

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК В ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ



С. З. ИСХАКОВА

*Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова*

ФЕНОМЕН ГАРМОНИЧЕСКОЙ ВЕРТИКАЛИ В ЭПОХУ ВЫСОКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

УДК 78.033

Пристальный взгляд, брошенный за кулисы музыкальной истории, способен порой развернуть перед нами известные события неожиданной стороной, благодаря чему возникает новая интерпретация уже, казалось бы, хорошо изученных явлений. Одним из таких эпохальных событий стало возникновение в западноевропейской музыке феномена *гармонической вертикали*. Принято относить её появление примерно ко второй половине XVI в.¹. Традиционно считается, что прежде в истории музыкального мышления не было вертикально организованных систем (во всяком случае, в пределах второго тысячелетия н. э.) и что до XVI в. логика звуковысотных отношений обуславливалась исключительно ладовыми закономерностями, определяющими область горизонтали. Однако есть основания полагать, что вертикальная составляющая в фактуре сочинений западноевропейской музыкальной традиции играла ведущую роль и в более ранний период, а именно в XI-XIII столетиях. На это, в частности, указывает К. И. Южак: «...начальные шаги европейского профессионального неодноголосия были сделаны в направлении гармонической организации»². Однако тот факт, что в многоголосной (более двух линий) фактуре конца XII-XIII вв. вертикаль как целое оказывалась результирующей, заставил исследователя по-иному определить организацию сочинений Высокого Средневековья: «...повидимому, ладовое мышление не было подготовлено к освоению трёх- и многозвучных вертикалей. Голоса органума, дискантуса и т. п. были осознаны прежде всего как разные линии. Мелодическое мышление возобладало. Первые “зёрна” гармонии проросли полифоническими побегам»³.

Немецкий исследователь А. Лоренц, выстраивая синусоиду маятникового движения от одного состояния звуковысотности к другому, относит системы мышления XI-XIII и XVII-XIX вв. к одному и тому же

типу – «гармонии», однако смежные с ними трёхсотлетние эпохи – к «полифонии»⁴. Наиболее радикальной оказалась точка зрения американского учёного Ф. Зальцера, усмотревшего в сочинениях XII-XIII вв. элементы тональной логики⁵.

Едва ли можно предположить, что умозаключение учёных столь различных научных школ случайны. Думается, что если посмотреть на музыкальную традицию Высокого Средневековья свежим взором, то обнаруживается определённое количество факторов, свидетельствующих о значительной роли в ней вертикальной составляющей. Прежде всего, обратим внимание на то, что исходной координатой при создании многоголосных жанров для композиторов того времени было *качество* интервалов, образуемых парой каждого из голосов с тенором. Начало этого процесса связано с появлением в середине XI столетия так называемого свободного органума, технология сочинения которого была позднее изложена в ряде теоретических трактатов. В их числе два Миланских (один из них стихотворный) и два Берлинских (один из них датируется началом XIV в.), а также манускрипты из Монпелье и Брюгге. В частности, анонимный автор Миланского трактата рассматривает пять способов (*modi organizandi*) композиционного построения органальной фразы, основываясь исключительно на качестве вертикали. Основой последней является учение о свойстве тонов (*natura vocum*), согласно которому «в начале органальной фразы применяются как конъюнктивные, так и дизъюнктивные созвучия, в среднем разделе – только дизъюнктивные, в заключении – только конъюнктивные»⁶. (Под конъюнктивными созвучиями подразумевались чистые прима и октава, под дизъюнктивными – кварта и квинта).

Сам факт появления в трактате конца XI в. подобного учения заставил современных исследователей этого периода говорить о зарождении функциональ-

ности. Так, согласно Ф. Рекову и Э. Рознеру, хорал в свободном органуме превращается в серию коротких гармонических последований: «Цезуры (понимаемые здесь как точки, в которых оба голоса сходятся в унисон и в более поздних источниках отмеченные также вертикальными линиями)⁷ приходится не только на каждое по-настоящему важное членение (*distinctio*) хорала, но, как правило, возникают и в конце каждого слова текста. Ценой освобождения от параллельного движения и от длительного повторения в органальном голосе одного и того же звука стала первая и дальнейшая секционализация на маленькие фразовые единства – раскалывание хорала на короткие гармонические последования⁸. Таким образом, авторы статьи воспринимают свободный органум как серию фраз, имеющих вертикальную организацию (!). В интерпретации этого явления отечественный исследователь В. А. Федотов пошёл ещё дальше, утверждая функциональную природу устройства органальной фразы: «Нельзя не поразиться научному подходу неизвестного средневекового автора, обнаружившего в современной ему музыкальной практике столь важную закономерность, как логика последования созвучий. Ведь учение о *natura vocum* оказывается при переводе на современную терминологию ни чем иным, как учением о функциональности созвучий в музыкальной форме»⁹.

