



III

ТРАДИЦИИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ПОСЛЕДУЮЩИХ ЭПОХ

Е. С. ХОДОРКОВСКАЯ

РЕНЕССАНСНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ФУНКЦИЯХ МОДАЛЬНЫХ ЛАДОВ В МНОГОГОЛОСИИ XVI ВЕКА (К ПРОБЛЕМЕ РЕЦЕПЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ)

В 1525 г. в Венеции было опубликовано сочинение итальянского теоретика Пьетро Арона, озаглавленное следующим образом: «Никем ранее не написанный трактат о природе и познании всех тонов фигурированного пения»¹. Сколь бы наивным ни выглядело тщеславие автора, нужно признать, что он имел для этого основания. Это действительно был первый трактат, в котором подробно обсуждались вопросы, связанные с модусом полифонической композиции. Чтобы по достоинству оценить инициативу Арона, необходимо вспомнить, что концепция модуса, сформировавшаяся в средневековой музыкальной теории, обобщала структурно-композиционные закономерности литургической монодии. Такие конститутивные параметры модальных ладов, как структура и объем звукоряда, наиболее значимые тоны (в европейской модальной теории — финалис и реперкусса), набор характерных мелодических формул, своего рода звуковысотных «лексем», — все это категории, выработанные мелодическим мышлением, для которого «модус есть правило, показывающее, как начинать мелодию, продолжать и заканчивать», согласно одному из наиболее обиходных определений музыкально-теоретических трактатов Средневековья.

Господствующее в музыкальной теории представление о модусе как об организующем факторе собственно линейного аспекта

музыкальной ткани не было пересмотрено западноевропейской теорией музыки с возникновением многоголосия. Подобные теоретические воззрения поддерживались и успешивной техникой композиторского письма, заключавшейся в последовательном присоединении голосов к кантусу фирмусу, ладовая принадлежность которого предопределяла решение о модусе композиции в целом.

Это противоречие между реальным многоголосием ткани и «одномерной» теоретической интерпретацией ее ладовой структуры сохранялось поразительно долго. Лишь в последние десятилетия XV в. начался процесс переориентации в модальной теории². Отныне ее предметом становится определение модальных нормативов для полифонической композиции. Модус как модель одноголосия — *cantus simplex* — обретает аналогичное значение и для многоголосия — *cantus compositus*. Модальная теория XVI в. знаменует кульминационную точку этого движения. Именно в это время — период расцвета имитационной полифонии — формулируются принципы и нормы реализации структурных закономерностей модального лада в условиях полифонической фактуры.

Если то, что структура модальных звукорядов в ситуации многоголосия становится предметом обсуждения лишь на исходе модальной эпохи, — парадокс доклассической музыкальной теории, то недооценка функций модуса в полифонической композиции XVI в., подчас приводящая к выводам, вступающим в очевидное противоречие с теорией и практикой того времени, — это уже парадокс музыкальной науки нашего времени. Сошлемся в качестве примера на точку зрения Йозефа Хоминьского, согласно которой «именно многоголосная музыка обусловила взаимопроникновение ладов вплоть до их полного объединения в одно многоголосное целое»³. Какова же в этой ситуации «полного объединения и взаимопроникновения» судьба модальности как культуры мелодических лексем? Сохраняет ли модус свое значение порождающей модели для целостной организации многоголосия? Или в результате тенденции к интеграции модальных звукорядов содержательная связь с монодией иссякает? Иными словами, что есть модус для музыкальной культуры Позднего Возрождения? Выходящая ли это теоретическая абстракция или же актуальная интонационная реальность, реальность композиторского мышления и слушательского восприятия, обеспечивающая существенные аспекты логики музыкальной композиции? Музыкально-теоретические воззрения, как и музыкальная практика этой эпохи, не оставляют сомнений в справедливости последнего предположения. Изучение этого материала позволяет утверждать: в условиях полифонической имитационной техники XVI в. представления о функциях модуса, выработанные Средневековьем, не только не утратили своей актуальности, но были теоретически осмыслены и практически реализованы с особой энергией. Их

последовательному рассмотрению и посвящена настоящая статья.

Одним из наиболее существенных поводов для обращения к свойствам и особенностям модальных ладов являлась в описываемую эпоху проблема инициальных мелодических оборотов. И неудивительно, так как именно в данное время достигает полного расцвета новый тип композиционной техники, начавший формироваться в последней трети XV в., — без кантуса фирмуса, со сквозным имитационным развитием. Осмысление интонационного качества головных мотивов превращается в актуальную теоретическую и практическую задачу.

Суждения, высказываемые по этому поводу теоретиками, дают возможность ощутить, с одной стороны, преемственность ренессансной культуры по отношению к средневековой, с другой же — те глубокие сдвиги, которыми отмечено ренессансное мышление. Так, к примеру, Лампадиус в трактате «*Compendium musicæ*», опубликованном в Берне в 1537 г., перечисляет мелодические формулы, которые должно употреблять в начале «фуги»⁴. Под последними он подразумевает псалмовые тоны, в особенности так называемые *differentiæ* — стабильные мелодико-звукорядные последования, служившие для перехода от псалма к антифону. В этом пассаже, идентифицирующем специфику модуса с набором псалмовых тонов, явственно сказывается уходящая в Средневековье традиция.

