

Л. М. Кадцын

**Становление полифонии Нового времени
(канцона, ричеркар и fuga XVII века)**

L. M. Kadtzyn

**The Formation of Polyphony of the New Time
(canzone, richercar, and fugue in the XVIIth century)**

С формированием в музыкальном искусстве позднего средневековья и Возрождении гомофонно-гармонического мышления круг используемых языковых средств значительно расширяется, и полифония в XVII-XVIII веках становится специфической областью выразительности композиции, подчиненной основным ее закономерностям. Отдельные приемы полифонического развертывания используются в произведениях разных жанров, но весь арсенал таких приемов реализуется в особых жанрах, основными из которых в искусстве Нового времени являются канцона, ричеркар и fuga. Именно в них осуществляется эволюция данных средств музыкального языка.

Ричеркар и канцона, как подчеркивают исследователи, были теми жанрами в XVI столетии, в которых под влиянием идей гомофонно-гармонического мышления развиваются новые принципы и приемы развертывания произведений. Они становятся лабораторией новых языковых и композиционных поисков в инструментальной музыке и выступают непосредственными источниками важнейших жанров Нового времени – фуги и циклической сонаты. Однако жанры эти, первоначально близкие и сходные по приемам полифонического развертывания тематического материала, в XVII столетии начинают различаться по своему облику и образной направленности.

Канцоны с их многотемностью, контрастностью и нередко самостоятельностью разделов композиции, а также с использованием многоголосных тем и доминированием гомофонно-гармонического развития, особенно в средних разделах, становятся тем типом произведений, в котором формировались черты будущей циклической сонаты. Полифоническое развертывание, наиболее широко и последовательно используемое в начальных и заключительных разделах, является в них исходным и важнейшим, но основной композиционной идеей выступает контраст – тематический, метрический, темповый и фактурный, что обуславливает значительную расчлененность. Ричеркары же с отсутствием тематически контрастных разделов, с минимальным количеством одноголосных тем и только полифоническим их развертыванием в композиции становятся лабораторией фуги как высшей формы полифонического произведения. Полифоническое развертывание в ричеркарах – это цель и средство композиции, где тематический материал, единицы полифонического развития, их соотношение и целостность композиции выступают предметом внимания.

Данные жанры достаточно подробно охарактеризованы в работах Т. Ливановой, В. Протопопова и других ученых. Но сегодня есть настоятельная потребность уточнить ряд положений, что связано с трактовкой тематизма в полифонических произведениях, фуги как жанра и особой установкой осмысления полифонии данного времени. «Фугой называется произведение имитационно-полифонического склада, построенное на многократном проведении одной темы (или нескольких тем) во всех голосах», – писал С. Скребков и подобное определение является общепринятым [1, с. 231]. Но определение это фиксирует лишь внешний признак строения, не отличая фугу от других полифонических произведений. Поэтому термин «фуга» остается общим названием произведений и отдельных разделов композиции (фигурованное изложение, фигурованный раздел и т.п.), основанных на имитационном развитии тем. Конкретизация особенностей фуги и закономерностей свободного полифонического письма в целом многими учеными осуществляется преимущественно на основе произведений И.С. Баха, что не позволяет осознать конкретно-историческое формирование данного жанра и формирование особенностей полифонии Нового времени.

Анализ ричеркаров и начальных разделов канцон XVII века позволяет уточнить как традиции, так и то новое, что характеризует полифоническое письмо этого времени. К традициям можно отнести:

- использование исходной темы в качестве *cantus firmus*;
- интонационную близость всех голосов, обусловленную их производностью, и одновременно независимость их от исходной темы;
- использование интермедий переходного и развивающего типа;
- использование разнообразных приемов имитационного и контрапунктического развития в проведений тем и интермедиях в рамках всех разделов и этапов композиции.

Вместе с тем, можно выделить те особенности, которые появляются в канцонах Дж. Фрескобальди, Б. Марини, М. Нери, И. Керля, Дж. Легренци, Д. Букстехуде, Г. Перселла и свидетельствуют о формировании полифонии Нового времени:

- использование дополнительных тем, в том числе мотивов и фраз контрапунктирующих голосов (противосложения);
- объектом развертывания в экспозиции и дальнейшего развития является тема и ее соотношение с другими голосами и дополнительными темами;
- частичное выделение в первых разделах (частях канцон) этапов полифонического развертывания звуковой ткани – экспозиции, контрэкспозиции и заключения;
- частичное использование гармонических кадансов как средство отделения экспозиции от дальнейшего развития звуковой ткани;
- частичный отказ от традиционно стреттного проведения темы в экспозиции.

