

Н. В. Ушакова

Модальное сольфеджио

Хрестоматия

Н. В. Ушакова

Модальное сольфеджио

Рекомендовано

*Межрегиональным научно-методическим советом по художественному образованию
при Межрегиональной общественной организации преподавателей
ассузов культуры Сибири и Дальнего Востока
в качестве учебно-методического пособия
для студентов музыкальных учреждений*

Хрестоматия

Издательство «Композитор»
Москва, 2018

ББК 85.907.11

У 93

Рецензент: Г.А. Демешко,

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки

Рецензент: Н.М. Кондратьева,

кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки

Рецензент: Н.Г. Смирнова,

председатель межрегионального методического совета по художественному образованию при МООП ссузов культуры Сибири и Дальнего Востока, профессор кафедры педагогики и психологии, руководитель центра непрерывного образования Кемеровского государственного университета культуры и искусств, кандидат педагогических наук

У 93 Ушакова Н.В.

Модальное сольфеджио. Хрестоматия. – М.: Издательство «Композитор», 2018. –

133 с.

Учебное мультимедийное издание «Модальное сольфеджио», составленное Н.В. Ушаковой, кандидатом искусствоведения и педагогом с более 20-летним опытом преподавания музыкально-теоретических дисциплин, не имеет себе аналогов в отечественной музыкальной педагогике, оно включает теоретический и практический материал по модальной музыке Средневековья и Возрождения. Изучение добаховского искусства, которое уже включили в программы музыкальных колледжей, на практике всё ещё остается недостаточным. Причины видятся в отсутствии учебных материалов, а также в недооценке роли модального искусства в процессе обучения. В этом смысле настоящее пособие Н.В. Ушаковой – заметное событие в современной музыкальной педагогике.

Ценность пособия заключается и в его содержании. В хрестоматию вошли уникальные материалы: двухголосные мотеты О. Лассо, трёхголосные произведения Г. Машо, Ф. Ландини, Г. Дюфаи и Ж. Дебре, а также первый в истории вокальный цикл Л. Лехнера на стихи неизвестного автора «Deutsche Sprüche von Leben und Tod» (рукопись 1606). К нотному сборнику прилагается обширный комментарий автора, посвященный феномену модальной системы Средневековья и Возрождения. Автор излагает сложные научные положения о модальности в простой и доступной для понимания форме. В методических указаниях предлагаются возможные практические способы интонирования многоголосной модальной музыки. К хрестоматии прилагается звуковое пособие - комплект компакт-дисков: голоса полифонического многоголосия озвучены тембрами различных инструментов.

Учебное пособие «Модальное сольфеджио» получило государственную лицензию и гриф на использование его в педагогической деятельности и предназначается для профессионального обучения студентов музыкальных ССУЗов и высших учебных заведений. Хрестоматия модальной вокальной музыки – это ценный материал не только для студентов музыкальных учебных заведений разного уровня, но и для широкого круга любителей старинной музыки.

Н.В. Ушакова, автор-составитель, 2018
О.В. Ушаков, компьютерный набор, 2018
Издательство «Композитор», 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие
От автора-составителя

Введение

Модальная ладовая система (общие положения)
Мотет, ренессансная многоголосная песня и вокальный цикл
Методические указания по сольфеджированию модальной музыки
Источники нотных примеров

Раздел I. Модальное двухголосие

1-40. Orlando di Lasso. Two-voice motets

Раздел II. Модальное трёхголосие

41. Аноним (XIII в.)
42. G. Machaut. Omnes specisa
43. G. Dufay. Fauxbourdon-Satz
44. F. Landini. Si dolce non sono
45. J. Depres. Petite camusette

Раздел III. Модальное четырёхголосие

а) Ренессансная многоголосная песня

46. J. Depres. Frottola "Scaramella"
47. M. Pretorius. Gha us, mein Herz, und suche Freud
48. O. Lasso. Matonna mia cara
49. O. Lasso. Farurera
50. O. Lasso. Lo ti vorria

б) Месса и мотет

51. J. Taverner. Benedictus
52. G. Palestrina. Kyrie
53. O. Lasso. Stabat Mater. I pars
54. O. Lasso. Stabat Mater. II pars
55. O. Lasso. Stabat Mater. III pars
56. O. Lasso. Stabat Mater. IV pars
57. O. Lasso. Stabat Mater. V pars
58. O. Lasso. Stabat Mater. VI pars
59. O. Lasso. Stabat Mater. VII pars
60. O. Lasso. Stabat Mater. VIII pars
61. O. Lasso. Stabat Mater. IX pars
62. O. Lasso. Exspectans exspectavi

в) Вокальный цикл

63. L. Lechner. Deutsche Spruche von leben und Tod. Der erste Teil
64. L. Lechner. Der ander Teil
65. L. Lechner. Der sechste Teil
66. L. Lechner. Der neunte Teil
67. L. Lechner. Der zehnte Teil
68. L. Lechner. Der zwolfte Teil
69. L. Lechner. Der dreizehnte Teil
70. L. Lechner. Der vierzehnte Teil

Предисловие

Важнейшая особенность нынешнего духовного самосознания – всестороннее расширение его историко-культурной восприимчивости. Повышенный интерес к неклассическим и неевропейским культурам становится импульсом появления в XX-XXI веке музыкальных коллективов, возвращающих современного слушателя к аутентичным способам исполнения традиционной, старинной, религиозной и т.п. музыки. Начиная с творчества Б. Бартока и И. Стравинского, в композиторский «обиход» активно входят архаические и фольклорные элементы, музыкальные символы востока и церковных ритуалов.

Подготовленное к изданию Модальное сольфеджио составлено автором из образцов духовной музыки XIII -XVI веков. Идея настоящего сборника – *восполнить пробел в освоении названного этапа музыки посредством ее активного интонирования*. Как известно, включение в программы колледжей и вузов теоретического и практического материала, связанного с освоением добаховского искусства, все еще остается недостаточным. Так, до сих пор в среднем звене обучения музыкантов отсутствует курс полифонии, а вопросы старинной и современной музыки затрагиваются отрывочно или «контурно». В этом смысле настоящее пособие Н. В. Ушаковой – заметное событие в современной музыкальной педагогике.

Актуальность «Модального сольфеджио», на наш взгляд, имеет две стороны: гуманитарную и утилитарную. Расширяя и обогащая зону интонационного слышания учащихся за счет модального многоголосия, автор *раздвигает общий диапазон их культурной восприимчивости, делает его более открытым и полифоничным*. Более частная задача – практическое соприкосновение в курсе сольфеджио с не совсем привычным для «уха» учащихся материалом. Точность «попадания» автора – в умелом сочетании двух различных, но взаимодополняющих друг друга принципов, дающих возможность творческого, вариативного решения ряда методических задач. В первой части Сольфеджио это постепенное, «шаг за шагом» овладение *техникой модального интонирования и слышания* (движение от простейшего двухголосия – к многоголосию), во второй части – *оттачивание культуры активного интонирования* на разнообразных в жанровом, фактурном и контрапунктическом отношении примерах акапелльного четырехголосия.

В работе над Модальным сольфеджио Н. В. Ушакова проявила себя как инициативный и увлеченный собиратель уникального материала. Некоторые из приводимых ею хоровых образцов ни разу не издавались в России и автор, в сущности, впервые вводит их в педагогический обиход. Большим достоинством Хрестоматии является и обширный комментарий автора (теоретически предваряющая часть сборника), включающий в себя емкую и тщательно дозированную информацию о модальности Средневековья и Возрождения.

Тщательный подбор и «селекция» музыкального материала автором, объединение общим («модальная» система) замыслом Хрестоматии, продуманная, идущая от самой музыки методика его включения в курс сольфеджио, на наш взгляд, весьма симптоматичны. Они свидетельствуют о «выстраданной» им концепции активного и вместе с тем осмысленного включения учащихся в духовный континуум музыкального Возрождения.

Доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
Новосибирской государственной
консерватории (академии) им. М.И. Глинки
Г.А. ДЕМЕШКО

От автора-составителя

В отечественной системе обучения у учащихся по сравнению с их зарубежными сверстниками очень хорошо и даже «жестко» сформирован классический ладотональный слух. В музыкальных школах и колледжах модальная ладовая система либо не изучается совсем, либо затрагивается отрывочно, часто в отрыве от художественных образцов той эпохи. Одной из причин этой проблемы является отсутствие учебных материалов по данной тематике.

Многолетняя педагогическая практика подтвердила правильность авторской методики с интенсивным слуховым погружением учащихся не только в музыкальные произведения классической и романтической традиции, но и в художественные образцы модальной музыки, обладающие величайшей духовной и эстетической ценностью.

Целью автора-составителя при сборении нотных примеров для Хрестоматии было органично соединить в ней познавательную и художественную направленность. Поэтому весьма важным для нас оставался вопрос о подборе музыкального материала – эталонных музыкальных произведений, ориентированных на другие стилевые нормы, дающие возможность для формирования культуры обучающихся и развития их духовности.

Учебное пособие «Модальное сольфеджио» состоит из трёх разделов. Основным материалом первого раздела являются нотные примеры модального двухголосия, расположенные в порядке постепенного усложнения, во втором и третьем разделах – модальное трехголосие и четырёхголосие. Наиболее простые образцы сборника предлагаются для чтения с листа. Однако большая часть примеров, содержащая ладовые, интонационные и метроритмические трудности, требует предварительного освоения в домашних условиях.

В процессе работы над музыкальным текстом для удобства прочтения текста были заменены ключи (на скрипичный или басовый), часть номеров была подвергнута сокращению, иногда – транспозиции, в редких случаях была произведена небольшая правка отдельных нот.

К Хрестоматии прилагается звуковое пособие – комплект компакт-дисков, с которыми учащиеся могут работать в домашних условиях. На компакт-дисках записан нотный материал сборников: голоса полифонического многоголосия озвучены тембрами различных инструментов, аранжировка в музыкальных примерах при этом периодически меняется. Подобное изложение звукового материала методически оправдано, так как позволяет развивать у учащихся не только интонационный, но и тембровый слух.

В заключение автор выражает глубокую признательность и благодарность всем тем, кто своим участием и советами помогал созданию данной работы. От всего сердца благодарю Анну Унру за дружескую помощь в сборении музыкального материала для Хрестоматии, а также за организацию поездки в Германию. От души благодарю Олега Ушакова за набор нотного текста, за создание оригинал-макета сборника. С благодарностью называю рецензентов Хрестоматии – доктора искусствоведения, профессора Г.А. Демешко, кандидата искусствоведения, доцента Н.М. Кондратьеву, председателя межрегионального методического совета по художественному образованию при МООП ссузов культуры Сибири и Дальнего Востока, профессора, кандидата педагогических наук Н.Г. Смирнову.

