

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

THE PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES



Н. В. ШИМАНСКИЙ

Белорусская государственная академия музыки

ПРОБЛЕМЫ РАННЕГО МНОГОГОЛОСИЯ В ПЕРИОД ШКОЛЫ НОТР-ДАМ (НА ПРИМЕРЕ ОРГАНУМОВ ПЕРОТИНА)



XX век явился периодом активного изучения музыкальной культуры Средневековья. При этом в поле зрения западноевропейских ученых чаще всего оказывалось многоголосие школы Нотр-Дам, формы которого, согласно мнению В. Арльта, были приближены к композиции (см.: [11]). В российском музыкознании данное мнение разделялось Ю. Евдокимовой. Однако латвийский ученый и композитор Г. Пелецис предложил иное толкование формообразующих процессов в квадруплях Перотина – оно определяется иерархией пространственно-временных планов. Отмеченное толкование представляется нам более продуктивным в отношении упомянутой проблемы, поскольку оно способствует осмыслению категории музыкального времени в контексте синкретических явлений [5, с. 167–168]. Мы полагаем, что при рассмотрении вопросов композиции нельзя исходить из мысли о нормативности музыкальных процессов в многоголосии Перотина, о полном соответствии указанных процессов позднему представлению о музыкальном произведении (*res facta*).

В настоящей статье предпринимается попытка сформулировать типологический подход к многоголосию Перотина. С одной стороны, речь идёт о ранней стадии музыкального мышления, обусловленной связями с поэзией и танцем; с другой стороны, средневековая музыка рассматривается в соответствии с модальными свойствами многоголосия. Это позволяет охарактеризовать органум периода Нотр-Дам и средневековое многоголосие в целом как автономную научную область, требующую терминологической разработки и обоснования в рамках специальной дисциплины «Ранняя полифония» [9]¹. В поле нашего зрения будут трёх- и четырёхголосные органумы, входящие в известное собрание «Magnus liber organi» («Великая книга органумов»).

Происхождение модальной ритмики: «стопная музыка»

«Стопная музыка» – понятие, которому принадлежит ключевая роль в нашем подходе к музыке школы Нотр-Дам. Этот тип литургического многоголосия, сложившийся в период расцвета церковного искусства Средневековья, не может быть назван в полном смысле «мелодическим» или «гармоническим». Более того, здесь обнаруживается нечто третье – как смешение музыкальных и немusical качеств.

Для определения понятия «стопная музыка» необходимо прежде всего обратиться к историко-стадиальной концепции М. Харлапа. Названный исследователь отмечает, что в музыке устной традиции «...музыковедческая проблема... должна решаться на филологическом материале» [7, с. 49]. Здесь подразумевается стихосложение на основе данной музыкальной формы, то есть явление, характерное для периода слитного существования музыки и поэзии. Так, Августин Блаженный в 11-й книге «Исповеди», размышляя о сущности времени, упоминает об «...измерении величины стихотворения числом стихов, длины стихов числом стоп, длины стоп числом слогов и длительности долгих длительностью кратких» ([1, с. 339]; курсив мой. – Н. Ш.). При этом само «измерение» опирается на слуховое восприятие и память, в которой существует числовой образ длительности, что связано уже с музыкальной формой. Следовательно, бытие стопы неотделимо от её музыкального восприятия.

Примером музыкально-числового измерения служит приведённый в «Исповеди» разбор стиха «Deus creator omnium» («Господь всего создатель») [11, с. 341]. В дальнейшем, рассуждая о сущности трёх времён (прошлого, настоящего и будущего), Августин говорит, что в «знакомой песне» существует иерархическая структура музыкального времени: от краткости

малых величин, или «первого времени» (*chronos protos*), до величины целого, или (условно) «большого времени», которое измеряется «малым временем».

Впрочем, понятие «стопная музыка» не может вполне отождествляться с музыкально-стиховой ритмикой. В многоголосии школы Нотр-Дам обнаруживается, наряду с квантитативностью, характерной для стихосложения труверов, и влияние латинских ритмов (из силлабических кондуктов), которые, в сравнении с модальной ритмикой, представляются «чисто детской игрой» [10, S. 288]. Поэтому ещё один ракурс «стопной музыки» связан с её музыкально-танцевальной основой, порождающей у интерпретатора пространственные ассоциации.