Интересно, что в анонимном трактате из Монпелье (конец XI в.) впервые встречается термин «клазула» в значении «заключение, окончание». Комментируя применение данного термина, Федотов уточняет, что под ним «понимается не заключительный оборот (для этого применено слово “копуляция”), а целое построение ... от одного унисона или октавного созвучия до следующего такого же созвучия»¹⁰. Не может не привлечь внимания схожесть этой терминологии с аппаратом классической тональной теории: в этом случае слово «копуляция» может быть уподоблено по значению принятому ныне термину «каданс», а «клазула»¹¹ – гармоническому обороту в более широком смысле слова. О нацеленности композиторов, а позднее и теоретиков, на проблемы вертикали говорит также появление так называемого «закона консонанса», введённого в официальную теорию лишь в 40-е гг. XIII в. Иоанном де Гарландия, а в дальнейшем поддержанного Франко Кёльнским и Анонимом IV¹².

Первые ростки нацеленности внимания музыкальных учёных на вертикаль, думается, появились лишь в начале X в., когда в Кёльнском органумном трактате звуки органального голоса, образующие терцию или секунду с *vox principalis*, стали рассматриваться как оскорбительный, неправильный (*abusivum*) органум¹³. Несколько позднее автор Парижского комментария к анонимному трактату «*Musica enchiriadis*» ещё сильнее осудил применение «посторонних» интервалов в вертикальном измере-

нии органума¹⁴. Данный факт можно было бы рассматривать как запоздалую реакцию консервативно настроенных теоретиков на «реформу», представленную в трактате Псевдо-Хуквальда. Однако по некоторым источникам можно судить о том, что трактаты группы «*Enchiriadis*» появились в результате обобщения уже имевшейся практики исполнения органума¹⁵. Так, философ Иоанн Скотт Эриугена (810-877 гг.), преподававший в то время в Париже, описывал современный ему органум как непараллельное движение голосов, то расходящихся, то сходящихся друг с другом¹⁶, что соответствует модели, предложенной Псевдо-Хуквальдом. Поэтому более вероятной представляется версия о наметившейся перестройке внимания музыкантов с горизонтальных «проблем» на заботу о чистоте вертикали. Однако никаких существенных изменений в качестве вертикали в тот период не последовало. Поэтому, учитывая, что Гвидо Аретинский в трактате «*Micrologus de disciplina artis musicae*» (20-е гг. XI в.) рекомендует примерно те же правила написания органума, что и Псевдо-Хуквальд¹⁷, Ю. К. Евдокимова делает справедливое заключение, что «на протяжении всего X столетия в практике раннего многоголосия, очевидно, не происходило каких-либо существенных обновлений»¹⁸.

Поскольку теория музыки развивается, как известно, с некоторым опозданием по отношению к композиторской практике¹⁹, описание вертикальных соотношений двух интервалов появилось в трактатах только к середине XIII в., причём голосоведение в такой паре нигде не оговаривалось. Ирония здесь заключается в том, что в период, когда в композиторской практике активно шли поиски методов линейного сопряжения самостоятельных линий, теория подводила итог многолетних исканий в области вертикали и гармонических комплексов, как бы не обращая внимания на голосоведение. Так, в трактате Анонима IV «*De mensuris et discantu*» имеется «теория созвучий, учение о соотношении голосов многоголосных композиций, которое он определяет как науку о гармонических конкордансах»²⁰. При этом теория ладотональной системы в трактате Анонима IV отсутствует. Подобно этому тональные отношения в музыке Нового времени стали описываться в середине XIX в., а представление о тональности в современном понимании сложилось у Римана лишь в конце XIX в.