Кандидат искусствоведения,
преподаватель НОККиИ
Н.В. УШАКОВА

Введение

Модальная ладовая система (общие положения)

Музыка григорианского хора и ренессансной полифонии всегда рассматривалась в русле модальности. Термин «*модальность*» происходит от латинского корня *mode*, который образует свои производные: «*modus*» (лат. – мера, образ, род, способ), *model* (образец, пример) и др. Музыка – это *искусство меры* (*modus*), считал Аврелий Августин (354-430), и основана она на равномерной цифровой структуре, ведь число есть в духе прообраз Бога. В своём труде «О свободе воли» Августин пишет: «всякую вещь, где увидишь *меру, число и порядок*, не колеблись признать [делом] Бога Творца (курсив мой. – Н.У.)» [1, с. 65].

В последнее время появляется научная литература, где разграничиваются понятия «*модальное*» и «*тональное*». Две «музыкально-экологические системы» соответствуют разным психологическим установкам музыканта, их типам поведения и опыта. Различие этих двух систем, которые «соперничают за власть над психологической ситуацией и творческим поведением музыканта», Г. Орлов видит, прежде всего, в *психологических архетипах* [4, с. 169]. В. Шуранов трактует модальность – как «*озвученную форму религиозного делания*», выявлению которой подчинены все уровни музыкального языка [8, с. 20-21]. Ю. Москва упоминает о «*модальном этосе*», под которым «...понимается способность модуса к выражению определенного состояния души. <И хотя> учение об этосе было унаследовано Средневековьем от античности, <...> христианское миропонимание вдохнуло в это понятие совершенно иное содержание» [3, с. 35]. Так, средневековые мыслители подходили к ладам не только как к чисто композиционному методу: они вкладывали в них *богословско-теологические смыслы*, подобно тому, как древнегреческим ладам мыслители своего времени придавали этическое значение.

В основе модальной музыки лежит идея символизма, которая опирается на Священное Писание и проявляет себя на разных уровнях: литургии, её отдельных песнопений (их структуры, формы), комплекса выразительных средств (лады, ладовые тоны). Благодаря диатоничности ладов-модусов, все они имеют между собой общие черты. Подобная организация модального музыкального пространства соответствует концепции средневекового мировидения с его *идеей единства во всём*.

Таким образом, понятие «модальность» формулируется нами как «*строго выстроенная система музыкального выражения христианской онтологической философии*. Большое значение в модальной системе принадлежит христианской символике, а также следующим аспектам: онтологической роли Слова Божия; принципам единения (монотеизм), универсальности, типизации; дуализму, принципу подобия и изоморфизму на макро- и микроуровнях»¹ [5, с. 66].

Система церковных ладов формировалась в течение X – XIII вв. параллельно с развитием музыкальной письменности. Для обозначения средневековых модусов применяли названия древнегреческих ладов, несмотря на то, что структуры звукорядов стали иными. Мелодии в григорианике строились соответственно их принадлежности к тому или иному модусу. Принадлежность песнопения к тому или иному модусу определяется следующими критериями:

¹ Об этом более подробно см. монографию Н. В. Ушаковой «Марианские антифоны в западноевропейской культуре Средневековья и Возрождения». С 52-66.

- амбитусом (диапазоном) мелодии;
- финалисом (заключительным тоном мелодии) – её главной ладовой опорой;
- реперкуссой (побочной опорой мелодии);
- характерными мелодическими формулами, прежде всего начальными (инициальными).

Лады объединялись вокруг четырёх финальных звуков (D E F G). В результате сложилась стройная система из восьми употребительных ладов. Благодаря *диатоничности* модальной системы, эти лады имели между собой общие черты. В 1547 году Глареан в своём трактате «Додекахорд» расширил число звукорядов до двенадцати. Он включил два лада – ионийский и эолийский с их плагальными вариантами, которые давно существовали в старинной музыке, но не учитывались музыкальной теорией.

Приведём таблицу с общепринятыми нормами для церковных ладов:

Таблица 1

<i>Название лада</i>	<i>Название лада</i>	<i>амбитус (диапазон напева)</i>	<i>реперкусса (побочная опора)</i>	<i>финалис (заклучит. тон)</i>
I Дорийский	первый автентический	d-d ¹	a	d
II Гиподорийский	первый плагальный	A-a	f	d
III Фригийский	второй автентический	e-e ¹	c ¹	e
IV Гипофригийский	второй плагальный	H-h	a	e
V Лидийский	третий автентический	f-f ¹	c ¹	f
VI Гиполидийский	третий плагальный	c-c ¹	a	f
VII Миксолидийский	четвёртый автентический	g-g ¹	d ¹	g
VIII Гипомиксолидийский	четвёртый плагальный	d-d ¹	c ¹	g
IX Эолийский	пятый автентический	a-a ¹	e ¹	a
X Гипоэолийский	пятый плагальный	e-e ¹	c ¹	a
XI Ионийский	шестой автентический	c-c ¹	g ¹	c ¹
XII гипоионийский	шестой плагальный	g-g ¹	e ¹	c ¹

Благодаря формульному строению григорианского хора, «связь всех вещей» проявляется в модальной музыке не только на звукорядном уровне ладов, но и на уровне формообразования. По мысли Т. Барановой, средневековые модусы – «... нечто большее, чем просто лад; это сумма мелодических формул для начала, продолжения и окончания напева, модель, матрица, канон для построения бесчисленного количества григорианских мелодий» [2, с. 43]. Аналогичная идея лежит и в основе теории центонизации² григорианиста П. Ферретти. Мелодические формулы³, по мнению автора, подобно неким первородным

² Центон (лат. – сшитый из лоскутков, пёстрый), термин «центонизация» ввёл в музыковедение П. Ферретти, он означает одну из основных техник композиции григорианского хора.

³ В его теории представлена наиболее совершенная классификация мелодических формул. Учёный выделяет следующие формулы:

1. стилевые – силлабические, невматические, мелизматические;
2. по местоположению в форме различаются формулы:
 - а) начальные (инициальные) интонации и реинтонации (начало в новых разделах формы),
 - б) центральные [mediane],
 - в) завершающие [termination], называемые каденциями.

атомам, предшествовали акту композиции. Каждый напев демонстрировал свой индивидуальный набор мелодических формул, которые в свою очередь складывались в «мелодические семейства», переходя из одной мелодии в другую в неизменном виде. Напев имел только несколько формул, которые чередовались с переменными мелодическими фрагментами. Таким образом, связь между песнопениями григорианского хора осуществлялась благодаря формульному строению.

Ритмы мелодий григорианского хора – это в основном ритмы прозаической речи, тогда как повторяющиеся ритмические построения более поздней музыки (по крайней мере, до начала XX в.) — это ритмы поэтической речи. Членение мелодии в григорианском хоре всегда строго соответствовало границам между смысловыми отрезками текста.

Церковные лады-модусы возникли в практике монодийного григорианского пения и сохранили своё значение в хоровой полифонии эпохи Возрождения. Гармонические созвучия в модальной музыке возникали как результат совпадения независимых голосов, движущихся *по горизонтали*. Координатором вертикали при соединении голосов был *интервал*. Предпочтение отдавалось консонансу, диссонансы были возможны лишь на слабой доле как проходящие, с обязательным разрешением.

Модус эпохи Средневековья и Возрождения мыслился как мелодическое, а не функционально-гармоническое единство и для этой системы характерны следующие признаки:

1. Каждый тон диатонического звукоряда имеет определённую функцию, значение тонов и их октавных повторений неодинаково.

2. Опорность звука в модальных ладах обуславливается определёнными ритмоинтонационными условиями: степенью протяжённости тона, его повторяемостью, ритмическим положением по отношению к цезуре. Основным опорным тоном средневековой модальной системы является финалис, совпадающий с окончанием музыкального произведения.

3. Помимо основного тона выделяются побочные опоры, среди которых различаются – секундовые, терцовые и квартовые. Побочные опоры средневековых ладов имеют разную значимость. Наиболее важную роль в качестве побочной опоры лада играет реперкусса, её взаимодействие с финалисом обуславливает характерный облик лада. Интервальное соотношение побочных опор с финалисом определяет сущность лада. Так, например:

в дорийском ладу подчёркивается I, V, III;

во фригийском – I, IV, VI;

в миксолийском – I, V, IV;

в эолийском – I, V, III;

в ионийском – I, V, III.

Определять модус можно не только по финалису, но и по инициальным формулам. Ссылаясь на модальные обороты, приведённые Иоханнесом Кохлеусом в начале XVI в.⁴, предлагаем следующую таблицу:

3. по модальным критериям – формулы, присущие для одного из восьми модусов, особенно определённо это проявляется в интонациях и заключительных каденциях.

⁴ См. Meier B. Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jahrhunderts Musica Disciplina. 1953. Jg. 7. S. 179.

Таблица 2

<i>Название лада</i>	<i>амбитус</i>	<i>реперкусса</i>	<i>Финалис</i>	<i>Инициальные ладовые формулы</i>
I Дорийский	d-d ¹	a	d	Квинта от d – a
II Гиподорийский	A-a	f	d	Терция от a – c или от d – f
III Фригийский	e-e ¹	c ¹	e	Секста e – c, Скачок на квинту e – h Нисходящая кварта от a – e
IV Гипофригийский	H-h	a	e	Кварта e – a Нисходящая кварта от a – e
V Лидийский	f-f ¹	c ¹	f	Терция от f – a или от a – c
VII Миксолидийский	g-g ¹	d ¹	g	Квинта от g – d, Нисходящая терция от d – h
VIII Гипомиксолидийс.	d-d ¹	c ¹	g	Кварта от g – c

4. В модальных ладах звукоряд, который выдерживается на всём протяжении построения с данной опорой и является основой модальности, не определяет сущность лада. Он может совпадать и при различной ладовой структуре. Лад проявляется благодаря интервальным сопряжением мелодических опор и конкретным мелодическим формулам.

5. Модальным ладам свойственна ладовая переменность, что является результатом отсутствия тяготений.

Особенность средневековых модальных ладов и их отличие от тональных ладов удобнее представить в следующей таблице:

Таблица 3

<i>Основные категории ладовой структуры.</i>	<i>Модальные лады</i>	<i>Тональные лады (гармонические лады)</i>
Звукоряд	Звукоряд и его амбитус (объём) соблюдается строго	Звукоряд может строго не выдерживаться
Функциональная единица	Тон	Аккорд
Устой	Основной опорный тон – финалис (отдельный звук). Функция торможения	Устой-тоника (трезвучие). Полноценная устойчивость
Централизация ладовой системы	Слабо централизованные, нецентрализованные	Централизованные
Тяготение	Тяготение либо отсутствует, либо проявляется чрезвычайно слабо	Сильное тональное тяготение
Побочные опоры лада	Местные побочные опоры находятся в различном интервальном соотношении с финалисом. Ведущая ладообразующая роль принадлежит реперкуссе	Устойчивые звуки: I, III, V ступени лада
Формулы - модели	Ладовые формулы – характерные для лада мелодические обороты	Тональные гармонические формулы модели: D-T, S-T, S-D-T
Октавность	Неоктавные, октавные	Октавные

Если модальная система Средневековья была обращена к закономерностям развертывания литургической монодии (начало, середина и окончание напева), то с появлением многоголосия впервые возникла необходимость в обсуждении вопросов, связанных с *модусом полифонической композиции*.

