



МИХАИЛ ВЛАДИМИРОВИЧ
ИВАНОВ-БОРЕЦКИЙ

Статьи и исследования



Воспоминания о нем

Всесоюзное издательство
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
Москва 1972

О ЛАДОВОЙ ОСНОВЕ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

(Критика одной схоластической теории)

Интерес к музыке XV—XVI веков, если не считать нескольких теоретиков XVIII века (падре Мартини, Фукс и др.), возник в XIX веке, прежде всего в среде музыкальных деятелей католической церкви. Стремление найти такое музыкальное оформление ритуала, которое наиболее соответствовало бы требованиям церкви, лежало в основе такого интереса. Достаточно вспомнить имена аббата Баини — первого биографа Палестрины, К. Проске — собирателя громадной рукописной библиотеки и издателя «Musica divina», И. Хаберля — редактора полного собрания сочинений Палестрины и нескольких томов сочинений О. Лассо и основателя церковно-музыкального журнала; мы имеем в них главных и первых исследователей полифонической музыки классической эпохи. Другая ветвь исследований, начатая названными выше теоретиками Мартини и Фуком, продолжена была в XIX веке также рядом теоретиков, из которых наиболее значительны З. Ден, Г. Беллерман, Л. Бусслер.

Теоретики, преследуя педагогические цели, вместо живой художественной музыки XVI века создали условный школьный, так называемый строгий стиль, а церковники внесли в исследование очень многое из того, что было продиктовано их специфически церковной установкой. И вот, вопрос о ладовости полифонической музыки XV—XVI веков рассматривался ими с точки зрения церковных традиций: известно, что еще с эпохи тонариев VIII и IX веков все ритуальное пение католической церкви, так называемый григорианский хорал, распределялось по восьми ладам — четырем автентическим и четырем плагальным; это распределение базировалось исключительно на мелодическом понимании лада: тот или иной объем напева, та или иная попевка обуславливали отнесение данной мелодии к тому или иному ладу. С развитием полифонии композиторы, обрабатывая ритуальные мелодии, продол-

жали понимать лад также мелодически; этим объясняется, что теоретики Тинкторис (ум. 1511), Арон (1490—1545), Глареан (1488—1563) определяли лад произведения по тенору, то есть по голосу, в котором находилась ритуальная мелодия в качестве *cantus firmus*: «лад познается по тенору». Но этим не исключалась в глазах названных теоретиков возможность отнесения другого голоса этого же полифонического произведения к другому ладу, в зависимости от мелодического строения (объема и встречающихся попевок) этого голоса. После Глареана, узаконившего, как известно, помимо четырех автентических и четырех плагальных, еще два автентических и два плагальных лада, число ладов возросло до двенадцати. Довольно частым явлением была транспозиция этих ладов на квинту ниже (то, что носило в теории того времени наименование «*bemollariter*»); транспозиция осуществлялась еще переменной ключей (так называемой «*chiavette*»).

Сравнительно очень поздно теория пришла к отрицанию тех воззрений о ладах, которые держались на основе церковной традиции; только в начале XVIII века (музыкальный словарь Броссара, 1703 год) появилось сознание, что «плагальный лад не настоящий лад, а только расширение автентического»; и только в 1694 году трактат теоретика Шарля Массона о композиции впервые открывает истину: «я покажу только два лада, мажорный* и минорный*, так как они, будучи перенесенными на равные звуковысотности, заключают в себе... восемь церковных ладов (за исключением некоторых неправильных)». Понадобилось тысячелетие, чтобы теория изменила свое представление о ладе, появившееся на основе практики церковного унисонного пения и совершенно не соответствовавшее положению вещей при полифонической музыке. Но, как сказано было выше, церковники и теоретики XIX века все-таки закрывали глаза на истинное положение вещей. Если композитор XV и XVI века называл свою мессу мессой в первом тоне (*missa I toni*), то это в его понимании значило, что в основе ее лежит ритуальная мелодия, по объему и попевам укладываемая в дорийском ладу; в конце XVI века и композиторы инструментальной музыки прибегали к таким обозначениям, а теоретики XVIII—XIX веков, владея уже всем арсеналом гармонического анализа, продолжали верить этим старым композиторам на слово и не дали себе труда подвергнуть исследованию учение о ладах той эпохи и их практическое применение. Так создавалась традиция: «музыка полифонической эпохи писалась в церковных ладах, а музыка эпохи генерал-баса (с XVII века) — в мажор-миноре». Наиболее примитивно поддерживали эту традицию создатели школьного строгого стиля Беллерманы, Бусслеры и др. Историки, которые во второй половине XIX века имели перед собой все большее количество «светской» музыки XVI века — мадригалов, фроттол, вилланелл —

* Названия мажорный (большой) и минорный (меньший) произошли, как известно, от различия «большей» и «меньшей» терции в 2 и 1½ тона.