Как известно, утверждение основных ритмоформул «стопной музыки» (хорей, ямба, дактиль, анапест, спондей и трибрахий) свидетельствует о переводе сугубо мелодических невменных знаков в новую знаковую систему геометризованного типа, фиксируемую при помощи чёрной квадратной нотации. С точки зрения музыкальной психологии, невмы способствовали обнаружению многообразных мелодических представлений, диапазон которых простирался от ощущения размеренного течения времени до тончайших вибраций звуковых элементов. В условиях новой системы нотации к подобным представлениям добавлялось чувство ритма.

Когда в смысловом поле невм, наряду с звуковысотной закреплённостью, появились строго ритмические формы, определённая часть невм (крюковые и особые) утратила свои первоначальные свойства; более или менее сохранилось первоначальное значение только простых невм. Существенно изменились сложные невмы, представленные в модусной ритмике посредством лигатур, которые рассматривались средневековой певческой теорией как указания на тот или иной модус (см., в частности, комбинации лигатур по В. Апелью [10, S. 247] – Пример 1).

Ритмоинтонационная стопа как первичная модель музыкального времени есть отношение бревиса к лонге в органальном голосе или голосах (*v. o.*) – отношение, которое в условиях интонационной ритмики хора выражалось при помощи невм *punctum* и *virga*. Времяизмеряющие свойства стопы в границах дыхательной фазы-периода воспроизводились посредством *ordo* как последовательности, образуемой путём соединения лигатур. В свою очередь, между этими фазами-периодами возникали новые отношения более высокого ранга – на уровне музыкально-текстовых синтагм, свя-

занных с протяжённостью бурдонного тона в принципиальном голосе (*v. p.*).

Как известно, формирование модальной ритмики было подготовлено периодом аквитанского многоголосия, обусловленного Лиможским репертуаром. Необходимость фиксации голосов, более строгой во временном отношении, породилась отнюдь не проблемой синхронизации звучания, но актуальностью воздействовавшего на церковно-певческую среду феномена песенной культуры средневековых трубадуров и труверов. Творчество последних, будучи тесно связанным с эволюцией интонационной ритмики (постепенно перераставшей в квантитативную), ориентировалось на временные отношения, сходные с античной ритмоформульностью. В подобных ситуациях, как отмечает М. Харлап, «музыка, по существу, сводится к инвариантным формулам, математическим соотношениям звуковых высот и длительностей, которые могут повторяться неопределённое число раз» [7, с. 68].

Период школы Нотр-Дам – время бурного продвижения полифонической музыки, неожиданно совпавшее с замечательным событием в культуре Западной Европы – постройкой грандиозного собора Нотр-Дам в Париже (1163–1257). Именно в этом соборе было суждено осуществиться идеям средневековой полифонии, связанным с готическим пониманием функции и структуры многоголосия. Открытие в органумах *tripla* и *quadrupla* феномена свитых в тесный жгут линий горизонтали, которая обнаруживала способность к бесконечному делению на основе «диалогов» вариационного и вариантного с остинатностью, означало, что в литургическом многоголосии возник образ мышления, запечатлённый в строгих формах модальной ритмики.

Первый этап периода Нотр-Дам (школа Леонина) во многих случаях характеризуется эпизодическими проявлениями ритмоформульности, чему в немалой степени благоприятствует сохраняющееся в органальном голосе влияние мелизматического стиля, который лишь временами предполагает соответствие некоторым простейшим античным метрам. Фактически речь идёт о первоначальной, неупорядоченной ритмоформульности, зарождавшейся в условиях свободных мелизматических форм аквитанского происхождения.

На втором этапе (школа Перотина) в мелодике нового органума *tripla* и *quadrupla* заметно возрастает метрическое воздействие стопности, что сказывается в отсутствии резкого перепада высот и быстрых скольжений вверх или вниз. Характер мелизмы изменяется: она, ограничи-

ваясь объёмом кварты, терции и даже секунды, под действием ритма принимает устойчивую ладомелодическую форму тетра хорда, трихорда и дихорда, что видно в невменной структуре органальных голосов (см. Пример 2 – фрагмент из органума «Alleluia (Nativitatis)» Перотина; цит. по: [12, S. 39]).

