© Büsing, O., Мальцева, А.А. (пер.), 2021
УДК 781.4
DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-72-90

# PEROTINUS MAGNUS AND MODEST MUSORGSKIJ – AN UNUSUAL COMPARISON

**O. Büsing[1], A.A. Maltseva (trans.)[2]**

[1] Hochschule für Musik Freiburg, 79102, Freiburg im Breisgau, Deutschland

[2] Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

**Аннотация.** For the period from the middle of the15th century up to the last third of the 19th century, the principle of "real voices" reigned supreme for artificial/artistic composing in Europe; that is, the composed voices of a musical movement had to evince adequate separation (no paraphony in parallel unisons, octaves, or fifths). To make a more differentiated method of observation / scrutiny of the transition from early Gregorian voice unity and elaborated contrapuntal voicing in the 15th century possible, the concept of the *melodic path/track* is introduced, with the help of which *one-track* Gregorian, *plural tracks*, partly paraphonic, but not yet really polyphonic writing, and *polytracking* contrapuntal writing in actual polyphony can be distinguished from each other. Before and after the period of strict polyphony under consideration, oscillations between paraphony (extended single voices with melodic tracks led in parallel) and contrasting counterpoint is now used as an artistic principle. Thus a *Conductus* out of the vicinity of Perotinus is compared with the first Promenade from Musorgskij's *Pictures at an Exhibition*, as such oscillation takes place in both works. Let us call this artistic principle also employed in customary Russian liturgical music *regular oscillation*: the oscillation between contrasting principles of voice leading. Thus a bridge is constructed across 650 years of musical history in which – above and beyond all differences – common denominators of principles can be demonstrated.

**Keywords:** paraphony, melodic track, real voicing, real oscillation as artistic principle.
**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interests.
**For citation:** Büsing, O. (2021), "Perotinus Magnus and Modest Musorgskij – an unusual comparison", in A.A. Maltseva (trans.), *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 2, pp. 72–90. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-72-90.

# ПЕРОТИН ВЕЛИКИЙ И МОДЕСТ МУСОРГСКИЙ – НЕОБЫЧНОЕ СОПОСТАВЛЕНИЕ

**О. Бюзинг[1], Мальцева А.А. (пер.)[2]**

[1] Высшая школа музыки города Фрайбурга, 79102, Фрайбург-им-Брайсгау, Германия

[2] Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

**Abstract.** С середины XV до последней трети XIX столетия в композиционной практике Европы был востребован принцип реального многоголосия, который предполагал достаточно четкую дифференциацию голосов в музыкальной фактуре (без парафонического движения параллельными интервалами, такими как прима, октава или квинта). Для того, чтобы подход к расмотрению перехода от ранней григорианской монодии к развитой контрапунктической полифонии XV в. был максимально дифференцированным, вводится понятие *мелодического следа (melodische Spur)*, которое позволяет детально отличать друг от друга григорианскую монодию, образованную *одним следом-линией*, парафонию, образованную несколькими следами, но еще не являющуюся собственно многоголосной композиционной техникой, и контрапунктическую технику, предполагающую *несколько следов-линий*, фак-

тически выраженных в реальном многоголосии. Однако до и после упомянутого периода реального многоголосия с его строгой регламентацией, балансирование между парафонией (расширившей одноголосие посредством параллельного движения следов-линий) и контрастной полифонией выступало в качестве художественного принципа. Так обнаруживаются точки соприкосновения кондукта окружения Перотина с начальной пьесой «Прогулка» из «Картинок с выставки» Мусоргского, поскольку в обоих произведениях присутствует названное выше чередование: этот художественный принцип, который используется, в том числе и в традиционной русской литургической музыке, может быть назван осцилляцией правил (*Regeloszillation*). Так пробрасывается мост сквозь почти 650 лет истории музыки, обнаруживая – при понимании всех отличий – общности в принципах организации.

**Ключевые слова:** парафония, мелодический след, реальное многоголосие, осцилляция правил как художественный принцип.

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Бюзинг, О. Перотин Великий и Модест Мусоргский – необычное сопоставление / пер. А.А. Мальцевой // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 2. С. 72–90. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-72-90.

Wird Musik aus mehreren melodischen Linien gebildet, die so beschaffen sind, dass sie hinreichend voneinander getrennt sind, spricht man vom Prinzip der Realstimmigkeit. Hinreichend ist die Trennung dann, wenn die Linien untereinander nicht in Einklangs- oder Oktavparallelen bzw. in Quintparallelen verlaufen, also in Intervallen mit einem hohen Verschmelzungsgrad – wenn sie also gegenläufig gesetzt sind, oder im Falle von temporärer Parallelführung in Terzen oder Sexten (oder auch in dissonanten Intervallen) verlaufen. Dieses Prinzip bildet das «tertium comparationis» im Rahmen der titelgebenden Gegenüberstellung.

Das Prinzip der Realstimmigkeit als fundamentale Satzregel etabliert sich vollends etwa gegen Mitte des 15. Jahrhunderts, und es wird erstmals in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts maßgeblich und folgenreich gebrochen durch Modest Musorgskij (z. B. in *Bilder einer Ausstellung*) (Vgl. Büsing O., 2019; Бюзинг О., 2019). Auch wenn seltenerweise in der Kompositionsgeschichte «Ausreißer» zu beobachten sind, z. B. in *Villanellen* von Jacob Regnart (1540/45–1599) oder in *Klaviersonaten* von Domenico Scarlatti (1685–1757), ist es dennoch angebracht, von einem fundamentalen Prinzip zu sprechen, das über ca. 400 Jahre Gültigkeit hatte. Mussorgskij hatte als einer der Ersten dieses Grundprinzip negiert und damit dessen Allgemeingültigkeit beendet (womit er in seiner Umgebung auf massive Kritik bzw. Unverständnis stieß). Debussy und der Impressionismus bauen aber vielfach auf seinen Neuerungen auf.

Nun ist es aber auch von Interesse, einen Rückblick vorzunehmen in die Zeit der (langsamen) Etablierung des Prinzips der Realstimmigkeit; sie reicht von der frühesten Dokumentation von Mehrstimmigkeit in Form paraphoner Prinzipien um 900 (Oberquint- bzw. Unterquartorganum in der *Musica Enchiriadis*, Essen-Werden?, Nordfrankreich?) bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts, in eine Zeit, in der die Stimmverschmelzung im Rahmen der hochmittelalterlichen Oktav- oder Quintparallelen nicht mehr akzeptiert[1] und praktiziert wird. In diesem langen Zeitraum des Übergangs wird zunächst organale Paraphonie gepflegt, welche jedoch peu a peu ergänzt und auch zurückgedrängt wird durch kontrapunktisch-gegenläufige Stimmführungen (Vgl. Eggebrecht H.H., 1984, S. 9 ff.). In diese lange Zeitspanne fällt das Wirken von Perotinus Magnus (1155/65–1210/25), dem Meister der *Notre-Dame-Schule*, in dessen Werk sich ebenso wie bei Musorgskij paraphone

(Oktav-, Quint- und Einklangsparallelen) und kontrapunktische (realstimmige) Stimmführungen abwechseln.

So soll in dieser Ausführung der Conductus *Deus pacis et dilectionis* aus Perotinus‘ kompositorischer Umgebung (oder von ihm selbst) der ersten «Promenade» aus Musorgkijs *Bildern einer Ausstellung* gegenübergestellt werden, da beide Komponisten vom Wechsel von Stimmführungsprinzipien Gebrauch machen. So kann man einen Einblick in die künstlerischen Grundlagen dieser beiden Werke erlangen, deren Entstehungszeiten zwar ca. 650 Jahre auseinanderliegen, die aber dennoch etwas gemeinsam haben.

Zuvor muss jedoch eine Begriffsklärung erfolgen.

Die in der *musica enchiridiadis* textlich und graphisch dokumentierten «Gebrauchsanweisungen» zur Hervorbringung des mittelalterlichen Parallelorganums werden traditionellerweise mit dem Begriff «frühe Mehrstimmigkeit» charakterisiert. Andererseits wird ebenso gern festgehalten, dass es sich bei diesen paraphonen Techniken nicht eigentlich um Mehrstimmigkeit handele, eher um erweiterte Einstimmigkeit, da ja der klangliche Verschmelzungsgrad von Oktaven und Quinten hoch ist.