По иному пути идет Галлус Дресслер, крупнейший немецкий теоретик второй половины XVI в. В своем трактате «*Præcepta musicæ poeticae*» (1563) он также обсуждает проблему оформления начальных разделов полифонической композиции, опираясь на модальность. Однако какой контраст в репрезентации параметров модуса! «Для начала используются основные элементы модуса, а именно: виды кварт и квинт или реперкусы»⁵. Уже не конкретные *differentiæ* псалмового тона, а структурные особенности звукоряда должны явиться предметом внимания композитора. Совершенно очевидно, что рекомендации Дресслера адресованы музыканту нового типа: это — *musicus poeticus*, т. е. художник, создающий на основе нормативных предписаний «совершенное и абсолютное произведение», по словам немецкого музыкального теоретика и гуманиста Николауса Листениуса⁶. В новой культурной ситуации, исключительно высоко оценившей феномен творческого изобретения (*inventio*), необходимость в чрезмерно педагогических наставлениях оказывается излишней. Именно поэтому, описывая закономерности реализации модальных параметров, Дресслер избегает указаний на конкретные формулы псалмовых тонов, отсылая своего читателя через понятия квинтово-квартовых сегментов звукоряда и реперкусы к абстрактным структурным характеристикам лада. Композитор должен не рабски следовать нормам, а творчески их реализовывать. И подобно тому, как в живописи на смену иконографическому канону Средневековья приходит «теория завесы» Леона Баттисты Альберти,

согласно которой картина — это своего рода «завеса», т. е. «украшение красоты», «некий вторичный свет красоты», «за которым предполагаются идеальные образцы, тщательно отобранные разумом»⁷, так и в музыке композитор может ориентироваться не столько на мелодические формулы модуса, систематизированные в средневековых тонариях, сколько на звукорядные модели, «украшая» их полифонической тканью.

Каковы бы, однако, ни были конкретные теоретические наставления в отношении правил репрезентации модальных параметров в начальных оборотах — будь то ссылки на структуру и опорные тоны звукоряда, как у Арона⁸, Дресслера, Кальвизиуса⁹ и других авторов, либо примеры дифференций, приводимые Лампадиусом, — все они фиксируют существеннейший аспект музыкального мышления XVI в., в пределах которого представление об интонационных особенностях инициальных построений нерасторжимо сопряжено с характерными свойствами модальных средневековых ладов. По сути дела, экспозиционный мелодический материал, подвергающийся последующему имитационному развитию, и является демонстрацией особенностей конкретного лада, с присущим последнему «лица необщим выраженьем».

Поэтому-то начало и должно быть предметом особых забот композитора. Ибо «как поэт придает выразительность своим идеям... в первых строках, так и в музыке, которая связана с поэзией очень тесно... нужно подчеркивать модус в самом *exordium*'е...»¹⁰ Аналогично высказывается и Сэт Кальвизиус: «Гармония модуса (*Harmonia modum*) обнаруживается в самом начале [композиции]. И поскольку при хроматических знаках (*cum signa chromatica*) истинные [т. е. соответствующие данному модусу] виды квинты и кварты изменяются, что приводит к неопределенности лада, постольку их не нужно употреблять в начале, а скорее в другой части, когда гармония обретет определенную устойчивость»¹¹.

Каковы же типичные инициальные ладовые формулы полифонического многоголосия? Они, как уже было отмечено, определяются структурой модусов, в которых обобщена богатейшая интонационная культура хорала. Вот как, к примеру, описывает в начале XVI в. Иоханнес Кохлеус характерные модальные обороты: «В первом модусе чаще всего используется квинта от *D* до *a*, во втором же — терция от *A* до *C* или от *D* до *F*... Не следует пренебрегать малой секстой от *E* до *c*, так как она наиболее употребительна в третьем модусе и звучит сладостно. В четвертом модусе часто встречается кварта от *E* до *a* или в противоположном [направлении, т. е. от *a* до *E*]... Для пятого модуса характерны такие терции — от *F* до *a* и от *a* до *c*... Квинта от *G* до *d* и нисходящая терция от *d* до *h*, вновь возвращающаяся на *d*, обычны в седьмом модусе... Восьмой модус часто излагается в [границах] квинты над финалисом и особенно — в кварте от *G* до *c*»¹².

Приведем типичные примеры модальных инициумов в полифонической композиции¹³.

Дорийский модус. Структура модуса: квинта *ge—la* + кварта *ge—sol*. Реперкуcсы — *la* для автентической формы, *fa* для плагальной.

Репрезентативные инициумы дорийского лада выявляют его структурные параметры. Пожалуй, наиболее показательный из них — инициум с восходящим движением от финалиса до автентической реперкуcсы, с последующим ходом на *fa* модальной кварты *ge—sol* (в системе буквенных обозначений звуков — *g'—d''—f''* при финалисе *g*). Не менее характерно акцентирование плагальной и автентической реперкуcсы, очерчивающее квинту (пример 1).

Пример I.

а) Дж. Палестрина. Мотет "Trahe me"



б) Ч. де Роре. Мадригал "O morte, eterno fin".



в) Дж. Палестрина. Мадригал "Amor, quando fioria"



г) А. Габриэли. Ричеркар первого тона.



Фригийский модус. Структура модуса: квинта $mi-mi + кварта$ $mi-la$. Реперкусы автентической и плагальной форм — fa, la .

Как замечает Кохлеус, «не следует пренебрегать секстой от E до c , ибо в третьем модусе она звучит особенно сладостно». Добавим — и особенно показательно.

Самый распространенный фригийский инцидум — восходящий скачок от mi к la с последующим движением на fa (в системе буквенных обозначений $g'-a'-c''$ при финалисе e). Таким образом, уже в начальном построении очерчены две модальные реперкусы — la и fa (a и c). Нужно отметить, что постепенное движение в границах квинты $mi-mi$ используется редко, так как приводит к выделению тритона в мелодическом последовании (e, f, g, a, h). Но скачок с финалиса на квинту $mi-mi$ ($e-h$) — явление обычное. Столь же обычно и нисходящее движение $la-mi$ ($a-e$), при котором тритон отсутствует, но зато выразительно подчеркнута смежная с финалисом малая секунда $fa-mi$ ($f-e$) (пример 2).