и лютневых табулатур, стали говорить о постепенном внедрении мажор-минора в систему двенадцати ладов, не оспаривая того положения, что основной системой в XV—XVI веках все-таки была эта последняя.

Что способствовало живучести в наше время представления о церковных ладах в полифонической музыке? Система нотации, избегавшая выставления знаков альтерации. Средневековые теоретические воззрения о необходимости диатонического звукоряда, в котором так удобно и спокойно укладывались церковные лады, упорно сопротивлялись появлению всякого звука, не входившего в систему, и называли такие звуки фальшивой музыкой. А между тем именно эти альтерированные звуки продиктованы были народным ладовым сознанием, шедшим вразрез с церковными ладовыми традициями. Человек XIV века, психика которого создавалась под влиянием новых общественно-экономических отношений, признает, что без этой «фальшивой музыки» нельзя спеть ни одного мотета (Филипп Витрийский), что между любым тоном можно поместить полутоном (Маркетто Падуанский), что название «фальшивая» музыка, как заключающее некий укор, надо бросить (он же). Но традиция сильна, и создается обыкновение — петь альтерированные ступени, но не писать этого на бумаге. Позднее фламандцы будут считать признаком профессионального мастерства, если певец сумеет как следует спеть, применяя повышения и понижения и не пользуясь при этом «нужными только для невежд и ослов» знаками повышения и понижения. И таким образом, на бумаге — в смысле высотности отдельных ступеней — стояло *си* и *до* и диатонический звукоряд от *ре* до *ре* в полной неприкосновенности, а певцы пели иногда *си*, а иногда *си♭*, иногда *до*, а иногда *до♯*, в зависимости от гармонии и модуляции, и получали в действительности не дорийский лад от *ре*, а простой *ре* минор и т. п.

Каков же путь для установления истинной ладовости эпохи полифонической музыки? Прежде всего, за основу исследования пора взять «светскую» музыку и отойти от представления (еще очень распространенного, к сожалению, у неспециалистов!), будто музыканты XV—XVI веков в общей массе свои «лучшие вдохновения» посвящали культовой музыке. При этом следует вспомнить категорическое — оставшееся мало замеченным — утверждение трактата Иоанна де Грохео (на рубеже XIV века), что только культовое григорианское пение распределяется по восьми ладам, а не народная музыка и не полифоническое музыкальное искусство.

Затем следует использовать сопоставление одного и того же произведения в его подлинной мензуральной нотации и в аранжировке для лютни: лютневая табулатура не оставляет никаких сомнений в смысле звуковысотности, и если нам известна дата появления сочинения и дата аранжировки, то мы можем с достаточным основанием заключить, что то ладовое звучание сочинения, которое является результатом расшифровки лютневой табулатуры, соответствовало ладовому осознанию эпохи: все диезы и бемоли с определенностью займут в таком случае

свои места*. Интересующихся результатом такого сопоставления отсылаю к первому выпуску составленной мною «Музыкально-исторической хрестоматии», где приведены сочинения Вилларта и Палестрины в их мензуральном и табулатурном изложении. Помещенный в этой хрестоматии мадригал Палестрины «Vestiva i colli», который по букве теории мог бы быть отнесен к дорийскому ладу «duraliter» (то есть без транспозиции на квинту ниже), оказывается изложенным в ре миноре с рядом модуляций.

При таких сопоставлениях и из анализа сочинений для лютни** убеждаешься, что в музыке XV—XVI веков под маской церковных ладов скрывается только мажор, минор и так называемые фригийские обороты.

