

**РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ ВЗГЛЯД ИЗ XX ВЕКА:
ИЗ ИСТОРИИ РИЧЕРКАРА
(НА ПРИМЕРЕ РИЧЕРКАРОВ А. ВИЛЛАРТА)**

В XX веке в творчестве европейских композиторов возрождались старинные формы и жанры. Одним из объектов стилизации стал ричеркар. Он привлекал внимание композиторов неоклассицистского направления: Дж. Ф. Малипьеро (Ричеркары, 1926), А. Казеллы (Два ричеркара на имя ВАСН, 1931, 1932), М. Гатти (Ричеркар на имя Гвидо, 1942), И. Стравинского (I и II Ричеркары из Кантаты на слова английских поэтов, 1952). А. Веберн создал транскрипцию для оркестра 6-голосного ричеркара из «Музыкального приношения» И. С. Баха», А. Пярт назвал ричеркаром финальную часть «Коллажа на тему ВАСН» (1964). В связи с этим интересно обратиться к истории и развитию жанра. Рассмотрим, что представлял собой ричеркар в эпоху своего становления.

*Адриан Виллаэрт (Вилларт)*¹ (1480–1562) являлся основоположником венецианской школы². Вилларт работал во всех известных в то время духовных и светских жанрах. Среди его сочинений – мессы, гимны и псалмы, мотеты, мадригалы, канцоны villanesca³ и ричеркары. Главным жанром, в котором работал Вилларт, является мотет (около 180). Вершину творчества

¹ В различных литературных источниках встречаются оба варианта написания фамилии.

² Вилларт учился у французского композитора Жана Мутона. С 1514 года композитор переехал в Италию, где началась его активная музыкальная деятельность. С 1515 года Вилларт состоял на службе у кардинала Ипполита д'Эсте в Ферраре. С 1527 года Адриан Вилларт руководил капеллой собора Св. Марка в Венеции. Как пишет Т. Н. Ливанова, «Вилларт перенес в Венецию нидерландские полифонические традиции и одновременно сам воспринял характерные особенности местной хоровой культуры» [1, с. 52]. Среди учеников Вилларта важно отметить Андреа Габриели, Джозеффо Царлино, Клаудио Меруло.

³ Слово villanesca итальянского происхождения – от. Villanelle, сокращенное от canzone villanesca alla napoletana – деревенская песня в неаполитанской манере.

Вилларта представляют поздние мотеты, а также 6- и 7-голосные мадригалы⁴ (изданы в 1559 году).

Вилларт известен, прежде всего, как композитор вокальной музыки, но в развитии инструментального ричеркара он также играл ключевую роль в середине столетия. Его ричеркары обнаруживают сходство с вокальными жанрами и церковными песнопениями. Поэтому обращение Вилларта к многотемным ричеркарам представляется закономерным.

Известны следующие ричеркары Вилларта по данным библиотеки Петруччи⁵, Хрестоматии Шеринга, а также органных тетрадей «История органной музыки за восемь столетий»⁶:

- Ricercare a 3⁷,
- IX⁸ ricercares a 3⁹.

Вилларт отдавал предпочтение трехголосным ричеркарам. При первом ознакомлении с ними создается впечатление, что типовое начало в сочинениях преобладает над индивидуализированным. Всем свойственен сугубо вокальный (обобщенный) недетализированный рисунок в отношении звуковысотной, ритмической, жанровой характеристики, сугубо диатоническая основа. Однако каждый ричеркар имеет свои, только ему присущие черты, проявляющие себя на разных уровнях – тематическом, ладовом, структурном. Рассмотрим некоторые из наиболее характерных его ричеркаров.

Проанализируем Ricercar a 3 (переиздан в Хрестоматии Шеринга) и Ричеркар № 3 из сборника IX Ricercari a tre voci Вилларта (в дальнейшем Ричеркар № 3 a tre voci). Эти ричеркары отличаются друг от друга

⁴ Мадригалы Вилларта по музыкальной стилистике близки мотетам.

⁵ Адриан Вилларт. URL: https://imslp.org/wiki/Category:Willaert%2C_Adrian (Дата обращения 19.10.2019).

