

SATOR TENET OPERA ROTAS

**Юрий Николаевич Холопов
и его научная школа**

(К 70-летию со дня рождения)

Москва 2003

УДК 78
ББК 85.31

Редактор-составитель В. С. Ценова

Идея «метадиалога» В. М. Барского

SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): Сборник статей / Ред.-сост. В. С. Ценова. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2003. 368 с., илл., нот.

ISBN 5–89598–136–4

© Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского, 2003

© В. С. Ценова (редактор-составитель), 2003

© Коллектив авторов, 2003

ПРЕЛЮДИЙНЫЕ ЖАНРЫ И СТАНОВЛЕНИЕ КЛАВИРНОЙ КОМПОЗИЦИИ (2-я половина XVI – XVII вв.)

Прелюдирование к песнопению или танцу – вероятно, одна из исконных и повсеместных форм инструментального музицирования; в европейской культуре этот феномен прослеживается еще с античных времен. Однако именно в XVI–XVII веках на основе «прикладного», непритязательного в эстетическом и техническом отношении прелюдирования в музыке для клавишных и лютни возникает группа жанров, постепенно приобретающих статус произведения искусства. Осмыслению этого процесса и посвящена наша статья.

Уже в эпоху Ренессанса исполнительство на клавишных инструментах представляло собой отдельную область музицирования. Вместе с разнообразными струнно-щипковыми клавишные составляли группу «совершенных» инструментов, способных воспроизводить всю полноту многоголосной фактуры. В эпоху контрапунктической композиции и высокоразвитого ансамблевого музицирования (вокального и инструментального) репертуар «совершенных» инструментов составляли, главным образом, интабуляции ансамблевых композиций; степень сложности и самостоятельности этих переложений была различной: от простого сведения в табулатуру нескольких самостоятельных голосов до искуснейших переработок фактуры первоисточника с включением диминуций и пассажей, в результате которых возникала фактически новая пьеса¹. Одновременно (ок. 1540) появляется и ряд собственно клавишных жанров, преимущественно полифонических (ричеркар, фантазия, тьенто), близких по стилю к сложным и изысканным разновидностям интабуляции².

¹ История и техника интабуляции впервые на русском языке подробно исследуются в готовящейся к защите диссертации: *Голдобин Д. Ю.* Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего барокко. М., 2003 (рук.).

² Первоначальная связь собственно инструментальных жанров с практикой переработки ансамблевой (по преимуществу вокальной) музыки нашла свое отражение и в терминологии. Так, французская полифоническая шансон стала моделью для жанра инструментальной канцоны (*canzon alla francese*).

Но и в период наиболее заметного влияния стиля вокальной полифонии на музыку для клавишных в последней сосуществуют и даже конкурируют фактура, ориентированная на «вокальное» многоголосие, и фактура чисто инструментальная (аккордовая и пассажная). Особого внимания заслуживает, в частности, сосуществование на раннем этапе развития жанра ричеркара (1-я половина XVI века) двух его различных типов: токкатно-импровизационного и имитационно-полифонического. Объяснение этому следует искать в происхождении жанра ричеркара (тьенто), рождающегося из практики прелюдирования – «пробы» инструмента и уточнения его настройки.