Um hier Klarheit zu schaffen und die Idee einer komponierten Stimme nicht widersprüchlich oder missverständlich zu kategorisieren, sei hier der Begriff der *melodischen Spur* eingeführt:

Die einstimmige Gregorianik erklingt in einer melodischen Spur, ein paraphones mittelalterliches Parallelorganum enthält mehrere Spuren, die sich als melodische Linien aber im Sinne einer erweiterten Einstimmigkeit zusammenfassen lassen. Ein kontrapunktischer Satz etwa von Dufay sodann wird zwar ebenso gebildet aus mehreren melodischen Spuren, die sich in der Regel aber realstimmig zueinander verhalten. In Dufays Werk sind «mittelalterliche» Parallelführungen nur noch sehr selten zu finden.

Zunächst nun zum Conductus *Deus pacis et dilectionis* von Perotinus Magnus (oder aus seiner kompositorischen Umgebung) im Hinblick auf die in diesen Überlegungen zentrale Frage der Realstimmigkeit. Zu dieser Komposition hat Wulf Arlt eine ausführliche Analyse vorgelegt (Arlt W., 2000, S. 53 ff., besonders S. 57–62).

In seinem Text thematisiert er aufschlussreich Fragen zur Klangtechnik, zur Periodik, zum Materialgebrauch allgemein, zu Schlussbildungen, zu Korrespondenzen wie Stimmtausch und zu anderen Kunstgriffen. Die kontrapunktische Intervallik im Sinne der Stimmführung allerdings bleibt ausgeklammert. Da genau diese nicht unwichtige und geradezu auffällige kompositorische Schicht im Mittelpunkt unseres Interesses steht, sei deren analytische Betrachtung hier ergänzt.

Dazu ist im Folgenden die Partitur abgebildet, ergänzt durch analytische Eintragungen in zwei Ebenen:

1. Stimmführungen, die zu Verschmelzungen der beiden melodischen Spuren führen (hier Quintparallelen, eine Einklangsparallele), sind durch entsprechende Striche markiert.

2. Die Relation der beiden Spuren zueinander wird nach folgenden Kategorien bewertet: «3» bedeutet Realstimmigkeit, «2» Spurenverschmelzung in der Quinte, «1» Seitenbewegung über einem Orgelpunkt, und «0» Unisono zweier Spuren im Einklang (Wiedergabe unter dem Notensystem) (Beispiel 1).

Zunächst einige Bemerkungen zur Textvertonung, da die Wortbedeutung einen Einfluss auf die angewendeten kompositorischen Mittel hat. Die erste Silbe des Wortes «Deus» wird, seiner Bedeutung gemäß, mit einem langen Melisma vertont; nach relativ eng komponierten Silbenfolgen ab Mensur 10 erhält als nächstes Wort das «ma-ne-at» («bleibe»), wie in einer

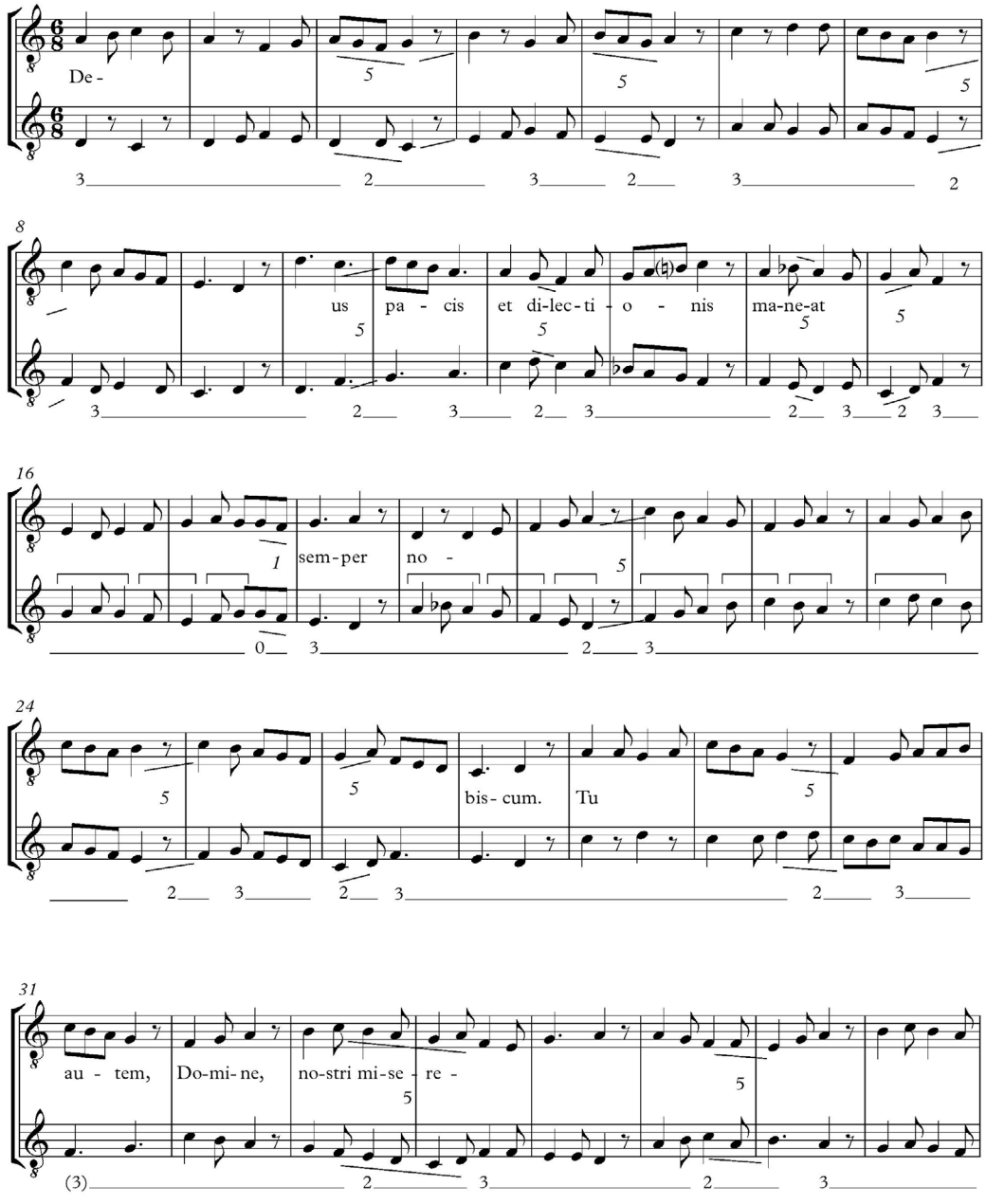
Beispiel 1

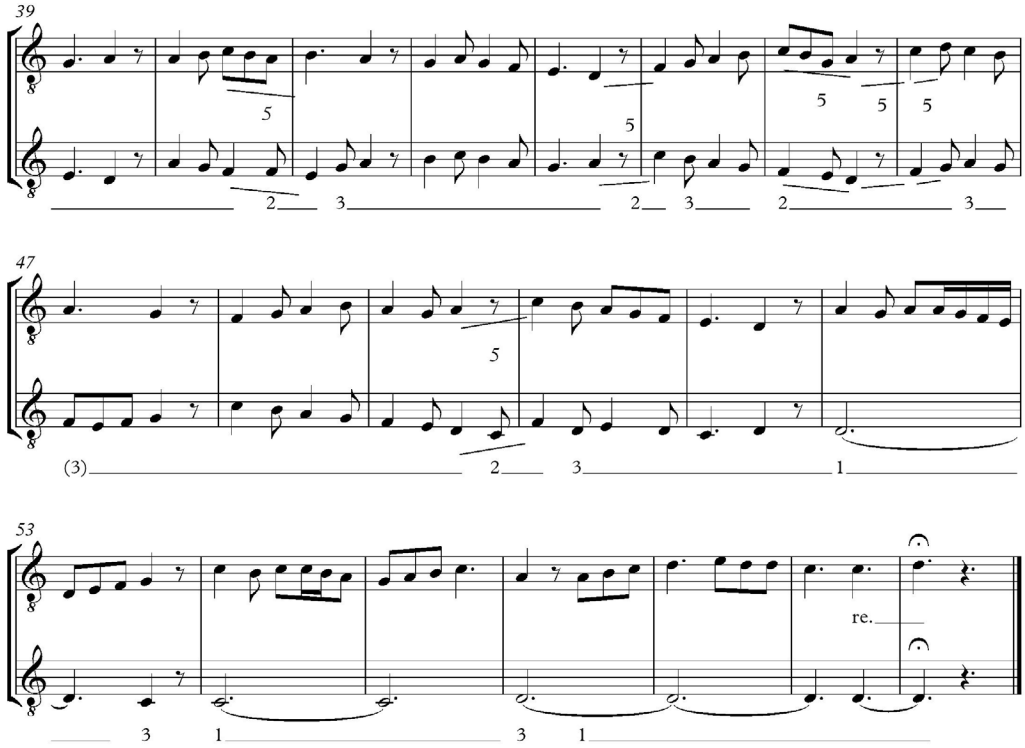
# Deus pacis et dilectionis

Satztechnische Kategorien:
3 = Realstimmigkeit
2 = Spurenverschmelzung in 5
1 = Seitenbewegung über einem Orgelpunkt
0 = Unsiono zweier Spuren im Einklang

Text: Segensbitte vor einer Lesung;
Anrufung am Schluss einer Lesung. (Vollst. Text s.u.)

