

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.5.32>

Молчанов Андрей Сергеевич

Повтор как специфический прием построения музыкальных произведений Ренессанса

Целью исследования является рассмотрение повтора как одного из системных принципов организации музыки Ренессанса. В статье устанавливаются различные виды музыкальной повторности, отмечается их обусловленность методами сочинения по определенной звуковой модели, зависимость от строения словесного текста, приверженность рациональным приемам сегментации материала. Научная новизна исследования состоит в привнесении когнитивно-психологического компонента в уже существующие методы описания и анализа повтора. В результате на примере музыки Ренессанса доказывается, что повтор как принцип музыкального мышления ведет к непосредственному обновлению музыкального материала, способствует проявлению новых эмоционально-смысловых качеств музыки.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/5/32.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 5. С. 164-170. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/5/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

В память о Е. А. Захаровой на родине певицы, в селе Эмис Амгинского улуса (района), с 1990 года периодически проводятся республиканские конкурсы песенных исполнителей «Дойдун дьоно – ахтар, саныыр» («Помним и поклоняемся»).

В дальнейшей работе предстоит провести анализ песен, созданных Е. А. Захаровой, и выявить стилевые черты интонационных выразительных средств.

Список источников

1. **Архивные материалы М. Н. Жиркова** // Национальная библиотека Республики Саха (Якутия). Папка № 1 с Приложением.
2. **Архивные материалы М. Н. Жиркова** // Национальная библиотека РС (Я). Папка № 6.
3. **Архивные материалы М. Н. Жиркова** // Национальная библиотека РС (Я). Папка № 7.
4. **Архивные материалы М. Н. Жиркова** // Национальная библиотека РС (Я). Папка № 8.
5. **Баншева Ф. А.** Тернистый путь к волшебным звукам / лит. обработка, сост., ред. Т. В. Павловой. Якутск: Бичик, 2003. 224 с.
6. **Головнёва Н. И., Кириллина З. И.** Якутская музыкальная литература. Якутск: Кн. изд-во, 1991. 400 с.
7. **Жирков М. Н.** Собрание сочинений: в 10-ти т. Якутск: Алаас, 2017. Т. 1. 100 якутских песен. Ч. 1. Песни для голоса с фортепиано в обработке М. Н. Жиркова, Г. Г. Лобачева. Песенные фрагменты из опер М. Н. Жиркова, Г. И. Литинского / сост. Т. В. Павлова-Борисова; отв. ред. В. Н. Павлова, Т. Н. Семенова; муз. ред. К. А. Герасимов. 260 с.
8. **Жирков М. Н.** Якутская народная музыка / сост. Г. Г. Алексеева. Якутск: Кн. изд-во, 1981. 118 с.
9. **Кондратьев С. А.** Якутская народная песня. М.: Советский композитор, 1963. 180 с.
10. **Кривошапко Г. М.** Музыкальная культура якутского народа. Якутск, 1982. 184 с.
11. **Неизданные рукописи воспоминаний архива Культурного центра им. Е. А. Захаровой.**
12. **Саха Күөрэгэйэ. Уһулччулаах ырыаһыт Е. А. Захарова туһунан ахтыгылар** (Якутский жаворонок. Народ вправе гордиться: воспоминания о Е. А. Захаровой) / хомуйан онордо М. Р. Захарова. Дьокуускай: Бичик, 1995. 64 с.

Song Creativity of the Yakut singer E. A. Zakharova

Grigor'eva Viktoriya Georgievna, Ph. D. in Art Criticism
 Amga Children's School of Arts named after A. A. Cheremnykh
 grigfolk@mail.ru

The study aims to present the heritage of the unique performer E. A. Zakharova as a singer and songwriter. The article reviews the story of her life and creative work in collaboration with the first Yakut composer M. N. Zhirkov. Two repertoire lists classifying different approaches to E. A. Zakharova's body of work are compiled: the first one contains titles of her melodies, the second one is an additional list concerning the young soloist's repertoire of different genres. The study is novel in that it revises the list of melodies written by E. A. Zakharova. The attained results will allow further analysis of her songs' tune, intonational and rhythmic features.

Key words and phrases: E. A. Zakharova; M. N. Zhirkov's archival records; P. K. Rozinskaya; singer; performer; songwriter.