В XVI веке – в эпоху живого интереса к античной риторике – практика прелюдирования осмысливалась как аналогия «вступления» (*exordium, prooemium*) к речи оратора. В авторитетнейших античных источниках по этому вопросу существовали разные мнения. В «Риторике» Аристотеля *prooemium* связывается с «предавлодией» (во множестве переводов XVI–XVII веков – «ричеркаром») флейтиста, и оратору предписывается поступать подобно игроку на флейте: «сказать, что ему в данный момент будет угодно, дать настройку и продолжать» (Риторика III, 1414b). При проекции на собственно музыкальный жанр эти указания на спонтанно-импровизационный характер и функцию настройки-интонации обрисовывают quasi-импровизационный тип ричеркара. Цицерон же требует иного: чтобы вступления соответствовали предмету речи «так же, как преддверия и входы соответствуют размерам домов и храмов». «... И пусть начало будет связано с последующей речью не так, как еле прилаженная прелюдия какого-нибудь кифареда, а как часть тела, неотделимая от всего целого» («Об ораторе» II, 78–79). Требованию Цицерона, чтобы эксордий был сцеплен (*coherens*) с последующей речью, соответствует подражание ричеркара стилю последующего мотета. Кроме того, два типа ричеркара соотносились с оказавшим большое влияние на риторическую практику XVI–XVII веков цicerоновским разделением эксордия на *principium* – прямую и непосредственную речь – и *insinuatio* – «вкрадчивый подход» к существу дела, исподволь пленяющий неприязненно настроенного слушателя перед непосредственным изложением аргументов; косвенно относящаяся к предмету изложения речь («О нахождении материала»)³. Согласно немецкому теоретику Г. Дресслеру, в музыкальной практике это соответствовало *exordium plenum* и *exordium nudum* – таково, например, соотношение токкаты *avanti la Messa* и ричеркара *dopo il Credo* в органных мессах Фрескобальди, а также – двух ричеркаров в выстроенном

³ См.: *Kirkendall W. Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium from Bembo to Bach // Journal of American Musicological Society. Vol. 32 (1979). P. 21–22.*

согласно риторической диспозиции Квинтилиана «Музыкальном приношении» Баха⁴.

Осознание различных жанров клавирной и лютневой музыки XVI века (за исключением танцев) как видов прелюдирования фиксирует Михаэль Преториус: согласно его жанровой классификации, прелюдия включает в себя почти все виды нетанцевальной музыки. К «прелюдии как таковой» относятся *фантазия*, *каприччио* (не проводя различия между этими жанрами), *фуга* (которая «по-итальянски называется ричеркаром»), *соната*, *канцона* и даже *симфония*. Другие виды прелюдии, по Преториусу, это *интрады* – «прелюдии к танцам» и *токкаты* – «прелюдии к мотетам или мадригалам» (по тексту очевидно, что интабулированным – исполняемым самим органистом): «Токката – вступление или прелюдия, которую органист фантазирует простыми отдельными аккордами, колоратурами и т. п., когда он сперва пробует орган или клавишембало, прежде чем приступить к мотету или фуге»⁵. Жанр органной токкаты – во времена Преториуса сравнительно новый, еще не утративший «служебной» функции вступления (в отличие от более старых жанров ричеркара и фантазии, уже ставших «прелюдией как таковой»), – важнейшее явление, отразившее новые тенденции в развитии инструментальной музыки XVII века.

Возникшая в Венеции конца XVI века (А. Габриели, А. Мерула, Дж. Дирута) на основе литургической «интонации» (короткой импровизированной пьесы аккордово-пассажного склада, готовящей «тон» последующего песнопения), в XVII столетии токката стала наиболее ярким жанром собственно клавишно-инструментального письма, строящимся по законам «чистой» музыкальной логики. Не случайно Преториус с нескрываемым восхищением отзывается об известных ему итальянских и нидерландских мастерах, импровизирующих токкаты. Не исключено, что к последним относился и Я. П. Свелинк, перенявший жанр у венецианцев и передавший его своим нидерландским и северонемецким ученикам. При этом в североевропейской традиции само жанровое обозначение «токката» в большинстве случаев уступает место общему (и традиционному для этого региона еще с середины XV века) термину «*прелюдия*» (или «*преамбула*»), потеснившему «чужеродное» понятие. Вершиной жанра в XVII веке становятся в конце столетия большие органные прелюдии мастеров северонемецкой школы (Букстехуде, его современников и учеников).

⁴ См.: Kirkendall W. The Source for Bach's Musical Offering: The Institutio Oratoria of Quintilian // Journal of American Musicological Society. Vol. 33 (1980).

⁵ Prætorius M. Syntagma musicum. Bd. III [1619]. Kassel u. a., 1959.