Notre Dame, Paris;
kompositorisches Umfeld von
Perotinus Magnus (1155/65 -1210/25)






Deus pacis et dilectionis maneat semper nobiscum.
Tu autem, domine, nostri miserere.
*Der Gott des Friedens und der Liebe bleibe immer bei uns.*
*Du aber, Herr, erbarme dich unser*

Notentext: Entspr. Janet Knapp (Ed.),
*Thirty-Five Conductus for Two and Three Voices*,
Yale Universioty 1965, S. 129-130.
Quelle: Handschrift F (Paris),
Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana,
Pluteus 29.1 [Fol. 363].

barocken Arie, ein Melisma, das dann zur weiteren Ausdrucksverstärkung in Mensur 17 in ein Unisono der beiden melodischen Spuren mündet. Folgende drei Wörter mit hervorgehobener Bedeutung erhalten ebenfalls Melismen: «no-bis-cum», «Tu», und – sehr nachdrücklich – über 25 Mensuren das «mi-se-re-re». Auffallend sind die vier aufeinanderfolgenden Quintparallelen bei «no-stri mi-se-re-re» in Mensur 33/34, die einen besonders erbarmungsvollen Ausdruck verströmen.

Da die im Notenbeispiel als Ziffern unterlegten satztechnischen Kategorien Realstimmigkeit, Spurenverschmelzung, Seitenbewegung und Unisono eine etwas abstrakte Ansicht bieten, ist das Wechseln der Kategorien in die nachfolgende Grafik übertragen, um Anschaulichkeit herzustellen. Diese Grafik zeigt nun einen unregelmäßigen Wechsel der Kategorien, pendelnd zwischen Realstimmigkeit und Spurenverschmelzung in der Quinte. Ein «Ausreißer» erscheint in Mensur 18, wo eine Spurenverschmelzung im Einklang erfolgt. Auf diese auffällige Passage wurde oben bereits hingewiesen. Auch gibt es eine stetige Passage von ca. sieben Mensuren, in der durchgängig Realstimmigkeit herrscht. Eine solche Passage bestätigt das gute Formgefühl des Komponisten, der Eintönigkeit im Wechsel der Kategorien zu vermeiden weiß.

Der Schluß des Satzes wird markiert durch die Seitenbewegung über den Orgelpunkten *c* (zwei Mensuren) und *d* (vier Mensuren), wo gewissermaßen eine finale «Fesselung» der melodischen Spur der Oberstimme durch die Orgelpunkte erfolgt.

Das Abwechseln zwischen den satztechnischen Kategorien «Trennschärfe» und, allgemein formuliert, «Verschmelzung» ist hier so signifikant, dass es zu einem künstlerischen Prinzip wird: Dieses Prinzip sei *Regeloszillation* genannt; das (ungleichmäßige) Pendeln zwischenen den zwei prinzipiellen Gestaltungsregeln «Realstimmigkeit» und «Paraphonie» (Beispiel 2).

Wenden wir uns nun Modest Musorgskij zu, seiner ersten «Promenade» aus seinen *Bildern einer Ausstellung* aus dem Jahre 1874.

Der analytische Zugriff ist bei diesem Stück vergleichbar dem bei Perotins Conductus, doch da es sich hier – trotz aller Besonderheiten – prinzipiell um Musik auf der Basis eines vierstimmigen Satzes handelt, sind die satztechnischen Kategorien daran angepasst: «3» bedeutet (wie bei Perotin) Realstimmigkeit (Oktavierungen von Führungsstimmen bleiben unberücksichtigt), «2» 8- oder 5-Parallelen ohne Bassbeteiligung, «1» meint 8- oder 5-Parallelen mit Bassbeteiligung, und «0» 8-Parallelen als Unisono. Dies entspricht bei Perotin Einklangsparallelen zweier vokaler Spuren, die es in Klaviermusik nicht geben kann. Ist der Klaviersatz nur einspurig-einstimmig, fällt er aus der analytischen Betrachtung heraus, in der ausschließlich Mehrspurigkeit im Fokus ist (Beispiel 3).

Hier fallen zunächst die abrupten und signifikanten Wechsel der Satzart (einspurig – vollgriffig) ins Auge; doch diese stehen hier nicht im Mittelpunkt des Interesses. Nur die mehrspurigen Passagen werden untersucht, und hier ergeben sich, ebenso wie bei Perotin, unregelmäßige Wechsel zwischen Realstimmigkeit und Stimmenkohäsion in Form von Oktav- und Quintparallelen entweder höher im Satz ohne Bassbeteiligung oder mit Bassbeteiligung, die dann den Grad der Stimmenkohäsion noch verstärken. Ebenso gibt es hier, wie auch bei Perotin, Stetigkeit, um ermüdende Regeloszillation zu vermeiden: Zu konstatieren ist Realstimmigkeit über 10 Viertel von T. 9 bis zur Mitte von T. 10, über 15 Viertel von T. 11 bis zur Mitte von T. 13 und am Schluss für ca. drei Takte mit zwei «paraphonen Einbrüchen».

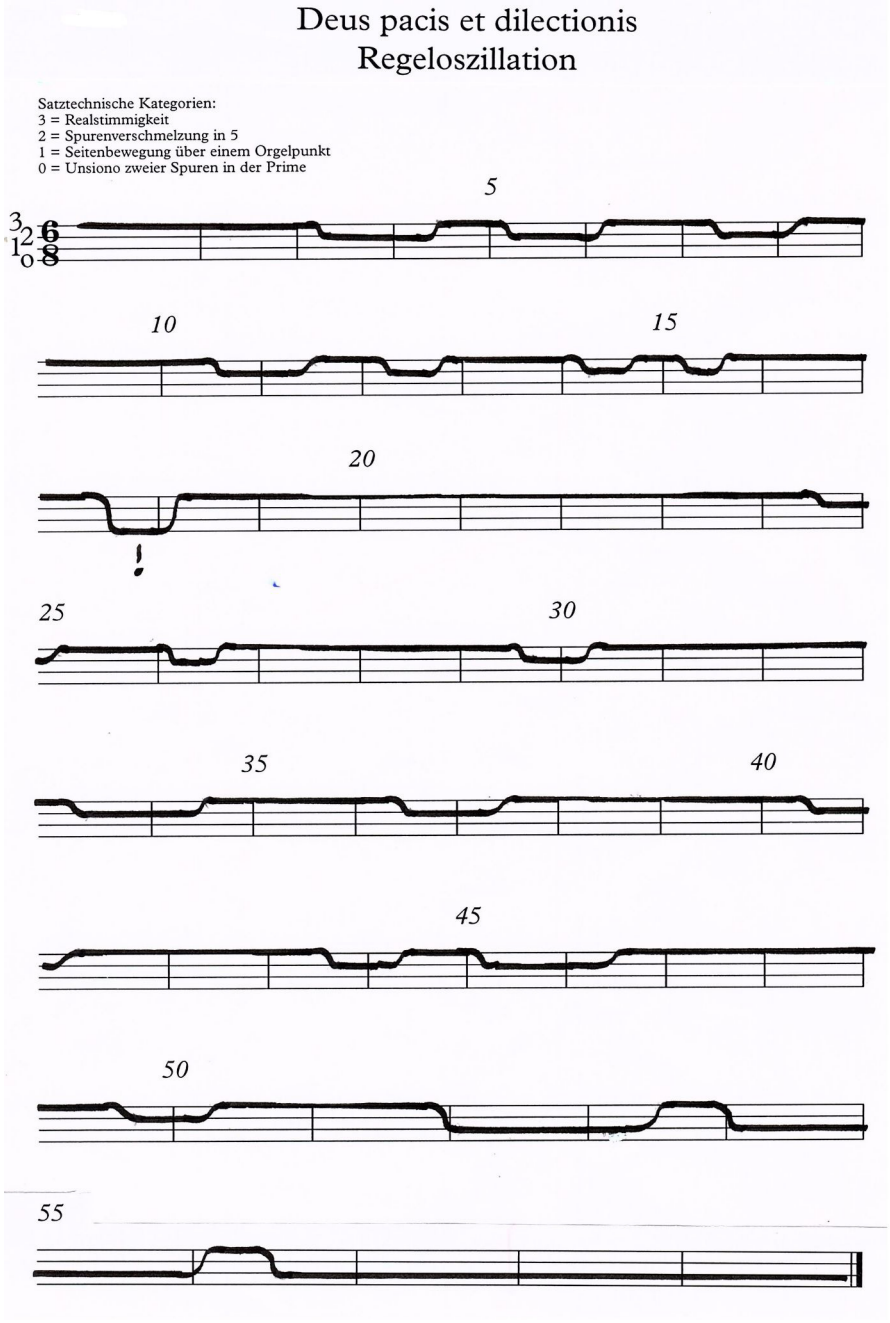
Im folgenden die diesbezügliche graphische Darstellung (Beispiel 4).