Таким же образом трактат «*Liber Musicalium*» в середине XIV в. повествует о вертикальном аспекте композиции, а именно, рассматривает ведение верхнего голоса (дискантуса) с позиции интервалов, возникающих между ним и кантусом (главным голосом). Аналогичное явление можно усмотреть в начале XVII в., когда композиторы уже находятся на пути к тональной гармонии и явно заняты поиском сопряжения голосов по вертикали, основанной на конкордансах с подчинённой ролью диссонантных созвучий:

теоретики в этот период подводят итоги предшествующих двух столетий и создают улучшенные, по-новому упорядоченные ладовые системы. И это действительно было необходимо, поскольку вплоть до конца XVI в. теоретики не представляли себе анализ ладовой организации всей фактуры композиции²¹.

Представление о тяготении между двумя интервалами тоже появилось только в начале XIV в. у Маркетто Падуанского, который, «возможно, был первым, кто осознал отношение разносonanтных интервалов как тяготение, и выразил это ощущение глаголом *tendere* (стремиться, тяготеть)»²². Вслед за Маркетто о «тяготении» несовершенных консонансов в совершенные или несовершенных диссонансов в совершенные консонансы заговорили и другие теоретики²³. Заметим, что слово «тяготение» по отношению к классическому тональному мышлению также появилось достаточно поздно – в теоретических построениях Э. Курта и Б. Л. Яворского, тогда, когда тональность уже испытывала известный кризис.

Помимо своеобразной гармонической функциональности звуковысотная система многоголосной музыки XI–XIII вв. несла в себе также и ладовые функции, до определённой степени сходные с тональными отношениями Нового времени. Этим она во многом обязана сольмизационной системе, введённой в музыкальное обучение Гвидо Аретинским и получившей впоследствии широкое развитие у его последователей в течение двух последующих столетий²⁴. Функциональное назначение сольмизации отмечалось многими исследователями²⁵. Наиболее определённо эту идею высказал В. И. Мартынов: «...сущность сольмизации заключается не столько в обозначении конкретных звуков, сколько в определении логических функций ступеней лада»²⁶. Ладовая функция того или иного звука определялась его позицией в гексахорде²⁷, называемой «*vox*»²⁸. Последняя по своей роли действительно напоминала наше представление о ладовой ступени в рамках заданного звукоряда. Сам же гексахорд в теоретическом осмыслении рубежа XIII–XIV вв. был обозначен словом «*proprietas*»²⁹, термином, во многом аналогичным современному понятию «тональность»³⁰. Имеется в виду, что сольмизационная система в исполнительской практике Средневековья заменяла собой то, что Яворский по отношению к ориентации в классической тональности метко назвал «ладовой настройкой». Не случайно певцы всегда начинали разучивать новое песнопение с сольфеджирования³¹.

Можно уподобить в этих условиях явление мутации (термина, появившегося уже в послегвидовской теории) нашему представлению о модуляции³², а явление ложной мутации (определение которой в первой половине XIII в. дал Иоанн де Гарландия³³, а описал в конце этого же столетия Ламберт) – модуляции в отдалённые строи. Последовательное размножение ложных гексахордов³⁴ в XII–XIII вв. напоминает пос-

тепное увеличение количества используемых тоналностей в эпоху Нового времени. Неудивительно, что теория «*proprietas*» (средневековой «тональности»), на практике действовавшей, вероятно, уже с начала XII в., описывалась в научных трактатах лишь на рубеже XIII–XIV вв.: также и законы классической тональности получили более или менее адекватное описание только на рубеже XIX–XX столетий.

Важно, что в эпохи с вертикальной ориентацией многоголосия фактура произведений, согласно Южак, управляется неким стержневым голосом. В XVII–XIX вв. таким «регулятором» многоголосия, как известно, был бас, в XI–XIII вв. это также самый нижний голос, именуемый в ту эпоху *тенором*³⁵: начиная с середины XI в. вертикаль подчиняется общему закону, согласно которому каждый свободный голос соотносится с тенором по правилам свободного органа (то есть, в один из совершенных консонансов того времени – чистые прима, кварта, квинта и октава). Думается, именно эта закономерность служила первичной установкой для композиторов, в то время как полифоническая самостоятельность голосов оказывалась вторичной, наподобие того, как это будет происходить в Новое время в гомофонной фактуре с мелодически развитыми голосами. Вертикаль, узаконенная в системе выразительных средств свободного органа, сохраняет своё значение вплоть до конца XIII в. (в технологии сочинения органумов, кондуктов и клаузул)³⁶. Несмотря на то, что в трёх- и четырёхголосии она как целое оказывается результирующей, композиторы вынуждены считаться с правилами соподчинения каждого из голосов партитуры с тенором, следовательно «работают» в соответствии с требованиями вертикали. Лишь в технике сочинения мотетов со второй трети XIII в. начинают устанавливаться новые правила, предполагающие обязательную консонантность одной из пар голосов на фоне возможного диссонирования остальных. В такой технологии и при наличии рекомендации последовательного сочинения партий, начиная с нижнего голоса, параметром, определяющим структуру многоголосия, вновь надолго становится горизонталь.