К середине XVII века совокупность жанров клавирного прелюдирования осознается теоретиками как особая *стилевая область* музыкального искусства. В 1650 году А. Кирхер пишет: «Все клавишные музыкальные инструменты, поскольку они в высшей степени пригодны для прелюдии, требуют и отличных от всех прочих инструментов мелотесий, или композиций, которые должны быть таковы, чтобы органист не только показывал в них свое мастерство, но и подготавливал ими, словно некими преамбулами, души слушателей, побуждая их приготовиться к следующему затем гармоничному ансамблевому пению. Такого рода музыкальные композиции называют, по большей части, прелюдиями, итальянцы же – токкатами, сонатами, ричеркарами»⁶. Подчеркивая специфичность данной области музицирования, Кирхер вводит в свою стилевую классификацию категорию «*фантазийного стиля*», определяя его как «сообразный инструментам, в высшей степени свободный и ничем не ограниченный метод сочинения, не связанный ни словами, ни музыкальным субъектом [*cantus firmus*. – М. Н., Р. Н.]; учрежден, чтобы выявлять природные свойства и скрытые основания гармонии и обучать искусному сложению музыкальных клаузул и фуг; подразделяется на такие [виды], которые называются фантазиями, ричеркарами, токкатами, сонатами»⁷. Учение Кирхера о стилях сохраняло влияние вплоть до середины XVIII века; еще Маттезон характеризует, вслед за Кирхером, фантазийный стиль как «наисвободнейший» и «наинесвязаннейший».

Ставшее знаменитым замечание Кирхера о «свободе» фантазийного стиля нередко играет злую шутку с теми учеными, которые интерпретируют его произвольно, выхватывая из контекста. Такие авторитетные исследователи клавирной музыки барокко, как Д. Кемпер и Ф. В. Ридель, ошибочно трактуют «фантазийность» и «прелюдийность» как *нефугированное письмо* для клавишных инструментов, выстраивая не свойственные сознанию эпохи оппозиции стилей, вроде *stylus phantasticus* – *stylus motecticus* (или, в несколько смягченном и завуалированном виде, «свободный стиль» – «строгий стиль»)⁸. Но нетрудно заметить, что в понятие фантазийного стиля у Кирхера входят такие полифонические жанры XVII века, как ричеркар и

⁶ Kircher A. Musurgia universalis. Rom, 1650. V. I. P. 465.

⁷ Ibid. P. 585.

⁸ Riedel F. W. Strenger und freier Stil in der nord- und süddeutschen Musik für Tasteninstrumente des 17. Jahrhunderts // Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Kassel u. a., 1965; Kämper D. Die Kanzone in der Norddeutschen Orgelmusik des XVII. Jahrhunderts // Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Kassel u. a., 1982. Идея Ф. В. Риделя нашла отражение и в отечественной литературе: Распутина М. В. Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко. Дис... канд. иск. М., 2002. С. 44 и след., 50 и след.

фантазия; в качестве образца фантазийного стиля Кирхер приводит контрапунктическую фантазию Фробергера на *ut re mi fa sol la*, нотированную в партитуре (которая применялась для записи музыки с облигатным голосоведением). В то же время категория «*мотетный стиль*» у Кирхера и его последователей применяется исключительно в *вокальной полифонии*. Таким образом, категорией *stylus phantasticus* в барочном учении о стилях обозначается всё многообразие клавирных жанров (за исключением танцев, относящихся к «гипорхемному стилю»)⁹.

На самом деле Кирхер пишет о том, что свобода фантазийного стиля от словесного текста и кантуса фирмуса позволяет выявить в этом стиле те «естественные», заложенные в природе вещей, рациональные основы музыкального искусства, которые в других стилях часто остаются скрытыми (ведь, как говорил еще Гераклит, природа любит прятаться). Поэтому он и приводит в качестве иллюстрации фантазийного стиля изощренную пьесу Фробергера – подлинную энциклопедию полифонической техники, в которой «природа» контрапункта извлекается из своих убежищ на свет Божий.