При этом наблюдается не только преобладание простейшего ритмоинтонационного комплекса, но и сохранение его первоначальных звуковысотных характеристик. В качестве подтверждения сказанного упомянем начальный раздел четырёхголосного органума Перотина «Viderunt», где на бурдоне *f*, соответствующем тонике-финалису градуала, в органальных голосах на протяжении 15 тактов сменяют друг друга несколько подобных двух-, трёх- и четырёхзвучных ладомелодических комбинаций (см.: [3, с. 270–290]).

Устойчивость ритмоинтонационного комплекса обусловлена специфическим правилом «замкнутого круга», действующим в условиях модалного контрапункта. Это правило соотносится с образованием целого ряда кратких формул мелодического движения, которые в трёх- и четырёхголосных органумах Перотина вряд ли можно трактовать «тематически». Их смысл, как будет показано далее, заключается в создании художественного эффекта звучности, а не голоса или, тем более, законченной партии. Следовательно, феномен многоголосия Перотина связан с расчленением непрерывной текучести временного процесса на сопоставимые части, обусловленные моторикой ритма.

Первичная тоникальность в условиях модалного контрапункта

Метризация органумов Перотина в музыкальном плане чаще всего определяется чередованием бурдонных и дискантовых разделов. Смысл «держания тона» (Halteton) и «протягивания» гласных у Перотина заключается в накоплении и расходовании энергии, необходимой для последующей эволюции, которая характеризуется установлением определённых звуковысотных позиций. Их последовательность может рассматриваться как «тон-ритм» – данное понятие используется К. Бюхером для указания на изменение интенсивности движения [2, с. 24]. Применительно к органуму Перотина это понятие обозначает метроритмическую зависимость раннего многоголосия от вспомогательных средств, чем оправдывается использование в качестве сопровождения ударных и струнных щипковых инструментов.

Для исследования функций «тон-ритма» в метризованном органуме большое значение имеет продолжительность «держания тона». Благодаря ей в бурдонных построениях возникает ощущение непрерывно длимых, остигатных тонических функций (понятие С. Скребкова) [6, с. 29]. Смещение хорального голоса вызывает определённую «реакцию» – изменение созвучия. Если подобный сдвиг выглядит слишком резким по отношению к предыдущему тону (подразумеваются квинта или секста), заданный тон оказывается в центре органальной плоскости, наделяясь функцией кварты или квинты опорного созвучия. Первичная ладомелодическая форма хораля вследствие этого дробится на отдельные тоны-звучности, соответствующие «пифагорейскому тетрактису» как фактору стабильности средневековой гармонии².

Д. де ла Мотт, освещая творчество Перотина с позиций учения о контрапункте, представляет упомянутую ситуацию в квадрупле «Sederunt» следующим образом (см. Пример 3 – градуальный стих «Adjuva me Domine» [13, S. 20]).

Первичная тоникальность утверждается здесь посредством ряда «тональных опор», формируемого на основе системы функций V модуса григорианского октоиха с тоникой-финалисом *f*; при этом последняя обладает наибольшей временной длительностью – свыше 170 условных тактов. Кроме того, отметим сильную связь *f*-с как опорную мелодическую формулу этого модуса.

Упомянутые выше явления «тоникальности» обусловлены ладовой и фактурной остигатностью в бурдонных разделах. Как показал С. Скребков, «ладовую остигатность следует признать логически первичным, элементарнейшим принципом, непосредственно присутствующим в изначальном художественном акте устойчивого интонирования звука» [6, с. 28]. Дискантовые разделы, требующие быстрой смены опорных тонов, утверждают эту «устойчивость» при помощи мелодической связности *v. p.* Тем самым дискант производит впечатление совершенного контрапункта, характерного для средневекового понимания гармонии, что сформулировал Й. де Гарландиа в известном правиле *concordantia perfectae* (совершенного консонанса) [10, S. 239].

