

РИЧЕРКАР, РИЧЕРКАРНОСТЬ, ТОНАЛЬНО УСТОЙЧИВАЯ ФУГА

ричеркаре и его разновидностях сказано много. Однако не все грани этого уникального музыкального явления освещены полно. Некоторые вопросы не получили достаточно убедительных ответов, а на некоторые из них ответов нет вообще. Всё, о чем наука уже сказала, повторять нет необходимости, поэтому обратим внимание лишь на особенности этого жанра и некоторые моменты его истории от конца XVI до середины XVII века. Но поскольку трактовка и содержательное наполнение самого термина до сих пор просто необъятны, то уточним сразу: объектом нашего внимания является *инструментальный имитационный ричеркар*, ибо именно он стал основным звеном интересующей нас проблемы.

Главными являются ответы на следующую группу вопросов – когда, почему (по каким причинам) и зачем возник ричеркар? Но важнейший: где «граница» между ричеркаром и фугой?

Некоторые вопросы звучат весьма прагматично и, возможно, вызовут некий эмоциональный протест. В особенности это относится к вопросу *зачем?*

Действительно, подходить к музыке (её формам и жанрам) с такой прямолинейностью не принято. Для музыки обыденность не характерна. Музыка величественно необъяснима. Однако на протяжении веков она сама даёт нам основание относиться к ней и с прагматичных позиций. К примеру, в случаях узкой адресности её творений, к которым можно отнести: жанры церковной службы, увеселений (танцы), торжественных мероприятий (юбилеи, коронации...), военных событий. Следует иметь в виду, что окончательная оценка музыки осуществляется в зависимости не от адреса, а от конкретных её достоинств. Одухотворённость музыки столь велика, что она изначально как бы отвергает попытки ответа на вопрос *зачем?* Тем более, что и ответ не может быть сиюминутно верным. Его правильность «прорастает» постепенно – в ореоле событийного контекста. И лишь время формирует ответ, зависящий от многих факторов, сопровождающих

анализируемое событие. При этом немаловажное значение имеет и «место» того или иного события в общем эволюционном процессе. Однако отказаться от вопроса *зачем?* в нашем случае нет возможности: ведь отношение науки к ричеркару различно и, порой, сильно удивляет.

Так, наука настойчиво утверждает и многовариантно тиражирует в виде неопровержимого постулата мысль о том, что *ричеркар является предшественником фуги*. Такое мнение в чём-то справедливо, но лишь с точки зрения XVIII и более поздних веков. Собственно говоря, с хронологической точки зрения такие утверждения справедливы всегда, ибо любое событие, свершившееся *до*, всегда предшествует тому, что появилось *после*. Однако такое категоричное признание ричеркара предшественником фуги не имеет ни малейшего отношения к пониманию *причин* (для нас чрезвычайно важных) возникновения ричеркара. Мнение (ричеркар – предшественник) основано на знаниях, пришедших к нам много позже – из тех времён, когда соответствующие новаторства ричеркара конца XVI – начала XVII веков действительно оказались важными для фуги (но и не только для фуги). В момент же возникновения ричеркара речи о фуге (если не считать, что каноническую имитацию именовали фугой) не было. И быть предшественником несуществующей полифонической формы ричеркар никак не мог. Поэтому вопросы *когда?* и *почему?* продолжают настоятельно требовать ответов. Таким образом, озвученный постулат не содержит ответов на обозначенные вопросы и не может их содержать. Взаимоотношения же ричеркара с фугой определяются не этой, а иной формулой. Она должна звучать так: *не ричеркар – предшественник фуги, а фуга – последовательница ричеркара*. Указанная в предлагаемом варианте перестановка не нарушает жёсткость логики по отношению к сути явлений, но движет мысль в правильном направлении, поэтому и необходимость поиска границы между ричеркаром и фугой продолжает быть актуальной и обязательной.

Итак, всё по-порядку. Ответ на первый вопрос (*когда?*) особенно важен. Речь в данном случае идёт вовсе не об астрономическом времени (год, месяц...), а о музыкальных особенностях *эпохи*, решительно обострившей необходимость появления жанров и форм, способных отразить насыщенность возникающих новых тенденций и приоритетов в европейской профессиональной музыке. Эта эпоха демонстрирует стремление к отходу от типизированных форм выражения и приближению к формам индивидуализированным. Указанная тенденция оказалась заметной в *мелодико-тематической* сфере: в частности, в постепенном движении к *эмансипации хроматизма*¹, то есть к его равноправию со звуками диатонических ладов. Это в свою очередь отразилось и на судьбах собственно ладовых систем: произошло расширение *восьмиладовой* системы в *глагеевскую двенадцатиладовую*. Запущенный механизм решительных изменений оказал мощное воздействие на музыку конца XVI века и последующих времён.

Поиски индивидуальности в мелодико-тематической сфере неминуемо породили дифференцированность многоголосия фактуры (расчленение его на голоса – мелодически главные, и на голоса – их сопровождающие), сказавшуюся в появлении признаков гомофонности в фактуре с усилением роли вертикали. В этих условиях зарождающийся принцип *basso continuo* не выглядит некоей неожиданностью. Он вполне соответствует «требованиям» фактуры, а терцовая структура вертикали решительно вытесняет некогда главную – *perpetto* – вертикаль.

От признания главенства терцовой вертикали и ощутимой разницы между трезвучиями мажорного, минорного и уменьшённого наклонений «рукой подать» до появления качеств функциональности вертикали и появления чувства самостоятельности логики связей этих вертикалей, часто не совпадающей с логикой мелодического развёртывания.