УДК 781.1

Дата поступления рукописи: 24.03.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.5.32>

Целью исследования является рассмотрение повтора как одного из системных принципов организации музыки Ренессанса. В статье устанавливаются различные виды музыкальной повторности, отмечается их обусловленность методами сочинения по определенной звуковой модели, зависимость от строения словесного текста, приверженность рациональным приемам сегментации материала. **Научная новизна** исследования состоит в привнесении когнитивно-психологического компонента в уже существующие методы описания и анализа повтора. **В результате** на примере музыки Ренессанса доказывается, что повтор как принцип музыкального мышления ведет к непосредственному обновлению музыкального материала, способствует проявлению новых эмоционально-смысловых качеств музыки.

Ключевые слова и фразы: повтор; *varietas*-композиция; музыка Ренессанса; принципы остиности и переменности; музыка *res facta*; музыкальное мышление.

Молчанов Андрей Сергеевич, к. иск., доц.

Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки
 mas-composer@mail.ru

Повтор как специфический прием построения музыкальных произведений Ренессанса

Повтор является одним из основополагающих принципов организации материала в художественной структуре, заключающийся в многократном воспроизведении одного и того же элемента или сочетаний таких элементов в «структуре сопоставления». Востребованность повтора в качестве системного принципа музыкальной

организации в музыке различных исторических стилей остается весьма высокой, поскольку, как подчеркивает М. Арановский, связана с базовым слоем музыкальной логики и проявляется через отношения тождества или эквивалентности (неполного равенства), сочетающего сходство и различие [1, с. 198-199]. Тем самым обнаружение сохраняющих сил повторности в том или ином контексте оказывается обращено к глубинным связям элементов художественной структуры, к одному из способов мышления, направленного на понимание генетически общих явлений, растворенных в многообразии конкретных форм. Как пишет Ю. Холопов: «Сама всеохватывающая преемственность осуществима лишь при условии возможности какой-то сохраняющейся п о в т о р я е м о с т и явлений... причем необходимость этой связи мотивируется генезисом восхождения от логически изначального единого к многообразию конкретного» [13, с. 72]. В связи с этим изучение системных принципов музыки разных исторических эпох остается всегда актуальной задачей.

С точки зрения организации музыкальной повторности здесь открывается заметная перспектива, так как повтор редко становится главным объектом изучения звуковой материи и исследуется обычно в связи с широким кругом смежных понятий, таких как тождество и контраст (Б. Асафьев), оstinatность и переменность (С. Скребков), тенденции уподобления и обновления (В. Бобровский), законы симметрии (Л. Александрова, В. Белоусова, С. Гончаренко). В учебной же литературе повторение обычно репрезентируют как необходимое средство развития, способ продления найденного сочетания звуков. Однако при таком подходе семантическое значение повторности, формирующееся преимущественно в сфере восприятия, в акте непосредственного звукового выражения музыкального материала, раскрывается недостаточно.

В одной из наших работ была сформулирована гипотеза возможного рассмотрения повтора «не только как атрибута музыкальной структуры, способствующего ее наращиванию и развитию, но и как особого принципа музыкального мышления», связанного с аспектами музыкального восприятия, направленного на осмысление художественного целого [7, с. 83]. Но обоснование данного вопроса происходило с опорой на литературу философского профиля и имело в виду, прежде всего, музыкальный материал XX века.

Настоящее обращение к теме продиктовано стремлением расширить исторический контекст осознания принципа повтора в музыке, сосредоточив внимание на вопросах композиторского мышления и музыкальных жанрах эпохи Возрождения. Интерес к данному периоду обусловлен рядом причин: во-первых, нетривиальным соотношением между средствами выражения и планом восприятия многочисленных повторяемых элементов в произведениях Ренессанса; во-вторых, взаимосвязью имманентных принципов организации с внемузыкальными влияниями, особенно текстовой основой сочинений, часто диктующей те или иные условия формирования музыкального целого; в-третьих, ясно видимой преемственностью по характеру осмысления материи музыки, ее сущности и методам композиции между современностью и эпохой Возрождения. **Актуальность** исследования, соответственно, исходит из недостаточной разработанности вопросов музыкального восприятия и мышления применительно к такой универсальной категории, как повтор, а также степени изученности данной проблематики в музыке различных стилей.