Пример 2.

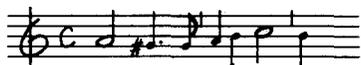
а) Дж.Палестрина. Мотет "Adiuro vos"



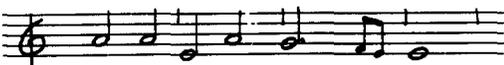
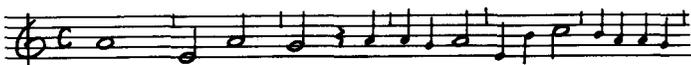
б) Дж. Палестрина. Мотет "Dilectus meus descendit"



в) Дж.Каймо. Мадригал "Ancor che col partire"



г) Х.Исаак. "La mi la sol"

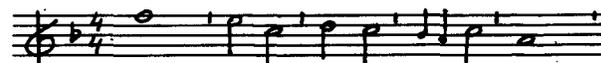


Лидийский модус. Структура модуса: $ut-sol + ut-fa$. Реперкусы — sol, mi .

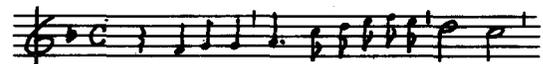
Уже в начале XVI в. в лидийском модусе было принято употреблять b вместо h . Таким образом, структуры лидийской и миксолидийской квинт оказались идентичными ($ut-sol$ в обоих случаях). Различия между двумя ладами определялись квартами $ut-fa$ в лидийском и $ge-sol$ в миксолидийском. Однако и иные признаки способствовали дифференциации двух модальных звукоядер. Если в миксолидийском модусе выделялись IV и V ступени, т. е. fa и ge как две реперкусы, то мелодика лидийского лада предполагала акцентирование III и V ступеней в силу тех же причин. «Для пятого тона характерны терции от F до a и от a до c », — указывал Кохлеус (пример 3).

Пример 3.

а) Дж.Палестрина. Мадригал "Mido, chi giace".



б) М.Скаччи. Мадригал "Vezzoze aurette".



в) Дж.Мосто. Мадригал "Ameni praticelli".

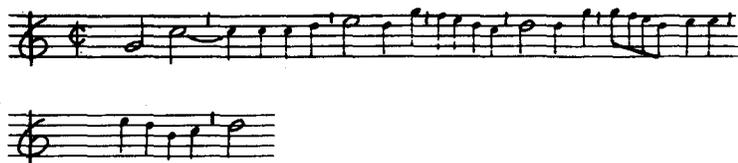


д) О.Лассо. Месса "Entre vous filles de quinze ans".
Kyrie eleison.



Пример 4.

а) Дж. Палестрина. Мадригал "Cosi la fama".



б) Дж. Палестрина. Мотет "Surge, propere amica mea".



в) А. Габриели. Ричеркар седьмого тона.



Миксолидийский модус. Структура модуса: ut—sol + re—sol. Реперкусы — sol, fa.

Наиболее типичные миксолидийские инициумы представляют собой либо поступенное восходящее движение от финалиса ut до реперкусы sol (в системе буквенных обозначений $g'-d''$ при финалисе g), либо скачок, очерчивающий квинту ut—sol, либо прогреб по всему модальному звукоряду, либо комбинирование двух модальных индикаторов, т. е. мелодического хода, подчеркивающего две реперкусы — sol и fa (d и c) (пример 4).

Как очевидно из приведенных примеров, конкретная реализация ладовых моделей допускает определенную меру ритмоинтонационного разнообразия, не выходящего, тем не менее, за границы модального «архетипа», предопределяющего характер мелодического развития. Так, плавное и скачкообразное движение

в мелодике строгого письма «режиссируется» структурой соответствующего лада. Опорные тоны ладового звукоряда — финалис, реперкусы — маркируются вспомогательными звуками, служат ориентирами, определяющими смену направления мелодического движения. Логика строгостильного мелоса — это не абстрактная логика «скачков с последующим заполнением»¹⁴, а выявление заданных модусом-матрицей свойств, предопределяющих артикуляцию линий.

В связи с вышеизложенным, распространенное суждение о «тематической нейтральности» мелодики классической вокальной полифонии представляется необоснованным. Полифония XVI в. — завершающий этап в эволюции богатейшей модальной тематической культуры. Естественно, этот тип тематизма существенно отличается от гомофонной тональной мелодики Нового времени. Поэтому, определив его как *модальный тематизм*, мы сможем избежать терминологической путаницы. Понятие модального тематизма, реконструируемое из теоретических источников и музыкальной практики XVI столетия, способствует, как кажется, конкретизации представлений об интонационных реалиях мышления эпохи. Оно также может привести к уточнению понимания природы вариантного или вариационного принципа (по мнению С. Скробкова и В. Протопопова, они определяют специфику доклассического формообразования), ибо указывает на образец, структуру, которая подвергается варьированию.