Всё взаимосвязано и взаимообусловлено. Новаторские изменения в одной сфере мгновенно отражаются в «поведении» других элементов общей системы. Если добавить к сказанному и возникновение повышенного интереса к инструментальной музыке (причём, имеется в виду не только и не столько важность расширения тембровой палитры), то увидим перспективы её возможностей в дальнейшем расширении круга контрастов фактурными средствами.

Это было время, обозримое будущее которого имело контуры приближающейся тональной системы, со всем шлейфом обязательных находок и достижений². Эти кратко перечисленные новаторства в совершенной (даже – совершеннейшей) музыкальной системе XVI века стали мощным стимулом для дальнейшего её развития. Необходимость появления жанра ричеркара – «собира-теля» воедино основных новаций удивительной эпохи – послужила опорой возникновения комплекса причин, среди которых главная связана с появлением понятия «содержания» музыки. Именно – музыки. Ведь основную ответственность за содержание в любом сакральном жанре нёс канонический вербальный духовный текст. О содержании же музыки речи не возникало. То есть налицо ситуация, при которой «...сотрудничество со словом заставляет музыку “потесниться”». [4, с. 46]. Однако с появлением самостоятельных инструментальных жанров возникает серьёзный разговор и о содержании музыки. Но значение вербального текста как фактора формообразования при этом не уменьшилось.

Ричеркар в эпоху барокко, которая поставила «...инструментальную музыку вровень с вокальной» [7, с. 178], стал восприниматься уже не только как арсенал разнообразнейших средств экспонирования и развития материала, но и как некая конкретная форма. Она вобрала основные достижения форм, инспирированных силой вербальных законов, что напрямую указывает на изменение первоначального статуса этой формы, поскольку в вокально-хоровых жанрах XV–XVI столетий *вербальный* текст являлся не только основным носителем «содержания» произведения, но и основным аргументом формообразования.

Примером может служить форма строфического мотета, где формообразующее значение вербального текста весьма велико. Ричеркар охотно принял эту форму, но соединил силу вербальных содержательных аргументов с музыкальными. При этом заметим: во многих чисто музыкальных компонентах музыкального содержания сильны вербальные истоки.

Так сформировалась *ричеркарность* – комплекс признаков ричеркара, обеспеченный богатством его *контрапунктической техники*, использованной как в функции *средств формообразования*, так и в роли *факторов содержательности* в инструментальных жанрах.

Справедливость требует сказать, что сформировался этот комплекс ещё в XVI веке, но

в XVII столетии его функции во многом изменились и – главное – расширились. Таким образом, понятие *ричеркарности* – это не просто некий набор контрапунктических средств. Это ещё и характеристика осознанности использования композиторами определённого количества элементов контрапунктического арсенала в вышеотмеченных функциях. Чем больше этих элементов применялось для создания конкретного произведения, тем выше в нём степень ричеркарности. Уже в ричерках XVI и ряде ричеркаров и ранних фуг первой половины и середины XVII века мы сталкиваемся с многочисленными и целенаправленными обращениями авторов к помощи тех или иных контрапунктических приёмов, обильно предлагаемых самим техническим арсеналом. Все они были созданы практикой XV–XVI столетий, но в XVII доведены жанром инструментального имитационного ричеркара до высшей степени совершенства.

Симптоматично удивительное совпадение развития инструментальных жанров с очередным всплеском интереса к риторическим фигурам вообще и к выделению из них особого типа: музыкальных риторических фигур (МРФ). Общее количественное изобилие таковых в XVI–XVII веках породило иллюзию возможности компенсировать за их счёт нехватку конкретики «содержания» в инструментальных жанрах музыки. Но количество именно музыкальных риторических фигур освобождает нас от веры в них как в некую панацею для определения содержания (см. примечание 5).

Одной из причин появления ричеркара была необходимость динамизации католической мессы. Он вырос из *версетт* (инструментальные – преимущественно органные – вставки). Но всё более укрепляющаяся самостоятельность – структурное совершенство и демонстрируемое им контрапунктическое богатство – приводят к тому, что ричеркар вскоре «покидает» мессу и совершает уверенное шествие по просторам профессиональной европейской музыки. Хорошим примером сказанному могут служить ричеркары Дж. Фрескобальди, возникшие в первой половине XVII столетия. К примеру, в мессах «In Dominicis infra annum», «In festis duplicibus I», «In Festis Beatae Mariae Virginis I» отмеченное выше структурное совершенство формировалось в процессе обращения ко многим вокально-хоровым структурам (строфический мотет), а контрапунктическое богатство связано с широким исполь-

зованием арсенала контрапунктической техники, также накопленного практикой предшествующих веков³. В этом аспекте ричеркар оказался важным жанром, решительно аккумулировавшим все стремительно нарождающиеся новаторские тенденции так называемого «свободного стиля». На ричеркар, как видим, пала ещё и обязанность решения возникающих проблем, связанных с появлением категории «музыкального содержания»: ведь к началу XVII века пополнение арсенала средств достигло того уровня, при котором контрапунктическая техника становится уже и важнейшим содержательным элементом.

Итак, на вопрос *почему* мы тоже ответили (правда, кратко) и даже начали приближаться к ответу на вопрос *зачем*.

Ясно, что ричеркар в настоящем контексте нам важен не только сам по себе. Важно то, во имя чего (*зачем?*) он возник и начал активно функционировать. Музыкальное искусство, движимое имманентными силами, постоянно требовало (и требует) развития всех своих компонентов. Но при этом надо иметь в виду, что указанная необходимость в ричеркаре возникала, определялась с синхронно крепнущей самостоятельностью самого ричеркара. И «разложить» эту связь по причинно-следственным «полочкам» весьма затруднительно. Так, идеи ричеркарности в союзе с имитационной техникой явились силой, а сам ричеркар – достаточно универсальным жанром, который оказался способным в XVI–XVII веках усовершенствовать всю палитру выразительных средств и существенно динамизировать (что и является ключевым в ответе на вопрос *зачем*) процесс формообразования. В этом случае контрапунктическая техника оказалась неким средством, уточняющим многие стороны указанного «содержания». Эти элементы стали не просто деталями арсенала контрапунктической техники, а возможно, персонажами содержания, элементами общей палитры и в ранней тонально-устойчивой вариационной фуге. При этом ричеркарность можно воспринимать как некую своеобразную единицу измерения *музыкального* содержания.