Консонантность в условиях модалности, рассматриваемой с точки зрения первичной тоникальности, не может существовать вне эпизодически возникающих *тяготений*. В Halteton-разделах нередко возникают диссоциирующие задержания и тритоны, создавая кратковременные узлы напряжения, своего рода «шероховатости», в потоке пульсирую-

щих звучностей. Особое значение здесь приобретает септима, которая периодически вводится в связи с заданным хоральным тоном.

Рассмотрим несколько примеров. В начальном разделе «*Alleluia Pascha nostrum*» на опорном *c* в органальных голосах нередко появляется *h*, чаще всего совпадая с моментом слияния в унисон дуллама и триллама (тт. 4, 8, 12, 18, 27 и т. д. – см.: [3, с. 250–261]). При этом наблюдаются тяготения *h* в *c* или *g*, которые образуют совершенные созвучия с хоральным голосом. В отдельных фрагментах тяготение неустойчивого *h* усугубляется тритоновым соотношением (тт. 36, 40). Завершается *ordo* на *h* в т. 57, где возникает пауза с разрешением (тт. 57–58).

Особый случай представлен в органуме на Рождество Христово (со стихом «*Dies sanctificatus*»), основой которого служит II модус григорианского октоиха [8, с. 128–131]. Начальный тон *Alleluia* – побочная ступень *c* (семифиналис) – выступает в качестве «тоники» *c*, сопряжённой в органальных голосах с неустойчивым *h*; затем формируется тоникальность псалмодического тенора *f* (отметим сопутствующую ей двусмысленность неустойчивости *e-es*). В заключительных тактах этого фрагмента вновь обнаруживается тоникальность *c*, но с неустойчивым *b*. Мы полагаем, что указанная «подмена» связана с модальной модуляцией, суть которой заключается «...в изменении внутренней интервальной структуры звукоряда при неизменных главных модальных полюсах – финалисе и доминанте» [4, с. 47].

Таким образом, метризованное многоголосие школы Нотр-Дам является качественным скачком в историческом развитии представлений о

раннем многоголосии. Утверждая структурную организацию музыкального времени посредством ритмических модусов, метризованный органум одновременно свидетельствует о высокой степени типизации материала, характерной для музыкальной культуры Средневековья. Модусная «квадратизация» средневекового многоголосия подразумевает преодоление текучести ранневокальной мелодики, обнаруживая различные пути для музыкального решения проблем певческого интонирования.

Образ метризованного органума сложился вследствие проекции молитвенной медитативности на размеренное интонирование, связанное с моторикой и двигательной активностью. В этом проявилось, с одной стороны, тяготение западноевропейского Средневековья к религиозной экстажности, с другой, – к рационализму, к идее чистого разума.

Малый масштаб структурного упорядочения в музыке Перотина, выраженный через последовательность кратких импульсов, не имеет прямого отношения к музыкальному развёртыванию, характерному для классической полифонии. Вместе с тем, пространственно-временные координаты метризованного органума запечатлеваются в графическом облике трёх- и четырёхголосных партитур характерный для Средневековья готический взгляд на мир. Это – взор, направленный от неизменности разделённого на части хора в принципиальном голосе к непрерывной волне изменений тождественных элементов в органальных голосах, взор, устремлённый от изначально Единого к многообразию Его проявлений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кафедра с таким названием существует в настоящее время в Туринской консерватории.

² Тетрактис (6:8:9:12) – числовая пропорция, фиксирующая отношения основных консонансов (12:6 – октавы, 9:6 – квинты, 8:6 – кварты).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Августин Аврелий*. Исповедь. М.: Гендальф, 1992. 544 с.
2. *Бюхер К.* Работа и ритм. М.: Новая Москва, 1923. 326+XXXII с.
3. *Евдокимова Ю.* История полифонии. Вып. 1: Многоголосие средневековья. X–XIV вв. М.: Музыка, 1983. 456 с.
4. *Москва Ю.* Францисканская традиция мессы. Модальность григорианского хора: монография. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. 496 с.
5. *Пелецис Г.* Стрoение квадруплей Перотина // Вопросы музыкальной формы: сб. ст. М.: Музыка, 1985. Вып. 4. С. 151–188.
6. *Скрeбков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
7. *Харлап М.* Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. 104 с.
8. *Хоминський Й.* Історія гармонії та контрапункту: у 3 т. Київ: Музична Україна, 1975. Т. 1. 576 с. [Хоминський Ю. Історія гармонії

