

ИЗ ИСТОРИИ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

Сборник научных трудов

Москва 1990

Г. ГЛАРЕАН И ЕГО ЛАДОВАЯ СИСТЕМА

Исполнившееся в 1988 г. 500-летие со дня рождения выдающегося швейцарского гуманиста Генриха Глареана (1488-1563) напоминает об одном из самых знаменитых памятников музыкально-теоретической мысли XVI в. — трактате "Додекахорд" (1547 г.). После сменивших друг друга столетий он вновь обрел свою актуальность, а яркость его текста, несколько не поблекшая доныне, в свете возродившегося интереса к музыке Ренессанса воспринимается теперь особенно живо. Пожалуй ни один из трактатов XVI в. не привлекал к себе в новое время такого пристального внимания, как "Додекахорд": немецкий перевод — 1888 г., английский перевод — 1965 г., факсимильное переиздание латинского оригинала — 1969 г. суть тому достаточное подтверждение.

Генрих Лорит именовал себя Глареаном по названию швейцарского кантона Гларус, где он родился в июне 1488 г. Учился в Берне и Роттвайле у Михаэля Рубелла и в Кёльнском университете под руководством Иоанна Кохлея. В 1512 г. за исполнение перед императором Максимилианом своей хвалебной поэмы (с сопровождением декламации игрой на арфе, подобно античным поэтам) был удостоен лаврового венка и титула *poeta laureatus*. По окончании университета посетил различные европейские страны, установив контакты со многими выдающимися учеными и музыкантами (известен, например, факт длительного пребывания Глареана в Париже и его встречи там с Иоанном Мутоном; в "Додекахорде" упомянуто, что беседа между ними проходила через переводчика, из чего можно заключить, что Мутон не владел свободно латынью и немецким, а Глареан — французским языком). В 1514 г. обосновался в Базеле, став вскоре профессором университета и основав частную школу-интернат, где дети получали классическое образование. В Базеле Глареан тесно сблизился с крупнейшим представителем северного гуманизма — Эразмом Роттердамским. В "Додекахорде" он многократно называет Эразма своим наставником, подчеркивая близкий характер их отношений. Со своей стороны, Эразм в переписке оставил несколько чрезвычайно лестных отзывов о своем младшем коллеге. Во всяком случае, несомненно воздействие Эразма (учителем музыки которого был Обрехт) на формирование взглядов Гла-

реана. Другое сильнейшее влияние оказал на него Франкино Гафури (1451-1522): "... особое мое уважение вызывает два человека.. Франкино и Эразм - первый мой "немой" учитель, второй говорящий, которым я, должен признаться, обязан как никому другому". Глареан весьма сокрушался, что ему не довелось встретиться с Гафури лично, хотя он посещал Милан. Как бы то не было, именно сочинения Гафури (и в частности его "De harmonia musicorum instrumentorum organ", Милан, 1518) послужили для него, по его собственному признанию (П, 11), толчком к изучению боготворимого им впоследствии Бозция. Отдельные же разделы "Додекахорда" представляют собой попросту конспективное изложение глав трактата Гафури "Practica Musicae" (Милан, 1496).

Находясь в окружении Эразма, Глареан, по-видимому, разделял и его воззрения по религиозным вопросам, весьма остро вставшим тогда в связи с распространением лютеранства. Эразм по возможности сохранял здесь нейтралитет, не являясь апологетом католицизма, но и ни в коем случае не примыкая к протестантизму. Однако когда разгоревшиеся страсти вынудили его определить свою позицию, он вступил в открытую полемику с Лютером (знаменитый обмен посланиями о свободе воли). Глареан же, отношение которого к лютеранству также претерпело эволюцию от сдержанного сочувствия к неприятию и характер которого, судя по стилю "Додекахорда" отличался чрезвычайной пылкостью как в дружбе, так и во вражде, с переходом Базеля в протестантизм вынужден был перебраться во Фрайбург (в Брайсгау), где также преподавал в университете. Во Фрайбурге он оставался до конца своих дней, там же он завершил свой "Додекахорд". Брак Глареана остался бездетным; умер он в ночь с 27 на 28 марта 1563 г.