Die Grafik gibt zunächst deutlich die Brüche in der Komposition wieder, die durch die Adaption des Prinzips des Responsorialgesangs verursacht werden: Dieses *Call-and-response-Prinzip* ist unstrittig durch die Gesangspraktiken in der usuellen russischen Musik inspiriert. Doch sieht man ebenso auch das Verbindende zum Perotin-Conductus: Das unregelmäßige Abwechseln zwischen Realstimmigkeit und unterschiedlichen Formen von Paraphonie im Sinne des künstlerischen Prinzips der *Regeloszillation*. Man tut nicht Unrecht festzustellen, dass Musorgskij mit seiner Neuerung ein Verfahren aus dem Mittelalter erfolgreich wiederbelebt.

Auch bei Igor Strawinsky findet man künstlerische Adaptionen usueller Musik (hier des orthodoxen Kirchengesangs), z. B. in seinem *Ave Maria*, in dem ebenso wie bei Perotin und Musorgskij vom Prinzip der Regeloszillation Gebrauch gemacht wird (untersucht werden lediglich die ersten 18 Takte) (Beispiel 5).

Auch hier ist ein unregelmäßiges Abwechseln zwischen Realsimmigkeit und verschiedenen Ausprägungen von Spurenverschmelzung zu beobachten; nur das Unisono wird nicht verwendet. In dieser rituell-litaneihaften Komposition sind die Spurenkohäsionen im Verlauf elegant eingearbeitet, zu Beginn in einer «dick» klingenden quasi volkstümlichen Verdopplung der beiden Mittelstimmen; und auch hier vermeidet der Komponist Ermüdung im Abwechseln der Kategorien, indem er zwischen stetigen Passagen der

Beispiel 2


Deus pacis et dilectionis
Regeloszillation
Satztechnische Kategorien:
3 = Realstimmigkeit
2 = Spurenverschmelzung in 5
1 = Seitenbewegung über einem Orgelpunkt
0 = Unsiono zweier Spuren in der Prime
5
10
15
20
25
30
35
40
45
50
55

Beispiel 3

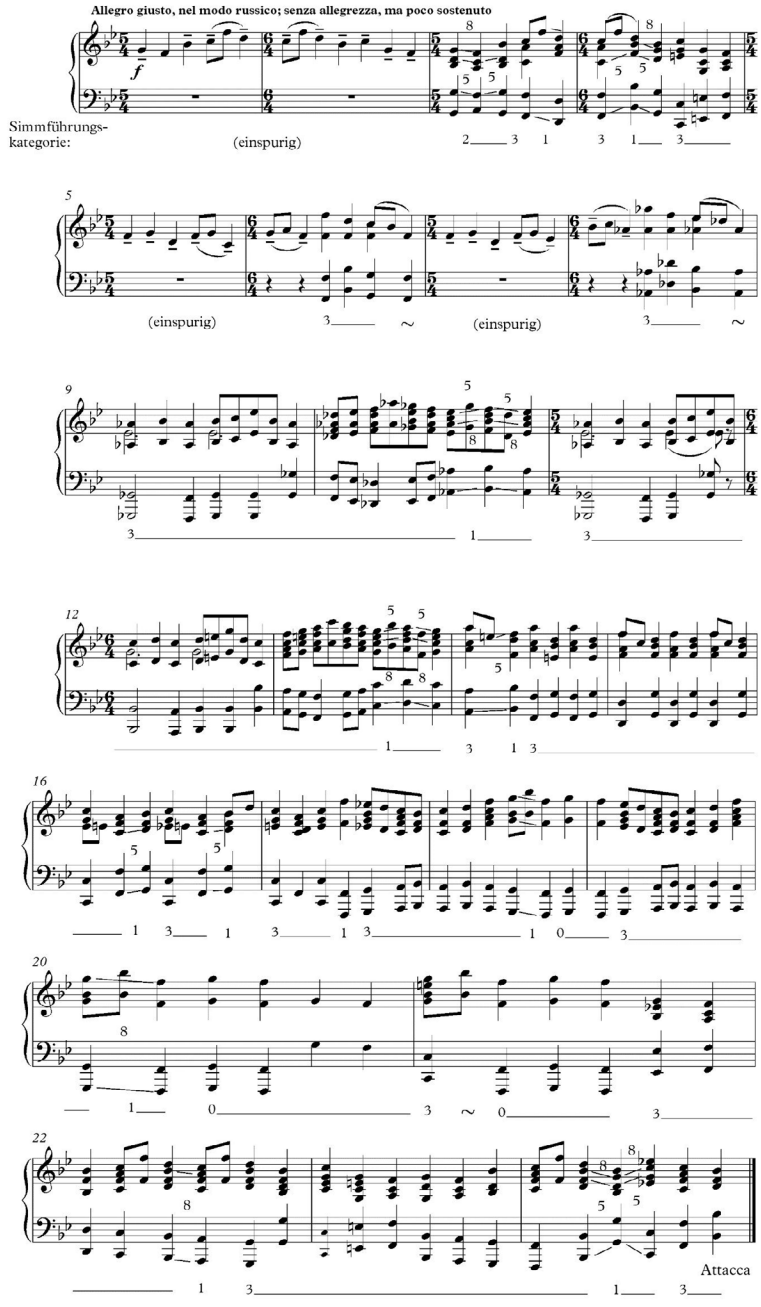
*Wladimir Wassiljewitsch Stassow gewidmet*

Bilder einer Ausstellung
Erinnerung an Viktor Hartmann

Satztechnische Kategorien:
3 = Realstimmigkeit (Oktavierungen von Führungsstimmen bleiben unberücksichtigt.)
2 = 8- oder 5-Parallelen ohne Bassbeteiligung
1 = 8- oder 5-Parallelen zwischen Bass und einer Oberstimme
0 = 8-Parallelen als Unisono