В связи с вышеизложенным устанавливаются **задачи** данной работы: определить основные виды повторности в музыке Ренессанса в контексте духовных и светских жанров, полифонического и гомофонного стилей; показать значение повтора в этих жанрах в соотношении с аспектами композиторского мышления и восприятия; обозначить ведущие функции повторности с учетом имманентных принципов организации и внемузыкальных влияний; соотнести способы проявления повтора в старинной музыке с творчеством композиторов XX-XXI веков.

Методология исследования характеризуется комплексным подходом, опирающимся на общие принципы теоретического музыкознания, когнитивной психологии с приоритетом сравнительно-типологического и структурно-функционального методов. **Теоретическую базу** составляют труды отечественных и зарубежных музыковедов и композиторов, затрагивающих вопросы организации музыкальной формы, ее восприятия, особенностей композиторского мышления (М. Арановский, Л. Мазель, В. Мартынов, С. Скребков, Ю. Холопов, А. Окельфорд (A. Ockelford)). Важные аспекты в раскрытии указанной проблематики устанавливают работы, специально посвященные различным сторонам старинной музыки (Т. Дубравская, Ю. Евдокимова, М. Резниченко, Н. Симакова, Н. Тарасевич, Л. Перкинс (L. Perkins)). При подготовке материала статьи также был учтен большой массив литературы по вопросам когнитивной и музыкальной психологии. **Практическая значимость** работы заключается в возможности использования ее положений в курсах музыкального анализа, гармонии, полифонии, истории музыки. Отдельные тезисы могут быть задействованы при подготовке практико-психологических исследований как в музыкознании, так и в психологии. Обратимся теперь непосредственно к рассмотрению принципов повторности в эпоху Ренессанса.

Исторический период Возрождения знаменуется в музыке переходом к имитационной полифонии, выдвинувшей «стиль свободного, мелодически самостоятельного голосоведения», поколебавшего «вековые ладовые устои монотоникальной оstinatности» [11, с. 35]. «Плоскостной рисунок средневекового многоголосия заменяется многомерностью ренессансного континуума» [12, с. 12]. Наступает эра переменности. Главным её выражением становится Varietas (разнообразие) – *генеральный принцип мышления эпохи Возрождения* (Ю. Евдокимова), выступающий определенной антитезой оstinatности [3, с. 109]. При этом varietas носит и общее художественно-эстетическое значение, и одновременно концентрирует в себе комплекс технических приемов, направленных на его звуковую реализацию.

Однако во всем этом многообразии примечательным является один момент – возникающие преобразования под эмблемой varietas также основываются на повторении, которым буквально насыщены все звуковые структуры. И действительно, если мы посмотрим на многоголосие эпохи Возрождения с точки зрения приемов использования повторности, то обнаружим их там в большом количестве. Это и вариантное проращивание мотивов с использованием повтора в линии построения отдельного голоса, многочисленные возникающие

на уровне многоголосия имитации, бесконечные каноны и секвенции, приемы сложного контрапункта, использующие разные способы полифонического преобразования музыкального материала. На уровне композиционной организации – последовательное повторение протяженных построений типа периода, повтор интермедий с одной темой, *motto*-техника, а также обрамляющая повторность по типу трехчастности и др. Естественно, что такая множественность повторений не могла возникнуть случайно, а отражала определенную парадигму мышления авторов того времени.

В первую очередь, это, конечно, канонизированность творчества, ориентирующая индивида на следование той или иной модели, правилам ее реализации, воплощающим законы высшего духа, сопричастность божественному началу. В. Мартынов подчеркивает: «Каждый акт музицирования в условиях музыки *res facta* представляет собой воспроизведение некоей заданной модели, причем результат этого воспроизведения может послужить исходной моделью для последующих воспроизведений» [6, с. 49]. Базовым приемом воплощения этого акта является уже знакомый нам принцип *varietas*, который есть «развертывание динамики сходств», «воспроизведение и уподобление», «основополагающая сущность музыки *res facta*» (то есть буквально *музыки как вещи сделанной*) [Там же, с. 45]. Не случайно ведущими здесь становятся вариантная повторность материала в разделах формы и композиционное возвращение самих разделов в ходе развертывания звучания. На два вида повторения при тематическом развитии указывает, в частности, Н. Тарасевич: «Первый связан с сохранением мелодического компонента при повторении разделов (при обновлении контекста), второй – с повторением материала, при котором сохраняются лишь общие контуры разделов» [12, с. 15].