По своей широчайшей образованности и разносторонности интересов Глареан являлся типичнейшим представителем гуманистической науки Ренессанса. Ему принадлежит множество самых разнообразных трудов; современники высоко ценили его издание сочинений Бозция и комментарии к римским поэтам. Музыке, помимо "Додекахорда", посвящены следующие его работы:

"Tragoge in Musicae" ("Введение в музыку". Базель, 1516), впоследствии материал в переработанном виде вошел в первую книгу "Додекахорда";

"Musicae Epitome sive Compendium ex Glareani Dodecachordo" ("Краткое изложение музыки, или извлечение из глареанова "Доде-

кахорда". Базель, 1557) - сильно сокращенный вариант "Додекахорда";

"Ussz Glareani Musick ein Usszug" ("Извлечение из глареановой "Музыки". Базель, 1557) - немецкий перевод предыдущего труда.

С латинского на новые европейские языки, как уже было сказано, "Додекахорд" переводился дважды. В 1888 г., к 400-летию Глареана, в издательстве "Breitkopf und Härtel" вышел немецкий перевод Петера Бона. Этот первый из существующих переводов, не будучи снабжен критическим аппаратом и за исключением небольшой вступительной статьи не имея никакого комментария, страдает многочисленными погрешностями. Значительно более тщательно выполнен перевод на английский язык К.А.Миллера, вышедший с его же комментариями в 1965 г. Однако и он не свободен от недостатков, впрочем, уже более тонкого свойства¹. Из других переводов нам известны лишь небольшие выдержки из "Додекахорда", опубликованные на русском языке М.Ивановым-Борецким в книге "Музыкальная эстетика западно-европейского средневековья и Возрождения" (Сост. В.Шестаков. М., 1966). Эти маленькие фрагменты были выполнены по немецкому переводу П.Бона и, к сожалению, не проверены по оригиналу (который тогда вряд ли мог быть доступен), в результате чего текст оказался перегружен искажениями двойного перевода.

В структуре "Додекахорда" важнейшее место принадлежит ладовой теории и системе ладов Глареана, которая справедливо считается его главным вкладом в развитие музыкальной науки. Глареан подчеркнул центральное значение этого вопроса и в названии трактата², и в охватывающих его предисловии и послесловии. Трудно сказать, в какой мере современниками воспринималась новизна двенадцатиладовой системы Глареана; скорее можно предположить, что он

¹ Приведем, к примеру, одну выдержку из девятой главы III книги, где речь идет о явлении имперфикации мензуральных длительностей: "Из пяти первых нот, которые некоторые называют "существенными" максима только имперфицируется, а минима - только имперфицирует /другие длительности/; зато лонга, бревис и семибревис то имперфицируют /другие длительности/, то /сами/ имперфицируются". В английском же переводе сказано следующее: "Из пяти первых нот, которые некоторые называют существенными, только максима делается имперфектной, только минима является имперфектной, но лонга, бревис и семибревис иногда являются имперфектными, иногда делаются имперфектными". К.А.Миллер смешивает здесь понятия имперфектности и имперфикации.

² "Додекахорд" - двенадцатиструнный.

явился выразителем идей, носившихся в воздухе. Любопытно, что в вышедшем в 1558 г. (через II лет после "Додекахорда") труде Царлино "Institutione harmoniche" двенадцатиладовая система воспроизводится без упоминания имени Глареана. Однако независимо от того, как оценивать вклад Глареана в создание двенадцатиладовой теории - продуцирующий или фиксирующий, - ее обоснование в "Додекахорде" явилось актом чрезвычайной важности. Увеличение числа ладов и введение в музыкально-теоретический обиход ионийского и эолийского ладов стало первым шагом в теоретическом осмыслении формирующейся мажорно-минорной системы.

Кроме главной, ладовой проблематики, которую мы рассмотрим ниже, в "Додекахорде" с различной степенью подробности затронуты самые разнообразные вопросы музыкальной теории начала XVI в. (кроме контрапункта). Наибольший интерес из них представляют сведения по "элементарной теории музыки" того времени и мензуральной нотации.

Общая теория грегорианской монодии излагается у Глареана в I книге (включающей материал его раннего труда, "Введение в музыку"). Сюда входят: разъяснение сольмизационной системы с ее основными категориями вокса и клавиаса³, структура хоральной нотации, учение об интервалах, тетрахордах, восьми церковных ладах и пр. - тот минимум теоретических знаний, которым должен был обладать профессиональный музыкант начала XVI в. Весь этот материал изложен Глареаном по имевшим в его время хождение авторитетным музыкальным руководствам (главным образом Гафури); он постоянно подчеркивает в I книге, что приводит "не свои, но чужие учения". Отличительной чертой этой части "Додекахорда" может быть только замечательная систематичность изложения, в чем сказался богатый методический опыт Глареана-педагога.