⁶ На сайтах находятся и другие публикации ричеркаров Вилларта, среди них: 4 ricercares a 4 voci, 4 ricercares a 3 ('Re', 'Mi', 'Fa', 'Sol'), 10 ricercares a 3, Ricercar tertius a 4. В некоторых ричеркары повторяются.

⁷ Изданы в 1552 году в Венеции.

⁸ Вилларт предпочитает в названиях ричеркаров использовать номерную структуру.

⁹ Изданы предположительно в Венеции в 1559 году.

количеством строф и соответственно тем: три и шестнадцать соответственно. Их сравнение дает возможность продемонстрировать особенности интонационной работы и выстраивания формы. О девяти трехголосных ричеркарах 1559 года из переведенного предисловия к переизданию сборника известно, что «согласно итальянской традиции, и особенно венецианской, исполнение осуществлялось в основном трио виол или виол да Гамба» [4, с. 8].

Покажем интонационное родство и соотношение тематических ячеек на примере *Ricercare a 3*. Ричеркар написан в ионийском ладу, состоит из трех строф¹⁰. Тематические ячейки при экспонировании ориентированы на один и тот же звукоряд и устой (все три темы первоначально звучат в фа гипоионийском).

Тема 1 (T_1), начиная с показа нижнего вспомогательного звука, охватывает часть октавного звукоряда (диапазон сначала кварты, затем расширяется до объема квинты; в ней выделяются трихорды; *пример 1*).

Пример 1 А. Вилларм. *Ricercare a 3*, тема 1, мм. 1–3



Тема 2 (T_2), как T_1 , цепляя вспомогательный звук, скачком на квинту обозначает границы будущего диапазона. Тема представляет собой неточный палиндром¹¹ (в примере обозначен стрелками). Также отличительной чертой T_2 назовем использование в теме трихордов (например, выделяется мотив с разнонаправленным движением в квинте; *пример 2*).

Пример 2 А. Вилларм. *Ricercare a 3*, тема 2, мм. 13–17



¹⁰ Деление на строфы в современной нотации подчеркнуто сменой размера (3/2 в первой строфе, 2/2 во второй, 2/4 в последней), а также постепенным переходом к мелкомензурному движению, сильными кадансами с использованием типовых формул.

¹¹ Палиндром – симметричное ракоходное движение.

Тема 3 (T_3) оказывается самой размашистой по диапазону. Мелодическая линия после скачка на кварту расширяется до объема октавы, охватывает весь октавный звукоряд. Тема 3 соотносима с предыдущей темой, ее можно представить либо как ракоход, либо обращение T_2 (разумеется, неточные; *пример 3*).

Пример 3

А. Вилларм. Ricercare a 3, тема 3, mm. 44–48



Тематические ячейки каждой строфы при внешнем различии мелодических контуров, имеют все же некоторое интонационное единство. Интонационные связи проявляются в использовании разнонаправленных трихордов в кварте: в первой теме *f-d-c*, *c-f-e*; во второй *f-e-a* (дважды); и в третьей *d-c-f*; в использовании вспомогательных и проходящих звуков.

От первой к третьей теме мы наблюдаем расширение диапазона от кварты до октавы, усложнение ритмического рисунка (межтактовые синкопы), а также использование преобразований темы – ракохода и инверсии.

Поскольку ричеркары Вилларта ориентированы на традиции церковных ладов, и соответственно, на модальный тип ладовой системы, то лад в полном объеме раскрывается только в соотношении и взаимодействии темы и ответа. Тема, как правило, очерчивает часть звукоряда (это хорошо видно из примеров), поэтому не может самостоятельно установить и показать тот или иной лад. Роль ответа в музыке этой эпохи «заключается в том, чтобы достроить звукоряд лада до полного объема и дать представление о соотношении его опорных тонов» [3, с. 17]. Следующий пример показывает такое взаимодополняющее действие темы и ответа в рамках экспонирования T_1 (*пример 4*). В данной темо-ответной паре представлен не только октавный звукоряд фа гипоионийского лада в полном объеме (в теме тетрахорд *c-f*, в ответе другая часть звукоряда – *f-c*), но использована и временная смена