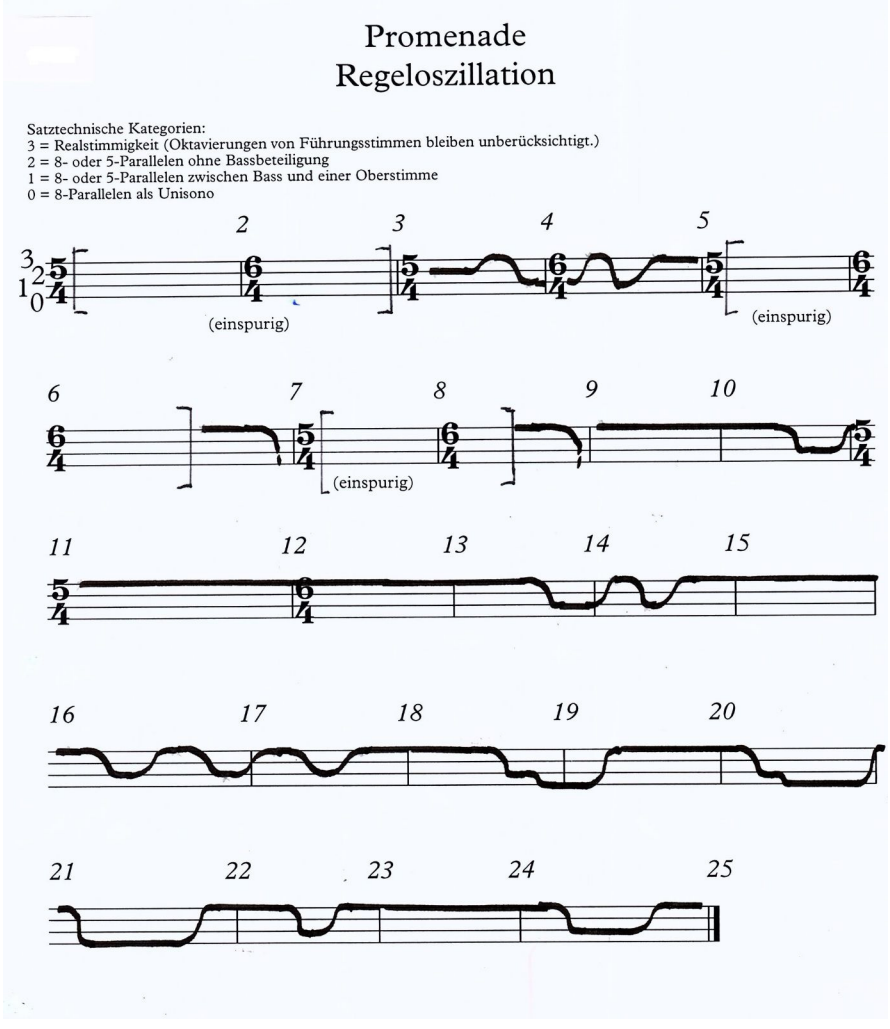
Promenade

Modest Musorgskij (1839–1881)

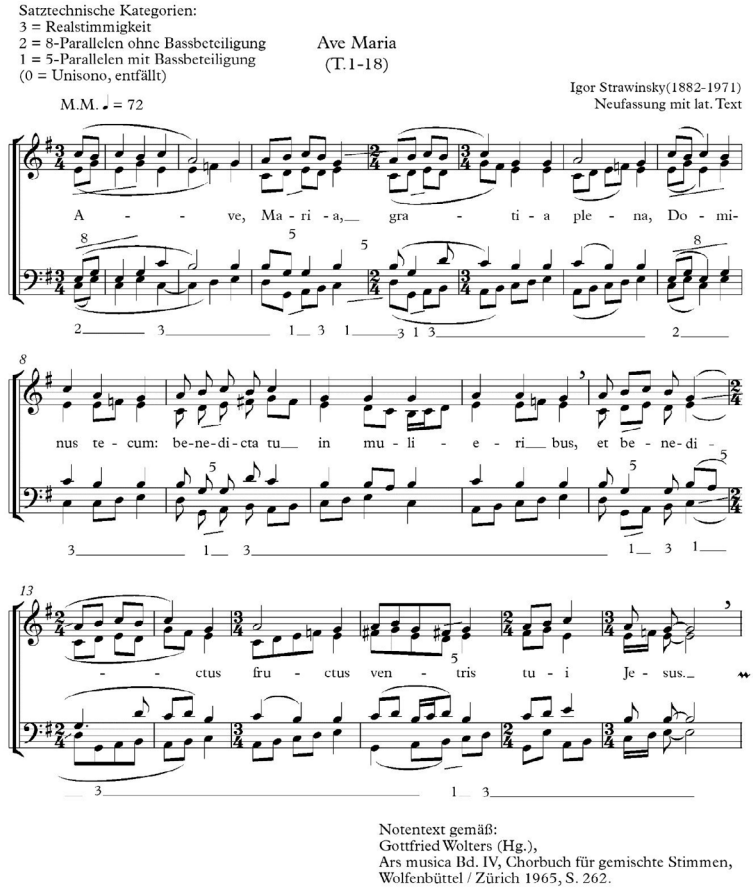



Notentext gemäß: Modest Musorgskij, *Bilder einer Ausstellung*, Urtext, hg. von Christoph Flamm, ²Kassel 2017.

Beispiel 4

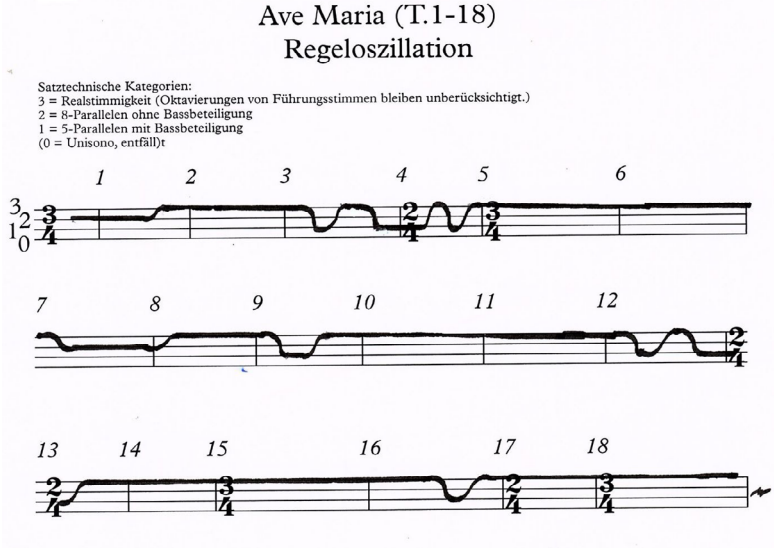

Promenade
Regeloszillation
Satztechnische Kategorien:
3 = Realstimmigkeit (Oktavierungen von Führungsstimmen bleiben unberücksichtigt.)
2 = 8- oder 5-Parallelen ohne Bassbeteiligung
1 = 8- oder 5-Parallelen zwischen Bass und einer Oberstimme
0 = 8-Parallelen als Unisono
(einspurig)
(einspurig)
(einspurig)

Beispiel 5

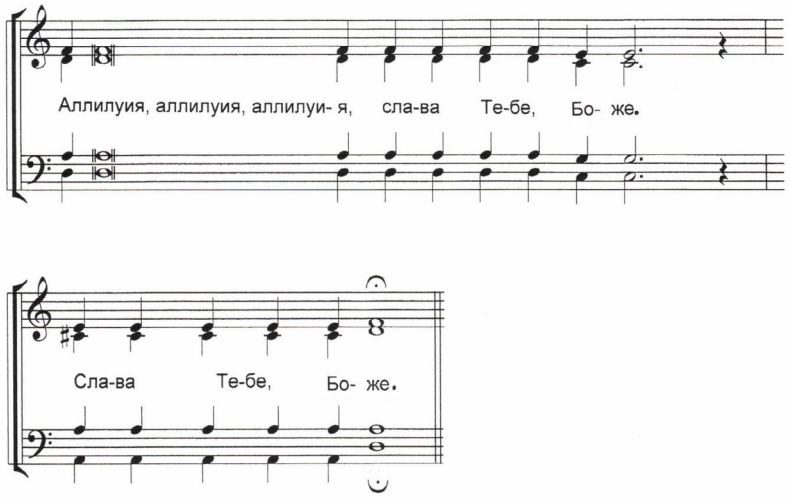



Notentext gemäß:
Gottfried Wolters (Hg.),
Ars musica Bd. IV, Chorbuch für gemischte Stimmen,
Wolfenbüttel / Zürich 1965, S. 262.

Beispiel 6



Beispiel 7 Ausschnitt aus dem volkstümlichen Kirchengesang «Glücklich der Mann»




(«Halleluja, Halleluja, Halleluja, gepriesen seist du, Gott»).