Эту мысль Кирхера, по традиции (восходящей к Маттезону; об этом ниже) понимаемую не более чем наполовину, следует толковать в связи с другим важным указанием: по Кирхеру, фантазийный стиль существует прежде всего для «обучения». При этом Кирхер не выделяет импровизационность в качестве одной из сущностных черт фантазийного стиля – и не потому, что он не в курсе преимущественно устного характера клавирной практики его времени, но потому, что такая, бесписьменная практика – это, строго говоря, уже не «стиль».

«Стиль» относится к тому, что записывается на бумаге, а еще лучше – выходит в свет в виде нотного издания. Издания же клавирной музыки середины XVII века – это, как правило, образцовые, дидактические и репрезентационные работы – то есть сочинения, опубликованные для того, чтобы засвидетельствовать обществу мастерство автора, в совершенстве постигшего «естественные основы» музыкального искусства (как бы те от него ни скрывались), а также – чтобы дать добрый пример ученикам, еще только пости-

⁹ К еще более причудливым последствиям приводит вольная интерпретация категории «фантазийного стиля» Р. Даммана и затем М. Лобанову, характеризующих соотношение прелюдии и фуги у Баха при помощи пары понятий *stylus phantasticus* – *stylus canonicus* (Damman R. Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln, 1967. S. 35; Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М., 1990. С. 123). Между тем понятие «канонический стиль» в эпоху барокко относится только к «загадочному» канону, выписанному на одной строчке. Уже Кирхер пишет о славном прошлом «канонического стиля», а И. Г. Вальтер в словаре 1732 года просто отказывает этому стилю в самостоятельном существовании.

гающим эти основы¹⁰. Подчеркивая специфику преимущественно бесписьменного бытования клавирной музыки XVII века, не будем забывать и о том, что «импровизация» этого времени в своих наиболее художественно значительных проявлениях предстает как своего рода «бесписьменная композиция» – импровизация людей, хорошо усвоивших на бумаге законы музыкального искусства. И ввиду того, что основой обучения композиции в XVII – 1-й половине XVIII века остается «вокальный» по происхождению контрапункт, не удивительно, что среди «образцовых» изданий клавирной музыки этого времени так часто встречаются «старые добрые» фантазии и ричеркары, записанные «белыми» нотами в партитуре¹¹.

Даже приобретя в эпоху Баха статус ученой композиции, инструментальная музыка продолжает рассматриваться как «вторичная»: Маттезон говорит о вокальной и инструментальной мелодии как о «матери и дочери», «оригинале и копии»¹². Однако, «подражая» вокальной, инструментальная музыка от этого вовсе не начинает принадлежать мотетному или иному вокальному стилю (как не превращается фантазийный стиль в гипорхемный, «портретируя» характерные танцевальные ритмы): отражение всего и вся – неотъемлемое качество этой музыки¹³. Сдержанная fuga, речитатив в манере итальянских монодистов, пружинистое фугато в духе французской увер-

¹⁰ Приведем в качестве примера репрезентационное собрание Букстехуде «Fried- und Freudenreiche Hinfahrt», опубликованное органистом любекской Мариенкирхе в целях всеобщего удостоверения в его композиторском – то есть контрапунктическом – мастерстве.

¹¹ Заметим, однако, что партитурная нотация не предназначалась непосредственно для игры на клавишных (хотя этого, разумеется, и не исключала). Так, С. Шейдт, публикуя свою «Новую табулатуру» в партитуре, предполагал, что немецкие органисты переложат нужные им пьесы в буквенную табулатуру для практического использования. Сохранившиеся рукописные источники показывают, что так это впоследствии и было.

Кроме того, партитурная нотация – это нотация не собственно клавирной музыки, а музыки «для чего угодно» и «ни для чего конкретно»: например, «музыки для глаз», как в репрезентационных работах, к числу которых относится и «Искусство фуги» Баха; музыки для нескольких равновозможных составов (например, 36 фуг И. Клемма – «Партитура, или Итальянская табулатура», 1631 – для клавира или инструментального ансамбля; «Партитура курант и балетов» М. Кадзати, 1662 – для спинета или лютни, а также с участием различных мелодических инструментов). Наконец, запись в партитуре «белыми нотами» зачастую означает неполный текст: записанное подобным образом сочинение – осто́в для импровизации органиста, подобной интабуляции мотета; тот же И. Клемм замечает в предисловии: «От хроматизмов и диминуций мы воздержимся, чтобы труд не разрастался чрезмерно».