Другой момент, обуславливающий обилие повторности, относится к рациональной основе мышления, частому использованию математических пропорций в выстраивании формы, принципам симметрии. Сюда же можно отнести (как одно из возможных) использование предкомпозиционного подхода к материалу, сегментирование темы (особенно в случаях ее заимствования), когда она понималась как некоторый абстрактно-логический субстрат для нового сочинения. Ю. Евдокимова подчеркивает: «В мессах-парафразах Жоскена исходная мелодия в ее цельном виде не звучит. Она становится как бы режиссером музыкальной формы, управляя ею изнутри, не фигурируя в произведении» [3, с. 257]. А это сильно напоминает знакомые по XX веку рациональные постулаты додекафонии, с предкомпозиционным характером серии, ее сегментацией и обращением к полифоническим приемам работы со звуковым материалом.

Приверженность к различным вариантам повторения при построении композиций также в значительной степени была связана с текстовой основой произведений, что зафиксировано в ряде трактатов и правил сочинения различных мастеров, а также диктовалось самим строением словесных текстов. Так, одно из правил Дж. Царлино, которое он устанавливал в соотношении музыки и текста, гласит: «...повторять одно и то же не слишком хорошо, если только это не делается с целью лучше выделить слова, заключающие какое-нибудь важное значение, на которое стоит обратить внимание» [Цит. по: 10, с. 153]. М. Резниченко также подчеркивает предрасположенную повторность словесного текста в правилах трактата Гаспара Стокеруса. Она отмечает: «Стокерус сравнивает повторение одних и тех же слогов или слов в музыкальном произведении с речью заики или болтуна, вызывающей лишь раздражение или усталость. С другой стороны, он допускает повторение важных, имеющих особое смысловое значение фраз с целью более глубокого воздействия на слушателя... Стокерус утверждает, что если прием повтора используется редко и осмысленно, это следует считать достоинством, если же часто и без разборчивости – недостатком» [8, с. 24]. Сходную мысль мы наблюдаем в работе Л. Перкинса о мотетах Жоскена Депре: «В любом случае музыкальное повторение обычно связано с повторением соответствующего элемента текста. Таким образом, будучи связанным с вербальной структурой и синтаксисом, оно попадает в сферу обычной практики» [15, р. 531] (здесь и далее перевод автора статьи. – А. М.). В связи с этим логично звучит заключение Н. Симаковой о том, что «для музыкальных композиций XVI века наиболее характерны были сквозные формы, репризность же им мало свойственна. Чаще всего она возникала лишь в случае повтора текста. Таким образом текст и законы его организации прямо влияли на форму музыкального произведения» [10, с. 158-159].

Поэтому естественно, что в условиях преобладания вариантно-строфических структур, имитационно-полифонической основы многоголосия и, несмотря на обилие приемов звуковой повторности, ее значение как бы оказывается свернутым вглубь композиции, постижимым в контексте аналитического рассмотрения бесконечно продолжающихся сегментированных вариантных форм, но рассеянным в итоговой звуковой структуре восприятия, синкретическом виде существования такой музыки. При этом постичь высокую роль повторности слушателю XV-XVI века мешают его сильная интегрированность в контекст и обстоятельства исполнения, а современному слушателю, наоборот, выведенность за пределы контекста, опыт слушания стилистически другой музыки и, конечно же, вездесущая полифоничность.

Вместе с тем картина была бы не полной, если бы мы не учли и другую сторону существования музыки Возрождения, связанную с формированием внутренних принципов организации, не зависящих от внешних влияний, когда музыка получает «эстетические права на самостоятельность, как особый вид искусства, уже уходящий из подчинения танцу и слову» [11, с. 35]. Значение повтора здесь также оказывается весьма существенным.

Так, Л. Перкинс пишет: «В противоположность тому, когда музыкальное повторение не связано непосредственно или обязательно с текстуальным повторением, а имеет то, что кажется автономной музыкальной функцией, оно может быть распознано как отличительное – явно, если оно ясно вытекает из музыкальной фактуры, тайно, если оно кажется скрытым внутри нее» [15, р. 531]. Автор также показывает целый комплекс *итерационных* процедур в мотетах Жоскена, выстраивающихся в развитую сеть очевидных и скрытых повторов в отдельных голосах и между ними. Но дело, конечно, не только в количестве повторов. Как подчеркивает А. Окейфорд, «повторение повсеместно», и важным является «определение того, какой из его видов является структурно значимым» [14, р. 35].