Realstimmigkeit (T. 5–6, T. 9–11, T. 13–16) und Wechselepisoden pendelt. Kann man im kleingliedrigen Wechsel zwischen Realstimmigkeit und Spurenkohäsion eine Art unregelmäßige Atmung oder unregelmäßges Pulsieren sehen, so ergibt sich übergeordnet gewissermaßen ein «Hyper-Pulsieren». Die nachfolgende Graphik mag das veranschaulichen (Beispiel 6).

Zurück zu Musorgskij: Dass sein Werk bisweilen stark von der usuellen russischen Musik beeinflusst ist, steht außer Frage und ist vielfach thematisiert worden (vgl. Соловьёва П., 2010, с. 90–100). Ein charakteristisches Beispiel für die orthodox geprägte usuelle Vokalmusik findet sich im Text von Polina Solowjova, auf den eben hingewiesen wurde (Соловьёва П, 2010, с. 95, Notenbeispiel 13), (Beispiel 7).

In diesem Beispiel ist hinsichtlich des Systems deutlich ein Paradigmenwechsel zu erkennen, denn im Gegensatz zum ersten streng paraphonen Segment herrscht im zweiten realstimmige Kadenzharmonik. Es wäre nun völlig verfehlt, eine solche Setzweise als minderwertig abzutun, weil das etablierte und artifiziell sanktionierte Prinzip der Realstimmigkeit nicht lückenlos befolgt wird. Im Gegenteil: Von Passagen wie dieser geht eine große rituelle Magie aus, gerade wegen des ihr eigenen Prinzipienwechsels (im diesem Falle kommt der wirkungsvolle Mediantwechsel mit Chromatik hinzu). Werden Passagen solcherart wiederholt, entsteht eine Regeloszillation elementarer Art.

Die Geschichte der (z. T. auch polyphonen) orthodox-rituellen Mehrstimmigkeit in Russland ist ein sehr spannendes Forschungsfeld, das noch viele offene Fragen bereithält und das überraschende Verbindungen zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts schaffen könnte.

Die Bewertung der künstlerischen Leistung Musorgskijs ist inzwischen generell nicht mehr von der «kritischen Tradition» geprägt, die zunächst in seiner unmittelbaren Umgebung ihren Ursprung genommen hatte (vgl. Холопов, Ю. 1990, с. 65–92). Doch scheint sich das lateinische *Dictum semper aliquid haeret*[2] zu bewahrheiten: So wendet sich Carl Dahlhaus zwar letztlich generell gegen den Dilettantismus-Verdacht gegenüber Musorgskij (Dahlhaus C., 1981, S. 7–22), doch hat er auch Verständnis für die

kritischen Stimmen. Er schreibt darüber: «Er [der Dilettantismusverdacht] muss vielmehr, als autoritatives Urteil, ernst genommen werden …» (Dahlhaus C., 1981, S. 9). Und Christoph Flamm schreibt im Vorwort seiner Urtextausgabe von Musorgskijs *Bildern einer Ausstellung* von einer vermeintlichen Unbeholfenheit oder gar Unbequemlichkeit als pianistischer «Außenseite einer rustikalen Derbheit» (Flamm Chr., 2017, S. IX).

In den oben vorgelegten Darstellungen konnte gezeigt werden, dass vor der vollständigen Etablierung des Prinzips der Realstimmigkeit im Laufe des 15. Jahrhunderts und im Rahmen seiner Auflösung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Changieren zwischen Realstimmigkeit und Paraphonie im Sinne einer «Regeloszillation» künstlerisch genutzt wurde, und dass es sich dabei um ein ernstzunehmendes künstlerisches Prinzip handelt. Unter diesem Aspekt sind kritische Haltungen wie die oben genannten als fragwürdig einzuschätzen.

Abschließend noch eine Bemerkung zur Methodik der hier vorgelegten Analysen:

In seinem o.a. analytischen Text zu Perotin schreibt Wulf Arlt, bestimmte Kategorien seiner Analyse seien «empirisch gewonnen [...], aber nicht in der zeitgleichen Lehre abzustützen» (Arlt W., 2000, S. 57). Eine solche Absicherung ist unnötig: Die Analyse eines Kunstwerks ist genau so frei wie dessen Hervorbringung, denn es gibt bekanntermaßen zahlreiche kompositorische Phänomene, die in der theoretischen Literatur ihrer Entstehungszeit nicht erfasst wurden.

*Der Verfasser dankt Frau Dr. Anastasia Maltseva (Nowosibirsk) und Herrn Eduard Wagner (Freiburg) sehr herzlich für ihre Unterstützung bei der russischen Literaturrecherche für diesen Artikel.*

## ANMERKUNGEN

[1] So findet sich im Traktat «Quoniam ut ait venerabilis doctor Ambrosius» von 1415 der Warnhinweis, dass ein Gesang mit parallelen vollkommenen Konsonanzen dem Wirtshaus und nicht der Kirche zugehörig genannt wird. (Vgl. Apfel E., 1992, S. 409).

[2] «Es bleibt immer etwas hängen».

Если музыкальную ткань образуют несколько достаточно хорошо обособленных друг от друга мелодических линий, речь идет о принципе реального многоголосия. Обособление является достаточным, если линии движутся не в унисон, не параллельными октавами или квинтами (т.е. интервалами, обладающими высокой степенью слитности звучания), а располагаются разнонаправленно или в случае кратковременных параллелизмов движутся в терцию или сексту (или же в диссонирующие интервалы). Этот принцип образует «*tertium comparationis*»[1] в рамках сопоставления, заявленного в теме данной статьи.

Принцип реального многоголосия как фундаментальное правило композиции в полной мере раскрывается примерно к середине XV в., а во второй половине XIX столетия одним из первых, кто решающим и повлекшим большие последствия образом его нарушает, становится Модест Мусоргский (например, в «Картинках с выставки») (ср. (Büsing O., 2019; Бюзинг О., 2019)). Даже если в истории композиции и можно наблюдать единичные исключения («Ausreißer»)[2] как, например, в вилланеллах Якоба Регнара (1540/45–1599) или в клавирных сонатах Доменико Скарлатти (1685–1757), тем не менее уместно гово-

рить об основополагающем значении принципа (реального многоголосия), который был востребован более четырехсот лет. Мусоргский одним из первых пришел к отрицанию этого фундаментального принципа и тем самым положил конец его всеобщему главенству (в этой связи Мусоргский подвергся активной критике и столкнулся с непониманием в своей среде). Однако Дебюсси и импрессионисты часто опирались на его новаторства.

Теперь видится интересным окинуть взглядом прошлое, когда шел процесс постепенного формирования принципа реального многоголосия. Оно простирается от самых ранних свидетельств многоголосия в качестве реализации парафонических принципов периода ок. 900-х гг. (органум в верхнюю квинту или нижнюю кварту в *Musica Enchiriadis*, Эссен-Верден (?), Северная Франция (?)) до середины XV в. – времени, когда слияние голосов посредством октавных и квинтовых параллелизмов периода[3] высокого Средневековья воспринималось уже как нечто устаревшее и не практиковалось. В течение этого длительного переходного периода изначально культивируется парафония органумов, которая, однако, шаг за шагом дополняется и вытесняется контрапунктически-встречным голосоведением (ср. (Eggebrecht H.H., 1984, S. 9 и далее)). На этот протяженный период приходится деятельность Перотина Великого (1155/65–1210/25) – мастера школы Нотр-Дам – в творчестве которого, как и у Мусоргского, чередуется парафоническое (октавные, квинтовые и унисонные параллелизмы) и контрапунктическое (реальное многоголосие) голосоведение.

Так, исходя из этих соображений, представляется возможным сопоставить кондукт *Deus pacis et dilectionis*[4] композиторского окружения Перотина (или принадлежащий ему самому) с первой «Прогулкой» из «Картинок с выставки» Мусоргского, так как оба композитора обращаются к чередованию принципов голосоведения. Таким образом можно составить представление о композиционно-художественных закономерностях, составляющих основу этих двух произведений. Хотя время их возникновения отделяют примерно 650 лет, тем не менее, они имеют нечто общее.

Предварительно необходимо обратиться к разъяснению терминологии.

«Инструкции к применению» для создания средневекового параллельного органума, словесно и графически задокументированные в *Musica Enchiriadis*, традиционно характеризуются термином «раннее многоголосие». С другой стороны, закрепилась точка зрения о том, что в этих парафонических техниках речь идет не о собственно многоголосии, а скорее о расширенном одноголосии, поскольку степень слитности звучания октав и квинт довольно высока.