К примеру, Андреа Габриэли (1510–1586) уже во второй половине XVI века в своём знаменитом четырёхголосном «Ричеркаре в g дорийском» (del Primo Tuono), опирающемся на мотетную строфическую форму с тремя мелодиями, демонстрирует богатейшую контрапунктическую технику.

Ричеркар включает семь строф-разделов. Начальные пять строф излагают опорную тему

только по одному разу в каждом голосе. Поскольку законы строфической формы XVI века требуют применения нескольких равноправных мелодий, то Габриэли эти потенциально возможные в качестве самостоятельных мелодии использует как контрапунктирующие голоса-противосложения⁴, причём некоторые из них повторяет, что придаёт им статус противосложений удержанных. На пути к поискам интонационной индивидуальности тем-мелодий композитор совершает отход от принципов строфической формы, что и заставляет его сделать первую тему приоритетной. Тем самым наблюдается тенденция к переходу от многотемного (многомелодического) мотета к однотемному, поэтому и в ричеркаре другие темы уходят в тень и выполняют *функцию* противосложений.

Так, уже в 4-й строфе появляются два удержанных противосложения. Взаимоотношения основной мелодии (темы) с P_1 и P_2 контрапунктически варьируются: появляются стретты как у основной мелодии, так и среди противосложений. В 5-й строфе тема и оба противосложения звучат в различных контрапунктических сочетаниях, а строфа 6 обрушивает на слушателя волны всевозможных контрапунктических сочетаний всех трёх материалов со всевозможными их преобразованиями. Так, во всех голосах поочередно (начиная с педальной клавиатуры) звучит основная мелодия (тема) в увеличении. Одновременно с ней в других голосах звучит трёхголосная стретта (с разным временным сдвигом) на эту же тему, но в уменьшении. В качестве контрапункта трём остальным проведениям основной темы в увеличении звучат P_1 и P_2 .

Строфа 7 демонстрирует сложнейшие контрапунктирующие сочетания всех трёх материалов в уменьшении. Как видим, ричеркарность щедро раскрыла доступ к своим контрапунктическим запасам. Именно изощрённая контрапунктическая техника позволяет накапливать (и усиливать) между строфами тот накал контрастов, который обеспечивает динамику становления общей формы и наполняет её *музыкальной* содержательностью.

Теперь обратимся к анализу двух ричеркаров Дж. Фрескобальди. В них деяния композитора «...интересны своей целеустремлённой погоней за контрапунктическим идеалом» [10, с. 327–328]. Заметим, что в первом из них («Ricercare cromatico post il Credo» из мессы «In festis duplicibus I») отношения к средствам контрапун-

ктической техники близки манере А. Габриэли, но одновременно отличаются большей устремлённостью к конкретике результатов выразительных (содержательных) возможностей этой техники. Так, с т. 19 начинается совместная экспозиция T_2 и T_3 , но в контрапункте с T_1 . При этом уже в ответе используется контрапункт дуодецимы ($Iv=-11$). Дальше (т. 25) T_1 и T_3 звучат в октавной перестановке ($Iv=-7$). В т. 26 T_1 и T_2 даны во вдвойне-подвижном контрапункте. Начиная от т. 29 и далее в T_3 и T_1 появляются удвоения децимами и терциями; с т. 31 дано четырёхголосие, в котором на T_1 у сопрано накладывается T_2 в нижнюю дециму со стреттой на T_2 в нижнюю ундециму и T_3 во вдвойне-подвижном контрапункте с респостой стретты. С т. 41 начинается третий раздел ричеркара. В нём появляется ещё одна тема – T_4 . Она имитационно (кварто-квинтово) излагается в разных голосах. Это изложение T_4 накладывается на T_1 в увеличении в разных голосах. Ричеркар обнаруживает очевидное стремление композитора к разнообразию контрапунктических соединений четырёх тем, к тому же T_1 выполняет ещё и функцию *cantus firmus*.

Четырёхголосный органний ричеркар из мессы «In Festus Beatae Mariae Virginis I» имеет двухчастную структуру и основан на двух темах. T_1 в своём стремлении к индивидуальности удивительно современна и уже достаточно далека от идеалов мелодики строгого письма: в ней представлены и хроматизмы, и восходящий мелодический скачок на сексту (!). Но взаимодействие T_1 с T_2 и техника их соединений свидетельствуют о начале XVII века. К тому же T_2 вступает в функции противосложения к ответу. Именно в функции, ибо она излагается в свободном голосе, в то время как «настоящее» противосложение продлевает голос первого проведения темы. Эта T_2 вступает в различные контрапунктические взаимоотношения с противосложением и с T_1 . При этом используются все формы подвижных контрапунктов. Аналогичная контрапунктическая ситуация наблюдается и в других ричеркарах композитора. Теперь обратим внимание на чрезвычайно важное обстоятельство: на логику высотных отношений (высотных контрастов) тем и ответов в проанализированных ричеркарах. Они везде кварто-квинтовые и воспроизводят знакомые по имитационной технике XVI столетия каноны, в которых пропоста и респоста часто соотносятся как *лад* и *гиполад* (что в скором будущем уже приведёт к типу соотношений близкому к $T-D$).