Здесь в первую очередь следует отметить тот факт, что в период становления западноевропейского многоголосия была осознана сама возможность построения достаточно протяженных звуковых структур на основе комбинаций изначально имеющегося построения, то есть способность продолжать исходную музыкальную мысль и обогащать ее новыми свойствами, сохраняя генетическую связь с начальным тезисом. Во второй половине XV века в творчестве таких мастеров, как Окегем, Обрехт, Жоскен Дебре, данная тенденция проявилась достаточно сильно. При этом она находила свое выражение как в горизонтально-мелодическом плане, в специфике построения каждого отдельного голоса, так и с точки зрения структурно-организующего компонента всего многоголосия. А постепенное формирование кадансовых формул как прототипов функциональных гармонических отношений, использование остигатных и секвенционных видов повторности, а также наличие формообразующих стягивающих процессов репризности так или иначе свидетельствовали о потенциальной возможности музыки выйти из-под доминаты слова.

Отметим в этом ряду также наличие точной повторности отдельных сегментов голосов, которая обычно была связана с имитацией темы или же остигатной опоры, гармонической ладовой устойчивостью тех или иных участков движения, а также повторностью некоторых построений на композиционном уровне, свидетельствующей о стабилизации функциональных отношений внутри формы. Все эти и другие виды повторения способствовали единству музыкального мелоса, тематизации многоголосия, повышению интонационной концентрации материала на отдельных фрагментах композиции, а на мотивном уровне являлись средством развития, обогащения музыкальной ткани. Повторение более объемных построений проявляло тенденцию к структурной кристаллизации формы, обозначая ключевые этапы ее презентации, например, начало раздела или же, наоборот, окончание.

Так, типичным случаем звуковой организации того времени было образование структур экспозиционного типа, подобных периоду. Они возникали в результате повторения протяженных мелодических построений в одном или нескольких голосах, нередко с использованием канонической имитации и приемов сложного контрапункта, и поддерживались ладовой устойчивостью (хотя мелодические каденции могли быть и разными). Типичным примером может служить начальный раздел *Credo* мессы Обрехта "Fortuna desperate". Здесь возникает quasi-периодическая структура за счет точной имитации в октаву исходного звукового тезиса. Сначала он излагается каноном (у баса и тенора) и завершается в т. 5 вторгающейся каденцией на главном устое F. Затем тема точно имитируется в верхнем альтовом голосе и дважды, в тт. 8 и 9, приходит к тому же устою. Причем гармонически оба раза формируется автентическая каденция по типу V-I, с характерным задержанием к терцовому тону трезвучия V ступени с последующим мелодическим разрешением в F. Однако в т. 9 это тяготение выражено сильнее, так как дано в полном четырехголосии, а мотив с полутоновым задержанием звучит в верхнем голосе, приводя к рельефному мелодическому разрешению в устой. В результате образуется гармонически скоррелированная экспозиционная структура, которая служит импульсом для дальнейших фактурно-гармонических преобразований. Но, конечно, она еще далека от классической и является только отдаленным ее прототипом, рожденным в контексте полифонического мышления (Пример № 1).

Пример № 1. J. Obrecht "Credo", месса "Fortuna desperate" (начало)

The image shows a musical score for the beginning of the Credo in the Mass "Fortuna desperate" by J. Obrecht. The score is in G major, 4/4 time, and features four voices: Alto, Tenore 1, Tenore 2, and Basso. The lyrics are: "Pa - trem o - mni po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae, vi - si - bili - um et in - visi - bili - um, fac - to - rem cae - li et ter - rae, vi - si - bili - um et in - visi - bili - um". The score shows a quasi-periodic structure with a V-I cadence in measure 5 and a more pronounced V-I cadence in measure 9. A dynamic marking "F" (forte) is present at the end of the first system.

В песенных жанрах, отличавшихся меньшими масштабами и близостью народной традиции, роль композиционного повторения заметно возрастает. Чаще используются повторы начальных или же заключительных построений, а в форме целого просматриваются признаки отдельных типовых структур: куплетной, двух- и трехчастной, *Bag, da caro*, сквозной с репризным обрамлением, рондальной. В фактуре начинает преобладать аккордово-гармонический склад, специфика *santus firmus* утрачивает себя.