Чтобы внести ясность в этот вопрос и не прибегать к противоречивой и двусмысленной трактовке идеи возникновения голосов, здесь видится целесообразным введение понятия *мелодический след*. Одноголосное григорианское пение «оставляет» один мелодический след, парафонический средневековый параллельный органум содержит несколько следов, которые можно мыслить как мелодические линии, но в аспекте расширенного

одноголосия. Контрапунктическое построение в духе Г. Дюфаи также образовано из нескольких следов (линий) мелодии, которые, как правило, соотносятся друг с другом как реальное многоголосие. В произведениях Дюфаи «средневековые» параллелизмы можно встретить довольно редко.

Итак, сначала обратимся к кондукту *Deus pacis et dilectionis* Перотина Великого (или автора из его окружения), приняв во внимание центральный в этих размышлениях вопрос о реальном многоголосии. Подробный анализ этого сочинения представил Вульф Арльт (Arlt W., 2000, S. 53 и далее; в особенности, см. S. 57–62).

В своем тексте он содержательно раскрывает вопросы применения звуковой техники, периодов, использования материала в целом, образования завершающих построений, корреспондирования, такого как *Stimmtausch*, и других искусных приемов. Правда, контрапунктическая интервалика в аспекте голосоведения остается за рамками обсуждения. Поскольку именно этот немаловажный и прямо-таки бросающийся в глаза слой композиции находится в центре нашего интереса, дополним здесь его аналитическое рассмотрение.

Ниже представлена партитура, снабженная аналитическими обозначениями двух уровней:

1. Голосоведение, ведущее к слиянию двух мелодических следов (квинтовые параллелизмы, параллелизм в приму), отмечено соответствующими линиями.

2. Соотношение двух следов (линий) обозначено в соответствии со следующими категориями: «3» обозначает реальное многоголосие, «2» – параллельное голосоведение при движении в квинту, «1» – косвенное голосоведение над органным пунктом, и «0» – унисон двух следов в едином звучании (обозначения указаны под нотным станом) (пример 1).

Для начала представим несколько замечаний относительно омузыкаливания текста, так как значение слов влияет на выбор композиционных средств. Первому слогу слова «Deus», согласно его значению, соответствует длинная мелизма. После относительно плотно скомпонованной последовательности слогов, начиная с мензуры 10, в качестве следующего слова возникает «mane-at» («остаюсь») – мелизма, которая для дальнейшего усиления выразительности, подобно омузыкаливанию текста в барочной арии, затем появится в мензуре 17 в унисонном звучании обоих следов (линий) мелодии. Следующим трем словам с особенно важными значениями также соответствуют мелизмы: «no-bis-cum», «Tu», и – очень убедительно – более 25 тактов «mi-se-re-re». Обращают на себя внимание четыре идущие друг за другом параллельные квинты в «no-stri mi-se-re-re» в мензурах 33/34, которые источают особенно жалостливую экспрессию.

Поскольку отмеченные в нотном примере композиционно-технические категории (реального многоголосия, параллельного голосоведения (слитного звучания следов мелодий), косвенного голосоведения (движения одного из голосов) и движения в унисон) при обозначении цифрами обретают несколько абстрактный вид, для большей наглядности представим далее смену названных

категорий в виде графика. На этом графике видна нерегулярная смена категорий, колеблющаяся между реальным многоголосием и слиянием мелодических следов-линий в квинту. Исключение («*Ausreißer*») возникает в мензуре 18, где наблюдается слияние голосов в унисонном звучании. На этот примечательный фрагмент выше уже обращалось внимание. Также есть стабильный фрагмент продолжительностью примерно в семь тактов, на всем протяжении которого наблюдается реальное многоголосие. Наличие такого фрагмента свидетельствует о хорошем чувстве формы у композитора, способного избегать однообразия посредством смены категорий [видов голосоведения].

Окончание построений обозначается косвенным голосоведением над органными пунктами *c* (два такта) и *d* (четыре такта), где финальное «скрепление» («*Fesselung*») мелодического следа-линии верхнего голоса осуществляется в известной степени посредством органного пункта.

Чередование таких композиционно-технических категорий, как «обособленность» («*Trennschärfe*») и, обобщенно говоря, «слитность» здесь настолько существенно, что обретает статус художественного принципа: этот принцип можно назвать *осцилляцией*[5] *правил* (*Regeloszillation*); (неравномерное) колебание между двумя принципиально важными композиционными правилами: «реальным многоголосием» и «парафонией» (пример 2).

Теперь обратимся к музыке Модеста Мусоргского, его первой «Прогулке» из «Картинок с выставки» (1874).

Аналитический подход к этому произведению сравним с подходом к кондукту Перотина, но с учетом того, что речь идет – несмотря на все особенности – о музыке, базирующейся принципиально на четырехголосном складе. В связи с этим композиционно-технические категории адаптированы соответствующим образом: «3» означает (как и у Перотина) реальное многоголосие (октавные дублировки основных голосов не учитываются), «2» – октавные или квинтовые параллелизмы без учета басового голоса, под «1» понимаются октавные или квинтовые параллелизмы с учетом баса, а «0» означает октавный параллелизм как унисонное звучание. У Перотина этот параметр соответствует параллельному движению в приму двух вокальных следов-линий, что нельзя воссоздать в фортепианной музыке. Если музыкальное построение, написанное для фортепиано, представляет собой единичный след / один голос, то оно выпадает из области аналитического рассмотрения, сфокусированного исключительно на многоголосии (пример 3).

Первое, что бросается в глаза, – это резкая и существенная смена типов построения (одноголосный – многоголосный); но и они здесь не главный предмет интереса. При исследовании только фрагментов, образованных несколькими мелодическими линиями, как и у Перотина, наблюдается нерегулярное балансирование между реальным многоголосием и сцеплением голосов посредством октавных и квинтовых параллелизмов (как с участием басового голоса, так и без него). В дальнейшем степень слитности звучания усиливается. Таким образом, здесь, как и у Перотина, во избежание

утомительной осцилляции правил присутствуют стабильные участки: следует констатировать реальное многоголосие продолжительностью в десять четвертей с т. 9 до середины т. 10; продолжительностью в пятнадцать четвертей с т. 11 до середины т. 13 и в конце – фрагмент длительностью в общей сложности около трех тактов с двумя «парафоническими вставками».

Ниже представлено графическое изображение, иллюстрирующее данные наблюдения (пример 4).

На графике отчетливо видны перерывы в многоголосном звучании, которые обусловлены воссозданием принципа респонсорного пения: этот *принцип вопроса-ответа* (*Call-and-response-Prinzip*), бесспорно, был почерпнут из певческой практики, принятой в русской традиционной музыке. Так, через нерегулярное чередование реального многоголосия и различных форм парафонии как художественного принципа *осцилляции правил* обнаруживается связь с кондуктом Перотина. Не будет ошибочным утверждение, что своим новаторством Мусоргский успешно возродил прием (*Verfahren*) времен Средневековья.

У Игоря Стравинского тоже встречается художественное претворение традиционной музыки (в данном случае – православного церковного песнопения). Например, в его произведении «Богородице Дево, радуйся» / «*Ave Maria*», подобно Перотину и Мусоргскому, используется принцип осцилляции правил (в качестве примера предлагаются первые восемнадцать тактов) (пример 5).

Здесь также можно наблюдать нерегулярное чередование реального многоголосия и различных проявлений слитного звучания мелодических следов-линий; не используются только унисоны. В этом произведении, подобном богослужебной литании, сцепления следов-линий элегантно вплетены в процесс музыкального развития, начиная с «утолщенно» звучащего квазитрадиционного дублирования средних голосов; также здесь композитор избегает однообразия в смене категорий [видов голосоведения] посредством того, что балансирует между стабильными участками реального многоголосия (тт. 5–6; 9–11; 13–16) и нестабильными эпизодами с чередованиями направлений движения голосов. За частым чередованием реального многоголосия и слитного звучания можно усмотреть подобие нерегулярного дыхания или нерегулярной пульсации, как проявления некой сверхупорядочивающей «гиперпульсации». Наглядно это отображает приведенный ниже график (пример 6).