Подобную же роль "общеобразовательного" введения играют и первые двенадцать глав III книги, посвященные вопросам мензуральной ритмики. Здесь Глареан также следует Гафури, заимствуя из его "Practica Musicae" все нотные примеры-упражнения, однако целый ряд положений дает в очень точных и сжатых формулировках

³ Вокс есть ступенная функция звука в сольмизационном гексахорде, указывающая на одну из шести возможных позиций звука в нем (ut, re, mi, fa, sol, la), а клавиас - местонахождение вокса в звукоряде, т.е. абсолютная высота звука. Поскольку гексахорды частично перекрывают друг друга, то каждый звук (клавиас) обычно выступает как два или даже три вокса для разных гексахордов.

своего учителя И.Кохлея. Приводящиеся, в частности, в "Додекахорде" восемь правил лигатур являют собой замечательный образец систематизации, выглядящий особенно эффективно на фоне "нагроможденный предписаний" (Ш, 13) о лигатурах в пособиях Тинкториса и Гафури. Любопытно отметить, что эти правила почти буквально совпадают с методическими рекомендациями к чтению лигатур, которые предлагают современные исследователи мензуральной нотации⁴. Интерес, однако, вызывает в "Додекахорде" не столько теоретическая разработанность вопросов мензуральной ритмики - в этом отношении труды Тинкториса и Гафури остаются непревзойденными, - сколько то, что Глареан дает реальную картину практического положения дел в мензуральной нотации его времени со всей непоследовательностью и противоречивостью в ее применении, которые часто ставят в тупик современного исследователя.

"Додекахорд" представляет собой величайшую ценность и как крупнейшая антология музыки. Общий объем нотных примеров, помещенных в трактате, составляет около 200 страниц! В их число входят и грегорианские песнопения (многие из которых даны в версиях, отличающихся от известных по другим источникам), и большое число записанных по партиям в мензуральной нотации полифонических произведений - мотетов, частей из месс и т.д. Чрезвычайно показателен выбор авторов - 29 сочинений Жоскена (!), многочисленные творения Обрехта, Скегема, Пьера де ла Рю, Изаака, Зенфля, Мутона, Брумеля и прочих выдающихся мастеров занимают здесь центральное место. Особый интерес представляет то, что в каждом конкретном случае Глареан дает оценку сочинению, разбирая его художественные достоинства и недостатки и сочетая при этом эстетические суждения с подробным теоретическим анализом. Кроме того, он непременно сообщает различные сведения о творчестве того или иного композитора, об интересных случаях из его жизни (одним из таких анекдотов, предположительно о Жоскене, "Додекахорд", собственно, и завершается). А.Амброс в связи с этим назвал Глареана "зачинателем музыкальной биографии"⁵, и действительно, последняя глава III книги (самая большая в трактате) представляет собой не что иное, как серию творческих портретов крупнейших композиторов

⁴ См., например, W. Apel. Die Notation der polyphonen Musik 900-1600. Leipzig, 1970. S.98.

⁵ A. Ambros. Geschichte der Musik. B.III. S.158.

конца XV — начала XVI в. Замечательно, что характеристики, данные Глареаном, не потеряли значения доныне; достаточно сказать, что именно ему принадлежит распространенное определение жоскенова периода нидерландской школы как "ars perfecta" (совершенное искусство).

Особый интерес вызывает в "Додекахорде" те фрагменты, где выражено отношение Глареана к различным аспектам современной ему музыкальной практики. В трактате имеются и целые главы глубоко эстетического характера (например, III, 26 "О гении симфонетов"; IV, 38 "О преимуществах фонасков и симфонетов"⁶ и т.п.), и множество отдельных высказываний Глареана по тем или иным вопросам. В этом отношении значение текста "Додекахорда" трудно переоценить. Превосходный слог (ученик первоклассных стилистов Кёльна, poeta laureatus, входивший в окружение Эразма, Глареан был еще к тому же во Фрайбургском университете профессором поэтики), ориентированный на Цицерона — с характерными выражениями "клянусь Геркулесом" (или Юпитером), "благие боги", многочисленными греческими вкраплениями и особо эмоциональным тоном — придает ему блеск, выгодно отличающий "Додекахорд" от многих латинских музыкально-теоретических трудов Возрождения. Страстность Глареана, его пылкий темперамент в сочетании с величайшей ученостью, гуманистической широтой образования и фундаментальным знанием предмета (за время своих путешествий Глареан собрал обширную нотную библиотеку; ко всему этому он имел личные связи со знаменитыми музыкантами своего времени) — налаживают на его книгу печать выдающегося интеллекта. Кроме того, по выражению К.А.Миллера из предисловия к английскому переводу, это еще и "абсолютно человеческий документ" весьма личного характера.