В некоторых случаях музыкальный повтор возникает независимо от текста, что свидетельствует в пользу усиления композиционных функций в формообразовании. Так, например, в шансоне П. Кадеака “*Je suis desheritee*” за счет повтора начального и заключительного построения образуется композиционно уравновешенная структура на основе двухчастной формы. В первом разделе после восходящей свободной имитации музыкальное построение приходит к каденции на созвучии *d-moll*. Далее, через связку, следует его вариативный повтор (с усечением первых двух тактов, где не было полного четырехголосия), подтверждающий ту же звуковысоту *d*. Заметим, что повторное построение выполняется здесь при обновлении словесного текста и занимает всю строфу.

Во втором разделе представлено вариантное развитие материала с тенденцией к обновлению и словесного ряда, и музыки. Также меняется и ладовый контекст, сопровождающийся уходом в мажор с переменностью опор на *F – C – F*. Последнее построение является своего рода заключением, возвращающим к исходному устою *d*. Музыкальный материал данного фрагмента отличается от начального. Однако здесь композитор сознательно подчеркивает его завершающую композиционную функцию, точно повторяя через паузу с той же каденцией (смещение дается только относительно метрической доли). В результате в форме возникает композиционное дополнение, причем его изложение сопровождается повтором слов последней строчки строфы. То есть с точки зрения организации словесного ряда оно не было обязательным, но музыкально необходимым, поскольку масштабно уравновешивало крайние минорные фрагменты песни относительно мажора в начале второго раздела (Пример № 2).

Пример № 2. П. Кадеак, шансон “*Je suis desheritee*” (окончание)

The image displays a musical score for the song "Je suis desheritee" by P. Cadec, showing four vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) and their lyrics. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal lines with lyrics: "Que pour luy suys tor - men - te e. que". The second system shows the vocal lines with lyrics: "pour luy suys tor - men - te e.".

Появление такого типа песен «связано с интенсивным освоением в музыке данного периода гомофонного стиля с его новой – гармонической – логикой мышления и иными принципами организации многоголосия» [9, с. 105]. Соответственно, и приемы звуковой повторности обретают здесь весомое значение, но и, главное, выходят из скрытого плана конструктивной основы сочинения в рельефный план его восприятия. Показательный в этом смысле пример – известная серенада О. Лассо “*Matona mia cara*”, восходящая к жанру виланеллы. Ее композиция складывается как рефренная, напоминающая куплетное рондо, а формообразующую особенность составляет наличие точно повторяющегося построения типа припева на слова *Don, don, don. Di-gi-di don, don, don, don, don*, реализующего рефренирующую функцию. Все его повторения идентичны по структуре и материалу (2 фразы 3 + 3 такта), за исключением последнего, завершающего форму. Оно продлено еще на 4 такта за счет каденционного дополнения, варьирующего последовательность I-IV-I. В результате возникает структура десятичастного рондо по схеме *ArBrCrDrEr* с четким членением на разделы. А сам этот припев,

проходящий в серенаде 5 раз, становится своеобразной звуковой эмблемой данного сочинения, вбирающей основную тематическую функцию.

Таким образом, данный исторический период, в значительной мере обобщающий эпоху модального многоголосия и одновременно намечающий переход к новой тонально-гармонической формации, можно считать своего рода первой кульминацией в отработке и адаптации повторения в музыке. Во-первых, такое основание дает количество и разнообразие приемов повторения, использованных как в духовных, так и в светских жанрах, а во-вторых, сам контекст их применения предстает как результат продуманной выверенной работы сознания композитора над звуковой материей. Это дает основание рассматривать повтор в музыке Ренессанса как определенный тип композиторского мышления, имеющего значительное рациональное начало. «По степени сложности и высочайшей мере участия рассудка с имитационной техникой строгого стиля могут сравниться только техники авангарда второй половины XX века. Вот уже где господство “инженерного расчета”, сконцентрированного прежде всего в предкомпозиционной фазе, было абсолютным» [2, с. 14].