Так, в ричеркаре А. Габриэли опорная тема звучит 37 раз. Из них 16 раз *in g*, 20 раз *in d* и только один раз высотные отношения могут быть трактованы как *in a*. T_2 на протяжении всех семи строф высотно одногласно и стреттно излагается так: 26 раз *in g*; 16 раз *in d*; T_3 начиная с 4-й строфы – 21 раз, из них – 7 *in g*, 9 раз *in d*, а с 5-й строфы – 5 раз подчинённо, в качестве дублирующего сопровождения в каком-либо из отмеченных ладов.

В первом проанализированном ричеркаре Д. Фрескобальди высотные отношения также ориентированы только на два уровня: (*in d* и *in a*). И во втором ричеркаре этого композитора высотные отношения те же: то есть ладовые и гиполадовые (*in c* и *in g*), но при этом уже гораздо явственнее прослеживаются будущие $T - D$.

Однако формообразующая роль контрапунктической техники в проанализированных ричеркарах обязана своими отличиями не столько авторским пристрастиям (хотя они очень важны), сколько стремительно изменяющимся во времени (середина XVI века – первая половина XVII века) требованиям к обновлению всех элементов музыкальной системы. В том числе и элементов контрапунктической техники.

Никак нельзя в свете нашего исследования пройти мимо *двух фуг* (так сам автор назвал свои несомненные ричеркары) С. Шейдта (1587–1654) из второй части знаменитой «*Tabulatura nova*» (1624). Первая из них – «*Fuga Contraria*» (заметим, что она уже очень близка к «настоящему» *g moll*, а не к *in g*) гигантских размеров (194 такта на 8/4) демонстрирует явный успех в поиске интонационно индивидуальной темы. Ощущение индивидуальности усилено ответом в обращении. При этом начальная пара (тема – ответ) обнаруживает очень важный интонационный элемент для музыкальной «темы креста»⁵ (так она будет именоваться в скором будущем). При этом возникает типичное обращение, «осью обращения» которого становится терция (!) минорного лада. Одновременно с этим вся fuga – это блестящее торжество ричеркарных контрапунктических хитросплетений различных её материалов. В качестве примет времени и в этом ричеркаре встречаются черты будущих тональных отношений. Однако для экспонирования и развития тем (они звучат около 100 раз, не считая проведенных со всевозможными ритмическими преобразованиями и вычленениями...) используются только тональные высоты *in g* и *in d*. Прочие же тональности (точнее – их все

усиливающиеся признаки) обнаруживаются в разделах, связанных с каноническими секвенциями, или при изложении в диатонических ладах.

Одно полноценное проведение *in c* в т. 151–152 легко объяснимо идеей *contraria*: квинта от *g (moll)* вверх даёт *d (moll)*, а квинта вниз приводит к *c (moll)*. Это не нарушает общей единообразной (с точки зрения нашего времени – даже однообразной) – так знакомой по ричеркарам тех лет – ладотональной картины.

Вторая fuga (*G гипоионийский* – 154 такта на 8/4) несколько проще: в ней и количество проведенных темы не столь огромно, и масштабы скромнее. Но общий характер, набор средств экспонирования и развития и тенденции к структурной строфичности также разнообразны и многолики. В обеих fugaх композитор прибегает к помощи увеличений (двух-, четырёх- и восьмикратных) в различных контрапунктических голосах, наложения на увеличенный вариант уменьшённых вариантов (тип пропорционального канона), контрастов мензур в различных разделах fug, элементов подражательности (*Imitatio Violistica*).

Большое значение имеет контраст фактур: в обеих fugaх присутствуют разделы с последовательным проведением по всем голосам темы в увеличении в манере *cantus planus* (см. ричеркар А. Габриэли) в педальной клавиатуре с резким и близким по времени эффектнейшим разделом, заполненным стремительными звучаниями (*Imitatio Violistica*) восьмых и шестнадцатых.

Во второй fuga обнаруживается опора тоже только на две высотные позиции: *in g* и *in c*. И только однажды (в т. 27–29) в верхнем голосе прозвучала тема в *in d*, уже весьма близком к *D dur* (см. А. Габриэли), появление которого предопределено стреттой.

Итак, мы кратко ответили на поставленные вопросы. Кроме последнего: о границах между ричеркаром и fugой. Ответ на него возможен только при формулировании чётких признаков этих двух (ричеркар-fuga) форм.

Признаки ричеркара:

1. Богатейшая контрапунктическая техника как основа системы контрастов в процессе формообразования.

2. Опора на ладо-гиполадовые (кварто-квинтовые) отношения в качестве основных.

3. Реализация и дальнейшее развитие средневековых структурных (преимущественно мотетных) форм.

Признаки фуги второй половины XVII века:

1. Активно развивающаяся тональная система.

2. Главенство кварто-квинтовой имитации, появление гармонической функциональности и переход от ладо-гиполадовых отношений к тонико-доминантовым.

3. Переход от строфических (мотетных) структур к структурам, в которых *строфа* уступила место *вариации*.

4. Унифицированность вариационной по структуре тонально-устойчивой фуги (трёх- или четырёхчастной по форме).

Первая её часть есть экспозиция с уже знакомыми нам нормами представления тем и их контраста с имитирующими голосами. Вариации же есть изменённые повторения экспозиции. При этом меняются: схема вступления голосов, порядок тональностей звучания тем, появляются новые (неудержанные) противосложения, изменяются связки (их масштабы и материал). В процессе выхода на передовые позиции контраста тональностей как основы средства формообразования формулируются и принципы дифференциации указанных разделов. Так, Л. Бусслер [1, с. 102–105] рассматривает наиболее логичную и соответствующую требованиям того периода схему кадансов: экспозиция – на доминанте, первая вариация – на верхней или нижней медианте (то есть для минора или мажора это параллельная тональность), а вторая вариация – на тонике. Примечательно следующее: говоря о схеме кадансов в фуге второй половины XVII столетия, Л. Бусслер (учёный второй половины XIX века) пользуется терминологией, связанной с тональной системой и рождёнными ею гармоническими функциями.