Основной задачей "Додекахорда" явилось обоснование и изложение новой ладовой системы. В послесловии к трактату Глареан, подводя итог своей работе, говорит: "Вот, в принципе, все, что мы намеревались рассказать о 12 ладах музыкантов", — тем самым словно указывая на вспомогательный характер остальной проблема-

⁶ "Фонасками" в XV — XVI вв. называли создателей однострунных песнопений, так называемых "теноров", "симфонетами" — композиторов, сочинивших многоголосную (мензуральную) музыку — как правило, на основе однострунных "теноров"; вопрос о том, какой вид творчества является более высоким, постоянно обсуждался в музыкальной теории.

тики труда. Само название "Додекахорд" свидетельствует о том, насколько отчетливо его автор сознавал значимость своего вклада в музыкальную науку, бесстрашно посягая на ее "святыню" — систему восьми церковных ладов ("октоих", или, по выражению Глареана, "октохорд"), успевшую за семь столетий своего существования получить ореол почти божественного откровения. Естественно, что в XVI в. подобный шаг — дабы избежать обвинений в "atrogantia" (дерзком самомнении) — должен был сопровождаться целым рядом оговорок и извинений. Напоминая читателю известную историю об изгнании из Спарты Тимофея Милетского за добавление лишних струн к лире, Глареан в предисловии замечает: "Если все это так..., то что же, надо полагать, будет со мною, который к восьми ладам музыкальных песнопений, столько веков уже широко практикуемым всеми, добавляет еще четыре и делает из октохорда додекахорд? Ведь получается, что я всю старину словно обвиняю в незнании! Воистину я был бы достоин быть изгнанным не из одной Лаконики, но со всего круга земного!" — а затем настойчиво оправдывается, ссылаясь на некоторые двенадцатиладовые, по его мнению, системы античных авторов: "Те, кто заявляет, будто мы выдвинули новую концепцию двенадцати ладов, право же, убедительно демонстрируют очень поверхностное знакомство с древними авторами, а точнее, свою ограниченность практикой тех нескольких столетий, в течение которых для исполнения псалмов хватало восьми ладов" — и после краткого обзора соответствующих фрагментов из древних заключает: "Таким образом, совершенно ясно, что нынешнее наше утверждение о двенадцати ладах не является новостью, а я, пожалуй, делаю попытку восстановления старины".

Тем не менее, отдав дань условностям, Глареан недвусмысленно указывает в предисловии ко второй книге, переходя к изложению собственной ладовой теории, что по сравнению с первой книгой, представлявшей собой вполне в духе времени компиляцию из предшествующих трактатов, он приступает к "более высокой части нашего труда". Под "более высокой частью" здесь понимается как раз то, что является новым, лично ему принадлежащим в науке (пусть даже под видом воскрешения древних традиций).

Двенадцатиладовая система обосновывается в "Додекахорде" следующим образом.

В диатонике существует 7 видов (species) октавы⁷. Путем

⁷ Под "видами" того или иного интервала понимается различ-

двойного членения звукоряда каждой из них на квинту и кварту - "гармонического" и "арифметического"⁸ - появляется 14 возможных ладов с финалисом на нижнем звуке квинты. Таким образом, каждая октава дает по два лада - с финалисом на первой или на четвертой ступени звукоряда. В первом случае лад относится к разряду главных (Principes), или автентических, во втором - к плагальным, или subditi (подчиненным). Из их числа исключаются два лада, чей "каркас" образуют уменьшенная квинта и тритон (современные названия: локрийский и гиполокийский). Полученные 12 ладов группируются парами по два с общим для них звукорядом (дорийский - гипомиксолидийский, фригийский - гипозолийский и т.д.). Поскольку же в рамках одного вида октавы оказываются лады с различными финалисами, в этом отношении не родственные друг другу, Глареан выстраивает ту же картину, но с другой точки зрения - группируя лады по принципу общего финалиса (дорийский - гиподорийский, фригийский - гипофригийский и т.д.). Рассуждает он при этом следующим образом. В диатонике существует семь отличных друг от друга звуков. Каждый из них является финалисом для двух ладов - автентического, у "которого кварта присоединяется к квинте сверху", и плагального, "у которого кварта находится под квинтой". Один из звуков диатонического звукоряда, а именно, си бекар⁹, не может служить финалисом лада, а поэтому два теоретически возможных лада из общего числа четырнадцати исключаются. "Остаются опять-таки двенадцать", которые теперь группируются парами с различными звукорядами, но с общим устоем.