Проясняется в связи с вышеизложенным и значение самой повторности, реализующейся в совокупности разных функций. Первая, важнейшая из них – структурно-организующая, скрепляющая музыкальную ткань прочностью тождественных элементов, создающих необходимую основу для построения целостной композиции в специфических условиях имитационной, остинатно-секвентной техники изложения материала с возможной прогрессирующей редукцией исходного тезиса. Более широко, также можно выделить конструктивную функцию повтора, разделяющую непрерывный звуковой поток на части, разделы, построения, что помогло прояснить на основе периодической повторности экспозиционный или же заключительный раздел полифонической или песенной формы, образовать точный повтор более крупных разделов мессы внутри ее частей по принципу арок подобия, организовать возвращение материала по типу куплетной структуры или же в виде рефрена в песенных жанрах. Конструктивная функция также сказалась в образовании внутри разделов музыкально-текстовых сочинений так называемых *малых форм повторного строения* «в виде характерных тонально-варьируемых повторений отдельных строк – с точной транспозицией материала... или с тональными изменениями только лишь окончания» [4, с. 22-23].

Также актуальной для многоголосия Ренессанса становится проявленная через повтор развивающая функция, ведь в *Varietas* была явная направленность на обновление. Несмотря на то, что повторение как бы уходит во внутренний план многоголосия, скрывается в полифонических имитационных линиях, в нем постепенно обнаруживается все больше ресурсов к тому, чтобы двигать и развивать форму, разрабатывать исходный тезис от более простого варьирования к выстраиванию ступенчатой линии подъемов и спадов (по типу крещендирующей волны), и даже контрастного противопоставления голосов. Например, в эхообразном повторении материала в разных голосах можно заметить «контраст антифонного типа», а в самом повторении – обнаружить диалектическое стремление к полюсу развития.

Также к повторности относится и тематическая функция, поскольку за счет повторения подчеркивался, как правило, заглавный элемент в начале формы, а постоянные возвраты кратких мотивов в имитациях или отдельных сегментах *cantus firmus* вели к насыщению, «тематизации» звуковой ткани. Это было важно в условиях, когда музыкальная тема еще не обладала должными свойствами интонационной и жанровой характерности и могла конструироваться на основе немusicalных символов или же часто заимствовалась из канонических напевов, музыки другого автора или народного песенного пласта и подвергалась порой сложному звуковому «препарированию».

За этим также возникает смысловое, выразительное значение повторности, связанное с психологическим аспектом переживания. Ведь поскольку повторность способствует развитию, постольку она же помогает проявиться и разным качествам музыки, например, создать прозрачность, объемность звучания или же его сгущенность и напряженность. С помощью повтора автор мог подчеркнуть выразительную интонацию того или иного мотива, привлечь внимание к отдельным словам и фразам текста или же создать кульминационную зону развития. Системное применение повторности, в свою очередь, способствовало запоминанию, утверждению образа в памяти слушателя, а согласно описанному Л. Мазелем принципу множественного и концентрированного воздействия, вело к «внушению слушателю соответствующего эмоционально-смыслового содержания, заражению его этим содержанием» [5, с. 70] относительно ренессансной музыки и к фактическому растворению в нем.

Выводы. Таким образом, в контексте *varietas*-композиции повтор можно считать ведущим системным принципом музыкальной организации и одновременно важным выразительным, смысловым компонентом звукового высказывания, предстающим то в виде сходства, подобия, то в точных вариантах повтора, концентрированных в многоголосии, отдельном голосе, или же рассеянных по разным местам суммарного звукового континуума. Конечно, одновременно повтор следует считать и принципом музыкального мышления, ведущим не только к наращиванию элементов музыкальной структуры, но и к качественно новому уровню их проявления, позволяющему выразить эмоционально-смысловое содержание.

Базовые принципы музыкальной повторности, зафиксированные в эпоху Возрождения, сохраняют свое значение и в дальнейшем. Но вместе с эволюцией музыкального мышления произойдет и переосмысление организации художественного целого, и здесь проявятся некоторые новые качества, скрытые ранее. Следующий такой этап наступит с эпохой Нового времени, обозначившей вектор на синтез принципов остинатности и переменности, а также формирование тонально-гармонической системы. Но даже более значимым станет тот факт, что отработанные приемы и методы работы с материалом в эпоху Ренессанса будут актуальными через века в музыке XX века и откроются заново, но на другом интонационном материале, в новых историко-стилевых условиях, позволяющих достигать выразительных возможностей, экстраполируя принцип повторности невероятно широко и даже, как, например, в музыкальном минимализме, доводя его до некоего абсолюта, казавшегося изначально парадоксальным.