¹² *Mattheson J. Der Vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739. S. 204.*

¹³ Напомним: по Кирхеру, фантазийный стиль не имеет собственного аффекта, но призван «подготовить» души слушателей к восприятию аффекта последующей вокальной «симфонии».

тюры, фрагмент в технике *durezza e ligature*, сменяющие друг друга на протяжении одной органной прелюдии общей длительностью 4–5 минут, демонстрируют вовсе не смешение стилей, но отражение различных стилей и манер письма в рамках единого в своем многообразии фантазийного стиля, ставшего поистине «стилевым микрокосмом», «стилем стилей» барочной музыки. Здесь складывается тот тип инструментального мышления, на котором основывается новоевропейская классико-романтическая музыкальная традиция, автономность, «несвязанность» музыкальных форм которой основана на всевосприимчивости музыкального языка и на «снятом слове».

Уже Маттезон видит преимущества инструментальной музыки перед вокальной: «инструментальные мелодии имеют намного больше пыла и свободы» благодаря большому диапазону инструментов по сравнению с голосом, пригодности инструментов к широким скачкам, быстрым пассажам, арпеджио, очень острым пунктирным ритмам; многие инструменты не ограничены возможностями дыхания, которые должна учитывать вокальная музыка; инструментальные мелодии свободны в своем движении по разным тональностям, тогда как вокальная музыка не испытывает затруднений, только когда пребывает в одном тоне¹⁴. В инструментальной музыке «правильная» (*förmliche*) мелодия, свойственная вокальным контрапунктическим жанрам и рассчитанная на то, чтобы каждый ее звук строго, в соответствии со всеми правилами контрапунктического искусства сопрягался со звуками других, столь же «правильных» мелодий (*punctum contra punctum*), снабжается различными украшениями и пассажами, диминуируется, «белые» ноты девальвируются в «черные», большую свободу получают диссонансы.

Выдвижение инструментальной музыки на первый план музыкального искусства означает преодоление звукового идеала хорового вокального письма и связанного с ним понимания композиции как искусства контрапункта. Маттезон порицает использование в фантазийном стиле «правильных» (*förmliche*) фуг – то есть фуг «белыми нотами», являющихся аналогами вокального хорового письма, но считает естественным применение фуг «черными нотами», темы которых имеют выраженный инструментальный характер, четкий тактовый ритм и основаны на тонально-функциональной гармонии. Из этого видно, что утверждение нового стиля в музыке барокко осознается не только там, где разрыв с искусством контрапункта очевиден (речитативный стиль или, в рамках фантазийного стиля, прелюдирование в токкатной фактуре), но и там, где контрапунктический «порядок» внешне

¹⁴ *Mattheson J. Op. cit. S. 205–206.*

остается незабываемым, однако привычное слово «фуга» означает теперь «unförmliche» Fuga¹⁵.

Как уже было сказано, ученый-«книжник», сторонник «правильной» письменной композиции, Кирхер не включает «бесписьменную композицию» лучших клавиристов его времени в категорию «фантазийного стиля». Тем не менее в сознании эпохи музицирование на клавишных инструментах по-прежнему прочно ассоциируется со спонтанным бесписьменным творчеством (или имитацией такой спонтанности). Об импровизационном характере жанров, вошедших впоследствии в фантазийный стиль, писал Преториус¹⁶. У Маттезона же импровизационность становится основной характеристикой фантазийного стиля: теоретик пишет о нем не иначе как об игре *ex tempore*, *stile a mente*, *non a penna*. Маттезон более не рассматривает фантазийный стиль и как исключительно клавишный: отныне это – любая импровизация, не только инструментальная (включая смычковые инструменты,