В условиях многоголосной модальной музыки изменилась и система ладовых предпочтений: вместо *двенадцати* ладов путём естественного наложения плагальных и автентических амбитусов количество ладов сократилось до *пяти*: *d- дорийский, e- фригийский, g-миксолидийский, a-эолийский, c-ионийский*⁵.

Однако каждый лад имел свой *транспонированный вариант*, который возникал из «натурального положения» и переходил в систему **moll** благодаря переносу звукоряда на *кварту вверх или квинту вниз*. Таким образом, каждый раз прибавлялся бемоль в транспонированном варианте лада, например:

d- дорийский (g-дорийский),
e- фригийский (a-фригийский),
g-миксолидийский (c-миксолидийский),
a-эолийский (d-эолийский),
c-ионийский (f-ионийский).

Второй вид транспозиции «**duri in durum**» возникал благодаря переносу звукоряда на *квинту вверх или кварту вниз* и прибавлял один хроматический звук – *fis*, например:

d- дорийский (a-дорийский),
e- фригийский (h-фригийский),
g-миксолидийский (d-миксолидийский),
a-эолийский (e-эолийский),
c-ионийский (g-ионийский).

В дальнейшем процесс по сокращению количества ладов продолжился, и в результате осталось всего два лада с их транспонированными вариантами (в будущем тональностями). Как отмечает Т. Баранова, музыкальная теория XVI-XVII столетий фиксирует две возможности трансформации ладов: «изменение состава звукоряда, возникающее благодаря альтерации звука *си*, и смещение устоя с одних ступеней лада на другие» [2, с. 12].

миксолидийский }
лидийский } **ИОНИЙСКИЙ**

дорийский }
фригийский } **ЭОЛИЙСКИЙ**

Кроме того, теория транспозиции способствовала развитию **хроматики**. Как известно, отношение к хроматике у Отцов Церкви было неоднозначным. Так, Климент Александрийский писал: «Итак, оставим хроматические гармонии (=лады. Ю.Х.) бесстыдным попойкам и пёстроразодетой, как то подобает гетерам, блудливой музыке» (цит. по: [7, с. 191]). Однако, несмотря на это, хроматика в эпоху Возрождения стала нормативным явлением. Она появлялась не только благодаря транспозиции, но и свободно – в виде вводнотонности, когда тоновые тяготения заменялись полутоновыми, что усиливало ладовую неопределенность в ренессансной полифонии.

⁵ Лидийский лад был малоупотребителен из-за возникновения в нём тритона. Поэтому он трансформировался в ионийский с помощью альтерации си-бекар на си-бемоль.

Благодаря преобладанию *диатоничности* модальной системы, все лады имели между собой общие черты, и это способствовало ладовой неоднозначности. Как известно, *принцип типизации*, свойственный мелодике григорианского хорала, а в дальнейшем и мелодиям строгого письма, основан на христианском миропонимании⁶, где личность самоценна в её сопричастности к высшему началу. В ренессансной полифонии сформировался особый тип мелодики, основанный на *обобщенных интонациях* григорианского хорала.

В обсуждении этого вопроса остро встаёт проблема *музыкального тематизма* эпохи Возрождения. Из-за обобщённой, тематически нейтральной мелодики некоторые учёные вообще отрицают наличие тематизма в вокальной полифонии, другие, например Е. Ходорковская, предлагают ввести понятие «*модальный тематизм*». Она пишет, что «понятие модального тематизма, реконструируемое из теоретических источников и музыкальной практики XVI столетия, способствует, как кажется, конкретизации представлений об интонационных реалиях мышления эпохи» [6, с. 137]. В теоретических трактатах XV-XVI столетий *cantus prius factus отождествляли с темой*⁷ произведения. Большинство исследователей в этой области сходятся во мнении о том, что это явление не сопоставимо с тематизмом эпохи Нового времени.

В музыке эпохи Ренессанса стала утверждаться организация многоголосия на трезвучной основе при сохранении норм модальности. Модальная гармония (термин С. И. Танеева) была явно подчинена вокальному началу, её особенности определялись мелодико-интонационным комплексом в условиях вокально-хорового искусства. В модальной многоголосной музыке зародилась система каденций. Каданс, дающий кварто-квинтовый ход в басу, подчёркивал основные тоны лада. Центр лада мог быть представлен унисоном, октавой, квинтой, иногда трезвучием.

Особенность *модальной гармонии*⁸ заключается в том, что смена созвучий регламентируется движением голосов, а не законами функциональных кварто-квинтовых соотношений. Ю. Холопов отмечает, что «поскольку выбор тонов для этих аккордов строго ограничен, то диапазон консонантных аккордов оказывается сравнительно узким и поэтому может функционировать как определенный *гармонический модус*. Музыка всё время вращается в одном и том же круге созвучий, <...> то есть модально, <...> ренессансную систему модальной гармонии можно, поэтому назвать *гармонической модальностью*» (курсив мой. – Н.У.) [7, с. 195].

С появлением *гармонической модальности* возникает осознание контраста между мажорным и минорным трезвучием, поскольку в григорианских напевах терция лада мало акцентировалась. С развитием многоголосия стало формироваться представление о противоположных ладовых наклонениях в модальных ладах.

Как известно, одним из первых теоретиков, кто обратил внимание не только на трезвучную основу многоголосия, но и на окраску минорного и мажорного трезвучия был

⁶ Индивидуализации христиане предпочитали типизацию, и в отличие от личностно-психологической точки мирозидения они выбирали «объективизирующую».

⁷ Синонимами слова *thema* являются термины: «*passagio*» (краткий мелодический фрагмент), «*soggetto*» (длительный мелодический фрагмент) или «*subjekt*» (английский вариант).

⁸ Целостность модальной гармонии определялась неизменностью модуса – основного звукоряда, который строился по чистым квинтам (b f c g d a e h) и набором консонирующих созвучий: трезвучий I, IV, V ступеней; трезвучия IIb – в ладах минорного наклонения; трезвучия VIIb – в ладах мажорного наклонения; «мажорными хроматическими» трезвучиями, построенными на II, VI, III ступенях в ладах мажорного наклонения.

Царлино. Он писал: «Эти лады [мажорного наклонения – Н.У.] весьма радостны и оживлённы, потому что в них мы часто слышим ... квинту, разделённую или раздвоенную на большую и малую терцию <...> во вторых [ладах минорного наклонения – Н.У.] часто встречается противное и звучит нечто печальное и томное, что делает всю кантилену нежной» (цит. по: [2, с. 17]).

Модальная композиция особое значение приобретает именно в период расцвета имитационной полифонии. Модус, определяющий логику музыкального формообразования, во многом влияет как на интонационные особенности музыкального материала, так и на уровень синтаксического членения формы.

Теоретики эпохи Возрождения писали, что модальный лад характеризовался не только конечной каденцией, но и несколькими каденционными ступенями, встречающимися на протяжении всего мотета. Пьетро Понтио⁹ каденции разделял на «характерные», которые использовались в начальных и заключительных построениях и «нехарактерные» для данного модуса, которые встречались в срединных построениях. По систематике Галлуса Дресслера каденционные ступени делились на «главные», «менее главные» и «чуждые»¹⁰.

Каденционные ступени не характерные для данного лада можно рассматривать с позиции модальной модуляции. Однако не все исследователи склоняются к данной точке зрения, например, Ю. Холопов писал, что «для функционирования гармонического модуса как фактора именно модальной гармонии необходима его абсолютность и *неподвижность*, то есть отсутствие тональной модуляции, которой свойственна смена ориентира, основного звукоряда, смена модуса (курсив автора)» [7, с. 196].

Иную точку зрения на эту проблему высказывает Е. Ходорковская, ссылаясь на 14-главу «Книги о природе и свойствах модуса» Й. Тинкториса¹¹, в которой разбирается принцип «смешивания ладов» – *commixtio tonorum*. Она пишет: «Логика модального мышления – это логика двух взаимодополняющих возможностей: обеспечить звуковысотную упорядоченность и гомогенность ткани – и нарушить её. Включение в композицию “несвойственных” модусу интонационных формул – важнейшее “событие” музыкального развертывания, сравнимое по своему эффекту с тональной модуляцией, – своего рода “*модальная модуляция*” (курсив мой – Н.У.)» [6, с.142].

Выход модуса в более широкое культурное поле в эпоху Ренессанса неизбежно сопряжен с *поиском нового разнообразия*, проявляющегося на всех музыкальных уровнях: ладового мышления, мелодико-тематического, гармонического, композиционного. В основе модальной логики, с одной стороны, заложен принцип *неподвижности, абсолютности* (система ладов, формул, кадансов и т.д.), а с другой – внутренней мобильности с индивидуально протекающими ладо-мелодическими, полифоническими и композиционными преобразованиями.

⁹ Pontio P. Ragionamento di musica / Faks. – Neudruck. Hrsg. Von S. Clerx. Kassel, 1959. Fol. 99-100.

¹⁰ Dressler G. Praecepta musicae poeticae. Ms.1563 / 64. Ed. B. Engelke // Geschichts-Blatter Fur Stadt und Land Magdeburg. 1914/1915. Jg. 49/50. S. 239.

¹¹ CS IV. P.24.

Список литературы:

1. Аврелий Августин. О свободе воли. О христианском учении / Аврелий Августин // Антология средневековой мысли: Теология и философия европейского Средневековья. Т. 1 / под ред. С. Неретиной. – СПб.: РХГИ; Амфора. ТИД Амфора, 2008. – С. 25-113.
2. Баранова, Т. Б. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI-XVII веков / Т. Б. Баранова // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4 /сост. Р. Ширинян; ГМПИ имени Гнесиных. – М., 1980. – С. 6-27.
3. Москва, Ю. В. Григорианика (григорианский хорал и средневековая литургическая монодия): программа-конспект курса для студентов музыкальных вузов, обучающихся по все специальностям / Ю. В. Москва. – М.: научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. – 64 с.
4. Орлов. Г. Древо музыки / Г. Орлов. – СПб.: Композитор, 2005. – 440 с.
5. Ушакова, Н. В. Марианские антифоны в западноевропейской культуре Средневековья и Возрождения / Н. В. Ушакова. – М.: Композитор, 2015.- 252с.
6. Ходорковская, Е. С. Ренессансные представления о функциях модальных ладов в многоголосии XVI века (к проблеме рецепции музыкального наследия Средневековья) / Е.С. Ходорковская // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2, – Л.: ЛГИТМиК им. Н.К.Черкасова, 1992. – С. 129-148.
7. Холопов, Ю. Гармония. Лады модального типа / Ю. Холопов. – М., 1988. С. 160-217.
8. Шуранов, В. Модальность как озвученная форма религиозного делания. / В. Шуранов // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: Материалы науч. конф. – М., 2004. С. 14-22.

Мотет, ренессансная многоголосная песня и вокальный цикл

*Мотеты не следует давать в пищу простому народу,
он не заметит их изящества и не получит от них удовольствия;
мотет надо исполнять для ученых и для тех,
кто ищет в искусстве изящества и тонкостей*
Йоханнес Грохео

В первом разделе Хрестоматии используются **двухголосные мотеты Орlando Лассо** (ок.1532–1594)¹², которые объединили в себе законы контрапункта и модального лада. Для лучшего осмысления этого жанра, предлагаем небольшой исторический ракурс.