С точки зрения звукоряда первыми двумя ладами являются гиподорийский и золийский, поскольку первым видом октавы "Додекахорд" традиционно считает А-а. Однако в главе, посвященной порядку ладов, Глареан повторяет нумерацию октоиха и ставит введенные им в систему четыре новых лада на последнее место (золийский - IX,

ное расположение составляющих его тонов и полутонов. Семь видов октавы суть семь белоклавишных октавных звукорядов.

⁸ При "гармоническом" делении квинта оказывается под квартой (например, $c - g - c^1$), при "арифметическом" - наоборот (например, $c - f - c^1$).

⁹ Глареан не употребляет такого названия, определяя этот звук, в соответствии с излагаемой им теорией сольмизации, как

или b mi.

* II. 7.

гипозолийский - X, ионийский - XI и гипоионийский - XII¹⁰). В дальнейшем же, при последовательной характеристике каждого лада во второй книге (монодия) и в третьей книге (многоголосие) порядок их рассмотрения следующий:

- 1 - гиподорийский, золийский;
- 2 - гипофригийский, (гиперзолийский¹¹);
- 3 - гиполидийский, ионийский;
- 4 - дорийский, гипомиксолидийский;
- 5 - фригийский, гипозолийский;
- 6 - лидийский, (гиперфригийский¹¹);
- 7 - миксолидийский, гипоионийский.

В первой и третьей парах плагальный лад предшествует автентическому, поскольку именно здесь автентические лады суть нововведенные Глареаном золийский и ионийский; во второй паре автентический лад (гиперзолийский) строится на тритоне. Переходя к четвертому виду октавы (с дорийским и гипомиксолидийским ладами), Глареан в связи с этим замечает: "До сих пор предметом нашего рассмотрения служили те виды октавы, которые получили названия по плагальным ладам (первый вид - гиподорийский, второй - гипофригийский и третий - гиполидийский). Теперь можно перейти к изучению оставшихся четырех видов, называемых по главным ладам (II, 21).

Итак, основными категориями лада являются его членящийся на квинту и кварту звукоряд и финалис. Необходимо, однако, отметить, что более важным для Глареана фактором является звукоряд, или, по терминологии "Додекахорда", "система" (systema) с ее гармоническим или арифметическим делением. Примат "системы" подчеркивается в трактате неоднократно. "Музыкальные лады суть не что иное, как попросту виды консонанса октавы, в свою очередь представляющего собой объединение различных видов квинты и кварты (I, 11). Малейшее изменение "системы", по Глареану, приводит к перерождению лада (это положение является краеугольным камнем в обосновании самостоятельности ионийского и золийского лада и повторяется десятки раз). Наконец, неизменность "системы" есть то условие, которое позволило Глареану выстроить логически без-

¹⁰ Именно такую нумерацию ладов применил Дж. Габриэли в своих опубликованных в 1598 г. "Интонациях для органа".

¹¹ О гиперзолийском и гиперфригийском ладах см. далее.

упречную теорию натуральных и транспонированных ладов и, в частности, определить лад F с си бемодем, считавшийся пятым (лидийским), как транспонированный ионийский, а лад D с си бемодем, считавшийся первым (дорийским), как транспонированный эолийский. В этом определении, собственно говоря, существо glareановой концепции лада получило наиболее концентрированное выражение.

Кроме "системы" и финалиса в теории Глазеана имеется еще одна важная ладовая категория — фразис. Само это слово, впервые введенное Глазеаном, по-гречески означает "стиль, слог" и характеризует индивидуальную интонационную выразительность каждого лада, проявляющуюся в определенных интервально-мелодических ходах, своеобразных ладовых формулах, перечисляемых в I, 13. При несоответствии фразиса и финалиса друг другу Глазеан признает своего рода ладовую модуляцию. Характеризуя то или иное песнопение, он может заметить: "фразис гипозолийского, а заканчивается как фригийский" и т.п. Вопросам ладовой модуляции посвящена отдельная глава "Додекахорда" (II, 11).

Наряду с вышеперечисленными категориями Глазеан пользуется понятием "sedes", что означает "позиция, положение" и соответствует нашей "тональности". Всякий лад может иметь по меньшей мере две позиции, выступая в одних случаях как натуральный лад с си бекаром в звукоряде — такое "положение" считается "собственным, присущим" (sedes propria), — а в других случаях будучи транспонирован на кварту вверх, с появлением бемоля при ключе. Глазеан не устает повторять, что эта теория основывается на принципе постоянности ладовых звукорядов. "Отметим, что октавная система каждого из них осталась при этом неизменной. Таким образом, в эолийском и гипозолийском ладах окончание песнопений стало приходиться на "D", в дорийском и гиподорийском — на "G", однако опять-таки при наличии "fa" в клавише "b"¹² (II, 15).