Список источников

1. Арановский М. Г. Заметки об архитектурном слухе и музыкальной логике // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: сб. ст. М.: КомКнига, 2007. С. 189-200.
2. Арановский М. Г. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: сб. ст. М.: КомКнига, 2007. С. 10-43.
3. История полифонии: в 7-ми вып. М.: Музыка, 1989. Вып. 2А. Евдокимова Ю. Музыка эпохи Возрождения, XV век. 414 с.
4. История полифонии: в 7-ми вып. М.: Музыка, 1996. Вып. 2Б. Дубравская Т. Музыка эпохи Возрождения, XVI век. 413 с.
5. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М.: Сов. композитор, 1991. 376 с.
6. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2008. 288 с.
7. Молчанов А. С. О некоторых аспектах исследования повтора в философском и музыкальном опыте // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 2 (15). С. 83-87.
8. Резниченко М. В. Трактат Г. Стокеруса De Musica Verbalis Libri Duo и проблема взаимодействия текста и музыки в сочинениях Т. Л. де Виктории (1548-1611) // Старинная музыка. 2018. № 1 (79). С. 21-31.
9. Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М.: Музыка, 1985. 360 с.
10. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика: в 2-х ч. М.: Композитор, 2002. Ч. 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. 528 с.
11. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
12. Тарасевич Н. И. Проблемы тематизма в музыке эпохи Ренессанса: автореф. дисс. ... к. иск. М., 1994. 25 с.
13. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / сост. А. М. Гольдман. М.: Сов. композитор, 1982. С. 52-104.
14. Ockelford A. Repetition in music: Theoretical and metatheoretical perspectives. L.: Ashgate Publishing, Limited, 2005. 168 p.
15. Perkins L. L. Josquin's Qui habitat and the Psalm Motets // Journal of Musicology. 2009. Vol. 26. № 4. P. 512-565.

Repetition as Conceptual Foundation of Renaissance Music

Molchanov Andrei Sergeevich, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
mas-composer@mail.ru

The article aims to examine repetition as one of the systemic principles of the Renaissance music. The author identifies types of musical repetition, shows that they are determined by composers' tendency to stick to a particular acoustic model. Dependence of musical repetition on the verbal text structure is revealed, composers' adherence to rational segmentation techniques is mentioned. Scientific originality of the study involves introducing the cognitive-psychological component in the existing methodology for description and analysis of repetition. By the example of the Renaissance music, the author proves that repetition as a principle of musical thinking leads to immediate renewal of musical material, promotes manifestation of new emotional and meaningful features of a musical composition.

Key words and phrases: repetition; varietas composition; Renaissance music; ostinato principle; variability principle; res facta music; musical thinking.

УДК 7; 398.8(470.11):784

Дата поступления рукописи: 03.04.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.5.33>

Статья посвящена феномену севернорусской традиционной певческой культуры – пинежской лирической песне. Цель работы – рассмотреть приемы варьирования песен и сохранность важнейших особенностей пинежского мастерского пения в традиционном пласте культуры на примере записей, осуществленных автором в селе Карпогоры Пинежского района Архангельской области в 2012 году от Зинаиды Григорьевны Пашковой. Показано, что основные приемы распевания протяжных песен пинежскими «певкими жёнками» в значительной мере свойственны пению З. Г. Пашковой. Научная новизна работы состоит в пристальном внимании к песенным исполнительским вариантам, возникающим в «неподготовленной»/нестудийной записи, и в публикации ранее не издававшихся материалов (расшифровок звукозаписей). Результат исследования подчеркивает необходимость обращения к архивным записям, дальнейшей фиксации и изучения пинежской традиции исполнения лирических песен от наиболее одаренных традиционных певиц.

Ключевые слова и фразы: Пинежье; Карпогоры; Почезерье; Зинаида Григорьевна Пашкова; Е. В. Гиппиус; пинежская протяжная песня.

Молчанова Татьяна Станиславовна, к. иск.
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
tsmolch@mail.ru

Мастерство севернорусских пестельниц: пинежанка Зинаида Григорьевна Пашкова

Более века на Русском Севере, в богатом культурными традициями Поморье записывают то, что составляет национальное достояние, – былины, плачи, песни, сказки. Не одно поколение русских фольклористов восхищается мастерством севернорусских пестельниц. Но особое внимание заслужили пинежские *певкие жёнки*, славящиеся