Нужно заметить, что основания для этого понятия имеются в самой музыкальной культуре XVI в., и притом не только в композиторской практике, но и в теории того времени. Так, в знаменитом «Додекахорде» (Базель, 1557) Глазман отмечает, что модус может быть узнан по соответствующим квинте и кварте, а также по интервалу между финалисом и реперкусой. Для характеристики последнего он пользуется понятием *phrasis*¹⁵. По мнению Х. Пауэрса, *phrasis* Глазмана является эквивалентом термина *melodia*, широко распространенного среди теоретиков XVI в. *Melodia*, как указывает Кохлеус в своем трактате «*Tetrachordum musicis*» (Нюрнберг, 1511), означает нормативную последовательность звуков в пределах определенного интервала, характерную для того или иного модуса¹⁶. В синонимичном ряду с категориями *phrasis* и *melodia* стоит также *inflexio* Эста Кальвизиуса. *Phrasis* прямо заимствован из традиции риторического словоупотребления и означает «стиль, ораторский слог». *Inflexio* имеет несколько значений, среди которых — «изгиб», «поворот», «осанка». То, что с модальными формулами сопряжены понятия, содержащие указание на специфическое, индивидуально окрашенное, отличное, особенное, — далеко не случайно. Это — способы фиксации конкретной модальной структуры, выделяющейся на фоне нейтральности диатонического звукоряда и легко улавливаемой современниками в своей качественной неповторимости. Однако в контексте ренессансной культуры «неповторимость» понимается

существенно иначе, нежели в позднейшую эпоху европейского индивидуализма. Истоки переживания «неповторимого» лежат в богатейшей риторической традиции, предполагавшей совершенство в реализации нормы, но никогда не сочувствовавшей ее нарушению. В парадигме этой культурной установки, уходящей корнями в античность и сохранявшейся вплоть до XVIII в., особенное — не более чем форма реализации всеобщего, так что каждый конкретный опус в сознании автора и аудитории естественно восходит к этой всеобщности, и заданности этой траектории разумеется сама собой¹⁷. «Сведение конкретного факта к универсалиям»¹⁸ — фундаментальный принцип подобной установки — с образцовой наглядностью реализуется в феномене «модального тематизма». Поэтому создаваемая на его основе «композиция» понимается и воспринимается как репрезентация исходных моделей, отличающихся своим «стилем» и «осанкой». Именно их индивидуализированность подчеркивают Глареан и Кальвизиус, используя выражения *phrasis* и *inflexio*.

Актуальность модуса как порождающей модели не исчерпывается интонационными особенностями мелодического материала. Не менее показателен в этом плане и уровень синтаксического членения композиции.

Представления XVI столетия о каденции отличаются рядом существенных особенностей. В сознании этой эпохи лад характеризуется не одной звуковысотной локализованной заключительной формулой, а несколькими, расположенными на разных ступенях. Следовательно, «допустимость» той или иной каденции определяется на основании избранного модуса. Как замечает Царлино, «каденцию не следует помещать все на одном и том же месте, а на разных, так как разнообразие вызывает большую приятность в гармонии», однако тут же конкретизирует это «разнообразие», добавляя: «Также необходимо... чтобы каденция не попадала на какую угодно ступень, а лишь на определенные ступени, в зависимости от лада, в котором написана кантилена»¹⁹. Ибо, по замечанию Арона, каденции обладают «силой изменить модус», так что употребление каденционных ступеней, противоречащих структуре и нормативам данного лада, приводит к его разрушению²⁰. Таким образом, с выбором того или иного модуса связана возможность каденсирования на разных ступенях. Последние, в свою очередь, дифференцируются с точки зрения их позиций в форме, т. е. в аспекте их формообразующих функций.

Обратимся в качестве примера к систематике Пьетро Понтио. Он подразделяет каденции на «характерные» для данного модуса и «нехарактерные» для него. Как можно понять из дальнейших рассуждений, «характерными» Понтио называет каденции, которые используются в начальном и заключительном построениях композиции. Во вторую группу попадают каденционные ступени, которые не употребляются ни в одной из этих функций. Наконец,

в третьей группе оказываются «несвойственные» ладу каденции, которые следует употреблять «при переходах со вниманием» (*per transito, et con diligenza*), т. е. в срединных построениях²¹. Таким образом, ступеневый состав каждого модуса можно, в соответствии с Понтио, представить следующим образом:

Модус	Финалис	Каденционные ступени		
		I	II	III
I	<i>d</i>	<i>d, a</i>	<i>f</i>	<i>g, c</i>
II	<i>d</i>	те же ступени, что и в первом модусе		
III	<i>e</i>	<i>e, a</i>	<i>c</i>	<i>g, h</i>
IV	<i>e</i>	те же ступени, что и в третьем модусе		
V	<i>f</i>	<i>f, c</i>	<i>a</i>	<i>d, g</i>
VI	<i>f</i>	<i>f, c, a</i>	<i>b</i>	<i>d, g</i>
VII	<i>g</i>	<i>g, d</i>	<i>c</i>	<i>e, a</i>
VIII	<i>g</i>	те же ступени, что и в седьмом модусе		

Из приведенной таблицы очевидно, что каждому модусу²² соответствует индивидуальный набор каденционных ступеней. Их совокупность репрезентирует конкретную модальную структуру, поддерживая характеристичность последней на уровне принципов членения музыкальной ткани. Для дорийского *d* такими ступенями являются *d, a* и *f*. Для фригийского *e* — *e, a, c, g*. Для лидийского *f* — *f, c, a*. Для миксолидийского *g* — *g, c, d*. Помимо «главных» ступеней, Понтио допускает каденсирование также и на других звуках модуса, оговаривая при этом возможные композиционные ситуации — «*ma non terminante*», «*per transito*», так же, как и особую осторожность — «*et con diligenza*» — в отношении к «несвойственным» модусу каденциям.

Классификация Понтио, отражающая нормы реальной практики, ориентированной на индивидуальный характер модальных структур, а не на их обезличенность, обнаруживает определенные расхождения в сравнении с систематикой Галлуса Дресслера. Последний рекомендует следующие каденции, разделив их также на три группы и обозначив как «главные» (*principales*), «менее главные» (*minus principales*) и «чуждые [данному модусу]» (*peregrinae*)²³. Приводим указания Дресслера в виде суммирующей таблицы.