Мотет (франц. motet, от mot — слово), жанр многоголосной вокальной музыки, возник во Франции в XII веке и в своем развитии прошёл ряд этапов. В основе раннего мотета лежал литургический напев – **cantus prius factus** (в дальнейшем – с. pr. f.) в одном из голосов (чаще в теноре), к которому присоединялись другие голоса с вариантом того же текста или с другим текстом. Важнейшее отличие мотета XIII века от других жанров того времени – многотекстовость (со временем – многоязычная). Мотет возникал тогда в цепи музыкальных явлений, складываясь на основе фрагментов из органума школы Нотр-Дам¹³, в итоге к первоначальному богослужебному тексту «подлинника» мог присоединяться не только духовный латинский текст, но и текст французской любовной песни. Таким образом, с XIII века в многотекстовый мотет проникают светские тексты и песенно-танцевальные мелодии.

Новый тип мотета – **изоритмический** – возникает в эпоху Ars nova¹⁴ в XIV веке, в его основе лежит принцип композиции, выражающийся в *остинатном проведении ритма*, независимого от звуковысотной линии. Как правило, ритмическое остинато помещается в теноре. В мотете XIV века усиливается контраст между тенором и свободно развивающимися верхними голосами ещё и благодаря разному тембровому звучанию: нижний голос – инструментальный, два верхних – вокальные.

В начале XV века осуществляется переход к однотекстовому мотету и постепенно устанавливается четырёхголосный состав. В мотетах конца XV – XVI вв. из практики исполнения *исключаются инструменты*, исчезает типичное для Средневековья *перекрещивание голосов*, а также базисное значение дуэта голосов – верхнего и тенора и особая индивидуализация верхнего голоса. Между голосами появляется пространство, кроме того, возникает контраст фактуры – чередование имитационного и гармонического склада фактуры, как средства развития в музыкальной форме. Вокальная природа голосов приводит к отбору определённого круга ритмоинтонаций, они типизированы и вокальны, просты для

¹² О. Лассо – великий полифонист, последний представитель нидерландской школы, он изучил нидерландскую, итальянскую, немецкую, французскую, музыкальные культуры и творчески претворил и обобщил их характерные черты в своих сочинениях. Virtuозно владея приёмами полифонии строгого стиля, О. Лассо смело расширил её выразительные средства.

¹³ Органум (лат. *organum* — орган; инструмент) — жанр и техника музыкальной композиции в эпоху Средних веков. Исторически наиболее ранняя форма европейской многоголосной музыки.

¹⁴ Название эпохи «Ars nova» возникло по одноимённому труду Филиппа де Витри (около 1320 г.), в котором были затронуты музыкально-теоретические вопросы: о мензуральной нотации, о характере голосоведения в многоголосном складе (запрещении ходов параллельными октавами и квинтами), о необходимости альтераций отдельных звуков, о возможности использования двудольного ритмического измерения (несовершенного). Позиция ученого музыканта была прогрессивной, направленной против догматизма и схоластики средневековой теории.

интонирования и располагают к имитациям. Мотет достигает в своем развитии классической стадии для данного жанра именно в ренессансный период музыки.

Жанр мотета О. Лассо трактовал очень многообразно, им было создано рекордное количество мотетов (свыше восьмисот), из них – пятьсот шестнадцать – вышли отдельным изданием вскоре после смерти композитора под общим названием «Magnum opus musicum» («Великое музыкальное творение») ¹⁵.

Во многих двухголосных мотетах О. Лассо преобладает простой контрапункт (см. пример 29). Голос вне имитации представляет собой развертывание значимой для лада инициальной формулы или консонантного интервала. Канонические имитации небольших размеров встречаются в основном на разделах формы. Например, в примере №23 композицию мотета условно можно разделить на три раздела, и каждый раздел после каденции начинается с канона.

Вокальный склад двухголосных мотетов О. Лассо – богат и многообразен. В этом смысле в них можно найти едва ли не всё, что было доступно певцам в любых жанрах того времени, вплоть до пассажности, характерной для сольного пения. Однако в его мотетах зачастую прослеживается потенциально *инструментальное начало* — их фактура не ограничена вокальным складом столь чистым, например, как у Дж. Палестрины. Композитор питает пристрастие к нетрадиционным в «строгом стиле» смелым интонациям по гармоническим тонам (см. примеры 6, 10 и др.), или, наоборот – к репетициям на одной ноте (см. пример 16). О. Лассо часто выходит в мотетах за рамки собственно вокальности, побуждая голоса хора подражать звучанию различных инструментов. Среди его двухголосных мотетов существуют 12 инструментальных пьес без текста (см. примеры с 30 по 40) – “cantiones suavissimae”, вышедших впервые в 1577 году, позже они переиздавались, иногда под названием *ричеркары, фантазии*.

Во втором разделе Хрестоматии «**Модальное трёхголосие**» музыкальных примеров не много, в основном это произведения написанные в XIII - XIV вв., потому что большая часть вокальных произведений Ренессанса имела четырёх- или пятиголосное решение ¹⁶.

В трёхголосных модальных произведениях XIII - XIV вв. элементом вертикальной структуры являлся не аккорд, а интервал. Поэтому возникающие созвучия составлялись по правилам трактовки интервалов: консонансы использовались свободно, диссонансы сначала возникали достаточно хаотично, со временем они стали использоваться согласно нормам «неаккордовых звуков» с обязательным разрешением, смена созвучий была связана с движением голосов.

В мотете анонимного автора XIII века (см. пример 41) используется трёхголосная фактура, где каждый голос имеет свой текст и превалирует трёхдольное измерение

¹⁵ Н.Симакова в книге «Вокальные жанры эпохи Возрождения» выделяет пять типов мотетного жанра в творчестве композитора:

1. мотеты со строго выдержанной хоральной мелодией;
2. мотеты, стержнем многоголосной фактуры которых, является канон;
3. мотеты, напоминающие своим строением остинатные формы;
4. мотеты, выполненные в простом контрапункте, где все голоса имеют идентичную ритмику;
5. мотеты сквозного имитационного строения, в фактуре которых все голоса равнозначны, а своими высотными соотношениями (I, V, I, V) готовят будущую фугу [6, с. 83-84].

¹⁶ В ренессансный период музыки трёхголосию отводилось место в серединных разделах мессы для внесения более камерного звучания – в эпизодах, как правило, связанных с образом Иисуса Христа.

(совершенное время) в ритмической организации. Оstinатно-вариационный принцип композиции мотета связан со строением тенора (его с. рг. f. проходит два раза, повторяясь с 16 такта). Вертикаль композиции состоит из кварт, квинт, октав, только иногда вводятся терции, а секунды звучат очень напряжённо.

В изоритмическом мотете **Гийома де Машо**¹⁷ «*Omnes specisa*» (см. пример 42) трёхголосная фактура не отличается плотностью, она скорее прозрачна и графически узорчата, выдержана на изоритмическом фундаменте тенора (нижний голос). Композитор не стремится к полимелодичности многоголосия. Главную выразительную роль он отводит верхнему голосу, который, являясь гибким и подвижным, всегда остается на первом плане.

Мелодия тенора, напротив, очень простая и взята из срединного фрагмента праздничного антифона «*Ave Regina coelorum*»¹⁸, соответствующего словам «*Super omnes specisa*». В строении тенора наблюдается 6 *talea* (остинатная ритмическая формула) и 2 *color* (остинатно повторяющаяся мелодия), что соответствует трём изоритмическим периодам (ABC ABC).

Изоритмический принцип построения формы был не только характерен для мотета, но и для других жанров XIV века. Например, **мадригал**¹⁹ «*Si dolce non sono*» **Франческо Ландини** (см. пример №43) написан в изоритмической технике в отличие от других его двух-, трёхголосных мадригалов с инструментальным сопровождением (орган, виола, лютня), написанных чаще всего в куплетной форме с заключительным ригурнелем в конце²⁰. Тенор мадригала состоит из трёх изоритмических периодов (ABC ABC ABC) дважды повторенных (9 *talea*, 3 *color*), в ригурнеле находится два изоритмических периода (2 *talea*, 2 *color*). По сравнению с мотетом Машо «*Omnes specisa*» музыкальная фактура мадригала Ф. Ландини отличается большей изысканностью, верхний голос раскрашен мелизмами и интенсивно колорируется, что придаёт пьесе ярко выраженный виртуозный характер.

Фобурдон Гильома Дюфаи (см. пример 44) относится уже к XV веку и представляет собой трёхголосную обработку хорала, украшавшую католическое богослужение²¹. Техника написания фобурдона следующая: к двум выписанным голосам — верхнему (cantus firmus) и нижнему по тесситуре («тенору») — присочинялся третий, средний по тесситуре голос («контратенор»), — в нижнюю кварту к дисканту (верхний голос) и одновременно в терцию, либо в квинту к тенору. Таким образом, получалось плавное движение секстаккордами.

¹⁷ Гийом де Машо – крупнейший представитель Ars nova во Франции, прославленный поэт и композитор, в его творчестве совместились два музыкальных направления (песенное и полифоническое): музыкально-поэтическая культура трубадуров и труверов и французская школа многоголосия XII-XIII веков.

¹⁸ См. источник в монографии Н.В. Ушаковой «Марианские антифоны в западноевропейской культуре Средневековья и Возрождения». С 192.

¹⁹ Мадригал (лат. matricale – песнь на родном языке) – светский музыкально-поэтический жанр, зародившийся в Италии, имел своим прообразом старинные народные пастушеские песни. В истории развития мадригала можно выделить два периода: ранние мадригалы XIV века и поздние мадригалы XVI века. В последней трети XVI века мадригал имел преимущественно сквозную форму с заключительным ригурнелем, он превратился в крупную вокально-хоровую композицию четырёх-пятиголосного склада и стал очень популярным в светской музыкальной жизни Италии.

²⁰ Ригурнэль (фр. ritournelle — возвращение) — инструментальное вступление, интермедия или завершающий раздел в вокальном произведении или танце. В некоторых случаях ригурнэль, прозвучавший в начале произведения как вступление, повторяется в конце уже в качестве коды.

²¹ Среди композиторов, писавших в такой технике, Г. Дюфаи (впервые в Мессе св. Иакова, ок 1430), Ж. Беншуа, А. Бюнуа, Иоанн Лимбургский; сохранились также многие анонимные фобурдоны.

Заканчивается трёхголосный раздел Хрестоматии **французской chanson** ²² «**Petite camusette**» **Жоскена Дебре** (см. пример 45). Композиция «Petite camusette» больше напоминает мотетную форму, в которой каждой строке текста соответствует своя фраза мелодии, а музыкальная реприза соответствует текстовой ABCA1. Начинается песня со вступительного двухголосного стретто, после чего вступает тенор (нижний голос), в котором проходит основной напев – с. рг. f. На протяжении всей chanson происходит сквозное имитационное развитие во всех голосах. Лирическая распевность достигается благодаря колорированию мелодии и продолжительной временной дистанции между голосами во время имитации.

В третьем разделе Хрестоматии «**Модальное четырехголосие**» представлены три подраздела, в которых произведения отобраны по жанровому принципу: ренессансная многоголосная песня, месса, мотет, вокальный цикл.

