые и типа мадригалов - отличались живым, порою даже крайне сложным ритмом, благодаря переплетению и одновременности самых различных ритмов в каждом из контрапунктирующих голосов (исключая, разумеется, моменты применения контрапункта "нота против ноты").

3. Мелодическое движение в смысле его интервального содержания ограничивалось ходами на большую и малую секунду, большую и малую терцию, скачками на чистую кварту, чистую квинту и малую сексту (только вверх), изредка на октаву, - чем также обеспечивалась (обуславливалась) предельная плавность, голосоведения, не знавшего "порывистости" отдельных «взлетов», а в конечном итоге - все тот же самый максимум кантиленности для каждого из хоровых голосов. Но - как и в отношении к ритму - мелодическая сторона целого не страдала оттого "мертвенностью" и недостаточной «выразительностью». Здесь (так сказать) шла на выручку совместность (одновременность) нескольких (редко 2-х только, чаще 3-х и 4-х, - даже более) самостоятельных мелодических голосов - а если и "подобных" или "тождественных" при имитации, то все же разновременно имитируемых, - при этом по своему содержанию и рисунку, обычно, ярких и выпуклых. Во общем: кантиленность достигалась без ущерба подвижности и разнообразию мелодических линий.

4. Фактура стиля. Моменты имитационные перемежались, частью, с т.н. "цветистым контрапунктом", получаемым от совпадения ритмически-разных мелодий каждого голоса, частью - с одновременностью нескольких мелодий одинакового ритма (к-пункт «нота против ноты»). В этом принципе стиля заключена исполнительская задача особого рода, о которой необходимо сделать несколько, крайне существенных замечаний.

#### Об исполнительских задачах при исполнении полифонического стиля.

Полифония, в противоположность гармонической гомофонии, есть "многоголосие" не в смысле большого количества самих голосов, а в смысле одновременности мелодий (2-х, 3-х, 4-х), или говоря по другому - наложения одной мелодии на другую мелодию, причем каждая из них имеет права на «самостоятельность», хотя без подавления таковой же в мелодиях одновременных. Отсюда следует, что задача исполнения полифонного произведения должна соблюсти указанное взаимоотношение голосовых партий (мелодий тож), не заслоняя одной мелодией другую (или другими). При имитации это достигается сравнительно проще потому, что имитационный голос получает право на его «ведение», как "ведущего тему", при относительной второстепенности голоса (голосов) сопровождающего, хотя последний и "доразвивает" еще начатую им мелодию. Задача исполнения становится сложнее в контрапункте «цветистом», где значимость голосов равносильная, а "ведущих" нет. Так же и при контрапункте "нота против ноты". Таким образом, полифонический стиль вообще обуславливает задачу исполнителя, как двойную по трудности: одну - при наличии к-пункта имитационного, и иную - при двух других его видах - но в обоих случаях одинаково нелегкую: сочетать самоценность голосов с требованиями «художественного ансамбля» принципиально не допускающего ни "разнобоя", ни «предпочтения» одних голосов другим. Если ансамбль в гармонической гомофонии всецело опирается на "строй" как равновесность голосов при некотором "отмечении" ведущей мелодии, то ансамбль полифонный - сверх общих требований «строя» - нуждается в дополнительных и своеобразных подходах к каждому голосу чтоб сохранить его самостоятельность без подавления прочих голосов. Здесь «техническая задача» незаметно переходит уже в "искусство" исполнения, при том труднейшее из его видов.

5. Самые формы или составы хора в полифонии чрезвычайно разнообразны: 2-х и 3-х голосные (малые по составу) имеют столь же обширную для себя литературу, как и 4-х и 5-ти голосные; 6-ти, 7-ми и 8-ми голосные не составляют какого-либо исключения, каковым, относительно говоря, являются лишь хоры до 12-ти голосов (9, 10 и 11-ти гол. и трех-хорные составы у венецианцев). Заслуживает внимания в этом разнообразии хоровых видов то, что здесь особенно ярко выступает широчайшее использование тембровой качественности того или иного состава голосов в хоре. Так: 2-х голосные хоры образуются во всех возможных комбинациях голосовых партий - от Сопрано-Альта или Тенора-Баса до сочетаний - двух сопрано (С. и М-С), Сопр. и Тен., А. И Б. даже М-С и Б, (У О. Лассо имеется целый том сочинений для подобных составов, у Жоскена де-Пре - одна из его многочисленных и месс, где один вид 2-хголосного хора сменяет разные другие виды.). Та же картина и в отношении 3-х голосных ансамблей, не говоря уже о 4-х, 5-ти, 6-ти голосных, и т.п. Каждая форма хорового состава не является «случайной» а имеет свою литературу, достаточно богатую количественно и качественно. Это означает, что "стиль вокальной полифонии" санкционировал все виды ансамблей, не создавая центрального или преимущественного положения ни для одного из них, а все равно признавая художественно-значимыми. {Как известно, такой подход к формам хора впоследствии исчез, и хор 4-х голосный занял положение «нормы» в типе хоровых составов, хотя частично, в виде отдельных эпизодов, в больших сочинениях для хора (ораториях, операх и т.п.) многие (далеко не все) составы хора встречаются, но именно в качестве «отхода» от «нормы». Удержались лишь многоголосные составы получаемые от применения «дивизи» партий, и реже – в виде основного типа: для данной пьесы, с ее начала до конца.} Указанная «санкция» весьма показательна, как выражение одного из принципов стиля подчеркивающего бесчисленные богатства ресурсов вокального хора, связанные с возможностями самого разнообразного сочетания голосовых партий и эффектов его в отношении "красочности" звучаний, а следовательно и выразительности хорового исполнения вообще.