Модус	Финалис	Каденционные ступени		
		I	II	III
I	<i>d</i>	<i>d, a</i>	<i>f, e</i>	остальные
II	<i>d</i>	<i>d, f</i>	<i>a, e</i>	>
III	<i>e</i>	<i>e, h, c</i>	<i>g, a</i>	>
IV	<i>e</i>	<i>e, a</i>	<i>g, c</i>	>
V	<i>f</i>	<i>f, c</i>	<i>a</i>	>
VI	<i>f</i>	<i>f, a, c</i>	—	>
VII	<i>g</i>	<i>g, d</i>	<i>c</i>	>
VIII	<i>g</i>	<i>g, d, c</i>	—	>

Мотет № 2		Мотет № 5	
Такт	Каденционная ступень	Такт	Каденционная ступень
23	<i>G</i>	25	<i>G</i>
27	<i>a</i>	27	<i>G</i>
33	<i>G</i>	31	<i>a</i>
40	<i>G</i>	33	<i>a</i>
45	<i>C</i>	35	<i>a</i>
49	<i>a</i>	39	<i>D</i>
58	<i>e</i>	44	<i>e</i>
60	<i>a</i>	46	<i>C</i>
61	<i>E</i> — заключительное созвучие	49	<i>a</i>
		52	<i>a</i>
		55	<i>G</i>
		57	<i>a</i>
		58	<i>G</i>
		61	<i>a</i>
		63	<i>a</i>
		64	<i>E</i> — заключительное созвучие

Как видно из приведенных схем, последовательность каденционных ступеней соблюдается не строго. Но их комплекс репрезентирует конкретный модус, обеспечивая звуковысотную «зону» на уровне синтаксического членения композиции.

Какие же причины побуждали теоретиков выделять именно данные звукоступени в модальных структурах? Возможно ли за различием деталей увидеть единый принцип, имплицитный в рекомендациях Понтио, Царлино, Дресслера и их коллег? Остановимся на аргументации, приведенной Дресслером в 9-й главе трактата «Правила музыкальной поэтики». Классифицировав возможные каденции на «основные», «не столь главные» и «чуждые», он так поясняет свою терминологию: «Основные клаузулы — это те, в которых утверждается предписанная основа модуса (*in quibus praecipuum fundamentum toni consistit*), каковы клаузулы, образованные в соответствии с видами кварты и квинты, или реперкусы». «Не столь главные — те, которые хоть и не обусловлены основой [модуса], однако могут употребляться в средней части кантилены, не вызывая неудовольствия (*sine offensione insuruntur*)». Наконец, «чуждые» — «те, которые лишены оснований (*que proprium locum non habent* — буквально «не имеют своего места») [в структуре модуса], а словно бы привнесены из другого модуса»²⁵. Свидетельство настолько красноречивое, что вряд ли нуждается в комментариях. Дресслер совершенно определенно дедуцирует состав каденционных ступеней из важнейших опорных тонов лада.

Модальные опорные тоны, определяющие строение важнейших мелодических сегментов — инициумов, — экстраполируются на уровень синтаксического членения композиции. Это — свидетельство эффективности функционирования модуса в качестве матрицы, модели, сохраняющей актуальность и в многоголосии. Диф-

Сравнение состава каденционных ступеней, перечисляемых Понтио и Дресслером, демонстрирует некоторые отличия между диспозициями, проступающие на фоне их бесспорной общности. К примеру, для Понтио группа «основных» ступеней первого модуса состоит только из I, III и V — Дресслер присоединяет к ним еще и II ступень. В третьем модусе диспозиции Понтио V ступень (*h*) попадает в разряд «модусу несвойственных» — а у Дресслера она фигурирует в качестве *clausula principalis*. Однако эти и некоторые другие мелкие расхождения не могут заслонить того факта, что как Понтио, так и Дресслер, подобно своим коллегам-современникам, дифференцируют модальный звукоряд, отмечая в нем звуки, наиболее пригодные для кадансирования, и достигают в большой мере сходных результатов.

То, что разные теоретики предлагают несколько отличные друг от друга классификации порядка, не должно обескураживать. Это — порядок, который следует понимать как наличие ансамбля каденционных ступеней при преимущественном положении некоторых из них. Он не предполагает их жесткой, детерминированной последовательности²⁴, в чем можно легко убедиться, сравнив, к примеру, диспозицию клаузул в двух мотетах Палестрины из цикла «*Canticum Canticorum*» (оба — в дорийском *g*):

Мотет № 2		Мотет № 5	
Такт	Каденционная ступень	Такт	Каденционная ступень
7	<i>d</i>	7	<i>g</i>
11	<i>f</i>	10	<i>d</i>
20	<i>d</i>	13	<i>g</i>
21	<i>g</i>	17	<i>g</i>
23	<i>d</i>		
25	<i>g</i>	27	<i>d</i>
26	<i>c</i>	30	<i>d</i>
27	<i>d</i>	31	<i>d</i>
30	<i>c</i>	36	<i>F</i>
41	<i>B</i>	44	<i>F</i>
49	<i>g</i>	54	<i>d</i>
54	<i>d</i>	59	<i>d</i>
57	<i>d</i>	61	<i>d</i>
61	<i>g</i>	65	<i>g</i>
66	<i>g</i>	68	<i>d</i>

Таков же результат сравнения двух фригийский мотетов из этого цикла:

Мотет № 20		Мотет № 21	
Такт	Каденционная ступень	Такт	Каденционная ступень
8	<i>a</i>	6	<i>a</i>
9	<i>e</i>	9	<i>a</i>
12	<i>C</i>	13	<i>a</i>
14	<i>G</i>	17	<i>C</i>
17	<i>G</i>	21	<i>e</i>

ференциация ступеней на «главные» и «побочные» — мы полагаем возможным применить термины теории гармонической тональности, сообщая им специфический «модальный» смысл, — оказывается средством модальной характеристики, генетически восходящей к одноголосию и удержанной в условиях полифонической композиции.