Учитывая вышеизложенные факты, вопрос о наличии гармонического мышления в эпоху Высокого Средневековья может рассматриваться достаточно серьёзно. И если вертикальная ориентация в многоголосии того времени не была до последнего времени вполне очевидной для исследователей, то это лишь благодаря огромной исторической дистанции, отделяющей внутреннюю ладовую настройку XI–XIII вв. от интонационного чувства XIX–XX столетий. Данное заключение может стать одним из «кирпичиков», заложенных в фундамент нового взгляда на историю европейской музыки: усматривая аналогии между отдельными эпохами, можно будет найти истолкование как загадочным явлениям далёкого прошлого, так и необъяснимым пока феноменам настоящего.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Е. С. Ходорковская даже говорит о «кризисе традиционных форм музыкального мышления в XVI в.» в связи с формированием гармонического аспекта формообразования (Ходорковская Е. С. Гармоническая структура многоголосия в музыке XVI столетия // Традиция в истории музыкальной культуры: *Problemata musicologica* 3. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – С. 84). См. об этом также: Lowinsky E. *Tonality and Atonality in the Sixteenth-Century Music*. – Berkley and Los Angeles, Univ. of California Press, 1961; Баранова Т. Б. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI-XVII веков // Из истории зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1980. – Вып. 4. – С. 6-27; Панкина Е. В. Формирование принципов тонально-гармонической системы в светской итальянской музыке итальянского Возрождения // Сибирский музыкальный альманах. 2001. – Новосибирск: НГК им. Глинки, 2002. – С. 15-24.

² Южак К. И. О природе и специфике полифонического мышления // Полифония: сб. ст. – М.: Музыка, 1975. – С. 53.

³ Там же.

⁴ Lorenz A. *Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen*. – Hesse; Berlin, 1928.

⁵ Ф. Зальцер определил звуковысотную систему XII-XIII вв. как «модально-контрапунктическую тональность» (Salzer F. *Tonality in Early Medieval Polyphony: Towards a History of Tonality* // *The Music Forum*. – 1967. – № 1. – P. 97). Интересен сам факт обращения американского учёного к сочинениям Леонина и Перотина с позиций шенкерского подхода, возможного, как известно, лишь при анализе тональной музыки. При этом он отказывает звуковысотным отношениям названного периода в наличии «какой бы то ни было гармонической концепции» на основании отсутствия в этой музыке внешних признаков классической тональности (а именно, кварто-квинтовых отношений между аккордами, прерванных кадансов, побочных доминант и пр.) (*ibid.*).

⁶ Федотов В. А. Из истории раннего органума // Проблемы теории западно-европейской музыки: тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1983. – Вып. 65. – С. 23.

⁷ Вертикальные черты проставлялись при записи органумов в XII-XIII вв. с целью синхронизировать голоса партитуры (см. об этом: Sanders E. H. *Sine Littera and Cum Littera in Medieval Polyphony* // *Music and Civilization. Essays in Honor of Paul Henry Lang*. – New York; London, 1984. – P. 220-227).

⁸ Reckow F., Roesner E. H., Flotzinger R. *Organum* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. – Taunton, Mass., 2001. – V. 18. – P. 677.

⁹ Федотов В. А. Начало западноевропейской полифонии (Теория и практика раннего многоголосия). – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1985. – С. 42.

¹⁰ Федотов В. А. Из истории... С. 31.

¹¹ Показательно в связи с сопоставлением периодов XVII-XIX вв. и XI-XIII вв. расширение границ термина, обозначающего «каданс», до значения композиционной единицы: слово «клаузула» через сто лет после своего появления начнёт применяться для обозначения дискантовых разделов органумов (в частности, в квадруплях Перотина), в то время как слово «каденция» в классическую эпоху станет наименованием для развёрнутого выступления исполнителя в концертах для солирующего инструмента с оркестром.

¹² Согласно Р. Флотцингеру, данный закон «утверждает, что консонансы (октава, унисон, кварта, квинта, терция) являются долгими по времени, тогда как остальные интервалы – короткие и пробегают (*currentes*) одинаково быстро, где это возможно» (Reckow F., Roesner E. H., Flotzinger R. *Op. cit.* P. 682).