6. Структура Формы "мотетной" сама по себе является заслуживающей внимания, как объект исполнительской задачи. Она интересна, именно, многочисленностью своих частей или отделов, хотя в последней бывает и не трудно проследить контуры двух - или трех частной формы, в главном и основном. Однако, не в этом - центр тяжести форм полифонных сочинений. Частая смена музыкальных тем (при каждой новой текстовой фразе, притом весьма короткой) в «мотетной форме» существенна тем, что рассчитана она, явно на эффект разнообразия и контрастности не двух или трех только, но именно многих (иногда 7 – 8 и более) тем, которые требуют, конечно, увязки их в единое и стройное целое, при этом не методом против- иди со- поставления всего лишь 2-х или 3-х «тезисов», а ряда таковых, - что, разумеется, значительно усложняет задачу дирижера-исполнителя. Форма, при неумении справиться с ней, рискует утратить в таком обилии «слагаемых» свою цельность и органичность построения, вылившись в нечто расплывчатое, смутное, подобно словесной речи без руководящей идеи и определенного плана. В этом заключена большая трудность исполнения мотетных форм, требующая исключительной продуманности общей структуры данного произведения, чтоб достигнуть необходимого единства и комплектности целого.

Обобщая сказанное относительно вокально-хоровых черт стиля полифонии XV - XVI вв., получаем: с одной стороны, утверждение максимальной кантиленности как основного принципа хорового пения; с другой - выявление исключительных богатств, имеющих в хоре ресурсы в связи с разнообразием «форм» или "типов" состава в хоре; в третьих - наличие исполнительских задач особой сложности и трудности, вытекающих из природы самой полифонии и ее мотетных форм (в частности). Та, и другая и третья стороны единства говорят о чрезвычайной важности этого стиля для хорового работника заостряя его внимание на вопросах самых кардинальных в области данной специальности. Кроме



того, из анализа этих сторон делается очевидным беспримерная высота стиля в целом как несомненно высшей точки развития, каких достигло в полифонии XV - XV1 вв. вокально-хоровое искусство, оставшееся в последующие времена непревзойденным и неповторимым, т.к. музыка взяла другое направление, отразившееся на хоре многими новыми чертами и особенностями. Специфика вокальной полифонии и «зенитное» положение хорового «искусства» в ее условиях осталась для нашей страны мало, и даже вовсе почти, не использованными. Но оставляя в стороне идеологическую несродность для нас этой литературы по ее «содержанию», необходимо взять от музыкальных ее основ и свойств, или от «стиля» в узком смысле слова, то многое, что составляет их положительную сторону. Здесь не только «колыбель», но и чрезвычайно высокая ступень подлинного «искусства хорового пения».

### ГЛАВНЕЙШИЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ ИСКУССТВА ВОКАЛЬНОЙ ПОЛИФОНИИ XV – XVI вв.

Родиной полифонии как искусства (*Ars nova*) является Англия, которой около 1400 г. принадлежало бесспорное первенство в музыкальной области Европы. Будучи более других стран развитой и модной как в торговле, так и в промышленности, раньше всех сломив у себя неограниченную власть короля и родовой аристократии, добившись значительных политических прав для средних, наиболее зажиточных классов, - Англия в отношении музыки оставалась преемницей высокоразвитого народного творчества (песни), издавна находившегося в руках так наз. «бардов», т.е. особого сословия певцов - хранителей старинных преданий и саг, владевших уже искусством многоголосия, хотя и примитивного, в то время как в прочей Европе - последнее далее 2-х голосия (в характере частичных «подголосков» к основной мелодии песни) не продвинулось. Крупнейшим представителем «полифонии» в указанный период был Джон Денстэпл (+1450 г.). Его ученик Гильом Дюфей (Дюфэ) (1400 - 1474 г.) перенес искусство "контрапункта\*" в Нидерланды, где, вместе с Беншуа (1425 -1475), заложил основание целой музыкальной школы – Нидерландской, знаменем которой явился стиль имитации.

Представителями «Нидерландской» школы, достигшей высокой ступени в развитии полифонического мастерства, были:

1. Окегем (уч. Дюфэ) – композитор и капельмейстер французского короля Карла VII (1430 – 1495 гг.).

2. Обрехт (1450 – 1505 гг.).

3. Жоскен де-Пре (1450 - 1521 гг.), и его ученики: французы - Пьер де ля-Рю, Мутон, Аркадельт, Жанекен и Гудемель, а также бельгийцы – Гомберт, Дукс и др., немцы - Г. Исаак, Финк и Зенфль (1492 – 1558).

4. Близкой по направлению к этой школе в Италии, но уже в XV1 в., была Венецианская школа, из представителей которой наиболее известны:

1. Вилаерт (глава школы) – (1480 – 1562 гг.).

2. Чиприано де-Роде (широко применявший хроматизм) – (1516 – 1565 гг.).

3. Габриели Андрей и Джованни (племянник и ученик А.Габриелли) – (1557 – 1612 гг.).

В Испании:

4. Моралес (+1533 г.).

5. Меруло (1533 – 1604 гг.).

В Германии:

6. Галлис (1550 – 1590 гг.).

7. Гаслер (Хаслер) - (1564 – 1612 гг.).

## 8. Экард – (1553 – 1611 гг.).

Примечание: Немецкие полифонисты и часть др. находились одновременно под сильнейшим влиянием Орlando Лассо, который принадлежал формально к школе Нидерландской, был вместе с тем, создателем собственного, весьма яркого и могучего направления, как многоголосный гений и величайший мастер композиции.

Римскую школу представляют:

1. Нанини (1545 – 1571), 2. Ф. Анорио, 3. Лука Маренцио (1550 – 1599), 4. Гр. Аллегри (+1585г.), 5. Аннимуччио, 6. Витториа (в Испании).

Величайшими Английскими композиторами в ХУ1 в. были:

1. Томас Теллис (+1585г.),
2. Вильям Берд (1538 – 1623 гг.),
3. Томас Морлей (1557 – 1603 гг.).

Примечание: Образцы хоровых композиций всех упомянутых авторов можно найти в изд. «Musica Sacra», муз. хрестоматии Саккети – 3-я часть, «Хоровых упражнений» Вюльнера и др.

Ввиду физической невозможности, по краткости срока, подробно ознакомиться с образцами всех школ и направлений, остановим свое внимание на трех главнейших представителях вокальной полифонии: Жоскен де-Пре (1450 – 1521), Орlando Лаосо (1522 – 1593), и Палестрине, (Джиованни Пьерлуджи, прозванный «да-Полестрина» по имени города, в котором он родился), (1526 – 1594 гг.) – признанных историей музыки гениальными.

(далее следует их деятельность и перечень наиболее значимых произведений для хора, особенности стиля.)