Начинается раздел со светских жанров ренессансной культуры – многоголосной песни²³: фроттолы Ж. Дебре и виланелл О. Лассо. Именно ренессансная песня XV-XVI вв. вместе с танцевальной музыкой стала одной из причин формирования нового гомофонного склада, где произошло выделение ведущего мелодического голоса. Постепенно из конкордов (вертикальных комплексов) в модально-гармонической среде утверждается организация многоголосия на трезвучной основе и зарождается система каденций с кварто-квинтовым ходом в басу.

Все ренессансные многоголосные вокальные жанры можно отнести к *двум главным направлениям*:

- лёгкий песенный жанр (фроттола, виланелла и др.), в котором преобладала гармоническая вертикаль, возникшая на основе модальной гармонии;
- сложный полифонический песенный жанр (мадригал, chanson и др.), где предпочтение отдавалось полифонии франко-фламандской традиции.

Фроттола ²⁴ «Scaramella» **Ж. Дебре** (см. пример 46) четырехголосна с преобладанием аккордового склада – характер её изложения по преимуществу вокальный, а голосоведение плавное. Она имеет простую мелодию в силлабическом стиле с небольшим диапазоном во всех голосах. Декламационное происхождение фротоллы объясняет зависимость её формы от структуры текста. В тексте фроттолы две четырёхстрочные строфы делят форму на две части (AB). Вторая часть начинается со стретто начального восходящего мотива в пределах терции. Чёткое деление на фразы и кварто-квинтовое движение в басу *с тяготением от*

²² Значение французской chanson XV - XVI вв. было огромно, можно сравнить её с ролью сонаты в классическую эпоху. В XV веке к ней обращались крупнейшие мастера нидерландской школы, которые создавали новые ее образцы, а также использовали ее как основу для крупных полифонических сочинений. Chanson Ж. Дебре представляет собой кульминационную фазу в развитии этого жанра.

²³ Ренессансная песня XV-XVI вв. (лат. cantus, cantio; итал. canzona; франц. chanson; англ. song; нем. lied) имела различные национальные варианты: итальянская канцонетта и мадригал, немецкая Lied, французская шансон и др.

²⁴ Фроттола (лат. frotta – толпа, итал. Frottola – выдумка) – бытовая многоголосная песня, часто имеющая карнавально-пародийную ориентацию. Для фроттолы больше характерна любовная лирика, но немало и шуточных, комических или нравоучительных текстов; снижение высоких образцов происходит в ней в приземлено-грубоватой и даже гротескной форме. По форме фроттолы больше тяготеют к куплетной форме, но её конкретное решение зависит в целом от строения поэтической формы.

модальности к новой ладовости приближают её к позднему гомофонно-гармоническому типу (особенно в каденциях).

Виланеллы²⁵ О. Лассо в целом имеют куплетную форму, в основном они динамичные с острым пунктирным ритмом, композитор, подражая народному голосоведению, подчеркивал в них *движение параллельными квинтами*. В творческом наследии О. Лассо количество созданных им виланелл выглядит достаточно скромно, он создавал их в юношеские годы, когда находился в Неаполе. Виланелла «Farurega» О. Лассо (см. пример 49) более гомофонна, чем фроттола Ж. Дебре, в ней преобладают моторно-танцевальные ритмы с чеканной формой, состоящей из кратких и контрастных по движению разделов. Музыкальное строение куплета соответствует трём текстовым строкам, музыкальные построения повторяются, образуя следующую структуру – (AABVCC).

В иноземной виланелле – тодеске «Matonna mia saga» (итальянской пародии на немецкий язык) (см. пример 48) О. Лассо высмеивает незадачливого ухажёра, поющего серенаду на ломаном итальянском языке:

«Матонна дорогая
Желать я петь канцон
Петь под твоим окном,
Солдат – бон компаньон
Дон, дон, дири дири дон» [2, с. 199].

Форма всего произведения вариантно-куплетная с элементами рондальности. Строение куплета имеет внутреннюю повторность (AABCC), где – инструментальный отыгрыш (построение C) со словами «дон-дон», напоминает рефрен.

При всей значительности ренессансной многоголосной песни, всё же она не поднялась до сложности и глубины философского содержания мессы²⁶ и мотета, так как профессиональная светская школа достигла высокого художественного уровня только в XVII веке. Ведущими музыкальными жанрами в эпоху Возрождения продолжали оставаться месса и мотет, глубоко связанные с духом Средневековья.

По важному наблюдению Ю. Евдокимовой полифония строгого стиля в своём развитии имеет две разновидности: *мелосную и комплементарно-контрапунктическую*. «Суть этих двух концепций²⁷, – по мнению автора, – отличима тем, что является исходным началом многоголосия – мелодия, целостная, выразительная, художественно завершённая или краткий мелодический тезис, сам по себе не претендующий на выразительность» [4, с. 274].

Мелосная полифония²⁸ опиралась на технику *cantus firmus*, которая была одна из распространённых форм творчества в XV веке. Опорным элементом такой музыкальной

²⁵ Виланелла или виланеска (*villanella alia napoletana*) произошла из *крестьянских неаполитанских песен*. Голосоведение виланелл подражает народному, поэтому параллельные квинты и трезвучия становятся «визитной карточкой» этого жанра.

²⁶ Месса (от лат. *mitto* – посылаю, отпускаю) – центральный обряд суточного богослужебного цикла католической церкви, символическим образом повторяющий события Тайной вечери. Месса становится ведущим музыкальным жанром в творчестве нидерландских композиторов, у которых принимает окончательно канонический обобщающий облик.

²⁷ Ю. Евдокимова отмечает, что «каждый конкретный авторский вариант интерпретации этих принципов не имеет абсолютно “чистой” формы» [4, с. 278].

²⁸ Для мелосной концепции, по мнению Ю. Евдокимовой, характерны следующие методы развития: смена контрапунктов, колорирование, «симультанное варьирование», вариантность в самом

формы был основной напев (помещаемый обычно в теноре) – с. *gr. f.*, который стал основным организующим началом, «своеобразным стержнем», к которому присочинялись все остальные голоса.

В дальнейшем у композиторов Возрождения изменилось отношение к технике *cantus firmus*, они стали вычленять отдельные мелодические формулы (типизированные мелодические построения) из литургического напева и стали подвергать их разным полифоническим приёмам, тем самым они создали новый тип полифонии – комплементарно-контрапунктический²⁹. На наш взгляд, выделение мелодической формулы из контекста всего произведения было не случайным потому что, она несла в себе определённые смыслы, которые в духовном континууме Возрождения представляли собой некоторые христианские символы. В эпоху Возрождения, по мнению Т. Барановой, «последовательное отражение в музыке деталей текста начинает складываться в систему». Она также отмечает, что «насквозь аффектна, в частности, церковная и светская музыка» Дж. Палестрины [1, с.47]. В музыке XVII века, как известно, теория аффектов выльется в законченное учение о музыкально-риторических фигурах.

Рассмотрим мелосную полифонию на примере мессы «Западный ветер» Джона Тавернера (1490(95?) - 1545)³⁰, название она получила от народной песни, напев которой в ней использован в качестве с. *gr. f.* (см. пример 51). В *Benedictus*³¹ мессы композитор применяет сложную полифоническую технику со смелыми находками для своего времени. Вся композиция этой части членится на разделы сообразно первоисточнику, она написана в *g*-дорийском ладу и содержит четыре модалные каденции, три из которых мажорного наклонения.

Начинается *Benedictus* со вступительного двухголосия. Инициальная восходящая квинтовая интонация в верхнем голосе построена на материале первоисточника и является импульсом для дальнейшего развития. Постепенное мелодическое развёртывание приводит к скачку на октаву с последующим длительным заполнением нисходящего движения. Мелосная природа полифонического развития придает необычайную широту звучания музыкальному материалу. Заканчивается вступительный раздел параллельным движением терций в небольшой каденции.

Основной раздел *Benedictus* начинается трёхголосно с проведением с. *gr. f.* в теноре ему вторит противосложение в басу, выстраиваясь с ним параллельно в терцию, а в верхнем голосе материал первоисточника проводится в увеличении. Необходимо отметить, что для Дж. Тавернера важен не только материал первоисточника, но и противосложение – нижний голос. После небольшой каденции (см. т. 38) композитор использует вертикально-подвижной

широком смысле, при этом первичный напев будет оформлен как мелодия, ничем не отличаясь по характеру от других голосов.

²⁹ Ю. Евдокимова выделяет комплекс технических приёмов, характерных для комплементарно-контрапунктической системы полифонии: имитации, каноны, канонические секвенции, бесконечные каноны, а также все варианты их совмещения с остинато.

³⁰ Джон Тавернер – английского композитор, руководитель капеллы и органист в колледже Оксфорда, автор многочисленных духовных сочинений (сохранилось 8 месс, 3 магнifikата, *Te Deum*, 28 мотетов), а также светских вокальных композиций. Композитор стал жертвой религиозной нетерпимости: в 1528 г. он был обвинен в «ереси» и заключен в тюрьму; после освобождения покинул Оксфорд и навсегда оставил занятия музыкой.

³¹ *Benedictus* (Благословен) – вторая часть гимна *Sanctus*, текст которого составлен на основе Библии. В нём соединился ветхозаветный гимн Серафимов из книги Исайи (VI, 3) «Свят, свят, свят Господь Саваоф» и новозаветный гимн, который пел народ при входе Иисуса в Иерусалим «Осанна сыну Давидову!».

контрапункт начального экспозиционного изложения, а в заключительном разделе (см. т. 48) нижние голоса первоисточника и противосложения проходят в увеличении. Таким образом, выдержанный с. рг. f. и его противосложение служит не только интонационным зерном, но скрепляющим стержнем и фундаментом всей композиции.

«Курге»³² Джованни Пьерлуджи да Палестрины³³ (1525-1594) является примером комплементарно-контрапунктической концепции строгой полифонии. Дж. Палестрина вместо цитирования всего материала с. рг. f. выбирает наиболее яркие мелодические формулы из первоисточника и подвергает их мотивно-тематической разработке. По мнению Н. Симаковой «отобранный композитором источник становится поистине руководящей темой сочинения, он проникает во все его узловые, в композиторском отношении важнейшие разделы» [6, с. 47].

Композиция «Курге», написанная в f-ионийском ладу, имеет три раздела в каждом из которых проводится своя тема. В первом разделе тема, основанная на нисходящем опевании, имитируется с кварто-квинтовой организацией тематизма (см. пример 52, т. 1–19). Во втором разделе нисходящая тема с последующим квартовым скачком вверх проходит семь раз во всех голосах. Третий раздел начинается со стретного изложения новой темы, образованной из вспомогательного движения. В последующем развитии начальная часть темы секвенцируется в басу, напоминая собой технику *basso ostinato*, характерную для формы вариаций.