Опора на понятие "системы" определила известный консерватизм Глазеана в отношении к "musica ficta" или хроматическим альтерациям. Их он допускает как единичное явление, поскольку систематическое применение хроматического звука означает изменение "системы" и, следовательно, свидетельствует о "модуляции" в иной лад. "Изменения в природе"¹³ какого-либо лада могут произвести

¹² Т.е. "си" стало с бемодем.

¹³ "Природа" есть то же, что и "система"; единственное

полную его перестройку, ведущую к превращению одного лада в другой. Часто смещения одного полутона уже достаточно для совершенного видоизменения лада" (II, 5). "Относительно возможного смещения полутона у нас нет причин для возражений, если речь идет об изменении одной-единственной ноты. Такой вокс"¹⁴ действительно нередко применяется, но только как единичное явление. Если же подразумевать, что подобное смещение осуществляется на протяжении всей мелодии, — то данную точку зрения следует решительно отвергнуть" (II, 6). Эти и подобные им отрывки направлены на доказательство того, что си бемодем при ключе относительно ладового звукоряда представляет собой не "ficta voxula" (альтерированный звук), а "законный" диатонический звук, но лад в таком случае следует считать транспонированным и, следовательно, иным, нежели тот, который был бы на той же высоте (sedes) без си бемоля. Поскольку именно в этом вопросе Глазеан противостоит традиционным в его время теоретическим представлениям, то становятся понятными постоянные возвращения в "Додекахорде" к этой мысли.

Два "отвергнутых" (relecti) лада с гипотетическим финалисом на си бекаре также рассматриваются на соответствующих им порядковых местах II книги (монодия) и III книги (мензуральное многоголосие). Поскольку традиционных их названий не существует, то автентический получает наименование "гиперэолийского" лада¹⁵. Плагальный, во избежание произносимого звукосочетания "гипогиперэолийский", именуется по тому же принципу "гиперфригийским". Песнопения, утверждает "Додекахорд", могут быть сочинены и в этих ладах, и Глазеан помещает даже образцы таких композиций — "не столько для подражания, сколько ради демонстрации".

Манифестацией новой ладовой системы стал титульный лист базельского издания "Додекахорда" 1547 г., где дана следующая таблица натуральных (нетранспонированных) ладов:

<u>Плагальные</u>	<u>Автентические</u>
A Гиподорийский	D Дорийский

Отличие состоит в том, что "система" обычно подразумевает "модуляцию", т.е. членение на квинту и кварту.

¹⁴ См. примечание 3.

¹⁵ Что, собственно, означает только его местонахождение тоном выше эолийского; в известном смысле "гиперэолийским" является также и гипофригийский лад.

В ¹⁶	Гипофригийский	В	Фригийский
С	Гиполидийский	Г	Лидийский
Д	Гипомиксолидийский ¹⁷	С	Миксолидийский
Е	Гипозолийский	А	Золийский
С	Гипоионийский ¹⁸	С	Ионийский ¹⁸

Г	Гиперфригийский	В ¹⁶	Гиперзолийский
---	-----------------	-----------------	----------------

Значение ладовой теории и системы Глареана в большой степени определяется тем, что именно от "Додекахорда", по-видимому, началось движение теоретической мысли в сторону унификации ладов и постепенного сведения их к двум гармоническим ладам — мажору и минору. Для подтверждения можно сослаться на целый ряд особенностей теории Глареана. Прежде всего обращает на себя внимание появление у финалиса функции главного представителя лада. Очень интересно наблюдать в "Додекахорде" постоянное смещение понятий "финалис" и "sedes" и подмену одного другим, благодаря чему появляются выражения типа "лад Е", "лад Г" и т.п. Во-вторых, кварто-квинтовое деление октавного звукоряда, описанное еще у Бозция, получает в "Додекахорде" значение дополнительной центробежной силы в виде пока еще неотчетливо выраженной тонико-доминантовой функциональности. Логично было бы предположить вытекающее из этого некоторое тождество автентических и плагальных ладов. "Додекахорд" дает обширный материал на эту тему.

"Можно заметить одну замечательную и удивительную природную особенность: по два лада различных позиций и видов октавы суть почти что одного тела, ибо квинта /у них/ одна и та же, а кварта отлична только по положению, а не по природе¹⁹. Отсюда впоследствии и возникло определение ладов как главных и плагальных" (П, 28).