Жоскен де-Пре (1450 – 1521 гг.) – величайший из мастеров Нидерландской (или франко-фламандской) школы, владевший, наряду с технической изощренностью, блеском и благородством самого стиля, полной свободой выражения, гибкостью языка, проникновенностью чувства и крайней отзывчивостью на желанные тексту построения. Ему принадлежит огромное количество сочинений, как культового назначения, так и светских (Из последних немало, между прочим, програмно-изобразительных, что для данного стиля являлось не совсем обычным, но в чем Жоскен обнаружил большую оригинальность, смелую изобразительность и высочайшую художественность).

Местом деятельности его были разные города Италии (Милан, Феррара, Рим) и Франции (Камбре, Париж), всюду он признан был «князем музыки», за свой красочный и неистовый творческий гений.

Для анализа смотри:

1. «Христе элейсон» из мессы «Гавдеамус» (Хрестоматия Саккети № 40),
2. Мессу «Панге лингва», в "Истории музыки" Амброса, т. 5.
3. Образцы мадригалов (там же).
4. Из сборника «Сакро музика»: «Мизерере» на 3 гол. И
5. «Аве верум виргинато» (№№ 16 и 17, т. 3).
6. «Кви толлис» из мессы «Панге лингво» (см. сб-к Нидерландской шк.).
7. «Плени сунт цели» – 2-х гол.
8. «Ин карнатус» – 4-х гол.
9. «Стабат Матер» – 4-х гол.

Орlando Лассо (1522 - 1594) - фламандец по происхождению и по муз-школе, впоследствии овладевший всеми современными ему школами и направлениями, создавший потом свое собственное, очень яркое направление (даже подлинную «школу»). Область его композиции необычайно широка: ему принадлежит до 2000 сочинений, среди которых, (не

считая тогдашних «симфоний для оркестра») – наряду с мотетами, мессами, псалмами и гимнами – имеется огромное количество светских сочинений: «фраттолы» (с шуточным или любовным содержанием), «вилланелли» (того же рода, но связанные преимущественно с жизнью на лоне природы, притом в самой простой деревенской обстановке) и «мадригалы» (самый изысканный вид хоров, писавшихся без кантус-фирмус, обычно на 5 голосов.

Стиль О. Лассо: сочная «густота» полнозвучия и предельная насыщенность его; обилие тем и мотивных оборотов; крайняя свобода и «властность» в мелодическом развитии каждого голоса; частые и «крутые» модуляции; свободное (относительно) применение хроматизма; разнообразие ритмического движения в отдельных голосах и необычайная сложность его в целом; некоторая вязкость и уплотненность в соединениях мелких фраз и более крупных отделов, одних с другими; слитность общей формы. Основной «тонус» музыки Лассо – серьезность, глубокая сосредоточенность мысли и чувства, их чистота и благородство, отсутствие ложного патетизма настроений, наоборот – их полная естественность, здоровая бодрость и уравновешенность, не исключавшие однако проявлений и более нежных чувств, сердечности, даже, порою, меланхолической мечтательности и т.п. Широко и, даже исчерпывающий охват композитором не только всех средств искусства его эпохи, но и самой жизни – общественной и индивидуальной – во всей ее полноте и углубленности, объясняется, во-первых, направлением и высокой степенью развития тогдашних (конец XV-го века) жизни и искусства, а также собственным положением композитора, проведшего 38 лет в окружении высшей образованности века, при дворе могущественного герцога Мюнхенского, в качестве не только директора его знаменитой капеллы (оркестр и хор), но и дипломатического посла к другим дворам, блиставшим не меньшим могуществом и культурностью.

Хоровое искусство во времена Лассо близилось уже к завершению своей многовековой эволюции, готовясь к принятию ее последних достижений. Историческим назначением О. Лассо было: сказать это «последнее слово» вокальной полифонии и стать одним из «завершителей» ее. Таким Орландо и оказался, войдя в историю музыки как величайший из художественных гениев всех времен и народов.

#### Примерный список материалов для анализа:

1. Отрывок из «Покаянного псалма» №№ 42 и 43 из Хрестоматии Саккети.
2. «Адарамус те, Христе»,
3. «Песня» (№ 44 там же),
4. «Аве регина» – мотет 4-х гол.
5. «Супер флюмина»,
6. «Квам бенигус»,
7. «Царица неба».

Проводя параллель между творчеством О. Лассо и его великим предшественником Жоскеном де-Пре, можно заметить, что в границах общего обоим стиля, каждый внес в хор-литературу многое свое, вполне оригинальное, а не шел по одному и тому же пути.

Их разделяет, приблизительно, период в 25 – 30 лет (Жоскен де-Пре закончил свою деятельность в 1521-м году, т.е. за год до рождения Лассо в 1522 г., которого мы находим уже на службе в Мюнхене в 1556 г.) – срок небольшой, но известное значение на творчество каждого из них имевший. Сверх того, Жоскен – француз, работал певцом и регентом церковных капелл то в Италии (Милан, Модена, Рим, Феррара – в общем лет 20-ть), то в родной ему Франции (Камбре, Париж, Конде – все остальное время жизни). О. Лассо – фламандец родом, так же посещавший в молодости и Испанию, и Францию и Англию – с 34-х своих лет до конца жизни, целые 38 годов отдал немецкой Баварии, а в лице учеников – Германии вообще. Равные по гениальности и мастерству, но вполне различные по

природным темпераментам, каждый жил и работал в разное время и в разной среде. Отсюда разница и в творческих путях. В то время как у Жоскена де-Пре всюду слышатся: жизненная простота, мягкий лиризм и легкая уловимость выражаемых музыкой эмоций, подвижный, чуждый запутанности, с полной непринужденностью развивающийся ритм; образно-выпуклая, всегда красиво-певучая, свободно и широко льющаяся мелодия; ласкающее слух, полное вкуса и благородства, общее, «благозвучие» целого, — у О. Лассо наиболее характерными для его стиля чертами являются: возвышенный по содержанию, приподнятый по степени напряжения внутренне-углубленный лиризм эмоционального выражения, граничащий нередко с переживаниями драматической силы, властно покоряющий и требующий при слушании особо-вдумчивой сосредоточенности, внимания; короткие, одна на другую густо наслаивающиеся темы, часто мелодически скупые, но всегда «сжато-кованные» в своей «напевности»; обилие модуляционных отклонений, нелишенных порою некоторой жесткости и неожиданности для слушателя; господство полнозвучия с редкими моментами «прозрачности» голосоведения; в целом – мощная, с огромной впечатляемостью, исполненная высокого благородства, но по звучности тяжелая красота. Как во многом ни противоположны эти черты, но у обоих композиторов они равносильны и ярки. Оба одинаково способны расширить до предела вокально-хоровой кругозор изучающего их. Чтоб этого достигнуть в наибольшей мере, необходимо, после анализа литературы каждого в отдельности, перейти к сравнительному анализу образцов того и другого параллельно.