Так выглядят основные признаки (и их различия) ричеркара и фуги, что позволяет определить границы между ними. Уже анализ двух «фуг» С. Шейдта вплотную подвёл нас к возможности решения вопроса о границе между ричеркаром и фугой.

Музыканты той эпохи, надо заметить, не видели большой разницы между ричеркаром и фугой: явления, знакомые XXI столетию как само собой разумеющиеся, в XVII веке находились в стадии становления, следовательно, и границы между ними не обладали яркой определённой. «Ричеркар и fuga были синонимичны» [5, с. 187].

Речь идёт о терминологической синонимичности. Для такого положения вещей были причины. Но в настоящий момент эта причина (синонимичность терминов) – не главная. Она не существен-

на, тем более, что аналогичные ситуации в терминологических сферах возникали (и возникают) часто. Гораздо важнее причина, которая связана с возникновением тональной системы и появлением ладотонального контраста – этого мощнейшего средства динамизации формообразовательного процесса. Но для начала и середины XVII века значение этого контраста в его чрезвычайно важном качестве было недостаточно осознано, ибо контраст этот распространялся в первую очередь на отношения T – D ещё не отпочковавшиеся от отношений лад – гиполад. Следовательно, и разница между ричеркаром и фугой (с точки зрения причин существенных) просматривается с трудом. Ярким примером сказанному является цикл И. Фробергера «Ричеркар и fuga», созданный предположительно между 1658 и 1660 годами. Это замечательный образец теоретических и практических блужданий, неминуемо сопровождающих процесс возникновения фуги (так называемой тонально-устойчивой) и прочерчивания границы между ричеркаром и фугой.

Так что же есть *ричеркар* и что – *фуга* в понимании И. Фробергера? Исчерпывающего ответа мы не получим, так как и fuga и ричеркар написаны не просто на одну и ту же тему. Тексты ричеркара и фуги совпадают. Разница между ними (если не считать мензур, масштабы которых в фуге в два раза больше) минимальна и несущественна и никак не вызывает ощущения наличия двух самостоятельных произведений.

А если вспомнить, что в терминологической части итальянской теории ричеркар и есть fuga, то станет понятно, почему и С. Шейдт именует свои по всем признакам ричеркары, фугами. На тот момент истории ричеркар выглядел привлекательнее своим изобилием использованных технических средств и возможностью бесконечного творческого преломления этих художественных средств в процессе создания музыкального произведения. Вполне очевидно, таким образом, что в смешении понятий ричеркар и fuga в практике XVII столетия виноваты не И. Фробергер и не С. Шейдт. Причина – в другом: в неполном осознании величия *потенциала тональной системы* (ведь на этот момент она пребывала лишь в состоянии активного становления). Но именно эта сила, стремительно демонстрирующая свои формообразующие возможности и надёжно берущая в свои руки процессы обновлений на всех художественных направлениях европейской профессиональной музыки, становится главным двига-

телем *общей* для всей музыки эволюции XVIII и других (вплоть до нашего времени) веков.

Таким образом, главной в формообразовании ричеркара является разнообразная, изысканная *контрапунктическая техника (ричеркарность)*, а основным признаком формы фуги XVII столетия (позже названной тонально устойчивой) – *тональный план*. Вот где расположена граница между ричеркаром и фугой.

Так fuga, являясь последовательницей изобретательных тенденций ричеркара, открыла огромные формообразовательные возможности тональной системы (тональный план) и дала мощный импульс для дальнейших поисков средств и приёмов формообразования фуги тонально-развивающейся.

Но это тема уже отдельной статьи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Так, в музыке конца XVI века мы уже слышим хроматизмы в совсем иной функции, нежели во времена предыдущие. Эта тенденция ярко представлена в пятиголосном мадригале Луки Маренцио (1553–1599) «Solo e pensoso» (1599), что требует хотя бы краткого анализа музыки. В мадригале дан длительный восходящий хроматический ход от G до A с нисходящим возвращением к D₂. Художественное значение этого хода подтверждено не только тембром и местом в фактуре (*soprano*), но и равными длительностями (целые в манере *cantus planus*), а также и гармонией только терцового строения. Периодичность смен гармоний, как правило, совпадает со сменой звуков хроматического хода. Лишь в некоторых случаях на одну целую длительность приходится две гармонии. Для смен гармоний композитор использует три варианта соотношений: терцовые, кварто-квинтовые, либо одноимённые (*dur – moll*).

Таким же образом и Джироламо Фрескобальди (1583–1643) уже в начале XVII столетия (1635) в музыке своих вокальных и инструментальных ричеркаров (к примеру, «Ricerca cromatica post il Credo» из мессы «In Festis duplicibus I», «Ricerca dopo il Credo» из мессы «In Festis Beatae Mariae Virginis I») обильно использует хроматизацию.