- и контрапункта: в 3 т. Киев: Музычна Украина, 1975. Т. 1. 576 с. (На укр. яз.).
9. Шиманский Н. Типология многоголосия в литургической музыке западноевропейской традиции: феномен архаического вокально-ансамблевого интонирования. Минск: БГАМ, 2006. 270 с.
 10. *Apel W.* Die Notation der polyphonen Musik. Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1970. 527 S.
 11. *Arlt W.* Warum nur vielmal? Zur historischen Stellung des Komponierens an der Pariser Notre Dame // Studien zur Musikgeschichte: Eine Festschrift für Ludwig Finscher. Hrsg. von A. Laubenthal unter Mitarbeit von K. Kusan-Windweh. Kassel: Bärenreiter, 1995. S. 44–48.
 12. *Besseler H.; Gülke P.* Schriftbild der mehrstimmigen Musik. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1973. 184 S. (Musikgeschichte in Bildern. Bd. III: Musik des Mittelalters und der Renaissance. Lfg. 5).
 13. *Motte D. de la.* Kontrapunkt. Kassel: Bärenreiter, 1991. 376 S.

REFERENCES

1. *Augustin Avreliy.* Ispoved' [Confession]. Moscow: Gendalf Press, 1992. 544 p.
2. *Byukher K.* Rabota i ritm [Work and Rhythm]. Moscow: Novaya Moskva Press, 1923. 326+XXXII p.
3. *Evdokimova Yu.* Istoriya polifonii. Vyp. 1: Mnogogolosie srednevekov'ya. X–XIV vv. [History of Polyphony. Issue 1: Medieval Polyphony. The X–XIVth Centuries]. Moscow: Muzyka Press, 1983. 456 p.
4. *Moskva Yu.* Frantsiskanskaya traditsiya messy. Modal'nost' grigorianskogo khorala [Franciscan Tradition of the Mass Genre. Modality of Gregorian Choral]: monograph. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatory, 2007. 496 p.
5. *Peletsis G.* Stroenie kvadruplej Perotina [Structure of Perotin's Quadruples]. Voprosy muzykal'noy formy [Problems of Musical Form]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1985. Issue 4. P. 151–188.
6. *Skrebkov S.* Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stiley [Art Principles of Musical Styles]. Moscow: Muzyka Press, 1973. 448 p.
7. *Kharlap M.* Ritm i metr v muzyke ustnoy traditsii [Rhythm and Measure in the Music of Oral Tradition]. Moscow: Muzyka Press, 1986. 104 p.
8. *Khomyns'kiy J.* Istoriya garmonii ta kontrapunktu [History of Harmony and Counterpoint]: in 3 vol. Kyjiv: Muzychna Ukraina Press, 1975. Vol. 1. 576 p.
9. *Shymanskiy N.* Tipologiya mnogogolosiya v liturgicheskoy muzyke zapadnoevropeyskoy traditsii: fenomen arkhaischeskogo vokal'no-ansamblevogo intonirovaniya [Typology of Polyphony in Liturgical Music of West-European Tradition: Phenomenon of Archaic Vocal-Ensemble Intoning]. Minsk: Belarusian State Academy of Music, 2006. 270 p.
10. *Apel W.* Die Notation der polyphonen Musik. Leipzig: Bretikopf & Härtel Musikverlag, 1970. 527 S.
11. *Arlt W.* Warum nur vielmal? Zur historischen Stellung des Komponierens an der Pariser Notre Dame. Studien zur Musikgeschichte: Eine Festschrift für Ludwig Finscher. Hrsg. von A. Laubenthal unter Mitarbeit von K. Kusan-Windweh. Kassel: Bärenreiter, 1995. S. 44–48.
12. *Besseler H., Gülke P.* Schriftbild der mehrstimmigen Musik. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1973. 184 S. (Musikgeschichte in Bildern. Bd. III: Musik des Mittelalters und der Renaissance. Lfg. 5).
13. *Motte D. de la.* Kontrapunkt. Kassel: Bärenreiter, 1991. 376 S.