Джиованни Перлуиджи (1526 – 1594 г.), прозванный по имени города, в котором он родился: «де Палестрина».

С 1544 г. - органист и регент капеллы в главной церкви родного города; в 1551-м году - учитель пения и дирижер детского хора при капелле Юлии собора св. Петра в Риме; в 1555-м г. - на короткое время певец Сикстинской капеллы, затем снова капельмейстер: сначала в соборной церкви Иоанна Латеранского, потом – церкви «Санто Марии-Маджоре», и наконец, с 1571-го по год смерти, главный руководитель хора в соборе св. Петра. Вся жизнь Палестрины, как видим прошла в непрерывной работе исключительно в среде религиозной музыки, притом, непосредственно в самом центре католического мира - Риме, а последние 23 года даже близь очага церковно-идеологических воззрений - на службе самого папы римского. Творческая деятельность Палестрины, за исключением незначительного числа полу- светских мадригалов, была посвящена также культовой только музыке: он сочинил не менее 93-х месс и 179 мотетов, в которых и нашло свое выражение его гениальное дарование. То обстоятельство, что Палестрина ни разу не покидал Рима для посещений других стран, оказавшись в этом отношении полной противоположностью Жоскену и Лассо, еще более подчеркивает его исключительный интерес к церковной музыке, вне которой он не видел жизни и не хотел ее знать. Отсюда его историческое значение, как композитора всецело и безраздельно церковно-католического. Но это нимало не ограничивает художественной значимости творчества Палестрины и не снижает его, как об этом можно судить из следующего:

Палестрина - создатель собственного стиля, особого и глубоко-оригинального в области культовой музыки, легшего в основу целой школы ("Римской"), которая, вполне отличалась от других школ и направлений данной эпохи, получила (еще при жизни Палестрины) широчайшее распространение и всеобщее признание, и одновременно явилась, многими своими сторонами прямой предшественницей совершенно -особого стиля, возникшего в самом начале XV11-го века - так наз. «гомофонно-гармонического».

«Стиль Палестрины» (или "а-капелла") отличают от других стилей две стороны, идущих: одна - по линии канонических и имитационных форм вокальной полифонии, и другая - в отношении к приемам и характеру контрапункта, «нота против ноты».

1. Имитационно-канонические формы Палестрина освободил от чрезмерной, у большинства композиторов, сложности их Фактуры, неразлучной с преобладанием моментов «технической» изобретательности и чисто внешнего мастерства в голосоведении, которое, поражая своей виртуозностью компетентных в композиции лиц, для непосвященных в тонкости полифонии создавало сомнительный эффект звуковой сумятицы, неразберихи, крайней запутанности, усиливая к тому же еще и неясность текста. "Освобождение от сложностей" такого рода Палестрина достиг не ценой какого-либо «упрощения» самих форм, а, тем более, не сознательным отказом от применения особенно «ученых» и «замысловатых» из этих форм или приемов. Палестрина, оставя в полной неприкосновенности не только принцип, но и все разновидности имитационного и цветистого стилей, сумел виртуозность письма довести до того совершенства и высоты, когда наиболее «сложное» и «технически-мудреное»<sup>1</sup> начинает казаться и восприниматься как самое простое, без малейшего труда усваиваемое, где и смысл и красота – ясны воочию, а трудность и замысловатость «форм» как бы совсем не существуют. Иначе говоря: Палестрина в совершенстве овладел той степенью «художественной простоты и ясности», которые составляют истинную кульминацию каждого искусства. В этой "вершинности мастерства» и заключается суть значения Палестрины как последнего и окончательного завершителя всех достижений вокальной полифонии. К такой "простоте" в разрешении труднейших по голосоведению задач, нередко близко подходили и Жоскен де-Пре и О. Лассо; но ни тот, ни другой не остановились на ней как на конечной своей цели. Их миссия была иной: продолжать развитие полифонических форм в направлении дальнейшего раскрытия их деталей и возможностей, поскольку здесь не было сказано еще последнее слово. Эту задачу Жоскен и Лассо выполнили гениально. Осталось другое задание: разгрузить все то, что в своем бурном росте невольно привело к некоторому «излишеству» технически-сложного, не всем доступного, и несвободного еще от специфики "мастерства", хотя бы и предельно-высокого. Это задание легло на Палестрину, и он разрешил его, найдя пути к «простейшим», из возможных для искусства, формам.

Как ни существенно было мастерство Палестрины в показе "труднейшего" (по существу) – «простым» (по формам), однако едва-ли не большей заслугой его явился тот особый характер, какой он придал традиционному контрапункту «нота против ноты», где Палестрина подошел вплотную к имеющему стать в ближайшем будущем, «новым» и частично «господствующим»: к стилю гомофонно-гармоническому, хотя еще и в духе гармоний "ладовой", строго-диатонической. Так: в его творениях повсюду рассеяны моменты, в которых мелодию верхнего голоса сопровождают не "мелодии" же в прочих голосах, а звуки-тоны подлинных «аккордов», построением и последовательностью которых обусловлено все голосоведение, занимало не направленное к мелодической самостоятельности каждого яко бы «контрапунктирующего» голоса, а вполне чуждого этой тенденции. При этом, ладовая основа гармонии Палестрины заметно отходит от 5-ти диатонических, церковно-греческих "ладов", которые вытесняются преобладанием лишь только двух: ионийского и эолийского, часто с явной опорой на их тонику и обе доминанты, и с каденциями также чисто гармоническими, а уже не "ладовых" форм. К ним, впрочем, изредка присоединяются фригийский лад, в форме «фригийского каданса» (удержавшегося в "строгой" гармонии доселе). Во всем этом определенно проскальзывают признаки грядущих ладов - "Мажора" и «Минора», с функциональностью их ступеней, "аккордикой" и обусловленностью тою и другою законов «гармонического» голосоведения.