¹⁵ Чтобы лучше понять природу клавирного фугирования, обратимся к определению токкаты Вальтера: токката есть «то же, что и прелюдия, но ее особый вид, где то правая, то левая рука чередуются [variiret], и то, что было у дисканта, тому подражает [imitiret] бас, не теми же самыми нотами, но в той же манере. Сочиняется не на чем другом как на клавире» (*Walther J. G. Præcepta der musicalischen Composition* [1708]. Leipzig, 1955. S. 54). Таким образом, в токкатах и в аналогичных им пьесах (например, в прелюдиях) имитационная фактура еще не означает фуги. Напомним и то, что, согласно Царлино, фуга – это имитация, при которой голоса вступают только в совершенные интервалы (приму, квинту и октаву), благодаря чему получается точное интервально-ладовое соответствие пропосты и респосты (*Zarlino G. Le institutioni harmoniche* [1573]. New York, 1965. P. 257), в отличие от имитации как таковой, где голоса вступают в несовершенный интервал с нарушением точного ладового соответствия пропосты и респосты (это различие – имитация как «несобственная» и «неправильная» фуга – сохраняет актуальность и на всем протяжении эпохи барокко; см.: *Walther J. G. Op. cit.* S. 187–188). И если, к примеру, в Токкате I Фробергера (in a) тема фугированного раздела, идущая по звукам трезвучия, получает реальный ответ, а затем проводится от высот *f*, *d*, *g*, *c* – то есть от всех белых клавиш за исключением *h*, то это не означает модуляционной фуги (и даже, строго говоря, фуги вообще): имитационная фактура – внешне настоящая фуга – используется здесь как форма фигурационного варьирования движущихся по ступеням лада аккордов (о том, что это именно инструментальные аккорды – то, что «схвачено в горсть» – свидетельствует и так называемая Griff-нотация, применяемая Фробергером в токкатах, в отличие от партитур его «настоящих» фугированных канцон, каприччио, фантазий). Игнорирование реперкуссии – признак инструментального, а не вокального мышления – «tossare» как перебор струн, свободная пробежка по клавишам на всем их диапазоне, а не выстраивание реперкуSSIONНОЙ сетки кварт-квint соотносно тесситурным позициям вокальных голосов.

¹⁶ Например, по его словам, фантазия или каприччио – это «когда некто берется по собственному удовольствию и желанию излагать фугу [то есть импровизировать ее. – М. Н., Р. Н.], но не задерживается на ней, а впадает в другую фугу, как ему на ум придет» (*Prætorius M. Op. cit.*, III. S. 21).

флейты и пр.), но и вокальная (виртуозные каденции певцов и инструменталистов)¹⁷.

Так на последних рубежах эпохи, когда музыка для клавишных уже завоевала себе признание в ранге собственно композиции¹⁸, уравнившись в правах с другими жанрами, происходит переосмысление фантазийного стиля. Свобода фантазийного стиля, понимаемая как несвязанность предзаданным материалом, свобода для «выявления природных свойств и скрытых оснований гармонии» в развертывании модуляционного движения, теперь становится достоянием любой композиции, подготовив обретение ею своих собственных – автономно-музыкальных – законов. Сам же фантазийный стиль в своем новом понимании вытесняется в особые, ограниченные «территории свободы» – импровизированные каденции в границах композиционных форм.

Своим переосмыслением Маттезон фиксирует завершение истории фантазийного стиля, подобно тому как вся его стилевая система подводит итог и очерчивает границы музыкально-стилевого сознания барокко. Возможность такого переосмысления коренится в изначально двойственной – композиционно-импровизационной – природе фантазийного стиля. Так, если задуматься, что же сочиняли, к примеру, северонемецкие органисты, то окажется, что *сочиняли* они вовсе не органную музыку. Они компонировали (излагали на нотной бумаге) то, что исполнялось другими и требовало записанных партий – трио-сонаты, кантаты, сюиты. Сольная же органная практика находилась по большей части вне пределов композиторской деятельности. Трудно представить, что слава таких знаменитых композиторов, как Я. А. Рейнкен и Г. Бём, основывалась лишь на ничтожном числе их органических сочинений, известных по рукописным источникам¹⁹, если не учитывать, что их деятельность в качестве органистов была в основном импровизационной. Большое же число пьес, сохранившихся после Букстехуде, во многом

¹⁷ Маттезон относит его, главным образом, к театральным стилям, но также указывает на его уместность в церкви и в «комнате». См.: *Mattheson J. Op. cit. S. 87–88.*

¹⁸ Ко времени «Совершенного капельмейстера» уже давно опубликован I том Хорошо темперированного клавира, написан «Итальянский концерт», создано большинство баховских крупных органических сочинений, вскоре появится II том «Прелюдий и фуг во всех тонах и полутонах...».