Нельзя не обратить внимание на противоречие, в котором оказывается Глареан сам с собой. Выражая модальные представления,

¹⁶ Имеется в виду "В mi" т.е. си бекар.

¹⁷ Из-за своего трудного названия этот лад в "Додекахорде" предлагается именовать (по желанию) гиперионийским — гипериастиским (см. примечание 18).

¹⁸ Ионийский — гипоионийский лад имеет еще одно название — иастийский — гипоиастикий; оба определения используются в "Додекахорде" одинаково часто.

¹⁹ См. примечание 13.

он признает соответственные автентический и плагальный лады относящимися к различным видам октавы, т.е. к различным "системам". Обобщая же накопленный музыкальной практикой гармонический опыт, он утверждает, что они суть "одного тела", умалчивая о провозглашенном ранее примате "системы" над прочими ладовыми категориями. Определенный компромисс "Додекахорд" пытается найти, апеллируя не ко всей "системе" целиком, а к ее элементам — квинте и кварте. Таким образом, мощные гармонические силы в буквальном смысле слова ломают неизменность "системы", оставляя лишь неизменность ее элементов, которые могут свободно сочетаться в различных комбинациях.

Дополнительную информацию, свидетельствующую о постепенной унификации модального многообразия, дают рассуждения Глареана о родстве ладов. Характеризуя многоголосные сочинения, Глареан утверждает, что каждый их голос написан в своем ладу; лад главного в композиционном отношении голоса является главным. Однако не любые лады могут сочетаться друг с другом. Очень тонкие наблюдения в этой области относятся к интереснейшим фрагментам "Додекахорда".

"То, что существует некоторое скрытое родство ладов, происхождение их друг от друга, является... естественным порядком вещей. Можно заметить, что когда тенор пишется в гиподорийском ладу, басом его становится дорийский лад, а также часто золийский... Когда в теноре... лад фригийский, бас и кантус²⁰ часто попадают в золийский..., иногда ладом кантуса становится гипофригийский. В свою очередь, при миксолидийском ладе в теноре для кантуса и для баса характерна система гипомиксолидийского лада... Когда лад гипоионийский, в басу появляется ионийский. Наконец, если в теноре отражена обая квинта двух ладов, то сами эти лады в полном виде представлены в крайних голосах — автентический в басу, а плагальный в кантуса... Подобно тому, как при дорийском или фригийском теноре бас предпочитает золийский лад..., часто получается, что ионийский бас становится обладателем лидийского тенора... и наоборот, ионийский тенор получает лидийский бас... Без всякого специального намерения... это естественным образом получается скорее невольно, чем по желанию" (Ш, 13).

В качестве общего момента Глареан замечает, что наибольшее

²⁰ "Кантусом" назывался верхний голос многоголосных сочинений.

родство обнаруживают лады, "системы которых различаются только одним полутоном" (например, дорийский и эолийский, ионийский и лидийский), а также автентические и плагальные лады с общим финалисом. Вслед за встретившимся в цитированном отрывке утверждением о том, что если тенор не выходит за пределы квинты какого-либо лада, то в басу представлен автентический, а в кантуса плагальный вариант этого лада, — следует примечательнейшее обобщение: "Басовый голос вообще имеет склонность к автентическим ладам, а кантус — к плагальным, следуя какой-то интересной, но труднообъяснимой закономерности".

Приведенные фрагменты позволяют углубить наши знания о glareановой концепции лада. На основании вышеизложенных теоретических постулатов "Додекахорда" можно было констатировать лишь выделение в недифференцированной первоначально октавной "системе" тонического и доминантового звука, составивших ее гармонический "каркас" и объединивших автентические и плагальные лады. Имели в этом каркасе особое значение иные звуки — прежде всего нас интересует терцовый, — данных не было. Речь идет, таким образом, не о том, слышал или нет Glarean разницу между мажорным и минорным трезвучием, ощущая трезвучие как гармоническую основу, а о том, насколько подобное слышание, совершенно бесспорное уже для гораздо более ранних периодов, нашло отражение в теоретических формулировках. Цитированные высказывания о родстве ладов со всей очевидностью такие данные содержат.

Прежде всего нетрудно заметить, что родственными в "Додекахорде" названы лады, на финалисе которых строятся однотипные мажорное или минорное трезвучия: с одной стороны, ионийский, лидийский и миксолидийский, а с другой — эолийский и дорийский (фригийский лад занимает особое положение). Во-вторых, косвенное указание на важность трезвучия, строящегося на финалисе, содержится в замечании Glareana о родстве ладов, системы которых отличаются только одним полутоном. Ведь дорийский и миксолидийский лады, например, которые у него заведомо не являются родственными, тоже отличаются друг от друга только одним полутоном. Значит, говоря об одном полутоне, Glarean подразумевает как само собой разумеющееся, что речь идет о полутоне, не затрагивающем терцию лада.