Образцы музыкально-технического анализа  
Хоровой литературы стиля вокальной полифонии.

Анализ мотета «Христе элейсон» Жоскена де-Пре.

Мотет написан на "Кантус-фирмус", взятый из грегорианских хоральных мелодий и представленный в четверном, тройном и двойном увеличении каждой из длительностей своего подлинника. "Хорал" исполняется сначала тенорами, а после паузы передается сопрано, который и заканчивает его "юбилеей" (как называлось мелодически-фигуративное заключение церковных хоралов). Остальные 3 голоса проводят в имитационной форме оригинальные темы самого автора, в качестве "обработки" данного кантус-фирмуса. Таким образом, мотет может содержать в себе три темы, из которых 2 первые подразделяют хор: на 3-х голосную группу исполнителей ведущей темы автора, с одной стороны, и тенор, поющий хорал - с другой. Третья тема вносит новую группировку, с таким же отношением голосов: 3-х к одному.

Хоральная тема выражена нотами одинаковой длительности, сообщающей ей оттенок статичности, с крайне медленным движением (благодаря «увеличениям»). Вторая и третья темы, служащие материалом для имитации, носят мелодически очень развитый характер, резко контрастирующий с 1-й темой, хотя и не менее плавный по своим интервальным ходам.

Лад - эолийский от "ля", с отклонениями /дважды/ в эолийский же лад от "соль", и с оригинальной заключительной каденцией по формуле: У + I или У11 + У111 = I ступ.

Имитацию проводят: сначала бас и альт в приму, в форме "стретты" на расстоянии одного такта, а с 9-го по 13-ый - сопрано и альт в октаву, тоже на расстоянии полутакта стреттой, и далее – бас и сопрано в дециму, но только в виде 2-го мотива темы (12-14 т.) после чего в альту появляется (на слове "элейсон", 16-й такт) короткий новый мотив (3-я тема), имитируемый басом, который обращает этот мотив в секвенцию, нисходящую двукратно по терциям, и приходит к каденции в ладе "ля", откуда идет уже заключительная часть мотета (21-27 такты) с имитациями в альту и басы отголосков сильно измененной 3-й же темы и кантус-фирмусом с юбилеей в сопрано. Таким образом, имитационные темы 2-я и 3-я составляют главное содержание музыки мотета, причем тема самого хорала как бы «цементирует» пеструю ткань имитаций, поражая её своими выдержанными тонами и противопоставляя подвижности её свою упругую статичность.

В отношении к структуре формы всего мотета следует отметить, что часть с разработкой 3-й темы (16-20 такты), отличаясь своим содержанием от начальной (1-15 такты), равно как и от заключительной (21-27 т), имея к тому же собственную полную каденцию (в ладе «ля», см. выше), позволяет отнести ее к средней части по положению в форме целого, а эту последнюю определить как 3-х частную, притом "несимметричную", ввиду разности в суммах временных единиц в каждой из частей: 15 + 5 + 7 тактов (всего 27 тактов). На первый взгляд кажется возможным и другой диагноз формы - это: на основании общности тематического материала с 16 по 27-й такт, считать всю эту часть мотета за 2-ю, а форму целого определить 2-х частной. Но против такого вывода говорит ясно выраженная и 2-я по счету, полная каденция (в такте 20-м), приходящаяся на середину предполагаемой "2-й части" мотета, резко отмежевывая её вторую половину, тем самым разрушая их целостность и единство. А с другой стороны, бесспорное единство 1-й части (I - 15 такты) подчеркнуто каденцией (плагальной) в такте 15-м, которой ставится ясная граница между одним отделом и началом другого, - с новой темой и новой структурой приемов ее развития (что и наблюдается в тактах 16-20). Моментом, решающим количество частей, служат (как везде в музыке) каденции, которых в данном мотете три, а не две, и следовательно форма не двух частная, а трех частная.

Что касается вокально-хоровых свойств и особенностей разбираемого мотета, то главные из них следующие:

1) Выше было указано, на двойное подразделение хора на группы по три голоса в каждой, противопоставленные одному. Значение этого подразделения несколько не "формально-техническое", а глубоко практическое, весьма важное для исполнителя, с точки зрения учета соотношения действующих сил.

Положения в хоре полифоническом могут быть существенно различны смотря по тому, каждый ли голос тематически выражает себя независимо от других голосов, или же по связи с частью их общностью темы при наличии другой (других) темы в прочих голосах или частной группе их.

В первом случае пред нами полифония, точно отвечающая количеству хоровых голосов - в известном смысле, вполне самостоятельных, (исключая требований "художественного ансамбля"). Во всех других случаях мы имеем дело с разными группировками контрапунктических голосов, и тем поставлены перед задачей: объединить родственные (по содержанию их мелодий) голоса и одновременно сопоставить их с другой группой столь же родственных друг другу голосов.

Вопрос сводится уже не к количеству отдельных голосов, а к числу их группировок или объединений (на основе общей темы), и самая "полифоничность" в таком случае становится двойко-сложной, имея дело, с одной стороны, с ансамблем в рамках каждой группы, и с другой - с новым высшим ансамблем в лице этих групп.

В разбираемом нами мотете таких группировок две, объединяемых проводимыми ими темами, но вокалистически (по составу голосов) разных: Бас + Альт + Сопрано и Бас + Тенор + Альт, при противопоставлению первый - тенору, а второй - сопрано, ведущим кантус-фирмус. В интересах слушателя необходима полная и четкая разделенность этих "генеральных линий", чтобы он мог уследить за развитием ведущих тем (а не голосов) и их сопоставлениями одной с другой.

Характерно, что в средней части мотета (916-20 такты) начальная группировка приканчивается, и участвующие голоса (три) ведут мелодические линии каждый свою; в заключительной же части (21-27 такты) прием группирования (уже по-новому) продолжен, причем ансамблю придан новый (третий по счету) вид и особая колористическая окраска.