Пример 1

1. 3 2 2 2 2		
2. 2 2 2 2 3		
3. 1 3 3 3		
4. 3 3 3 1		
5. 3 3 3		
6. 4 3 3		

Пример 2

Пример 3

продолжит.	60	39	16	2	23	15	15	12	1	13 тактов
звучания										
звучность										
	Ad - ju - va - me Do - mi - ne									
	с. г.									
"тональ-										
ность"	F/B	F	F	B	a/F	F	F	F	g	F

ПРОБЛЕМЫ РАННЕГО МНОГОГОЛОСИЯ
В ПЕРИОД ШКОЛЫ НОТР-ДАМ (НА ПРИМЕРЕ ОРГАНУМОВ ПЕРОТИНА)

В статье рассматриваются проблемы раннего многоголосия западноевропейского Средневековья, активно разрабатываемые современной музыкальной наукой. Автор обращается к литургической практике, обусловившей своеобразие творческих интенций школы Нотр-Дам и нашедшей выражение в трёх- и четырёхголосных органумах Перотина Великого. Исследователем привлекается и обстоятельно комментируется ряд понятий, связанных с различными аспектами синкретического художественного мышления готической эпохи, в том числе – «стопная музыка», «тон-ритм», «первичная тоникальность». Исходя из этого, постулируется принципиально важный тезис о том, что ранняя система модального контрапункта имела весьма отдалённое отношение к классической полифонии. Автором уделено особое внимание специфическим

функциям «устоя» и «неустоя» в условиях октоиха западного типа, предопределяющего фундаментальные особенности средневекового многоголосия. Его сущностные основы, по мнению исследователя, могут быть адекватно постигнуты современным музыкантом благодаря историко-типологическому подходу. Это предполагает, с одной стороны, выявление закономерной логики исторической эволюции многоголосия (от устных или полу-устных форм к письменным), с другой стороны, – неизбежные коррективы, обусловленные принадлежностью указанной логики определённой культурной среде и соответствующему типу мышления.

Ключевые слова: раннее многоголосие западноевропейского Средневековья, школа Нотр-Дам, Перотин Великий, «стопная музыка», метризованный органум.

PROBLEMS OF EARLY POLYPHONY DURING
THE PERIOD OF NOTRE-DAME SCHOOL (ORGANUMS BY PEROTIN AS EXAMPLES)

The author of the article examines the problems of the West-European medieval early polyphony which are elaborated by contemporary musicology. He applied to the liturgical practice that was caused the specifics of the Notre-Dame school creative intentions and found expression in the 3rd- and 4th-voiced organums by Perotinus Magnus. The researcher introduces and thoroughly comments a number of concepts associated with the different aspects of syncretic artistic thinking of the Gothic époque such as «foot music», «tone-rhythm», «initial tonic character». Hence the essentially important thesis that early system of modal counterpoint had borne a highly remote relation to classical polyphony is postulated. The author gives a particular attention

to specific functions of «stable» and «unstable» in conditions of the Western Octoechos which determine the fundamental features of medieval polyphony. Its main foundations in opinion of researcher should be comprehended by contemporary musician because of the historical-typological point of view. It provides on the one hand to expose the appropriate logic of historical polyphony evolution (from oral or semi-oral to written forms); on the other hand to make inevitable alterations depended on this logic belonging of the definite cultural environment and suitable model of thinking.

Key words: West-European Medieval early polyphony, Notre-Dame school, Perotinus Magnus, «foot music», metrised organum.

Шиманский Николай Васильевич

кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки
Белорусская государственная академия музыки
Беларусь, 220030, Минск
e-mail: shimans@tut.by

Shymanskiy Nikolay V.

PhD in Art Studies, Professor at the Department of Music Theory
Belarusian State Academy of Music
Belarus, 220030, Minsk
e-mail: shimans@tut.by