² Для Иоганна Якоба Фробергера (1616–1667) ричеркар, кроме всего прочего, стал «полигоном» для удовлетворения «... растущих тенденций к тональным экспериментам» [10, с. 328]. Правда, к высказыванию автора цитированной мысли следует отнестись критически. Дело в том, что он имеет в виду Ричеркар *cis moll* № 6 из цикла ричеркаров 1658 года. В нём представлена редко употреблявшаяся тогда тональность, что образует тональный контраст между разными ричеркарами, а не внутри одного ричеркара. Это обстоятельство не позволяет чересчур высоко оценить тональные эксперименты композитора. Однако само по себе появление уже тональности (а не лада с устойчивым *cis*) должно быть оценено по достоинству. В этом отношении гораздо больший эффект экспериментирования в тональной сфере представлен ричеркарами Дж. Фрескобальди. Так, его ричеркар из мессы «In festis duplicibus I» имеет форму, близкую к *basso ostinato*: в

басу дана краткая мелодическая формула, обладающая признаками конкретной ладотональности. Вот её звуки: C, E, F, D, C. Если первое басовое проведение этой фразы квалифицировать в качестве «представителя» *C dur*, то последующие 12 её басовых повторений дадут такой «тональный план»: G, D, A, E, D, G, C, F, B, Es, F, C. Нетрудно понять, что при таком тональном богатстве внутри одного ричеркара демонстрируется гораздо больший тональный эксперимент и, следовательно, с гораздо большей перспективностью в качестве средства (силы) формообразующего процесса.

³ К примеру, Кугие из мессы Палестрины «Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La» имеет ярко выраженную строфическую структуру. *Cantus firmus*, многократно проведённый у S₂ сам по себе активно демонстрирует богатство технических преобразований мелодического гексахорда: он излагается и в прямом, и ракоходном движении, в увеличении (с прогрессией от двукратного до четырёхкратного) и уменьшении (тоже с прогрессией от четырёхкратно увеличенного «назад» до прямого и двукратно уменьшённого). Во всех остальных голосах одновременно со звучанием C.f. появляются каноны конечные и бесконечные, канонические секвенции, варианты противосложений, вертикальные и горизонтальные перестановки разных контрастных материалов.

⁴ Здесь и далее мы уже будем пользоваться терминологической базой (тема, ответ, противосложение и др.) той будущей формы, которая став последовательницей ричеркара, восприняв и развив его достижения, устремилась в будущее и получила название – *фуга*.

⁵ Сложность вопроса о музыкальных риторических фигурах (МРФ) столь велика, что безусловно требует отдельного глубокого аналитического исследования. Здесь ограничимся лишь следующими размышлениями: да, риторика давно вошла в средневековые Тривиум (в качестве модификата в виде музыки) и Квадривиум. Но принадлежность риторики к музыке носит весьма опосредованный характер. Правда, в XVII веке фугу целиком пытались трактовать (из-за её стремительно крепнущей структурной стабильности) как МРФ [9, стб. 991]. Но вряд ли такая трактовка способна была помочь слушателю

конкретизировать «содержание» этой музыки. Однако очертить некий круг смысловых ассоциаций такая трактовка несомненно могла. Позже возникли попытки трактовки всевозможных повторений мелодических оборотов в теме фуги как элементов МРФ [там же, стб. 979]. Со временем (в ходе исторического движения) явственно ощутимо уменьшение значения МРФ. Оно связано с целым комплексом причин общей эволюции эстетических отношений сторон: жизнь – искусство. Уменьшение, таким образом, инспирировано самой практикой XVI и, в особенности, XVII и XVIII веков. Подавляющее количество (и постоянно увеличивающееся их число) так называемых МРФ (на самом деле к музыке в их первоначальном предполагаемом значении отношения почти не имеющих) постепенно переквалифицировалось в «персонажей» списка музыкальных терминов. В настоящее время эти списки в учебниках по элементарной теории музыки весьма объёмны и имеют определённое значение для уточнения темповых и эмоционально-выразительных характеристик при исполнении музыки и для восприятия её. Однако музыка XVII и XVIII столетий не просто вытеснила многие риторические фигуры из статуса «музыкальных», но и породила ряд действительно «музыкальных» фигур. К таковым музыкальная практика современности относит и так называемую «тему креста».

В музыке предыдущих времён таких интонационно характерных мелодических образований (причисленных нами к МРФ) не было и быть не могло. Парадоксальность ситуации очевидна. Ведь «тема креста» порождена «по прочтении» библейских канонических писаний о житии Христа, а сама музыкальная «тема креста» сформировалась лишь на стыке XVII–XVIII веков. Великие мастера XIV–XVI столетий искренне ярки и выразительны, говоря о страданиях Иисуса Христа в своей подвижнической деятельности. Но музыкальной «темы креста» не существовало. Поэтому она не существует и в их творениях. Как же так? Ведь её щемящая выразительность несомненно сильна и созвучна библейским писаниям. Почему создатели пассионов, месс, духовных мотетов, глубоко чувствовавшие и переживавшие скорбность описываемой ситуации не прибегали к столь убедительной по трагической адекватности мелодической формуле?