2) Обращает на себя внимание тесситура альта, где использован, на протяжении всего мотета, исключительно только один низкий регистр: от "фа" 1-й октавы, с центральным положением нижней квинты "фа-до". В свою очередь и сопрано вращается в столь же низком регистре: "ре-до". Диапазон тенора ограничен пределами квинты "ля-ми", где средний регистр слегка затрагивает начало высокого регистра. Бас, с начала до конца, не покидает своего среднего регистра с частым выходом в верхний (до ре 1-й октавы включительно) и лишь в заключительных тактах мотета опускается до нижнего "ля" большой октавы.

Итак: низкие регистры и такая же тесситура верхних голосов (сопрано и альт) состязаются со средне-высокими регистрами и тесситурой голосов мужских (тенор и бас). Преднамеренность композитора – налицо. Надо думать, что для Жоскен де-Пре недостаточно было дать в своем произведении "тематическую разработку" хора средствами и методами полифонического стиля, ради её самой, но имелись в виду еще и те "колористические тона", какие - по мысли автора-художника - могли усилить эмоциональное воздействие мотета на слушателя. Принцип "тембризации" (как видим) в глазах композитора занимал далеко не мало важное место в ряду творческих приемов его; и самый хор расценивался им не как лишь "механический ансамбль мужских и детских голосов", но с тонким учетом всех оттенков вокальной "краски", какие можно извлечь из богатейшей "палитры", какою является Хор. Звуки голосов, их движения скоростные и высотные, их гармонические сочетания, архитектура их комплексно-завершенных форм - это все не

более, как голый остов, контурный чертеж задуманного "образа", почти только его "сухая схема", которой нужны живые и яркие краски, игра "тонов", чтоб "немой" тот "образ" заговорил и дал понять: что в нем заложено и есть. Карандашный рисунок - не полная еще картина; ей нужны красочные цвета, чтоб стать сполна и окончательно "картиной". Эту, именно, идею утверждает та черта, над анализом которой в мотете Жоскена - мы остановились.

Вне тембровой окраски хорового произведения нет еще полноты его выражения.

Что современному хоровику-исполнителю взять от "итогов" анализа данной пьесы Жоскена де-Пре?

- Надо взять: методы подхода к хору и принципы трактовки его Жоскеном де-Пре, чтобы глубже осознать "ресурсы" хора и те пути, стоя на которых вокальная полифония была не временной служанкой певческого ремесла, а подлинным и высоким искусством.

#### Анализ 1-го стиха "IV-го Псалма"» - Орlando Лассо.

Фактура 5-тиголосия: сопрано, альт, 1-й и 2-й тенор, и бас. Кантус-фирмуса нет; взамен его проводится короткий ритмический мотив на слово -"мизерере" (помилуй) в трех голосах (бас, второй тенор и сопрано), в виде имитации на расстоянии 1/2 такта, фоном которой служит ритмически-обособленная двухголосная фраза альты и 1-го тенора, с общим заключением полустиха (мизерере меи деус", т.е. - помилуй меня, Боже) в стиле "цветистого" контрапункта, с разночтением текстовых слогов во всех (почти) голосах, отклонением из лада "до" в "Эс", и полукаденцией в последнем. Второй полустих построен на проведении двух коротких мотивов: а) на слова - " секундум магнам" (по великому..) в виде 3-хголосной фразы (бас, 1-й и 2-й тенор), ритмически имитируемой одновременно сопрано и альтом, и б) нового мотива на слово "мизерикордиам" (Твоему милосердию..), поданного вторым тенором, затем последовательно проходящего в басу и трехголосной группе (сопрано, альт и 1-й тенор), с модуляционным отклонением из "Эс" в "Дэс" и возвращением в лад "До" на слова "туам" (Твоему). (характерна последовательность: Эс и Ас, Дэс и Це-моль.)

Пятиголосие в обоих половинах стиха строго выдержанное, без всяких пауз, с тесным расположением и низкими тесситурами всех партий. Звучность мрачная; грузная, колористически одноцветная, но богатая своей полнотой и слитностью (прочие стихи написаны в той же манере). Отрывок показателен как для индивидуального стиля О. Лассо, так и для иллюстрации того, как сложность и глубокость личного душевного переживания могут быть выражены многоголосным хором в условиях ограниченного диапазона и узких ладовых рамок.

#### Анализ "Песни" О. Лассо (см. «Хрестоматия» Сакетти, № 44).

Изложение ведут сопрано, альт и тенор – в стилях: контрапункта "нота против ноты" в первой фразе и имитационном - во 2-й, 3-й, 4-й и 5-й фразах (везде в плане коротких однотактных мотивов). Все фразы - двутактные; заканчиваются, фригийским кадансом с участием баса, который неизменно повторяет (6 раз) один и тот же мелодический ход из трех звуков, коими и создается сама каденция (данная в конце "Песни" в увеличении). Сочинение интересно, как образец необычайной простоты и изящества, где чувствуется гениальное предрешение со стороны О. Лассо тех радикально-новых путей, приход которых был уже близок, и став на которые хоровое искусство создало совершенно особый «стиль», - совсем иной, нисколько не похожий на господствовавший доселе: стиль гомофонно-гармонический. Гениальность Лассо видна здесь не менее, что в его капитальных творениях, где оно выступает во всеоружии традиционной полифонии, победоносно заканчивающей свой славный путь.



Анализ мотета «Круцификсус» из мессы Папы Марчелло, соч. Палестрины.

В первой фразе текста: "Круцификсус эциам про нобис" (распятого за нас) слово "круцификсус" излагают тенор и бас в контрапункте "нота против ноты", а на следующих трех словах ("эциам про нобис") к ним присоединяется альт, образуя 3-х голосный контрапункт того же «разряда». Фактура голосоведения вполне позволяет перевод последнего на язык гармонии следующим образом: «Э-ци-ам про но-бис».

Во второй фразе ("Суб Понцио Пилято") сопрано проводит короткую тему, сопровождаемый альтом в терцию, вслед за тем вступает тенор с имитацией этой темы (в квинту), в то время как сопрано и альт контрапунктируют её (тему) со слогом .."ля" (Пилято), но по-прежнему в параллельном движении и в ритме темы. Таким образом и здесь, несмотря на имитационную форму, сохраняется тот же контрапункт "нота против ноты". Фраза (3-я) "Пасус эт сэпультус эст" (и страдавшего и погребенного) дана уже в чисто-аккордовых последованиях (трезвучий в 4-хголосном изложении и в характере, указанном в примечании (на стр. 3). Тот же стиль на словах: "Эт рэзуррексит" (и воскресшего), продолжение коих ("тэрция дие", т.е. в третий день) проведена 3-хголосно в форме нисходящей секвенции секстаккордов: до-си-ля-соль-фа-соль.