¹³ Об этом: Reckow F., Roesner E. H., Flotzinger R. *Op. cit.* – P. 672.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Об этом, в частности, пишет Р. Эриксон (Erickson R. *Musica enchiriadis, Scolica enchiriadis* // *The New Grove Dictionary...* V. 17. P. 439).

¹⁶ Так, согласно Эриугене: «Мелодия органума состоит из различных качеств и количеств: голоса то звучат, отделяясь друг от друга на большее или меньшее расстояние, то, напротив, сходятся друг с другом, согласно некоторым разумным законам музыкального искусства...» (цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. В. П. Шестаков. – М.: Музыка, 1966. – С. 57-58).

¹⁷ Заметим, что музыкальные примеры, приводимые Гвидо, шире по возможностям, чем им же изложенная теория: они содержат эпизодические перекрещивания голосов (при том, что в целом *vox principalis* по-прежнему является верхним голосом) и (только в каденциях) длительные выдерживания тонов хорального напева, вокруг которого сверху и снизу «кружится» целая плеяда звуков *vox organalis*.

¹⁸ Евдокимова Ю. К. Многоголосие Средневековья. X-XIV века // История полифонии. – М.: Музыка, 1983. – Вып. 1. – С. 23.

¹⁹ Как справедливо заметил Е. В. Герцман: «Необходимо... учитывать временную п о п р а в к у [разрядка автора. – С. И.], связанную с отставанием теории от практики – тенденция пока справедливая для всех эпох» (Герцман Е. Античное музыкальное мышление. – Л.: Музыка, 1986. – С. 17).

²⁰ Чернова А. В. Парадигмы музыкального мышления в трактате Анонима IV.: дис. ... канд. искусствоведения. – Владивосток, 2004. – С. 23.

²¹ Г. Орлов отмечает, ссылаясь на В. Апеля, что «...только в XVI веке композиторы начали создавать полифонические произведения в определённых ладах и что обозначения вроде “*toccata primi toni*” встречаются не ранее 1550 года (Андреа Габриэли). Тинкторис, который, по-видимому, первым изучал лады в связи с полифоническими композициями... заключил, что лад может устанавливаться по отношению не ко всей композиции, но только к её отдельным партиям... Аналогичным образом Глареан в своих блестящих анализах сочинений Жоскена и других композиторов (“*Dodecachordon*”) никогда не говорит о ладе полифонической композиции в целом, но только о ладах различных вокальных партий» (Орлов Г. Древо музыки. – СПб.: Композитор, 2005. – С. 392).

²² Лебедев С. Н. Проблемы модальной гармонии в музыке раннего Возрождения. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1987. – С. 82.

²³ Если принять факт отставания теории музыки от современной ей практики, то становится объяснимым парадокс, отмеченный в своё время С. Н. Лебедевым. Он, в частности, обратил внимание на то, что учение о гармонии, широко представленное в трактатах первой половины XIV в., совершенно неприложимо к самой музыке этого периода (Лебедев С. Н. Проблемы модальной гармонии в музыке раннего Возрождения. автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1987. – С. 14).

²⁴ В частности, столь необходимое для сольмизационной практики явление мутации было введено уже после Гвидо (об этом – Лебедев С. Н. Проблемы...: дис. ... канд. искусствоведения. С. 57). Введение гексахордов от *f* и *g*, а также последующая классификация шестизвучий на «натуральное», «твёрдое» и «мягкое» также принадлежит более позднему времени, хотя трактаты того периода указывают и в этом на авторство Гвидо (см. об этом: Hughes A. *Solmization* // *The New Grove Dictionary...* V. 23. P. 644).

²⁵ См., в частности: Поспелова Р. Л. Почему не утвердилась реформа сольмизации Рамоса де Парехи («Рамос против Гвидо») // *Методы изучения старинной музыки*. – М.: МГК, 1992. – С. 14-42. А главное, «именно через посредство сольмизационных слогов адекватно выражает себя звукорядно-мелодическая сторона модусов – фундамент музыкального языка эпохи» (Ходорковская Е. С. Система сольмизации и звуковысотные аспекты доклассической модальной техники // *Аспекты теоретического музыкознания*. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – Вып. 2. – С. 59).