Итак, мы рассмотрели значение модусов для формирования интонационного материала и определения каденционного плана композиции. Одно этого было бы достаточно, чтобы признать, сколь значимая роль отводилась традиционным ладам в ренессансных музыкальных представлениях. Однако этим их функция не исчерпывается. Логика модального мышления — это логика двух взаимодополняющих возможностей: обеспечить звуковысотную упорядоченность и гомогенность ткани — и нарушить ее. Включение в композицию «несвойственных» модусу интонационных формул — важнейшее «событие» музыкального развертывания, сравнимое по своему эффекту с тональной модуляцией, — своего рода «модальная модуляция»²⁶.

Описание того, что можно было бы назвать модальным модуляционным процессом, содержит 14-я глава «Книги о природе и свойствах модусов» Й. Тинкториса, посвященная проблеме контаминации интервалов, принадлежащих разным ладам. Результат подобной контаминации — *commixtio tonorum*, «смешивание ладов». «Если в первый модус включен четвертый вид кварты, обычно принадлежащий седьмому [модусу], то этот модус называется смешанным из первого и седьмого, как это показано здесь»²⁷ (пример 5).

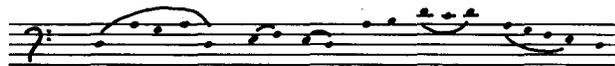
Пример *commixtio tonorum*, приводимый Тинкторисом, особенно выразителен в сравнении с им же предлагаемым образцом мелодики первого модуса (пример 6).

Пример 5.



8

Пример 6.



Образцы, включенные Тинкторисом в свой трактат, с предельной ясностью демонстрируют принципы модальной атрибуции. Если в случае дорийского модуса тип линейного движения «запрограммирован» структурой *diapente re-la-diatessaron re-sol* с подчеркиванием их границ при помощи скачков и вспомогательных звуков, если мелодическая линия обусловлена системными признаками модуса, то столь же отчетливы критерии

«перемешивания» в первом примере — нисходящий скачок c^1-g , постепенное заполнение квинты d^1-g . Интерполяция «инородного» звукорядного элемента подчеркнута всеми средствами, которыми располагает мелодическое развитие.

Таким образом, в случае *commixtio tonorum* линия расчленяется на отдельные сегменты, которые восходят к различным модальным архетипам. «Скачок» в этой ситуации — это в буквальном смысле «скачок» в новое модальное пространство. Микстуры модусов-моделей сообщают мелодическому становлению неоднородность и гетерогенность.

Мы располагаем замечательным по своей выразительности свидетельством, характеризующим *commixtio tonorum* не как теоретико-спекулятивную абстракцию, но как актуальную слуховую установку ренессансной музыкальной культуры. Свидетельство тем более ценное, что оно принадлежит одному из виднейших теоретиков эпохи — Глареану. Анализируя в своем знаменитом «Додекахорде» мотет Жоскена «De Profundis», он пишет: «Здесь... он объединил два модуса [дорийский и гиподорийский]; в то же время с изысканностью и ловкостью он привносит в мотивы (*phrasis*) яркое разнообразие, используя скачок то в лидийский, то в ионийский, и, наконец, благодаря этой пленительной утонченности, он соскальзывает, незаметно подкравшись и не оскорбляя слуха, из дорийского во фригийский»²⁸ (пример 7).

В настоящей статье мы рассмотрели некоторые аспекты композиционной техники эпохи «строного письма», обусловленные особенностями ладовых структур. Для музыкального мышления XVI в. средневековые модальные лады — это не звукорядная абстракция, а актуальная интонационная реальность, «питательная среда» музыкального творчества и восприятия, обеспечивающая существенные моменты «поведения» композитора и слушателя. Интеграция модальных звукорядов в условиях многоголосной композиции отнюдь не ведет к нивелированию их отличительных признаков. Как раз именно в этот период — период расцвета имитационной фактуры, не связанной с опорой на кантус фирмус, — особую остроту приобретает вопрос о факторах, конституирующих логику музыкального формообразования. В решении этой проблемы музыкальная культура Позднего Возрождения отводит модусу в его вышеозначенном смысле одну из самых важных ролей.

Специфичность ренессансных представлений о функциях модальных ладов не исчерпывается, однако, лишь внутрисистемными вопросами композиционной техники. Эти представления самым тесным образом связаны с наиболее общими принципами мыслительной логики средневековой и ренессансной культур. Попытаемся хотя бы в общих чертах наметить эту связь.

В своем «Трактате о природе и познании всех тонов» Пьетро Арон рассматривает две возможности определения модуса полифонической композиции. Первая из них связана с «познанием» на основании квинтово-квартовых отрезков модального звукоряда,

а)

Пример 7: Иоскен де Пре. "De profunda".

гиподорийский

дорийский

б)

лидийский

в)

ионийский

г)

фригийский

фригийский

вторая — с атрибуцией лада по заключительному созвучию. По мысли теоретика, сочинение может закончиться как на «регулярном», так и на «нерегулярном» финалисе. Последний, однако, не изменяет «природу» данного лада, которая рельефно выявлена в строении соответствующих интервалов. Для обоснования отсутствия жесткой однозначной обусловленности между интонационным развертыванием, с одной стороны, и конечным созвучием — с другой, Арон и развивает идею о нерегулярных финалисах.

Желая подчеркнуть значимость интервальных моделей для суждения о модусе, он ссылается на проведенное Аристотелем разграничение между «формальной» и «конечной» причинами. «Мы знаем, что человек определяется как существо одушевленное и смертное; и это, действительно, два необходимых определения для познания того, что есть человек...» Однако «сущность» человека нельзя постичь из факта его смертности, «ибо это равно характеризует человека и других животных». В данном контексте упоминание аристотелевских постулатов оказывается необходимой предпосылкой вывода: «Познание конца [композиции] само по себе еще не является познанием и, следовательно, не всегда необходимо»²⁹.