Следует привести ряд указаний теоретиков XVI и начала XVII века, из которых можно, в сущности, прийти к тому же заключению. Глареан, всегда консервативно настроенный и не раз ополчающийся на «новых» авторов за их «исковерканное в ладовом отношении пение, нравящееся только своей новизной», о дорийском ладе говорит: «редко встретишь дорийский напев, который бы не уклонился в эолийский» (то есть в минор) понижением VI ступени; и Арон, и Царлино утверждают, что бемоль на VI ступени дорийского лада не меняет его существа. Эти замечания трех выдающихся теоретиков означают, что ладовое сознание той эпохи заставляло подменять теоретически существующий лад мином как в одноголосных напевах (Глареан говорит об искажениях в григорианском хорале), так и в полифонической музыке.

Композитор и теоретик Свелинк (1562—1621) в своем трактате о контрапункте дает такой четырехголосный пример «дорийского» лада (у него все знаки альтерации выставлены):

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a four-part setting. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system continues the piece, ending with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

* Конечно, бывают случаи небрежной табулатуры, сделанной формально с мензуральной нотацией, но это — исключение.

** См., например, сборники: G. Morphy («Les luthistes espagnols du XVI siècle»), O. Korte («Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. J.»), сочинения австрийских лютнистов в «Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich», изданные в 1927 г. сочинения испанского лютниста Люиса Милана и пр. и пр.

Анализируя этот образец, мы убеждаемся, что *си* (характерный звук дорийского лада) появляется только тогда (2, 4, 5 и 6 такты), когда есть модуляция в ля минор; отрывок же написан в ре миноре с модуляциями в ля минор и фа мажор.

О лидийском ладе Глареан говорит с большим сокрушением: «будто заговор против этого лада, будто решено подвергнуть его изгнанию», «певцы не употребляют этого лада, а превращают его в ионийский» (то есть мажор), заменяя *си* через *си-бемоль*; «думаю, что причиной этому является повседневно наблюдаемая рабская привычка* к ионийскому или, это вероятнее, что ионийский естественнее лидийского». Миксолидийский лад, по Глареану, был употребителен в старой церковной практике, в новых же напевах почти неизвестен, так как его вытеснил ионийский лад. Этот последний — говорил Глареан — самый употребительный; им пользуются во всех странах Европы, в особенности в танцевальной музыке: «за последние, как мне думается, 400 лет** этот лад так полюбился церковным певцам, что, увлеченные его притягательной сладостью, они переменяли лидийские напевы на ионийские». Об этом говорит и Царлино.

Приведу пример «лидийского» лада по трактату Свелинка:

2

* Мы бы сказали, народное ладовое сознание.

** Книга Глареана появилась в 1547 г.

Вполне очевидно, что характерный для лидийского лада звук *си*, встречается только в 6-м такте при модуляции в до мажор; весь пример звучит в фа мажоре с некоторыми отклонениями.

Еще пример из Свелинка как образец «миксолидийского» лада; он дан автором «*bemollariter*», то есть в транспозиции на квинту ниже.

3

Характерная септима миксолидийского лада (в данной транспонировке *си-бемоль*) встречается только в 3-м такте при модуляции в си-бемоль мажор; во всех же остальных случаях натуральное *си* не оставляет никаких сомнений в мажорной сущности образца.

Таких и подобных примеров можно привести много. Все это с достаточной определенностью говорит нам о мажорно-минорной ладности полифонической музыки XVI века. Естественное тяготение европейской музыки к мажору, внесенное в художественную практику в средние века, вероятно, народами севера*, выявленное уже в напевах трубадуров и труверов, подмеченное Маркетто Падуанским**, стало гораздо ранее XVII века и гомофонного стиля, вместе с минором***,

* Ср. статьи Флейшера («*Sammelbände der Int. Musikgesellschaft*», I, 18) и Мозера (там же, XV, 270).

** Он называет мажорный тетрард естественным.

*** Глазман говорит: «когда первые церковные певцы стали организовывать пение по требованиям слуха простого народа, они сочинили в этом ладу «Credo», «Pater noster», «Ave Maria».

основой всей полифонической европейской музыки. Система же восьми (потом двенадцати) «церковных» ладов, возникшая на основе мелодического понимания лада, держалась по традиции, а в XIX веке была воспринята без надлежащей критики.

Настоящие выводы, являющиеся результатом долголетнего исследования полифонической музыки XV—XVI веков, были доложены мной в Музыкальной секции ГАХН еще 18 декабря 1924 года. Считаю нужным отметить, что мысль о мажорной сущности в европейской полифонической музыке проводится в вышедшей в 1928 году книге А. Machabey. «Histoire et évolution des formules musicales du I au XV siècle».