Причина парадокса заключается в том, что (повторюсь) этой интонационно-мелодической фигуры в музыке XVI и начала XVII веков не было. И быть не могло! Ведь опорой самых ярких форм «темы креста» служат интервалы уменьшённых септимы и кварты. Этих интервалов в диатонической ладовой системе музыки Средневековья не существовало. Однако по структуре они равны большому сексте и терции (разночтения между натуральными и темперированными системами в настоящий момент в счёт не берём). Следовательно, сила этих мелодических образований не в *структуре* указанных интервалов, а в ладовом *контексте*. Этим «контекстом» явился минор. Не эолийский лад, а именно уже минор. А если точнее, то минор гармонический – продукт музыки конца XVII века. Как видим, такое превращение больших сексты и терции в уменьшённые септиму и кварту стало возможным совсем в другую эпоху – эпоху уже «свободного письма». «Свободное» же письмо, в свою очередь, обозначило путь к появлению в музыке (независимо от влияния МРФ) таких интонационных образований, которые не требуют содержательной словесной расшифровки. И главным виновником этого – буквально революционного – переворота в области музыкальной содержательности стала опера. Многие достижения оперной музыки сформировали достаточно устойчивое представление о содержательности тех или иных интонационных оборотов, ладотональных форм, ритмогармонических построений, которые, перейдя из вокальных (ария, канцона и т. д.) форм в инструментальные, сохранили своё содержательное наполнение. К примеру, интонации вздохов и их инструментальное воплощение в медленных частях симфоний, сонат, концертов (мангеймцы, Моцарт, Гайдн, Бетховен, музыкальный романтизм XIX века). Это было открытием минора, который уже сам по себе стал выполнять функцию МРФ – стал ею. Так была открыта и многократно приумножена огромная эмоциональная сила интонационно обновлённой оперной *Aria lamento*. Войдя в сферу инструментальных жанров, она не только создала оазисы проникновенной, необыкновенно выразительной (порой, скорбной) ранее незнакомой лирики, но и породила новые драматургические отношения внутри жанра и конкретизировала (разумеется, в пределах возможностей самой музыки тех эпох) многие стороны её структуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бусслер Л. Строгий стиль: учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах / пер. с нем. С. И. Танеева. 3-е изд. М.: Музыкальный сектор, 1925. 191 с.
2. Дрожжина М. Н., Тончук П. О. О статусе фуги в современном музыкознании // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2 (19). С. 28–35.
3. Дубравская Т. Н. Композиционные идеи Моцарта в свете исторической эволюции музыкальной

формы: финал симфонии «Юпитер» // Моцарт в движении времени (по материалам международной конференции). М.: Композитор, 2009. С. 48–59.

4. Кремлёв Ю. А. Интонация и образ в музыке // Интонация и музыкальный образ: сб. ст. М.: Музыка, 1965. 353 с.

5. Милка А. П. «Музыкальное приношение» И. С. Баха. К реконструкции и интерпретации. М.: Музыка 1999. 304 с.

6. Напреев Б. Д. О ричеркарности в фуге *C dur* «Хорошо темперированного клавира» (том I) И. С. Баха // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1 (22). С. 13–19.

7. Петраш А. Л. Жанры послеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1975. Вып. 14. С. 177–201.

8. Протопопов В. В. Очерки по истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М.: Музыка, 1979. 327 с.

9. Фраёнов В. П. Фуга // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Клдыш. М., 1981. Т. 5. Стб. 975–993.

10. Caldwell, John. *Ricercare* // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume Twenty-one. Second Edition. Volume 21, pp. 325–328.

11. Essi, Jürgen. Der Augmentationskanon in BWV 769. Rekonstruktion eines möglichen Kompo-

sitionsprozesses // *Bach-Jahrbuch*. Hrsg. von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2014. Jhrg. 100. S. 27–43.

12. Ferraguto, Mark. Beethoven à la Moujik: Russianes and Learned Style in the “Rasumovsky” String Quartets // *Journal of the American Musicological Society*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2014. Volume 67, No. 1, pp. 77–123.

13. Kim, Minji. Significance Effect of the “Stile Antico” in Hendel’s Oratorios // *Early Music*. London: Oxford Univ. Press, 2011. Volume 39, No. 4, pp. 563–573.

14. Melamed, Daniel R. Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Walther und die Music von Giovanni Pierluigi da Palestrina // *Bach-Jahrbuch*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2012. Jhrg. 98. S. 73–93.

15. Wilson, Glen. Bach’s “Art of Fugue”: Suggestions for the Last Part // *Early Music*. London: Oxford Univ. Press, 2014. Volume 42, No. 2, pp. 249–257.

REFERENCES

1. Bussler L. *Strogiy stil’: uchebnik prostogo i slozhnogo kontrapunkta, imitatsii, fugi i kanona v tserkovnykh ladakh* [The Strict Style: Textbook of Simple and Complex Counterpoint, Imitation, Fugue and Canon in Church Modes]. Translated from the German by Sergei Taneyev. Third Edition. Moscow: Muzykalnyy sektor, 1925. 191 p.

2. Drozhzhina M. N., Tonchuk P. O. O statuse fugi v sovremennom muzykoznanii [About the Status of the Fugue in Contemporary Music Scholarship]. *Problemy muzykalnoy nauki* [Music Scholarship]. 2015, No. 2 (19), pp. 28–35.

3. Dubravskaya T. N. Kompozitsionnye idei Motsarta v svete istoricheskoy evoliutsii muzykalnoy formy: final simfonii “Yupiter” [The Compositional Ideas of Mozart in Light of the Historical Evolution of Musical Forms: the Finale of the “Jupiter” Symphony]. *Motsart v dvizhenii vremeni (po materialam mezhdunarodnoy konferentsii)* [Mozart in the Motion of Time (on the Materials of the International Conference)]. Moscow: Kompozitor, 2009, pp. 48–59.

4. Kremlev Yu. A. Intonatsiya i obraz v muzyke: sb. st. [Intonation and Image in Music: Compilation of Articles]. *Intonatsiya i muzykalnyy obraz* [Intonation and the Musical Image]. Moscow: Muzyka, 1965. 353 p.

5. Milka A. P. “Muzykalnoe prinoshenie” I. S. Bakha. K rekonstruktsii i interpretatsii [“The Musical Offering” by I. S. Bach. Concerning Reconstruction and Interpretation]. Moscow: Muzyka, 1999. 304 p.

6. Napreyev B. D. O richerkarnosti v fuge *C dur* “Khorosho temperirovannogo klavira” (tom I) I. S. Bakha [Concerning the Ricercar Qualities in the Fugue in C major from J. S. Bach’s Well-Tempered Clavier Book I].

Problemy muzykalnoy nauki [Music Scholarship]. 2016, No. 1 (22), pp. 13–19.