Наконец, в "Додекахорде" есть намек, который невозможно интерпретировать иначе, как прямое указание на то, что выразителем лада для Glareana постепенно становится уже не просто финалис,

а трезвучие финалиса. Говоря о возможности исполнять некоторые песнопения как в лидийском, так и в транспонированном ионийском ладу (т.е. с финалисом "F" без бемоля и с бемолем в ключе), Glarean употребляет следующий способ выражения: можно петь или через "ut - mi - sol" (если это ионийский лад), или через "fa - la - fa" (если это лидийский). Коль скоро речь бы шла только об интервальном строении квинты, которым различаются ионийский и лидийский лады, то было бы естественным — с модальной точки зрения — сказать "ut - sol" или "fa - fa", как Glarean и выражается во всех многочисленных прочих случаях²¹. Данная же формулировка показывает, что представление о ладе уже прочно связано с главным трезвучием, хотя это трезвучие еще не получает чисто гармонического значения, ибо при том, что "ut - mi - sol" и "fa - la - fa", на наш взгляд, суть одно и то же — мажорные трезвучия, само их определение, различное в рамках сольмизационной системы (идеальный способ выражения для подобных категорий), говорит об их разной модальной окраске: стадия логической идентификации (мажор) еще не достигнута.

Почему Glarean нигде не пишет о трезвучиях непосредственно, предоставив эту честь своему младшему современнику Царлино? Ответ прост. Автор "Додекахорда" не занимается контрапунктом, и у него поэтому нет повода говорить об аккордах. Вертикальные структуры находят у него отражение в горизонтальных категориях, и на этом пути Glarean заходит так далеко, как это возможно. Расширение модальной системы фактически явилось ниспровержением ее. Чем ладов больше, тем их оказывается меньше: увеличение числа модальных ладов есть выражение процесса формирования двух гармонических ладов. Мы видим, как "стягиваются" автентические и плагальные лады, как образуются родственные связи между их группами. Дальнейшие интеграционные процессы приведут к их сращению на качественно ином, аккордово-гармоническом уровне.

И тем не менее, формирующаяся мажорно-минорная система нашла свое отражение и в "Додекахорде": "Некоторые наши современники... заявляли, что достаточно и трех/ладов/ — "ut", "re", "mi", как у уличных музыкантов²² (П, 1).

²¹ В сольмизационной системе интервальная последовательность тон-тон-полутон-тон определяется как "ut - re-mi-fa-sol", а последовательность тон-тон-тон-полутон как "fa-sol-la-mi-fa", с мутацией посередине (вокс "la" перешел в вокс "re").

²² "ludiones"; ссылка на уличных музыкантов весьма пока-

Использование здесь терминологии сольмизационной системы еще раз доказывает нам, что особенности звуковысотной организации музыки данного периода адекватнее всего могут быть выражены только в ее категориях. "Ut" - это устой всякого лада, в основе имеющего мажорное трезвучие независимо от его высоты, "re" - такое же выражение всякого лада с минорным трезвучием, "mi" - символ фригийского лада на любой абсолютной высоте. "Ut" охватывает ионийский, лидийский и миксолидийский лады с их плагальными, "re" - эолийский и дорийский с их плагальными. Такие определения подчеркивают общность ладов с общим трезвучием и фактическое слияние их в мажор и минор, в то же время не перечеркивая совершенно противоположных требований к неизменности "системы", выражающих чисто модальные представления. Нельзя не отметить, насколько замечательно подобная балансирующая между модальными и гармоническими тенденциями теоретическая конструкция соответствует описываемой ей музыке. И несмотря на то, что в целом ладовая концепция Глареана, если рассматривать весь трактат, имеет значительный крен в сторону модальности, подобные фрагменты позволяют утверждать, что уже в "Додекахорде" зафиксировано, вероятно, впервые, перерождение модальной многоладовости в три лада - мажор, минор и фригийский - звуковысотную систему, которая выдвинулась на первый план в конце XVI - начале XVII в. и следы которой мы обнаруживаем вплоть до второй половины XVIII столетия. Именно это представляется важнейшим выводом из анализа ладовой системы Глареана.

зательна - в танцевальной музыке мажорно-минорная система получила наиболее отчетливое выражение.