¹⁹ Из крупных свободных композиций до нас дошли единственная токката Рейнкена и три больших прелюдии Бёма.

объясняется его ролью педагога – главы школы²⁰. Поздние органнe композиции фантазийного стиля, которые сегодня безоговорочно воспринимаются как художественные опусы (прелюдии круга Букстехуде, большие токкаты Георга Муффата), – это либо записанные и тщательно отделанные импровизации, либо композиции, создававшиеся с оглядкой на импровизационную практику²¹. Так, контрастная многосоставность крупных форм немецкой органной музыки, вершинного явления среди прелюдийных жанров XVII века, коренится в тех особенностях барочной импровизации, о которых пишет Маттезон²².

Сохраняя импровизационно-игровую спонтанность духа, большая органная композиция (прелюдия, токката) Высокого барокко отличается от предшествующей традиции небывалым внутренним многообразием, сведением в единое звуковое пространство «знаков» всей многоликой музыкальной практики, подчиняющимся, однако, стройной логике организации, пропускающей сквозь внешнюю спонтанность – логике «скрытых оснований гармонии» тональной формы новоевропейской автономной музыки. Становление этой логики связано со становлением нового, собственно композиторского мышления в инструментальной практике, в рамках которого и органист постепенно осознает себя не только как «игрец на органе», но как «композитор органной музыки».

²⁰ Примечательно, что автографов Букстехуде не осталось: его органная музыка дошла до нас, переписанная в качестве образцов его учениками, учениками его учеников и молодыми коллегами-почитателями (как Г. Дюбен, И. С. Бах и И. Г. Вальтер).

²¹ Маттезон видит в органнeх «бутадах, каприччио, токкатах, прелюдиях и ригурнелях» не что иное, как записанную импровизацию: «Ежели все они, будучи сыграны экспромтом, окажутся чем-то ценным, то их по большей части заносят, как положено, на бумагу» (*Mattheson J. Op. cit. S. 232*).

²² Описание органной импровизации в фантазийном стиле в «Совершенном капельмейстере» (напомним, для Маттезона импровизация и «фантазийный стиль» – вещи уже тождественные) буквально соответствует общему характеру и логике развертывания поздних северо-немецких органнeх композиций: Маттезон пишет, что такая импровизация исполняется без «правильных главного и подчиненного построений [*Haupt-Satz und Unterwurf*], без темы и субъекта; то проворно, то медля, то одно – то многоголосно, порой же – немного оттягивая такт» <...> «однако же, не упуская из виду то, чтобы приводить [слушателей] в изумление» (*Mattheson J. Op. cit. S. 88*). При том, что Маттезон не упоминает здесь имен мастеров конца XVII века, по описанию очевидно, что стиль времен Букстехуде и его учеников был жив еще в гамбургской импровизационной практике 1730-х годов.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От составителя.....</i>		3
<i>Вместо предисловия.....</i>		4
<i>Холопов Ю.Н.</i>	О сущности музыки.....	6
<i>Кюрегян Т.С.</i>	Музыка античных форм.....	18
<i>Русакова А.В.</i>	О чем молчит античная гармоника?.....	29
<i>Федотов В.А., Разломова Ю.В.</i>	О методах анализа средневекового хора.....	38
<i>Поспелова Р.Л.</i>	Реформа нотации Гвидо Аретинского: Пролог к Антифонарию.....	48
	<i>Гвидо Аретинский. Пролог к Антифонарию</i> (Пер. с латыни и примеч. Р. Поспеловой).....	57
<i>Ефимова Н.И.</i>	Наука и эмпирия в музыкальном учении Регино Прюмского.....	68
<i>Лебедев С.Н.</i>	Загадочный канон Рамоса де Парехи.....	75
<i>Алексеева Г.В.</i>	Введение в сравнительную византийско- древнерусскую певческую палеографию.....	83
<i>Старостина Т.А.</i>	Разновидности русской народной натуральной ладовости.....	92
<i>Лыжов Г.И.</i>	Ребус Лассо.....	105
<i>Насонова М.Л., Насонов Р.А.</i>	Прелюдийные жанры и становление клавирной композиции (2-я половина XVI – XVII вв.).....	114
<i>Катунян М.И.</i>	«Beatus vir» Клаудио Монтеверди: рефренный мотет в истории концертной формы.....	124
<i>Попова Е.О.</i>	Загадка гамбургских рукописей: к исследованию теории композиции в северной Германии XVII века.....	135
<i>Филиппова О.А.</i>	«Новая музыка» композиции эпохи барокко....	143