В мотете «*Stabat Mater*»³⁴ О. Лассо (см. примеры 52-60) два принципа полифонии строгого стиля (мелосный и комплементарно-контрапунктический) гармонично сосуществуют, дополняя друг друга. В этом мотете присутствует с одной стороны, комплементарно-контрапунктическая техника полифонии, связанная с духовно-символическим началом *марианской тематики*, а с другой – мелосная полифония, в которой выразительная, художественно завершённая мелодия приобретает *эстетическое* значение.

Марианская тематика находит идеальный вариант своего выражения именно в жанре мотета, который не был так величественен как месса, и в то же время не являлся откровенно лирическим песенным жанром. Не случайно известный теоретик Й. Тинкторис впервые определяет мотет как особый музыкальный род, стоящий между мессой и песней.

В основе мотета «*Stabat Mater*» О. Лассо лежит тема страдания и скорби Пресвятой Девы Марии у подножия Креста, получившая яркое воплощение в поэтическом тексте монаха-францисканца Якопоне да Тоди³⁵ и ставшая источником вдохновения для многих

³² *Kyrie eleison* («Господи помилуй») – гимн в основе которого лежит троекратное повторение трёх молитвословий: *Kyrie eleison* (трижды) – *Christe eleison* (трижды) – *Kyrie eleison* (трижды). Девять условных строк текста символизируют девять ангельских чинов, высшую степень небесной иерархии, а троекратное повторение каждого из возгласов отвечает символу троичности Бога в лицах.

³³ Дж. Палестрина – итальянский композитор, глава римской школы XVI века. Его творчество протекало в период Контрреформации. Сочинения итальянского композитора, написанные для хора а *sarrella*, стали классическим образцом строгого стиля. Им были созданы более ста месс, из которых только восемь, использовали традиционную технику *s.f.*, остальные мессы принадлежали к таким разновидностям этого жанра, как «парафраза» (свободная разработка одноголосного первоисточника) и «пародия» (свободная разработка многоголосного первоисточника).

³⁴ В эпоху Возрождения, секвенция входит в мессу и исполняется во время великого поста в страстную пятницу.

³⁵ История возникновения текста «*Stabat Mater*» своими корнями уходит в эпоху раннего Средневековья, первые песнопения в честь Девы Марии начали складываться после Эфесского собора 431 года, особенно широко культ Девы Марии в католической церкви распространяется

композиторов Ренессанса. Особенно популярными в католической традиции эпохи Возрождения становятся противоположные полюса ренессансного музыкального марианизма: сюжеты Благовещения (светлая молитва «Ave Maria», Марианские антифоны), Славословие Девы Марии (Magnificat) и страдания Марии у Креста (скорбная секвенция «Stabat Mater»), подобно арке они обрамляют историю земной жизни Иисуса Христа.

Отметим, что сакральное пространство текста «Stabat Mater» основано на описании картины распятия, которое является своеобразным вступлением к основной части, где трагическая картина страдания скорбящей Девы Марии должна вызвать в душе верующего сострадание и покаяние. В конце поэмы происходит некоторое просветление благодаря появлению слов с иной эмоциональной окраской – с надеждой верующих на спасение.

Как можно заметить, в тексте «Stabat Mater» встречаются частые повторения имени Девы Марии, которые сакрализуют время-пространство: «Матерь Единородного», «Благочестивая Матерь», «Дева из дев Пресвятая», «Святая Матерь» и т. д. На принципе повторения построены многие молитвенные и литургические тексты. В «Stabat Mater» каждое новое обращение к Деве Марии даёт начало новой рифмованной строке, в этом можно распознать *принцип чётки*, основанный на последовании тождественных по смыслу единиц. В католичестве при чтении чётки Розария Девы Марии молитва «Ave Maria» повторяется 10 раз. На наш взгляд, эта символическая взаимосвязь также не случайна, поскольку в мотете «Stabat Mater» 10 частей, а в христианской символике число 10 трактуется как – *десять заповедей и число совершенства*³⁶.

Рассмотрим цикл «Stabat Mater» с позиций его композиционного строения. В восьми частях мотета О. Лассо использовал g-миксолидийский и лишь третья и шестая часть им была написана в модуле минорного наклонения – d-дорийском.

В первой части мотета экспонируются основные образы, которые ассоциируются с определёнными формулами-символами. Учёными замечено, что в искусстве «как самоорганизующейся системе периодически возникают *универсальные художественные модели-матрицы*, содержащие в свёрнутом виде информацию о “веере” чувственно-смысловых возможностей образа и сохраняемых художественным сознанием (курсив мой. – Н.У.)» [5, с. 87]. Марианская тематика в этом смысле не является исключением. Так, ещё со времён Средневековья существовали символические мелодические формулы Богоматери, с известным постоянством они появлялись как в Марианских антифонах и мотетах, так и в иконописных образах, становясь её особыми символами³⁷.

О. Лассо, характеризуя страдания Богоматери, чаще всего использует *нисходящие* мелодические формулы и *четверичную* числовую символику. Напомним, что в христианстве сакральное число «4» являлось *символом креста*, а также *полнотой учения Иисуса Христа*, вмещающего в себя четыре евангелия.

Открывается мотет стреттным вступлением трезвучной нисходящей формулы, состоящей *из четырёх звуков*. Подобная стретта из трёх звуков проходит на словах «*в таком*

в XII – XIII века. Именно в это время францисканский монах Якопоне да Тоди (Якопоне Дей Бенедетти, 1230-1306), опираясь на существующие ранее молитвы, создал поэму «Stabat Mater dolorosa» - «Стояла Мать скорбящая». Широкому распространению поэмы способствовала её хорошо запоминающаяся строфическая форма с рифмованными строками.

³⁶ См. об этом более подробно в монографии Н.В. Ушаковой «Марианские антифоны в западноевропейской культуре Средневековья и Возрождения». С 71-73.

³⁷ См. об этом более подробно в монографии Н.В. Ушаковой «Марианские антифоны в западноевропейской культуре Средневековья и Возрождения». С 66-94.

страдании» в 3-ей части мотета. Важная нисходящая формула в пределах *кварты* на словах «плачущая» в верхнем голосе (т. 8-9) сочетается с «*темой креста»* в среднем голосе и будет встречаться на протяжении всего мотета. Особенно значимой она будет в стреттном имитационном изложении в конце 3-ей части (т. 21-24) и начала 4-ой части. О. Лассо сочинил возвышенный хорал на словах: «Сын» (т. 12-13), построенный на вспомогательном обороте с силлабическим распевом (на три слога приходятся три ноты), что напоминает *символ Святой Троицы*.

Во второй части мотета происходит модалная модуляция из d-дорийского лада в g-миксолидийский, музыка просветляется, приобретая мажорное звучание на словах «Матерь Единородного» (т.8-29). Интонационную арку между 2-ой и 9-ой частями можно заметить благодаря использованию в них похожих инициальных формул, основанных на широкораспевном интервале *малой сексты* и придающих этой музыке лирическую окраску.

Третья часть мотета строится на дуэтом сочетании голосов, она самая камерная в цикле и написана в d-дорийском ладу минорного наклонения. Начинается дуэт верхних голосов с восходящего имитационного опевания – *формулы круга*³⁸, а следующий дуэт нижних голосов продолжает своё развитие с *обращённой формулы круга* (нисходящее опевание), проходящей на фоне начальной интонации из *секвенции «Dies irae»*. Можно предположить, что такое сочетание символических формул означает ожидание Страшного суда.

Кульминацией цикла является *шестая часть мотета*, написанная в d-дорийском ладу, после неё окончательно утверждается основной лад – g-миксолидийский. В месте драматургического перелома *находится пропорция золотого сечения*³⁹. Начинается часть очень торжественно с имитационного проведения инициальной *формулы чаши* в контрапункте с *формулой восхождения*, символизирующей постижение воли Господней. Аналогично инициальной трезвучно-нисходящей формуле первой части мотета, обе формулы шестой части также состоят из четырёх нот, сакральное число «4» пронизывает все знаковые формулы мотета.

Если *формула чаши* в шестой части строится на вспомогательных секундовых интонациях, то в *восьмой части* это – симметрично нисходяще-восходящая волна в диапазоне сначала *кварты*, потом *квинты*, проходящая в двух нижних голосах на словах «*Virgo virginum»*, графически напоминает собой глубокую чашу. Данная формула соответствует ветхозаветному прообразу Девы Марии – *Сосуду с манной*, символически указывающему на присутствие Бога во чреве Богоматери (Исх. 16:32-34).

Семикратное повторение обращения к Богоматери со словами «*Sancta Mater»* означает призыв к ней не как к личности, а как к Церкви. Богоматерь в Средневековье ассоциировалась с *церковью*, как символом непостижимого присутствия Бога во чреве Богоматери. А «медиум, при помощи которого ищущий находит Бога, – это полная Богом индивидуальная человеческая личность, и в то же время это та социальная среда, в которой пребывает благодать Божья, то есть церковь. <...> Символическое значение личности, познавшей Бога, поэтому двояко: она отражает в себе и Бога, и Церковь Его» [3, с. 53]. Действительно, начало *шестой и восьмой*

³⁸ Симптоматично, что в иконописи *круг* – излюбленный приём, обозначающий символ божественного начала. Овальное построение композиционной фигуры Богоматери оказывается общим для иконописных работ Востока и Запада Средневековья. *Овал* – символ яйца, и с древних времён связывается со *Вселенной* как символом творения.

³⁹ Количество частей мотета мы умножили на коэффициент пропорции ($10 \times 0,618 = 6,18$) и получили цифру 6. Таким образом, точка золотого сечения приходится на шестую часть, совпадающую со словами «*Sancta Mater»*.

частей отличается от остальных частей некоторой уравновешенностью, устойчивостью и внутренним спокойствием: в этих частях мотета образ Богородицы предстаёт в *статичном, метафизическом состоянии*.

Итак, О. Лассо не только сохраняет *структуру поэтического текста*, но старается, следуя его содержанию добавить своё видение этого содержания символически его наполнить. Числовая символика проявляется в «Stabat Mater» как на макро- так и на микро-уровне цикла. Десятичастный цикл мотета (макроуровень) композитор поделил на 3 части по три номера в каждой (микроуровень), а десятую часть мыслил как апофеоз цикла. Композиционное строение цикла также подтверждает нашу мысль: девять частей написаны для двух четырехголосных хоров, которые звучат поочередно, следуя антифонному принципу церковного исполнения, лишь в последней части оба хора звучат одновременно, что создает полноту и насыщенность общего звучания.

Композиция цикла «Stabat Mater» имеет уравновешенное строение с кульминацией в 6-ой части мотета и со скрепляющими драматургическими и интонационными арками между частями. Например, 3-ья и 7-ая части «Stabat Mater» имеют более камерное дуэтное звучание по сравнению с остальными частями цикла. Единству цикла способствуют постоянные интонационные переключки: между 2-ой и 9-ой частями (секстовая интонация), между 1-ой и 3-ей частями (нисходящие трезвучные формулы), а также между 6-ой и 8-ой частями (инициальная формула чаши). Вместе с тем автор далеко не всегда пользуется устоявшимися мелодическими формулами, *заменяя их собственными, не менее афористичными и наделёнными числовой символикой*. И в этом можно усмотреть уже не столько воспроизводимую им средневековую концепцию культовой музыки как тайного отражения Божественного начала, сколько некое новое, *мистико-элитарное отношение к христианской религиозной идее*.