Пример 5

А. Вилларт. Ричеркар № 3 a tre voci, mm. 1–4



Пример 6

А. Вилларт. Ричеркар № 3 a tre voci, mm. 9–11



Пример 7

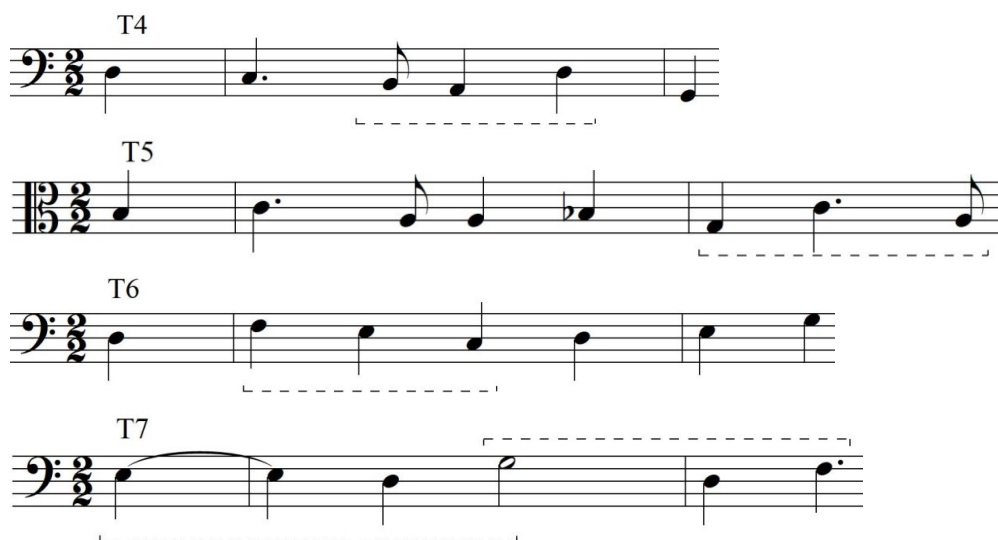
А. Вилларт. Ричеркар № 3 a tre voci, mm. 17–19



Тему 3 завершает транспонированный в другой ключ инициальный мотив темы 2. Опора именно на трихорд в кварте ощущается почти во всех темах (пожалуй, кроме T_9 и T_{16} ; см. *пример 8*). В T_{16} на основе более крупных длительностей использовано самое большое количество различных трихордов в кварте.

Пример 8

А. Вилларт. Ричеркар № 3 a tre voci, темы 4–16



T8
 T9
 T10
 T11
 T12
 T13
 T14
 T15
 T16

Диапазон тем различный (см. схему I):

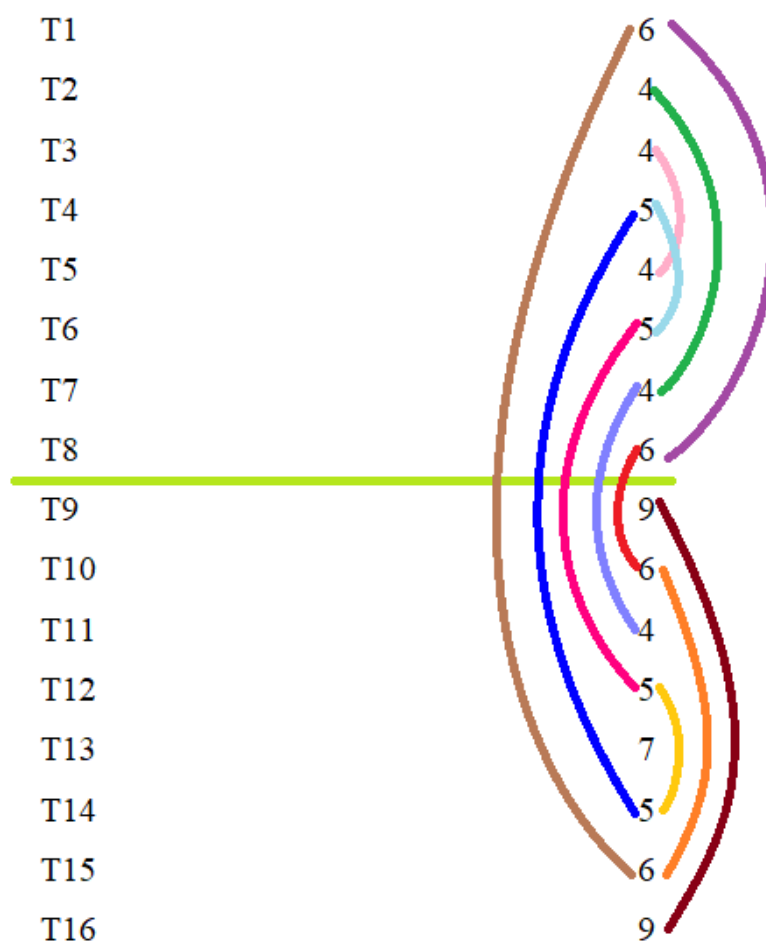
- T₂, T₃, T₅, T₇, T₁₁ звучат в объеме квинты;
- T₄, T₆, T₁₂, T₁₄ – квинты;
- T₁, T₈, T₁₀, T₁₅ – сексты;
- T₁₃ – септимы;
- T₉ и T₁₆ – ноны.