²⁶ Мартынов В. И. *Конец времени композиторов*. – М.: Русский путь, 2002. – С. 163.

²⁷ Термин «гексахорд», подразумевающий последование тонов и полутонов по схеме ТТПТТ, в то время не употреблялся (см. Лебедев С. Н. *Проблемы...: дис. ...канд. искусствоведения*. С. 55).

²⁸ По определению Е. С. Ходорковской: «Vox – это термин для обозначения интервальной позиции звука в границах гексахорда – структурно единообразной ячейки...» (Ходорковская Е. С. Система сольмизации ... С. 53).

²⁹ В значении гексахорда слово «proprietas» появляется в трактатах Иоанна де Грокейо, Маркетто Падуанского и Филиппа де Витри и указывает на характер отношения данного шестизвучия к основной звуковой шкале как «натурального», «твёрдого», «мягкого» или «ложного».

³⁰ Наиболее существенное отличие средневековой сольмизационной системы состояло в том, что в ней, в отличие от классической тональности с двумя ладовыми разновидностями, только один «базовый» шестизвучный лад содержал единственный полутон между 3-й и 4-й «ступенью» (воксом).

³¹ Практика, сохранившаяся вплоть до XVI в. На этом основании Е. С. Ходорковская делает важный вывод, что «представление об особенностях звуковысотной системы формировалось на базе сольмизационного метода» (Ходорковская Е. С. Система сольмизации ... С. 57).

³² Об этом впервые сказал В. И. Мартынов: «Что же касается учения о перемещении гексахордов, или мутации, то оно, во-первых, самым непосредственным образом подводит к понятию модуляции, а во-вторых, является далёким провозвестником функциональных отношений тональностей» (Мартынов В. И. Указ. соч. С. 164).

³³ «Ложная музыка бывает [тогда], когда мы из целого тона делаем полутон, и наоборот» (цит по: Лебедев С. Н. *Проблемы...: дис. ...канд. искусствоведения*. С. 87).

³⁴ Интересно, что экспансия так называемых ложных гексахордов (самые первые от звуков *d* и *b* появились в трактате «Breviarium regulare musice» Тейнреда из Дове-ра (Hughes A. *Solmization I // The New Grove Dictionary... V. 23. P. 647*) была тесно связана с реформой вертикали, произошедшей примерно в середине XI в. и приведшей к возникновению свободного органума. (Отличие последнего от органумов хукбальдовского или гвидовского образца было столь существенно, что его какое-то время называли «новым органумом».) Поскольку каждый звук гвидоновского звукоряда должен был в новых условиях иметь себе «пару» в виде того или иного совершенного консонанса (чистых квинты, квинты или октавы), то возникли проблемы с уменьшёнными квинтами (и их обращениями), получавшимися под звуком *f* и над *h*.

³⁵ Впрочем, в условиях узкого диапазона и частых переключений голосов тенор мог временно покидать самую нижнюю позицию в фактуре (Salzer F. *Op. cit.* P. 93), что косвенно свидетельствует о сознательном стремлении композиторов XII-XIII вв. моделировать вполне определённую «линию баса» в органумах и клаузулах, проводя её в случае необходимости ниже заданного хорального напева.

³⁶ Ю. К. Евдокимова отмечает: «По качеству звучания, определяемому вертикалью, музыка с конца XII века и вплоть до конца XIII достаточно однородна. Отличия видов техники проявляются преимущественно в подвижности многоголосия, то есть в различии типов *п о л и ф о н и и* [разрядка автора. – С. И.] при относительно стабильной «гармонии» и в органумах, и в кондуктах, и в клаузулах, и даже в мотетах» (Евдокимова Ю. К. Указ. соч. С. 65). Относительно техники сочинения кондукта существует некоторое недоразумение. Обычно ссылаются на свидетельство Франко Кёльнского, написавшего, что кондукт сочинялся «по голосам». Однако нельзя не учитывать того факта, что Франко написал об этом во второй половине XIII в., когда практика письма действительно уже была такой (причём, главным образом в новомодных мотетах и лишь отчасти в кондуктах). Сам Франко был передовым нотатором и достаточно быстро перешёл на новые способы записи, тогда как основная масса теоретиков музыки (в частности, Гарландия, позднее Аноним IV) придерживалась старых партитурных принципов (об этом: Чернова А. В. Указ. соч. С. 30-32).

Исхакова Саида Зауровна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры композиции
Уфимской государственной академии
искусств им. Загира Исмагилова