Полифонические методы работы с музыкальным материалом, созданные композиторами нидерландской школы, получили широкое развитие в музыке других стран. Так, ученик О. Лассо – немецкий композитор **Леонард Лехнер**⁴⁰ (ок. 1553 – 1606) создаёт уникальный **вокальный цикл «Deutsche Sprüche von Leben und Tod»** («Немецкие высказывания о жизни и смерти») (*см. примеры 63-70*).

Впервые в истории Л. Лехнер положил на музыку полный стихотворный цикл на немецком языке (для четырёхголосного хора, рукопись 1606)⁴¹. Сочинение включает 15 четырёхстрочных рифмованных афоризмов неизвестного автора (предположительно Г. Векерлина). Поэтический текст «Deutsche Sprüche von Leben und Tod» своим содержанием напоминает книгу Екклесиаста из Ветхого завета и во многом представляет собой уникальное явление. В книге Екклесиаста утверждается идея непостоянства человеческой жизни: почести, чины, наслаждения, накопление богатства, и даже праведный труд и

⁴⁰ Леонард Лехнер (ок. 1553 – 1606) – немецкий композитор, работавший в области вокальной полифонии. В 1564–68 пел в мюнхенской герцогской капелле под управлением О. Лассо и был его учеником. Многие рукописи композитора были потеряны, только в 1954 году было выпущено полное издание его музыкальных сочинений. Когда появилась коллекция немецких песен Л. Лехнера, его «Страсти» (1593) – вершина жанра в немецкой музыке XVI века, а затем «Песнь о Соломоне» его заново открыли как композитора.

⁴¹ В Германии в XVII веке возникли новые разновидности мотета – песенный мотет (на духовные песенные мелодии в качестве Cantus firmus) и "Spruch-Motette" (на изречения из текстов немецкого богослужения). Ведущие представители новой разновидности мотета – Х. Хаслер, И. Шеин, Г. Шютц. Эти разновидности мотета сыграли определенную роль в формировании немецкой духовной кантаты, в области которой до Баха работали Д. Букстехуде, И. Пахельбель и др. Вершину развития мотета в немецкой музыке составляют 8 мотетов И. С. Баха.

рождение детей — все это уже было под солнцем и все это — *суэта*. Немецкий автор, описывая картину вечного круговорота вселенной и человека, также замечает, что «Даже Солнце, Луна, звёзды и погода в течение года являют нам своё непостоянство». Однако во второй части текста немецкого автора предложено духовное заключение – Бог истинен и вечен и «Он вечно радуется нам», «Всё, что в руках Божьих, имеет свой конец. Будем же, грешные, терпеливо его ожидать!».

Л. Лехнер в вокальном цикле «Немецкие высказывания о жизни и смерти» в целом не выходит за рамки модального, духовного искусства, он трактует его в философско-обобщённом характере. В цикле используется g-дорийский – лад минорного наклонения, хотя все заключительные каденции заканчиваются мажорным трезвучием первой или пятой ступеней лада. Весь цикл вырастает из инициальной формулы (g-d – финалис и реперкусса) g-дорийского лада, тем самым образуя интонационное единство цикла.

Музыкальное воплощение цикла «Немецкие высказывания о жизни и смерти» чрезвычайно изобретательно и разнообразно с точки зрения драматургии и композиционной техники. Композитор, следуя за текстом, делит 15-частный вокальный цикл условно на два раздела (1-10, 11-15) в каждом из них своя образная сфера: мир земной суеты и высший трансцендентный мир. Эти две ипостаси характеризуются Л. Лехнером контрастными средствами выразительности: оживленное стретто во всех голосах при общем завоевании высоты в первой части и строгая аккордовая фактура в среднем регистре во второй части цикла ⁴². Л. Лехнер пишет хоральные части в моноритмической фактуре наподобие протестантского хорала, но в строфической форме, а не в форме бар.

Обратим внимание на кульминационную зону цикла, 9-ая и 10-ая части цикла (*см. примеры 66-67*) оформлены как динамичное *фугато*. В этих частях интересны начальные темы, напоминающие собой темы будущих фуг – ядро с последующим развёртыванием. Особенно контрастна тема 10-ой части, в которой мир сравнивается с неустойчивым кораблём. Ядро состоит из крупных длительностей с кварто-квинтовыми интонациями в нисходяще-восходящем движении, а развёртывание выписано более короткими длительностями.

Композитор в цикле использует так называемые «мадригализмы» ⁴³, воспринятые им от итальянских авторов. Так, например, в 1-ой части цикла (*см. пример 63, т.14-16*) на словах, характеризующих непостоянство жизни: «туда и сюда» композитором используется восходящая секвенция, построенная на вспомогательном движении. Во 2-ой части (*см. пример 64*) на слове «солнце» – голоса вступают поочередно в восходящем движении, имитируя собой восход солнца и, наоборот, в 4-ой части цикла на слове «мертвый» – мелодия приобретает нисходящее движение.

Таким образом, Л. Лехнер в вокальном цикле «*Deutsche Sprüche von Leben und Tod*» проявил новаторские устремления, развивая свой индивидуальный стиль. Композитор соединил в этом произведении *торжественность мотета с выразительностью мадригала*, используя новые выразительные средства музыки, отразившие лирические образы поэзии. Утонченный и зрелый стиль вокального цикла намного опередил своё время, композитор достиг в нём яркости музыкального выражения и стал важным звеном между произведениями О. Лассо и творчеством Г. Шютца.

⁴² Деление на части является условным, потому что хоралы возникают и в первой части на словах где упоминается имя Бога.

⁴³ Этим термином называют некоторые черты изобразительности в музыке.

Итак, в мотете «Stabat Mater» О. Лассо и в вокальном цикле «Deutsche Sprüche von Leben und Tod» Л. Лехнера впервые появляются предпосылки *авторской композиции*, которая эволюционирует в направлении всё большей индивидуализации. И в этом можно усмотреть то, что модальное искусство Возрождения, вобравшее в себя духовные эманации сакрального пространства григорианского хора, не только развилось до своего совершенства в ренессансный период музыки, но и, трансформируясь, подготовило почву для авторского искусства Нового времени, основанного уже на нормах мышления музыкального классицизма и романтизма.

Список литературы:

1. Баранова, Т. Б. К проблеме композиции в музыке и живописи Возрождения / Т. Б. Баранова // Эволюционные процессы музыкального мышления: Сб. научных трудов ЛГИТМиК. – Л., 1986. С. 42-54.
2. Бедуш Е., Кюрегян Т. Ренессансная песня / Е. Бедуш, Т. Кюрегян. М.: Композитор, 2007.- 424 с.
3. Бицилли, П. М. Элементы средневековой культуры / П. М. Бицилли. СПб.: Мифрил, 1995. – 244 с.
4. Евдокимова, Ю. К. Музыка эпохи Возрождения XV век / Ю. К. Евдокимова // История полифонии. Вып. 2 А. – М.: Музыка, 1989. – 284 с.
5. Коляденко, Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века) / Н. П. Коляденко. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2005.– 392с.
6. Симакова, Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения / Н. Симакова. – М. 2002. – 362 с.
7. Ушакова, Н. В. Марианские антифоны в западноевропейской культуре Средневековья и Возрождения / Н. В. Ушакова. – М.: Композитор, 2015.- 252с.

Методические указания по сольфеджированию модальной музыки

В сложившейся практике преподавания сольфеджио исполнению модальной старинной музыки уделяется недостаточное внимание. Если эпоха гармонической вертикали представлена в курсе сольфеджио достаточно широко, то линейный период эпохи Средневековья и Возрождения в современной педагогической практике используется крайне редко. Безусловно, основанием этому является отечественная традиция развития ладового слуха, основанная на тональных ладах, закрепившаяся в методике преподавания сольфеджио. Несмотря на спектр новых методических подходов в научной литературе, характерных для концепции сольфеджио XXI века (изучение сложнотональных явлений, модальных звукорядов, нерегулярной ритмики и т.д.), на практике воспитание слуха учащихся сводится к изучению мажора и минора.

Музыкальные примеры, относящиеся к мажоро-минорной высотной системе, с характерной для неё регулярно-акцентной ритмикой, обладают сравнительно высокой степенью предсказуемости, чего нельзя сказать о модальной музыке. В модальных напевах лишь в небольшой мере проявляется мелодическая инерция, способствующая предслышанию при сольфеджировании. При интонировании модальной музыки наряду с ладовым слухом формируется *интервальный слух*, потому что мелодическая инерция старинных ладов в современных условиях прослушивается слабо.

Модальные мелодии строятся на иных, по сравнению с классическим мелодическим стилем, принципах, в частности они лишены интонационно-выразительного мотивного ядра, развитие которого определяет сущность классических мелодий. Слабая предсказуемость при воспроизведении модальной музыки обусловлена и другими причинами: множественностью и нестабильностью средневековых ладовых структур, переменностью их метроритма, отсутствием централизации в ладовой системе.

Модальная организация музыкального пространства, на наш взгляд, воздействует на исполнителя и слушателя особым образом, настраивая его на спокойно-медитативное состояние. Благодаря многолетней педагогической практике было замечено, что ренессансная музыка как целостная система содействует развитию интервального, мелодического и ладового слуха обучающихся. Модальная музыка оказывает лечебное воздействие на психосоматические процессы учащихся, мобилизует их резервные силы и способствует творческому мышлению.

Таким образом, значение модальной ладовой системы как исторически сложившейся основы логической организации произведений музыкального искусства дает основание считать модальное ладовое воспитание необходимой и обязательной частью процесса формирования и воспитания музыкального слуха.

Рекомендации по сольфеджированию «Модального двухголосия»

Двухголосие — уже элементарный гармонический склад, в котором есть горизонтальное и вертикальное измерение. В двухголосии различимы ключевые горизонтальные интервалы, составляющие ладовый остов мелодии и они ещё не поглощаются многоголосием, как это происходит в сочинениях с тремя и большим количеством голосов.

При пении двухголосных примеров необходимо обращать внимание на возникающие по вертикали консонирующие и диссонирующие интервальные сочетания, а также их горизонтальные соотношения. Для выработки навыков пения в полифоническом ансамбле особое значение приобретает интонирование двухголосных номеров с использованием канонической имитации (например, №23, №25 и др.), где слуховым ориентиром выступают не гармонические интервалы, а имитируемый голос.

Особое значение при интонировании двухголосных примеров (в условиях домашней работы – при пении с сопровождением инструмента, в классе – при пении с партнёром) приобретает навык слышания *основных параметров модального лада* в каждом голосе: инициальных формул, стержневых тонов, побочной опоры (реперкуссы), конечного тона (финалиса), а также возможных переходов из одного лада в другой (модальная модуляция). Формированию этого навыка способствует проведение *предварительного анализа отдельного голоса* в музыкальном примере.