При более подробном рассмотрении тематических линий, понимаем, что использование определенного диапазона темы имеет некоторые закономерности. Поверх деления на строфы в данном ричеркаре как бы

очерчивается «второй план формы», вызванный особенностями использования ячеек различного диапазона (см. *схему 1*). В правой части схемы линиями одного цвета соединены темы одинакового диапазона. Так, коричневый цвет объединяет T_1 с T_{15} , амбитус которых разворачивается в объеме сексты (при этом интервальный показатель темы заявлен в традиционной для теории музыки цифровой системе). Это выражается в концентрической логике формы на разных уровнях и появлении двухчастности. Центр формы находится в строфе 9, вокруг нее расходятся круги обрамления (также показаны линиями разных цветов).

Схема 1

А. Вилларт. Ричеркар № 3 a tre voci



Во многих строфах наблюдается возвращение к различным элементам предыдущих тем. Например, 13-й строфе появляются элементы из T_9 , в 11-й – из T_8 , в 12-й – из T_1 , в 14-й – из T_{12} , в 15-й – из T_{12} .

Преобразования ячеек встречаются в зоне строгой части T_4 , T_9 , T_{10} , T_{15} . Так, на фоне экспонирования T_4 проходит в уменьшении T_1 ; на фоне T_{15} элемент из T_1 проходит в обращении. Обращение используется в экспозициях T_4 , T_9 и T_{10} . Особое внимание привлекает работа с T_{10} . При диагональном вступлении голосов, первая респоста проводит тему в обращении (*пример 9*).

Пример 9

А. Вилларт. Ричеркар № 3 a tre voci, mm. 75–82

The musical score for Example 9 consists of three staves: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The time signature is 3/2. The score shows a sequence of musical phrases. The first phrase in the Soprano staff is labeled 'T10'. The second phrase in the Alto staff is labeled 'T10 в обращении'. The third phrase in the Bass staff is labeled 'T10'. The fourth phrase in the Alto staff is labeled 'T10 в обращении'. The fifth phrase in the Bass staff is labeled 'T10 в обращении'. The score demonstrates the transformation of a theme (T10) into its inversion (T10 in inversion) across the staves.

Таким образом, по мере увеличения тематических ячеек, возрастает и количество способов их преобразования.

Подытоживая изложенное, можно выявить черты данного ричеркара:

1. В данном ричеркаре Вилларт избегает четких граней, кадансов между строфами. Поэтому деление на строфы здесь осуществляется скорее условно, по количеству тем.