В однородных по материалу, фактуре и темпо-ритму ричеркарах Я. Свелинка, Дж. Фрескобальди, С. Шейдта, Г. Шютца, И. Фробергера и И. Пахельбеля, в отличие от канцон, можно и нужно фиксировать иные особенности полифонической композиции:

- использование дополнительных тем, как правило, производных;
- отсутствие тематически контрастных разделов композиции;
- отделение всех разделов с помощью гармонических каденций;
- как правило, последовательное проведение исходной темы во всех голосах экспозиционного изложения;
- стремление к гармонической ясности и целостности тематических проведений;
- функциональное различие разделов (экспозиция, этапы развития и заключение) и, соответственно, использование в них разных приемов полифонического развития;
- нередко объектом развития композиции становится экспозиция (начальное построение, охватывающее все голоса – макротема).

Новые особенности полифонического письма концентрируются и закрепляются в отдельных полифонических композициях XVII века с названием «фуга». Эти композиции создавались в качестве частей новых циклических жанров – клавирных и ансамблевых сюит и сонат, а также и самостоятельных произведений с названиями «Аллегро», «Анданте» или названием танца, чаще «жига». Само название «фуга» данным произведениям часто давали не авторы, а издатели, редакторы и исследователи более позднего времени. Как известно, термином «фуга» в XV-XVI столетиях называли формы канонических произведений [2, с. 5-6]. Поэтому полифонические произведения, отличающиеся от канцон и ричеркаров, назывались издателями в XVII столетии фугами. В числе наиболее явных признаков их отличия от канцон и ричеркаров было отсутствие контрастных разделов в произведении и использование однородного тематического материала с исходной основной темой. Фуги создавались и известными композиторами, и композиторами малоизвестными сегодня.

Развитие фуги в конце XVII столетия приводит к пониманию ее как жанра одночастного произведения (части цикла), основанного на изложении и развития полифонической макротемы [3, с. 64,74-75]. Одноголосная тема (темы) как элемент макротемы выступает источником развертывания голосов звуковой ткани и ее рельефом (мелодический голос). Единицами полифонического

развертывания макротемы являются проведения тем и интермедии, целостный облик которых раскрывается рядом понятий и терминов. Композиционными единицами являются разделы, отражающие качественное состояние макротемы – ее изложение, варьирование, повторение, разработку. Соотношение тематических проводений и интермедий в отдельных разделах фуги определяет образную направленность композиции и драматургию. Разные тенденции развития жанра наиболее ясно проявляются в хоровых, ансамблевых и клавирных фугах, из которых доминирующими становятся особенности фуг клавирных, свидетельствующие об определенном качестве полифонического письма, которое будет исходным в искусстве XVIII века. К его признакам следует отнести:

- экспозиционное развертывание макротемы осуществляется последовательным имитационным проведением исходной темы (тем) во всех голосах звуковой ткани как источником (стимулом) их интонационного движения. При этом:

- а) экспозиция, как правило, завершается и отделяется от дальнейшего развертывания гармоническим кадансом, а, следовательно, логикой полифонического ее развертывания является гармония многоголосного построения;

- б) целостность экспозиционного облика макротемы является источником ее дальнейшего развития и зависит от индивидуального облика исходной темы (тем), которая может быть краткой и развернутой, однородной и контрастной, замкнутой и разомкнутой;

- в) изменение интонационного облика в проведениях исходной темы осуществляются в рамках единой тональности экспозиции (тональное проведение);

- г) облик проводений темы обусловлен ее изменением (интервальным, масштабным, метроритмическим), количеством и качеством контрапунктирующих голосов и их соотношением с темой, а также гармоническим оборотом многоголосного звучания;

- г) интермедии выполняют роль завершения проводений темы и переходов.