Пьетро Арон не одинок в логике своих умозаключений. По тому же принципу строит свою аргументацию и Царлино: «Нужно заметить, что можно исходить из двух вещей [при суждении о композиции]: во-первых, из формы (forma) всей композиции; во-вторых, из финальной ступени (chorda finale). И так как форма определяет сущность вещей, то я считал бы разумным судить не просто по финальному звуку... а по форме, заключающей в себе ясно композицию в целом»³⁰.

Итак, кроме финалиса, суждение о композиции предполагает учет ее «формы» (Царлино), т. е. species (Арон) — и при этом со ссылкой на авторитет Аристотеля оба теоретика утверждают, что первое со вторым может быть несогласовано. «Форма» соотносена сама с собой, т. е. ее онтологические характеристики определяются устремленностью к финалису. Но species и finis, которыми оперируют в своих доказательствах Понтио и Царлино, — не что иное, как латинская калька с греческих «эйдос» и «телос». Следовательно, «формальной причиной» композиции является ее эйдос. Именно на основе эйдоса и выносятся «суждения» о ее свойствах и качествах. Финалис может это суждение дополнить — но никоим образом не изменить.

Отметив это разграничение, мы подошли, по-видимому, к самому глубинному уровню мыслительных констант культуры. Для их характеристики воспользуемся наблюдениями С. Аверинцева: «...Вещь можно рассматривать как замкнутую внутри самой себя структуру и форму, как „эйдос“. Этот уровень вещи... на языке аристотелевской традиции следует назвать „энтелехией“, или „формальной причиной“... Это феноменологический уровень вещи, ее эйдетики»³¹. «Энтелехия» модальности — это species (эйдос!) соответствующих звукорядных сегментов. Их самодостаточность для конституирования формы, их «независимое бытие», предполагающее определенную культуру «слухосозерцания» как часть более общей культуры умозозерцания Средневековья и Ренессанса — все это и составляет, быть может, одну из самых существенных особенностей модального мышления, воплощенного как в композиторской практике, так и в теоретических воззрениях доклассической музыкальной эпохи.

1. Aaron P. Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato non da altrui piu scritti. Venice, 1525.

2. X. Пауэрс приводит выразительный пример подобного рода изменений: так, в трактате «De Musica», написанном около 1300 г., Иоханнес де Грокео замечает, что правила модусов не распространяются на светскую и полифоническую музыку (cantum civilem et mensuratum). А в 1480 г. Гильельмус Монахус в сочинении «De praeceptis artis musicae» утверждает: «Модус... это некоторое правило (regula), которое лежит в основе каждого напева, и я истинно говорю — каждого, и одноголосного, и многоголосного» (sive firmo, sive figurato). Cit.: Powers H.-S. Mode // NGDMM. Vol. 12. P. 399.

3. Хоминьский И. История гармоний та контрапункту. Київ, 1979. Т. 2. С. 80.

4. См. Powers H.-S. Mode... P. 402.

5. Dressler G. Praecepta musicae poeticae. Ms. 1563/64. Ed. B. Engelke // Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg. 1914/1915. Jg. 49/50. S. 244. Для правильного понимания дресслеровского замечания нужно помнить, что, согласно представлениям, унаследованным музыкальной теорией Ренессанса от Средневековья, структура каждого из восьми диатонических церковных ладов мыслилась как объединение двух интервалов — квинты и кварты. Виды этих квинт и кварт (species diarente, species diatessaron) различались по позиции полутона. Это различие закреплялось посредством сольмизационных слоговых обозначений. Модальная теория оперировала четырьмя видами квинт (ut—sol — 1 t., 1 t., 1/2 t., 1 t.; re—la — 1 t., 1/2 t., 1 t., 1 t.; mi—mi — 1/2 t., 1 t., 1 t., 1 t.; fa—fa — 1 t., 1 t., 1 t., 1/2 t.) и тремя видами кварт (ut—fa — 1 t., 1 t., 1/2 t.; re—sol — 1 t., 1/2 t., 1 t.; mi—la — 1/2 t., 1 t., 1 t.). В соответствии с этим, восемь традиционных октавных модусов — это восемь комбинаций данных интервалов:

Автентический дорийский	модус	— re—la	re—sol
Автентический фригийский	»	— mi—mi	mi—la
Автентический лидийский	»	— fa—fa	ut—fa
Автентический миксолидийский	»	— ut—sol	re—sol
Плагальный дорийский	»	— re—sol	re—la
Плагальный фригийский	»	— mi—la	mi—mi
Плагальный лидийский	»	— ut—fa	fa—fa
Плагальный миксолидийский	»	— re—sol	ut—sol

Помимо определяющих звуковую структуру лада квинты и кварты, важнейшее значение для его характерности имела реперкуссия — мелодическое заполнение интервала между финалисом и реперкусией как тоном речитации.

6. Понятия musica poetica и musicus poeticus впервые (со ссылкой на Н. Листения и Г. Дресслера) были проанализированы Х. Ценком. См. Zenck H. Numerus und Affectus. Studien zur Musikgeschichte. Kassel, 1959. S. 50 u. a. К. Дальхауз и Х.-Х. Эггебрехт интерпретировали эти категории как симптомы фундаментальной переориентации музыкальной культуры. См. Dahlhaus C. Musica Poetica und musikalische Poesia // AfMw. 1966. Jg. 23. S. 110—124; Eggebrecht H.-H. Orpusmusik // Eggebrecht H.-H. Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik. Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1977. S. 222—236.