7. Petrash A. Zhanry poslerennessansnoy instrumentalnoy muzyki i stanovlenie sonaty i siuity [The Genres of Instrumental Music after the Renaissance and the Formation of Sonatas and Suites]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of the Theory and Aesthetics of Music]. Issue 14. Leningrad: Muzyka, 1975, pp. 177–201.

8. Protopopov V. V. *Ocherki po istorii instrumentalnykh form XVI – nachala XIX veka* [Essays on the History of Instrumental Forms from the 16th to the beginning of the 19th Century]. Moscow: Muzyka, 1979. 327 p.

9. Frayonov V. P. Fuga [Fugue]. *Muzykal’naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Edited by Yu. V. Keldysh. Volume 5. Moscow, 1981, col. 975–993.

10. Caldwell, John. *Ricercare*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume Twenty-one. Second Edition. Volume 21, pp. 325–328.

11. Essi, Jürgen. Der Augmentationskanon in BWV 769. Rekonstruktion eines möglichen Kompositionsprozesses [The Augmented Canon in BWV 769. Reconstruction of a Possible Compositional Process]. *Bach-Jahrbuch* [Bach’s Yearbook]. Hrsg. von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2014. Jhrg. 100. S. 27–43.

12. Ferraguto, Mark. Beethoven à la Moujik: Russianes and Learned Style in the “Rasumovsky” String Quartets. *Journal of the American Musicological Society*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2014. Volume 67, No. 1, pp. 77–123.

13. Kim, Minji. Significance Effect of the “Stile Antico” in Hendel’s Oratorios. *Early Music*. London: Oxford Univ. Press, 2011. Volume 39, No. 4, pp. 563–573.

14. Melamed, Daniel R. Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Walther und die Music von Giovanni Pierluigi da Palestrina [Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Walther and the Music of Giovanni Pierluigi da Palestrina]. *Bach-Jahrbuch* [Bach's Yearbook]. Leipzig:

Evangelische Verlagsanstalt, 2012. Jhrg. 98. S. 73–93.

15. Wilson, Glen. Bach's "Art of Fugue": Suggestions for the Last Part. *Early Music*. London: Oxford Univ. Press, 2014. Volume 42, No. 2, pp. 249–257.

Ричеркар, ричеркарность, тонально устойчивая fuga

Новаторские тенденции европейской музыки XVII столетия ярко проявились в инструментальном ричеркаре, который сформировал ричеркарность – комплекс признаков ричеркара, обеспеченный богатством контрапунктической техники. Он стал не только важным формообразующим фактором, но и носителем содержательности в инструментальной музыке. Появление ричеркара и завоевание им передовых позиций в XVII веке создало основания для развития ряда инструментальных жанров, среди которых особый интерес представляет fuga.

Существует точка зрения, что ричеркар – это предшественник fugи. В статье выдвигается гипотеза о том, что не ричеркар является предшественником fugи, а fuga становится последовательницей ричеркара. Такая перестановка в паре «причина-следствие» порождает важный вопрос: где граница между ричеркаром и fugой и чем она обеспечена?

Анализ многих ричеркаров позволяет найти эту границу и определить основную причину её появления: становление тональной системы. Она обострила важность высотных отношений между различными разделами формы и, постепенно заменяя традиционные ладо-гиполадовые отношения на тонико-доминантовые, создала условия для появления тональных контрастов – новых и весьма эффективных – в вопросах формообразования.

Fuga XVII века, восприняв технический потенциал ричеркара и воспользовавшись силой тональных контрастов, открыла новую страницу в истории музыки.

Ключевые слова: ричеркар, ричеркарность, мотет, месса, ладовая система, лад – гиполад, тональная система, тональный план, fuga.

The Ricercar, The Ricercar Style, and The Tonally Stable Fugue

The innovative tendencies of 17th century European music were brightly manifested in the instrumental ricercar, which shaped the ricercar style – a complex of traits of the ricercar, furnished with an abundance of contrapuntal technique. It became not only an important form-generating factor, but also a bearer of substance in instrumental music. The emergence of the ricercar and its obtainment of the forefront positions in the 18th century created the foundations for the development of a number of instrumental genres, among which of special interest is the fugue.

There exists the opinion that the ricercar is the predecessor of the fugue. The article brings forth the hypothesis that it is not the ricercar that is the predecessor of the fugue, but the fugue is the descendent of the ricercar. This kind of interchange in the pair of “cause-effect” generates an important question: where does the boundary between the ricercar and the fugue occur, and how is it ensured?

Analysis of a large number of ricercars makes it possible to find this boundary and determine the main reason of its appearance: the formation of the tonal system. It exacerbates the importance of high-altitude relations between the various sections of the forms, gradually replacing the traditional modal-hypomodal relations with tonic-dominant ones, having created the conditions for emergence of tonal contrasts – new and quite effective ones – in the question of form-generation.

The 17th century fugue, having appreciated the technical potentials of the ricercar and having made use of the power of tonal contrasts, opened up a new page in music history.

Keywords: ricercar, ricercar style, motet, mass, modal system, mode-hypo-mode, tonal system, tonal plan, fugue.

Напреев Борис Дмитриевич

ORCID: 0000-0002-3972-2495

доктор искусствоведения,

профессор кафедры теории музыки и композиции

E-mail: naboris@sampo.ru

Петрозаводская консерватория им. А. К. Глазунова

Петрозаводск, 185031 Российская Федерация

Boris D. Napreyev

ORCID: 0000-0002-3972-2495

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Music Theory and

Composition Department

E-mail: naboris@sampo.ru

Petrozavodskaya gosudarstvennaya

konservatoriya im. A. K. Glazunova

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory

Petrozavodsk, 185031 Russian Federation