- основные преобразования макротемы, в том числе темы (тем) и отдельных голосов звуковой ткани, осуществляются вне экспозиции, где:

- а) важную роль играют производные дополнительные темы, выполняя функцию контрастного источника звуковой ткани и рельефного голоса;

- б) значительное внимание уделяется соотношению основной и дополнительных тем как рельефных голосов звуковой ткани;

- в) интермедии обычно выступают инструментом развития и разработки интонационного облика макротемы и ее элементов;

- г) проведения основной темы (тем) являются демонстрацией целостного облика звуковой ткани и образного ее преобразования, что ограничивает их вариантность в полнозвучной фактуре;

- д) изменения тонально-ступеневого звучания тем, особенно в крайних голосах, выступает признаком гармонического развития макротемы;

- е) стреттные тематические проведения чаще используются как средство динамизации развития или образной концентрации;

- ж) заключительные разделы обычно начинаются тоническим проведением основной темы и включают в себя использование органичных пунктов, стреттное звучание темы (тем) и развернутую гармоническую каденцию;

- з) композиция фуги может быть столь же разнообразной, как в произведениях гомофонного склада.

Вместе с тем, можно и нужно говорить об определенных концептуальных установках полифонического произведений, а соответственно о типах фуг XVII столетия:

- фуги, где главным является развитие ладо-функционального и интонационного облика тем (Я. Свелинк, С. Шейдт, И. Рейнкен);

- фуги, где основное внимание уделяется искусному сочетанию тем (Дж. Фрескобальди, Дж. Легренци, А. Корелли, Г. Перселл, И. Фишер);

- фуги, где объектом развития выступает макротема в композиции вариационной, простой и сложной двухчастной, трехчастной и даже сонатной (И. Фробергер, И. Пахельбель, Д. Букстехуде, И. Кунау, А. Скарлатти).

Рассмотрение канцоны, ричеркара и фуги XVII века позволяет не только осмыслить сущность и различие данных жанров и формирование в них нового качества полифонического письма, но и уточнить основные понятия, отражающие процесс полифонического мышления Нового времени и его истинные достижения.

Литература

1. Скребков С.С. Учебник полифонии. Ч.1-2. Изд.2-е.– М.: Гос.муз. изд.,1956.270 с.
2. Протопопов Вл. Ричеркар и канцона в XVI-XVII веках и их эволюция //Вопросы музыкальной формы. Вып.2.- М.: Музыка, 1972. С 5-55.
3. Кадцын Л.М. Тематическая организация и ее связь с композицией в произведениях XVII - первой половины XVIII веков// Музыкальная культура Сибири.- Красноярск: КГИИ, 1997. С 61-77.

Т. К. Решетникова

Теоретико-методологические основы исследования российской массовой культуры

T. K. Reshetnikova

Theoretical and Methodological Basis in the Research of Russian Mass Culture

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФНФ, проект № 08 -04-23410 а/В
«Российская массовая музыкальная культура в аспекте этико-философского анализа»

Гуманитарные науки переживают сегодня новую стадию развития, осуществляют поиск методологических основ. Появляются публикации, свидетельствующие об интересе исследователей к интересующему нас вопросу. В этом убеждаешься при изучении работ исследователей в области гуманитарного знания: Р.И. Александровой, Б.В. Асафьева, Э.Б. Абдуллина, Ш.А. Амонашвили, М.М. Бахтина, С.И. Булгакова, В.П. Зинченко, И.А. Ильина, М.С. Кагана, Д.Б. Кабалевского, А.Ф. Лосева, Д.С. Лихачёва, В.В. Медушевского, Л.А. Мазеля, Л.А. Рапацкой, А.П. Скрипника, В.С. Соловьёва, П.А. Флоренского, Б.М. Целковникова и др.

Например, в современной этике вопросы, связанные с методологией анализа явлений культуры, приобретают особую актуальность. Намечая методологический путь к исследованию феномена российской массовой музыкальной культуры, необходимо выбрать определенную точку зрения, занять соответствующую позицию.

Радикальные метаморфозы, которые характерны для современной социокультурной ситуации, заставляют исследователей по-новому взглянуть на проблему конструктивного, этико-философского осмысления такого сложного, противоречивого, антиномичного феномена российской массовой музыкальной культуры, на цепь её жанрово-стилевых аналогий. В разные годы учёные выдвигали идею о противоречивом влиянии массовой культуры на личность, её ценностные ориентации (Г.К. Ашин, А.П. Мидлер, Э. Разлогов, Т.В. Чередниченко, Г.П. Стулова и др.). Примерно в 70-90-х годах XX века повышается интерес исследователей России к вопросам изучения отечественной массовой культуры. Наибольший вклад в разработку проблемы внесли Н.М. Зоркая, М.Е. Илле, Г.С. Кнабе, В.В. Постников, З.В. Сикевич, В.А. Семёнов, М. Ямпольский и др.