соль-фа-ми-ре-до-ре.

ми-ре-до-си-ля-соль.

"Секундум скриптурас" (по писаниям) - аналогично «круцификсус» (см. начало первой фразы), т.е. в 2-х голосном контрапункте, простом. "Эт акцендит ин целюм" (и восходит на небо) - снова в аккордовом 4-хголосном складе (VIII-VI-V-III-IV-I ступени лада "До"). "Сэдет эд декстрам Патрис" (и сидит справа от отца), за исключением начального короткого (1/2 такта) мотива в тенорах, изложено в 3-хголосной "гармонии" (сопрано, альт и тенор), как фраза: "кум глэриа юдикаре" (и снова имеющий придти) - "со славой судить". Конечные слова - две фразы: "вивос эт мортуос" (т.е. судить живых и мертвых) и "куюс регни нон эрит финис" (царству которого не будет конца), подобно всем другим, содержит опять таки "аккордовую" структуру, лишь с частичным применением простейших задержаний в каденциях. Простота голосоведения, выдержанность на протяжении всего мотета одного и того же технического приема ("разряда"), однако, не помешали Палестрине с чрезвычайной силой выражения передать как скорбные моменты текста (о воскресении и восхождении на небо) или грозно-величественные (о суде живых и мертвых). (В подобных же случаях и с той же эффективностью воздействуя на слушателя обращались к трактуемому здесь приему письма и другие композиторы эпохи. См., например, «Ин карнатус» Жоскена де-Пре, «Аве Мария» Аркаделя и др.).

Анализ мотета "Санктус" (Свят, свят...) –  
на шесть голосов, из той же мессы.

Стиль письма - совершенно противоположный предыдущему, а именно: сложно-имитационный, с проведением, на пространстве небольшого числа тактов, ряда тематических мотивов (до 4-5 в каждом отделе мотета), в прямом и обратном движении, в непрерывной смене одной темы другою и переброской их в разные голоса, так:

1-ю тему, из 3-х целых нот в исследовании по секундам (ми-ре-до), подает 2-й тенор, сопровождаемый в простом контрапункте альтом и 2-м басом. На фоне этих трех голосов вступает, после паузы в 1/2 такта, сопрано со 2-й темой. В этот, теперь уже 4-х голосный ансамбль, на заключительных тонах обеих тем, в 3-м такте включаются: сначала 1-й тенор, с имитацией 1-й темы, плюс 1-й бас с имитацией контрапункта к ней; затем - 2-й бас с имитацией 2-й темы (спетой сопрано), а далее чрез новый полутакт - сопрано с новой, короткой же, 3-й темой, которую тотчас же имитирует 2-й тенор, только что пред тем спевший тему 1-ю. В момент имитации 3-й темы, альт, доселе только сопровождавший тот и другой ансамбли (альт, 1-й тенор, 1-й и 2-й бас + 2-й тенор и сопрано), вводит 4-й

тематический мотив (5 - 6 такты), который сопровождается с одной стороны, канонической (на расстоянии 1/2 такта) имитацией этого мотива в 1-м теноре, а с другой - проведением (в третий раз) 1-м басом 2-й темы, как ответом на имитацию её, пред тем, 2-м басом.

Прежде чем проследить дальнейшее развитие указанных тем, остановимся на только что описанном моменте данного образца: как видим, здесь на пространстве всего лишь 6-ти тактов в хоре проходят целых четыре темы, успевающих образовать ряд имитаций, одна за другой следующих, переплетающихся – то простых, то стреттных.

Не создает ли такое скопление тематического материала, вместе с нагромождением голосов и форм, - чрезмерной перегрузки, сложности и тяжести для восприятия? Нет, не создает: темы коротки, мелодико-ритмически весьма яркие, легко различимы слухом, и потому никакого затруднения для быстрого усвоения их слушателем не представляют; их проведение свободно от какой-либо запутанности, так как вводятся они постепенно одна за другой, после не менее как двукратного воспроизведения каждой из них (в плане имитаций), причем образующиеся в хоре частичные группировки или ансамбли легко осваиваются слушателем, четко дифференцируясь по признакам либо однородности, либо наоборот - разнотипности, контрастности своих голосовых составов. В разбираемом отрывке поражает полнота и богатство звучности, но такие, где обилие материала и сложность фактуры не затемняет голосоведения, не скрывают его "прозрачности" и "видимой" простоты и удобопонятности, даже обманывая слушателя "кажущейся простотой" там, где в сущности вложена изумительная сложность технических приемов, "ученость"<sup>1</sup> которых, однако, преодолена мастерством художника. Чему служит, что имеет выразить столь сложный комплекс полифонной техники и форм? Об этом скажем ниже. Продолжаем прерванный анализ.

В 7-м такте появляется 5-й мотив (тема), в виде гаммообразного хода в пределах квинты "до-соль", с закреплением, верхнего звука (соль) протяжением его до длительности целой ноты.

Поданный 1-м тенором, этот мотив во-первых, в тактах 8-II, тем же голосом как бы имитируется квартой ниже, с мелодическим заключением его на тонике лада, а затем - повторяется в своей первоначальной высоте (от "до" – вверх), с каденцией уже на 4-й ступени лада (Фа); во-вторых, он имитационно проводится (на фоне вышеописанной фразы 1-го тенора) то в сопрано, то во 2-м теноре, то в альту, образуя сплошное 4-голосное стретто, в характере "перекатов" стремительно подвижной волны из голоса в голос. Оба баса, не участвуя в развитии этого мотива и противопоставляя прочим 4-м голосам, с их дробным ритмом, протянутые звуки как некую "скрепу-фундамент" общего звучания, проводят, также имитационно - 6-й мотив, но уже как эпизодический, который в дальнейшем никакого развития или применения не получает.