2. Поскольку тематизм всех разделов обобщенный и «настроен» на единый интонационный тип, имеет общую интонационную основу (здесь нами выделен трихорд в кварте), постольку движение от одной темы к другой воспринимается лишь с ориентацией на нотный текст. На слух подобный процесс схож скорее с переинтонированием или проведением разносторонних преобразований *одной и той же темы*. Вспомним происхождение слова ричеркар – искать, блуждать в потемках. Можно предположить, что Вилларт намеренно вуалирует границы строф ричеркара, заставляя слушателя разгадывать количество тем, их контрапунктические сочетания, преобразования... Многотемный ричеркар, таким образом,

«балансирует» на грани со слитно-вариационной формой¹³ [2, с. 23] – многочастной и многотемной одновременно.

3. Почти все темы данного многотемного ричеркара появляются как контрапункт к темам, экспонирующимся ранее (на фоне звучания предыдущих тем), и продолжают звучать на протяжении нескольких (последующих) строф. Поэтому здесь можно провести аналогию между данным полифоническим приемом и явлениями, которые происходят в сложных фугах композиторов эпохи барокко. В частности, сходство наблюдаем с теми фугами, в которых после раздела, связанного с экспонированием одной темы, наступает раздел, в котором на фоне работы с основной темой последовательно присоединяются последующие темы. Такие фуги в учебно-методической литературе получили название *фуг с присоединяющимися темами*. Конечно, ричеркар Вилларта еще не может претендовать на статус фуги с присоединяющимися темами, он лишь может быть назван его предтечей.

Итак, подведем итоги:

1. Рассмотренные в данном докладе ричеркары Вилларта трехголосны, многотемны. Форма ричеркаров отличается по количеству строф. Проанализированные нами пьесы (в том числе не вошедшие в эту работу) различны по масштабу – от трехстрофных до шестнадцатистрофных.

2. Оба из представленных ричеркаров Вилларта являются многотемными. При этом в каждом из них прослеживается интонационное родство между темами (их объединяет опора на различные трихорды в кварте). Новые темы могут быть представлены как преобразования предыдущих (встречаются темы-палиндромы).

3. Тематизм ричеркаров обобщенный. Но Вилларт стремится из короткой темы извлечь максимум возможностей. Он выбирает такие способы

¹³ О подобных формах пишет В. В. Протопопов, например, в связи с ричеркарами Свелинка. Под слитно-вариационной он понимает такую форму, которая состоит из нескольких частей, разделенных кадансами. Эти части представляют собой цепь вариаций, в которых наблюдается нарастание ритмической активности.

работы с темами, чтобы они были представлены во всевозможном разнообразии вариантов, при том, что каждая строфа часто ограничена лишь экспозиционным построением.

4. При сравнении многотемных ричеркаров становится понятно, что по мере увеличения количества строф происходит и усложнение работы с тематическим материалом, усиливается контрапунктическая работа, количество преобразований темы.

5. Ричеркар № 3 *a tre voci* Вилларта является предшественником того типа полифонической формы, который начал активно развиваться в эпоху барокко. Речь о фуге с присоединяющимися темами (к такому типу фуг относятся, например, фуга до-диез минор I тома ХТК И. С. Баха, *Contrapunctus IX* из цикла «Искусство фуги» И. С. Баха, тройная фуга фа мажор из кантаты С. Танеева «По прочтении псалма»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Ливанова Т. Н. Нидерландская музыкальная школа и проблема Возрождения // Из истории музыки и музыкознания за рубежом / Сост. Ю. К. Евдокимова. – М.: Музыка, 1980. – С. 41–55.

2. Протопопов Вл. В. Ричеркар и канцона в XVI–XVII веках и их эволюция // Вопросы музыкальной формы: сборник статей. Ред. Вл. Протопопова. Вып. 2. – М.: Музыка, 1972. С. 5–54.

3. Ушакова Л. Темо-ответные отношения в фугах «*Blumenstrauss*» И. К. Ф. Фишера в контексте перестройки модальной системы в тональную // Форма и жанр в контексте истории. – СПб, 2002. – С. 7–31.

4. Preface // Adrian Willaert IX *Ricercari a tre voci* für Streichtrio oder andere Instrumente / Zenck. Edition Schott ANT 135 (*Antiqua/ Eine Sammlung Alter Music*) – B. Scott's Söhne. Mainz. – S. 3–8.