7. Теория Л.-Б. Альберти, изложенная им в «Трактате о живописи», проанализирована А. Лосевым. Мы воспользовались его наблюдениями (см. Лосев А. Эстетика Возрождения. М., 1976. С. 280—282).

8. См. Aaron P. Toscanello in musica / Faks.— Nachdruck der 3. Auflage. Hrsg. von G. Frey. Kassel, 1970. Cap. 18.

9. См. Meier B. Bemerkungen zu Lechner's «Motetcae Sacrae» von 1575 // AfMw. 1957 Jg. 14. S. 85.

10. Dressler G. Praecepta musicae poeticae... S. 244.

11. Cit.: Meier B. Bemerkungen... S. 85.

12. Cit.: Meier B. Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jahrhunderts // Musica Disciplina. 1953. Jg. 7. S. 179. Напомним, что в средневековой буквенной нотации, которой пользуется Кохлеус, звукояд от А до g обозначается прописными буквами латинского алфавита (соответственно, А—G).

13. Мы не учитываем различия между автентической и плагальной формами лада, поскольку в развитом многоголосии оно практически нивелировалось.

14. Без этой рекомендации в отношении интонационных особенностей мелодии строгого письма не обходится ни один учебник полифонии.

15. Glareanus H. Dodecachordon / English Translation by Cl.-A. Miller. Rome, 1965. P. 197.

16. См. Powers H.-S. Mode... P. 409—410.

17. Об этом см. Аверинцев С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 20 и др.

18. Аверинцев С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Там же. С. 6.

19. Царлино Дж. Установление гармонии // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 475.

20. Aaron P. Toscanello in musica... Cap. 18.

21. Pontio P. Ragionamento di musica / Faks.— Neudruck. Hrsg. von S. Clerx. Kassel, 1959. Fol. 99—100.

22. Примечательно, что хотя Понтио традиционно оперирует восемью церковными ладами, сам состав выделенных каденционных ступеней указывает на то, что общность автентического и плагального модусов оказывается более значимой, чем их различие. Достаточно отметить, что второй, четвертый и восьмой модусы снабжаются указанием «те же ступени, что и...»

23. Dressler G. Praecepta musicae poeticae... S. 239.

24. К. Дальхауз в «Исследованиях о происхождении гармонической тональности» приводит каденционные диспозиции дорийского, фригийского, лидийского и миксолидийского модусов, интерпретируя каждую из них (диспозиций) как сукцессивный распорядок каденционных тонов. С его точки зрения, их последовательность выглядит следующим образом: «d — дорийский: d, a, f—I—V—III; e — фригийский: e, a, c, g—I—IV—VI—III; f — лидийский: f, c, a—I—V—III; g — миксолидийский: g, c, d—I—IV—V». «Различные модусы выражаются через различные каденционные распорядки...» (см. Dahlhaus C. Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. Kassel, 1968. S. 198—199). Нам представляется, однако, что применительно к модальному многоголосию XVI в. следует говорить не столько о строго соблюдаемой последовательности ступеней — таковая более волновала воображение теоретиков, нежели композиторов, — сколько об их ансамбле.

25. Dressler G. Praecepta musicae poeticae... S. 239.

26. В статье о гармонии Шютца Ю. Холопов пишет, что он наследует от XVI в. представление «об отсутствии модуляции как перехода в другой лад (модус)» (см. Холопов Ю. О гармонии Г. Шютца // Генрих Шютц: Сб. статей. М., 1985. С. 175). Это справедливо лишь в том плане, что этому веку действительно чужда идея аккордово-гармонических способов перехода между ладами, в то время как возможности линейно-мелодических переходов освоены исключительно широко и многообразно. По поводу правомерности интерпретации каденций на разных ступенях лада как модулирующей см. также полемику Дальхауза со Шмидцем: Dahlhaus C. Untersuchungen... S. 193 f. f.

27. CS IV. P. 24.

28. Glareanus H. Dodecachordon... P. 266. В попытке «прослушать» вслед за Глареаном «De Profundis» Жоскена мы опирались на транскрипцию А. Миллера, помещенную в приложении к английскому переводу «Додекахорда». Ср. интерпретацию данного мотива Х. Риманом, определяющим его лад как c-moll (1): Riemann H. Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig, 1920. S. 259.

29. Cit.: Strunk O. Sources Readings in Music History. New York, 1965. Vol. 2. P. 18—19.

30. Zarlino G. Le Institutioni harmoniche / A faks. of the 1558 Venice Edition. New York, 1965. P. 336—337.

31. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 46. Аверинцев в принципе выделяет три возможных уровня рассмотрения вещи и три типа подхода к ней: «наблюдения процессов, усматривания форм, созерцания бытия», отмечая, что каждый из них «есть отнюдь не принадлежность какой-то особой культурной эпохи, какого-то особого мировоззренческого склада, но явле-

ние общечеловеческое. Все дело в том, какой из трех типов приходит к гегемонии, сообщая специфический модус жизнеотношению «сына века» в целом; этим определяется различие между одним «веком» и другим «веком» (см. Там же. С. 49).

E. S. Hodorkovskaya. The Renaissance Concept of the Function of the Church Modes in the XVIIth Century Polyphony (To the Problem of Reception of the Medieval Music Heritage).

SUMMARY

As an analysis of theory concepts and XVIth century compositional practice shows, the medieval modus was still an actual intonation reality of the Late Renaissance art of music. The church modality was a basis for the logic of musical composition. As a result of the composer's orientation to modal scale patterns, the specific type of thematic relations may be observed. It might be called «the modal thematic style». The precept of order and rule was directly connected with aesthetic ideals of the Renaissance era, which was called the time of «the reflective traditionalism» (S. Averintsev).