Основной ошибкой при анализе модального лада является то, что не учитывается его вид (натуральный или транспонированный). Натуральный лад определить не трудно (в №21 – дорийский лад, а в №27 – миксолидийский). Если это *транспонированный вариант лада*, то необходимо определить по какой системе он возник из «натурального положения». Например, благодаря переносу звукоряда на кварту вверх появляются бемоли при ключе в следующих мотетах №2, №14, №33 – *g-дорийский*, в №15 – *a-фригийский*. В мотете №26 используется более сложный вид транспозиции с тремя бемолями при ключе – *в-миксолидийский*. В диезных мотетах О. Лассо использует другой вид транспозиции с переносом звукоряда на квинту вверх или кварту вниз, в №24 и №25 – *g-ионийский*, в №36 – *g-лидийский*, в №23 – *cis-фригийский* (три диеза).

В модальном многоголосии лад расширился благодаря естественному наложению плагальных и автентических амбитусов и в мотетах часто используются одновременно два варианта лада (автентический и плагальный): в №7 в верхнем голосе О. Лассо использует дорийский лад, а в нижнем – гиподорийский (плагальный вариант).

Более сложные примеры могут иметь модальную модуляцию или полимодальность (несовпадение лада в разных голосах). Например, в №3 нижний голос начинается в транспонированном *g-дорийском*, а верхний – в натуральном дорийском. В процессе развития эти лады сближаются и смыкаются на каденционной ноте – d в 16 т., после чего происходит ладовое равновесие и *g-дорийский* утверждается в двух голосах. В №29 (основной лад – миксолидийский) происходит модальная модуляция в дорийский лад (с конца 15 т. и до 27 т.; в нижнем голосе – гиподорийский), заканчивается мотет в основном ладу.

Разночтения при анализе модальных мотетов возникают и в научно-методической литературе. Так, например, профессор Йозеф Тромпке из Германии определяет фригийский лад в следующем мотете (*см. пример № 16*)⁴⁴. По нашему мнению, мотет начинается с дорийского лада (в нижнем голосе – гиподорийский), поскольку инициальные формулы лада опираются не на сексту или нисходящую кварту (от IV ступени к I – характерные интонации для фригийского лада), а на квинту и нисходящую кварту (от I ступени к V). Дорийский лад утверждается каденцией в 15 такте, после чего происходит модальная модуляция в транспонированный *a-фригийский* и заканчивается каденцией уже в этом ладу.

⁴⁴ См. источники нотных примеров №10 (пример № 5)

При анализе модальных мелодий необходимо учитывать не один какой-то параметр лада, а все его элементы в единстве. При анализе ладового содержания модальной музыки предлагаем соблюдать следующий порядок:

- установление вида лада (натуральный или транспонированный),
- определение ладового наклона (б3 от финалиса – мажорное наклонение, м3 – минорное наклонение),
- нахождение амбитуса, финалиса, реперкусы, инициальных формул в каждом голосе,
- выявление модальной модуляции или полимодальности, если происходит какое-то несоответствие между элементами лада.

Рекомендации по сольфеджированию «Модального трёхголосия»

В трёхголосии по сравнению с двухголосием несомненно происходит расширение организации голосов, качественное переосмысление вертикали, что выражается в снятии ряда ограничений в употреблении некоторых интервалов. Например, в условиях двухголосия интервал кварты воспринимался как диссонанс, а в трёхголосии как консонанс. Кроме того, в трёхголосии появляется определённая свобода в ритмической организации голосов. Для более осмысленного результата при исполнении трёхголосия, необходимо совмещать теоретические знания о старинных жанрах и условиях их бытования с практикой сольфеджирования.

В примере № 41 (Аноним (XIII в.)) важно отметить особый фони́зм, обусловленный линейным сочетанием голосов с жёстким сочетанием кварт и квинт. В примерах №42 (G. Machaut. Omnes specisa) и №43 (F. Landini. Si dolce non sono) необходимо перед интонированием проанализировать изоритмический принцип композиции. Вначале пропеть нижний голос (тенор) и посчитать количество повторов остиной ритмической формулы (в №42 – 6 *talea*, а в №43 – 9 *talea*), затем найти остиной повторяющуюся мелодию (*color*).

В примере №44 (G. Dufay. Fauxbourdon-Satz) нельзя пропустить главные особенности в его звуковысотной структуре при исполнении:

- интонационно выстроить начальный конкорд;
- пропеть два верхних голоса, обращая внимание на созвучие чистой кварты, а затем – два нижних голоса, выстраивая терции и квинты;
- найти параллельные «сектаккорды» и спеть их отдельно;
- сольфеджировать всё произведение.

В примере №45 (J. Depres. Petite camusette) необходимо проанализировать форму произведения, его с. рг. f., найти интонационную связь между первоисточником и другими голосами, пропеть все имитации и стретто отдельно.

Рекомендации по сольфеджированию «Модального четырёхголосия»

Четырёхголосие по сравнению с двух- и трёхголосием увеличивает возможности регистрового разнообразия голосов, суммируя в себе две пары голосов (верхних и нижних регистров). Закономерность ладовых структур в четырёхголосии осуществляется в двух измерениях: в *горизонтальном* (последование мелодии) и в *вертикальном* (многоголосии). В

музыке О. Лассо, Дж. Палестрины и их современников утверждается организация многоголосия на трезвучной основе. Особенностью модальной гармонии можно считать то, что она почти полностью состоит из консонирующих трезвучий и секстаккордов, а смена созвучий регламентируется движением голосов.

Модальная гармония была явно подчинена вокальному началу, её особенности определяются складом мелодики, многоголосие понимается в виде утолщённого или разветвлённого одноголосия. В модальном многоголосии практически используются только пять ладов: дорийский, фригийский, миксолидийский, эолийский и ионийский и их транспонированные варианты. Модальные модуляции подчёркиваются целой системой каденций, которые зародились в недрах полифонии строгого стиля и оказались зоной становления классической функциональности.

При сольфеджировании **ренессансных многоголосных песен** необходимо учитывать главные особенности в их звуковысотной структуре:

- найти в тексте и чисто воспроизвести основные модальные трезвучия и секстаккорды;
- пропеть отдельно парами двухголосие (нижнее, а потом верхнее), обращая внимание на получившиеся созвучия секст, чистой квинты и др.
- сольфеджировать всё произведение.

При пении полифонической ренессансной музыки необходимо следить за чистотой воспроизводимого интонационного строя мелодии и особое внимание уделить *развитию ансамблевого чувства*. В примере № 51 (Benedictus Дж. Тавернера) важно выделить интонационные переключки, возникающие между мелодией *s.p.f.* и остальными голосами. Возможно, отдельно пропеть *s. p. f.* в теноре с его противосложением в басу, вертикально-подвижной контрапункт начального экспозиционного изложения и четыре модальные каденции. В примере № 52 («Kyrie» Л. Палестрины) необходимо из общего контекста мессы вычленим имитационную технику, которая у композитора становится главным приёмом экспонирования основного тематического материала ⁴⁵.

Ориентиром для слуха в десятичастном мотете «Stabat Mater» О. Лассо (*см. примеры 52-60*) может служить тематический материал, пронизывающий и скрепляющий мелодико-интонационное единство многочастной формы мотета. При сольфеджировании мотета необходимо акцентировать возникающие интонационные арки между 2-ой и 9-ой частями (секстовая интонация), между 1-ой и 3-ей частями (нисходящие трезвучные формулы), а также между 6-ой и 8-ой частями (инициальная формула чаши).

Вокальный цикл Леонарда Лехнера «Deutsche Sprüche von Leben und Tod» (*см. примеры 63-70*) самый сложный для интонирования. При его сольфеджировании необходимо особое внимание уделить хроматизмам, неожиданно возникающим в мелодии, а также осмысленной фразировке и точного исполнения сложного ритмического рисунка. Проанализировать строение произведения, его кульминационную зону – **фугато** в 9-ой и 10-ой частях цикла (*см. примеры 66-67*), где начальные темы напоминают темы будущих фуг – ядро с последующим развёртыванием. Также отдельно интонировать «мадригализмы», например, особо выделить начало 2-ой части цикла (*см. пример 64*), где на слове «солнце» – голоса вступают поочерёдно в восходящем движении, имитируя собой восход солнца.

⁴⁵ См. аналитический разбор произведения «Kyrie» Дж. Палестрины, изложенный выше.

Сольфеджирование вокального цикла предполагает домашнюю работу учащихся, которая должна проходить в несколько этапов:

- анализ отдельной мелодии: определение лада, характеристика ритмического рисунка, осознание строения мелодии – её расчленённости и сочетания фраз;
- сольмизация мелодии – ритмическое чтение нот с дирижированием;
- проработка нотного материала до его свободного воспроизведения;
- чередование мысленного пения с пением вслух.

Итак, при сольфеджировании модальной музыки необходимо соблюдать общие требования: добиваться чистого воспроизведения интонационного строя мелодии, точного исполнения ритмического рисунка. Особое внимание необходимо обратить на осмысленность фразировки в условиях нерегулярной метрической системы, в которой тактовая черта является относительной. Настраивать лад возможно звукорядом модального лада, а также одним звуком или интервалом, в котором сочетается финалис с реперкуссой.

Особое значение при интонировании модальных примеров имеют теоретические знания о представленных жанрах: ренессансной многоголосной песни, мессы, мотета и вокального цикла, которые позволят избежать, ставшего привычным, академично-сухого тона при изучении старинной музыки.

Источники нотных примеров

1. Бедуш Е., Кюрегян Т. Ренессансная песня / Е. Бедуш, Т. Кюрегян. М.: Композитор, 2007.- 424 с.
2. Симакова, Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения / Н. Симакова. – М. 2002. – 362 с.
3. Хрестоматия по чтению хоровых партитур. Хоровая музыка эпохи Возрождения / Сост. Б. Куликов. М., 1983.
4. Historical Anthology of Musik by A. T. Davison and W. Apel. Cambridge, 1950.
5. Lassus. 24 Motetti a due voci a cura di GAT Jozef. Editio Musica Budapest. Z. 1367
6. Lasso O. Sämtliche Werke. Bd. 10. Leipzig.
7. Leonhard Lechner. Deutsche Sprüche von Leben und Tod. Reihe “Chor-Archiv”. BA 255
8. Op. Om. Guillelmi Dufay. T.VI. Rome, 1964.
9. Orlando di Lasso. Stabat Mater. Editio Musica Budapest. Z. 7360
10. Orlando di Lasso. Zweistimmige Motetten 12 vokale Kompositionen für Sopran + Alt oder Tenor + Bass in originaler Notation mit Umschrift in moderne Notenschlüssel herausgegeben von Josef Trompke. 2003.
11. Pierluigi da Palestrina’s Werke. Messen. Leipzig, 1862-1903.
12. Polyphonic Music of the fourteenth century.V. III. Monaco, s.a.
13. Schola cantorum. X. Budapest, 1976.
14. Werken von Josquin des Pres uitgegeven door prof. Dr. A.Smijers. Bd.5. Wereldlijke Werken. Amsterdam, 1968.

Ушакова Наталья Владимировна – кандидат искусствоведения,
преподаватель высшей категории, зав. ПЦК музыкально-теоретических дисциплин ГАПОУ
СПО «Новосибирский областной колледж культуры и искусств.
сот. тел.: 9831213882; e-mail: donat-ushak68@mail.ru