Необходимо оговориться, что 5-й мотив, при удлинении своего начального тона (до четверти с точкой), становится ничем иным, как мотивом 3-й темы, взятой в противодвижении. Исползованный в тактах 7-II частью в своем подлинном виде, то с указанным удлинением (в сопрано, и частично в альту и 2-м теноре), и чрез это удлинение внутренне срачиваясь с 3-й темой до степени тожества с ней, - этот мотив, как именно 3-й = 5-му, в тактах с 13-го по 15-й получает максимум развития, имитационно появляясь - и в прямом, и в обращенном видах - во всех 6-ти голосах, завершая вместе с тем весь первый отдел разбираемого мотета, и доводя хоровую звучность в нем до предела её полноты и тематической насыщенности, а самые голоса - до границы их диапазона (мужские голоса) и эмоционального воодушевления.

Полнозвучие и сложность фактуры в данном случае объясняется, несомненно, стремлением композитора создать впечатление стихийности воспевания "Санктус" небом и землей", в многообразной смеси мотивов, голосов и всевозможных оттенков выражения. Такое задание остается неизменным и в дальнейших 4-х разделах мотета, рассматривать

мы, однако, не будем ввиду аналогичности их изложения приемами, выше уже достаточно описанными.

## II. ГАРМОНИЧЕСКИЙ СТИЛЬ В XVII – и 1-й половине XVIII вв. (Монтеверди, Люлли, Рамо).

Эпоха Возрождения раскрепостила европейского человека от власти церковной идеологии, направив его потребности по совершенно иному направлению, чем какое имело место в духовной и общественной жизни предшествующих веков. В области чисто-художественной, и в частности музыкальной, центральное положение заняла тематика греко-римской античности с героями её истории и мифологии, однако не в религиозно-мистическом освещении последней, а в аспекте обще-философском, рационалистическом, всемерно приближенном к обще-человеческому разумению. Стремление художественных кругов Флоренции (одного из самых передовых городов Италии) восстановить античные музыкальные формы привело к созданию нового для тогдашней Европы типа муз-формы, а именно певучей декламации или музыкального "речитатива", под аккомпанемент простейших аккордов, к тому времени достаточно уже выявленных контрапунктом "нота против ноты". Одновременно с этим было окончательно утверждено применение 1-го и 5-го ладов, как ладов мажора и минора с тремя устоями на тонике и двух доминантах, в качестве единственно приемлемых. Все эти три момента, именно: речитатив, аккордика и ладовость мажора-минора, явились в своей совокупности началом Гармонии, как стиля композиции, приведшего на смену полифонии. Важнейшим из этих моментов были:

1) осознание аккорда как "единого созвука" 3-х или 4-х тонов в их терцовом соотношении, а уже не как комплексы интервалов, случайно образовавшихся в результате контрапунктического голосоведения;

2) утверждение мажора и минора как двух основ ладовости,

3) что касается речитатива, то, при его относительной малоценности как мелодии, в нём был заложен существенный для Гармонии, принцип "гомофонии", т.е. господство (примат) одного ведущего голоса - верхнего (наичаще) мелодического - перед прочими, только "сопровождающими" его в форме аккордов. (Внутренняя значимость нового стиля заключалась в том, что если полифония была выражением «начала коллективности», в смысле общности определенного мироощущения средневековой эпохи, то гармония, в ее гомофонной природе, отныне призывалась служить таким же выражением противоположного начала – индивидуального, в смысле отражения в музыке мироощущений отдельной личности, как строителя своей и общей жизни уже без покорного растворения личного единства и целостности в мистической стихии, «общепризнанного», «на века установленного».)

### Характеристика стилей Дюлли и Рамо:

Тематика - мифологические и полуисторические сказания о богах и героях греко-римской древности, развитое в приподнято-патетических, величаво-торжественных тяжеловесных тонах ложно-классицизма, в угоду вкусам придворной знати "Короля- Солнца" - Людовика XIV -го.

Жанры: со стороны музыкального содержания - песенно-танцевальный или маршеобразный; со стороны формы исполнения - вокально-инструментальный (хоровой с обязательным сопровождением оркестра, т.е. диаметрально-противоположный стилю предшествующей эпохи).

Главнейшие черты формальных (технологических) особенностей стиля:

1) Лады - мажор и минор (взамен диатонических-церковных ладозвукорядов стиля вокальной полифонии)

2) Применение в мелодике всех без исключения интервалов обоих ладов и хроматизма в частности.

3) Разукрупнение видов длительности, вследствие широкого применения осьмых и шестнадцатых нот и редкого пользования звуками свыше 3-4 единиц счетного времени - при размерах: 2/4, 3/4, 4/4, а также 3/8, 6/8 и т.д. при темпах всех 5-ти основных типов, приведшее в целом к значительному оживлению и разнообразию ритма вообще.

4) Членение мелодии на дву- и тритакты, как элементы её структурных форм,

5) В гармонии - применение всех аккордовых видов, хотя и с преимущественным использованием трезвучий главных ступеней, а из септаккордов - V и II ступени, реже вводных и проч. Каденциальный характер гармонических ходов

6) Ограниченное применение полифонии с одновременным переключением голосоведения с чисто-мелодической - на аккордовую основу.

7) В структуре форм - определенная тенденция к периодичности частей и 2-х, 3-х частности целого

8) Преобладание 3-х и 4-х голосного склада.

#### В произведениях Рамо:

Тематика и жанры: а равно и технологические принципы стиля в тенденции к утонченности всех форм и более высокий технический уровень, фактура в основном - гомофонно-гармоническая, но при значительно большем разнообразии аккордовых видов, богатстве гармонических оборотов и расширения границ модуляционных планов. В полифонии - растущее преобладание элементов гармонии (в ущерб "линейности" мелодического рисунка тем и голосоведения вообще).

Широкое применение танцевальных форм и ритма: гавота, менуэта, чаконны и т.п.

В области вокально-хоровых приемов: 1) довольно частое применение 3-х голоса, нередко в смешанном составе: одного женского и двух мужских голосов 2) Бережное обращение с тесситурой: избегание низких тонов басового диапазона, высоких у тенора и альты и т.п. 3) обилие хоровых номеров в каждой опере - признак взгляда на хор как на важный фактор в вопросе творчества и исполнительства музыки вообще, и оперной в частности.