<i>Кириллина Л.В.</i>	К. В. Глюк и музыкальное воплощение античности.....	153
<i>Стручалина Э.А.</i>	Франц Шуберт – открытие романтической гармонии.....	166
<i>Чередниченко Т.В.</i>	Русская музыкальная геопоэтика.....	172
<i>Сапонов М.А.</i>	К изучению биографии Петра Ильича Чайковского: отзвуки одного венского скандала.....	180
<i>Андреева Н.А.</i>	Неизвестные страницы русской музыки: Скрябин и Обухов.....	189
<i>Изотова Е.А.</i>	Эрнст Бэйкон и «Наша музыкальная идиома»...	196
<i>Найденова А.</i>	«Песни Гурре» Арнольда Шёнберга и их исполнение в Вене в 1920 году.....	203
<i>Доленко Е.А.</i>	В поисках репризы: о четырех книгах Филипа Гершковича.....	209
<i>Мдивани Т.Г.</i>	Западный рационализм в музыке и XX век.....	219
<i>Просняков М.Т.</i>	Музыкальная реформа на рубеже тысячелетий.....	228
<i>Смирнов Д.Н.</i>	«Додекамания» Пьера Булеза, или Заметки о его «Нотациях».....	238
<i>Петрусёва Н.А.</i>	Относительность звукового пространства, времени и формы («Dérive I» Пьера Булеза)...	254
<i>Переверзева М.В.</i>	Новые формы Новейшей музыки Джона Кейджа.....	268
<i>Ценова В.С.</i>	Структурный феномен Новой музыки: техники композиции.....	275
<i>Воинова М.В.</i>	К проблеме интерпретации современной органной музыки.....	283
<i>Дроздова О.И.</i>	Андрей Волконский – человек, композитор, исполнитель.....	290
<i>Савенко С.И.</i>	Слово Андрея Платонова в Новой музыке.....	299

<i>Шульгин Д.И.</i>	К проблеме формообразующего значения компонентов музыкальной ткани в композициях Виктора Екимовского.....	306
<i>Дауноравичене Г.</i>	Композиционные аспекты Новой литовской музыки: микродименсионная техника Ритиса Мажулиса.....	312
<i>Маклыгин А.Л.</i>	Сонорика и кораническое пение.....	322
<i>Алексеева А.А.</i>	Среднему звену – высший уровень.....	328
<i>Карасёва М.В.</i>	Русское сольфеджио эпохи постмодерна, или Постмодерн в зеркале методики.....	333
<i>Двоскина Е.М.</i>	«Музыкальная форма» в курсах среднего звена.....	340
<i>Власов А.В.</i>	Информационные технологии и российское музыкальное знание – новые возможности и новые опасности.....	347
<i>Барский В.М.</i>	Выбранные места из мысленной переписки.....	354
ПРИЛОЖЕНИЕ:	1. Дополнение к списку опубликованных трудов Ю. Н. Холопова.....	358
	2. Литература о Ю. Н. Холопове.....	361