Вернемся к Мусоргскому: то, что его творчество подчас испытывало сильное влияние русской традиционной музыки, не вызывает сомнений и неоднократно обсуждалось (ср. (Соловьёва П., 2010, с. 90–100)). Показательный образец традиционной православной вокальной музыки приводит Полина Соловьёва, работа который только что упоминалась (2010, с. 95, пример 13) (пример 7).

В этом примере отчетливо видна системная смена парадигмы, поскольку, в отличие от первого строго парафонического сегмента, во втором сегменте, организованном по принципу реального многоголосия, главенствует кадансовая гармония. Было бы совершенно ошибочным

воспринимать этот принцип построения как непоследовательный, так как заявленный и искусственно санкционированный принцип реального многоголосия не выдерживается полностью. Напротив – от музыки, подобной этой, огромная магия ритуала исходит именно благодаря многообразию ее собственных принципов организации (в этом случае присоединяется эффектная замена медианты хроматизмом). Если участки песнопения повторяются таким образом, возникает осцилляция правил на уровне элементов.

История русского православного многоголосия (отчасти также и полифонического) составляет чрезвычайно интересную область исследования, которая все еще таит множество вопросов, открывающих перспективы для обнаружения удивительных связей с музыкой XX и XXI вв.

Между тем творческие заслуги Мусоргского, как правило, уже не оцениваются в русле «критической традиции», которая изначально зародилась в его непосредственном окружении (ср. (Холопов Ю., 1990, с. 65–92)). Но латинское выражение *Dictum semper aliquid haeret*[6] все-таки верно: Карл Дальхаус в конечном итоге отказывается от подозрений Мусоргского в дилетантизме (Dahlhaus C., 1981, S. 7–22), хотя и демонстрирует понимание в отношении критических оценок. Об этом он пишет: «Оно [подозрение в дилетантизме] во многом должно восприниматься серьезно, как авторитетное суждение …» (Dahlhaus C., 1981, S. 9). Также Кристоф Фламм в предисловии к изданию уртекста «Картинок с выставки» Мусоргского говорит о кажущейся неуклюжести или даже неудобности пьес для фортепианного исполнения как о «внешней стороне грубой неотесанности» («*Außenseite einer rustikalen Derbheit*») (Flamm Chr., 2017, S. IX).

По вышеизложенному можно составить представление о том, что от полного утверждения принципа реального многоголосия в течение XV в. и до его угасания во второй половине XIX в. применялась искусная «осцилляция правил» как колебание между реальным многоголосием и парафонией. При этом речь идет об имеющем существенное значение художественном принципе. Исходя из этого аспекта, критические высказывания, подобные упомянутым выше, следует подвергнуть сомнению.

В заключение приведем некоторые наблюдения относительно методики представленного здесь анализа.

В вышеупомянутом аналитическом тексте Вульфа Арльта о Перотине автор пишет, что определенные категории его анализа «получены эмпирически <…>, но не находят отражения в соответствующих тому времени учениях» (Arlt W., 2000, S. 57). В таком подтверждении нет необходимости: анализ произведения искусства столь же свободен, сколь и его создание, поскольку, как известно, существует множество композиционных феноменов, которые не были зафиксированы в теоретической литературе, соответствующей времени возникновения анализируемой музыки.

**Благодарность.** Автор сердечно благодарит г-жу кандидата искусствоведения Анастасию Мальцеву (Новосибирск) и г-на Эдуарда Вагнера (Фрайбург) за помощь в поиске русской научной литературы для подготовки этой статьи.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] То, в чем совпадают две сравниваемые вещи (*примеч. пер.*)

[2] *Der Ausreißer* (нем.) – сорвавшийся [случайный, преждевременный] выстрел (*примеч. пер.*)

[3] Так, в трактате «Quoniam ut ait venerabilis doctor Ambrosius» (1415) есть предупреждение о том, что песнопение с параллельными совершенными консонансами – принадлежность трактира, а не церкви (ср. (Apfel E., 1992, S. 409)).

[4] *Deus pacis et dilectionis erit vobiscum* (2 Кор. 13: 11) – Бог любви и мира будет с вами (*примеч. пер.*).

[5] Осцилляция правил в данном контексте понимается как колебание правил, балансирование между правилами (*примеч. пер.*).

[6] *Audacter calumniare, semper aliquid haeret* – [Можно] смело клеветать, потому что всегда что-нибудь да останется (*примеч. пер.*).

## ЛИТЕРАТУРА

Бюзинг О. Модест Мусоргский, указывающий путь в XX век // Вестник музыкальной науки. 2019. № 3. С. 18–32.

Соловьёва П. Гармония Мусоргского и русские церковные песнопения // Музыкальная академия. 2010. № 4. С. 90–100.

Холопов Ю. Мусоргский как композитор XX века // М.П. Мусоргский и музыка XX века / ред.-сост. Г. Головинский. М.: Музыка, 1990. С. 65–92.

Apfel E. Sämtliche herausgegebenen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen. Saarbrücken: Univ. des Saarlandes, Saarländische Univ.- und Landesbibliothek, 1992. 650 S.

Arlt W. Denken in Tönen und Strukturen: Komponieren im Kontext Perotins // Musik-Konzepte 107. Perotinus Magnus / hg. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn. Mьnchen: Ed. text + kritik. 2000, S. 53–100.

Büsing O. Modest Musorgskij als Wegweiser in das 20. Jahrhundert // Вестник музыкальной науки. 2019. № 3. С. 5–17.

Dahlhaus C. Musorgskij in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts // Musik-Konzepte 21, Modest Musorgskij: Aspekte des Opernwerks / hg. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: Ed. text + kritik. 1981, S. 7–22.

Eggebrecht H. H. Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert // Geschichte der Musiktheorie, Bd. V: Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit / hg. von Frieder Zaminer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1984, S. 9–87.

Flamm Chr. Vorwort // Mussorgsky M. Bilder einer Ausstellung. Erinnerung an Viktor Hartmann. Kassel, Basel: Bärenreiter, 2017. S. III–X.

## REFERENCES

Apfel, E. (1992), Sämtliche herausgegebenen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen. Saarbrücken, 650 p. (in Germ.)

Arlt, W. (2000), Denken in Tönen und Strukturen: Komponieren im Kontext Perotins, Musik-Konzepte 107. Perotinus Magnus, hg. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn, Mьnchen: Ed. text + kritik, pp. 53–100. (in Germ.)

Büsing, O. (2019), "Modest Musorgskij as a Signpost into the 20th Century", *Vestnik muzykal'noi nauki* [Journal of Musical Science], № 3, pp. 18–32. (in Russ.)

Büsing, O. (2019), "Modest Musorgskij als Wegweiser in das 20. Jahrhundert", *Vestnik muzykal'noi nauki* [Journal of Musical Science], № 3, pp. 5–17. (in Germ.)

Dahlhaus, C. (1981), Musorgskij in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Musik-Konzepte 21, Modest Musorgskij: Aspekte des Opernwerks, hg. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn, München, pp. 7–22. (in Germ.)

Eggebrecht, H.H. (1984), Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert, Geschichte der Musiktheorie, Bd. V: Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit, hg. von Frieder Zaminer, Darmstadt, pp. 9–87. (in Germ)

Flamm, Chr. (2017), Vorwort, Mussorgsky M. Bilder einer Ausstellung. Erinnerung an Viktor Hartmann, Kassel, Basel, Bärenreiter, pp. III–X. (in Germ.)

Kholopov, Yu. (1990), "Musorgskij as a Composer of the 20th Century", *M.P. Musorgskij i muzyka XX veka* [M.P. Musorgskij and Music of 20th Century], in G. Golovinskij (ed., comp.), Moscow, pp. 65–92. (in Russ.)

Solov'eva, P. (2010), “Musorgskij's harmony and Russian church chants”, Muzykal'naya akademiya [Music Academy], № 4, pp. 90–100. (in Russ.)

**Сведения об авторе**
Отфрид Бюзинг, профессор Высшей школы музыки города Фрайбурга (Германия), композитор
E-mail: o.buesing@mh-freiburg.de

**Author information**
Otfried Büsing, full Professor at the University of Music Freiburg (Germany), composer
E-mail: o.buesing@mh-freiburg.de

Поступила в редакцию 29.03.2021
После доработки 21.05.2021
Принята к публикации 24.05.2021

Received 29.03.2021
Revised 21.05.2021
Accepted for publication 24.05.2021