С. Н. Лебедев

ПРОТОТОНАЛЬНОСТЬ В МУЗЫКЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

Постановка проблемы

Впервые четкое смысловое разграничение двух принципов лада — модального и тонального — Юрий Николаевич Холопов проводит в статье «Модальная гармония», написанной в 1975 и опубликованной в 1982 году[1]: «Принцип центрального аккорда (и тяготения к нему) в узком смысле есть принцип тональности. Принцип ладового звукоряда соответственно — принцип модальности». Замечательна по своей глубине идея Холопова о том, что модальность как структура сама по себе безразлична к тональности — последняя может быть, но может и отсутствовать: «Модальность с легкостью (и чаще всего) принимает облик определенной тональности. Однако она может с такой же легкостью и обходиться без ощущения определенного одного единого центра тяготения»[2].

Мысли о взаимоотношении модальности и тональности развиваются в его главной книге, содержащей теоретическое учение о гармонии[3], особенно в 9, 10 и 11 главах этой книги. В главе 9 («Лады модального типа») Холопов пишет, что различие между модальностью и тональностью *некоррелятивно* (одно не исключает другое). «Противопоставление исходит из того, какой из признаков системы является преобладающим: в “ладах” <...> доминирует специфический признак ладового *звукоряда* (хотя есть и своя система устоев и неустоев), в “тональнос-

---

[1] *Холопов Ю. Н.* Модальная гармония: Модальность как тип гармонической структуры [1975] // Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблемы национальных музыкальных культур. Ташкент, 1982. С. 16–31.

[2] Обе цитаты — из статьи «Модальная гармония...». Там же. С. 16–17.

[3] Гармония. Теоретический курс, 1988.

ти" — специфический признак взаимодействия D-T и других тональных функций (хотя существен и признак звукоряда, в особенности — звукоряда всегда указываемых при ключе основных ступеней)»[4]. В главе 10 («Тональность») Холопов отмечает «многообразие форм взаимопроникновения этих резко различных, но вместе с тем *некоррелятивных* (выделено мной. — *С. Л.*) форм ладового мышления. Одно не исключает другого и допускает какие угодно смешения, взаимодействия и промежуточные градации»[5]. И наконец, в главе 11 («Теория функций»), посвященной сердцевине учения о гармонии — функциональной теории, мысль о фундаментальном различии модального и тонального принципов лада окончательно закрепляется: «Модальные функции находятся в сложных взаимоотношениях с *некоррелятивными* (выделено мной. — *С. Л.*) к ним тональными. <...> Поскольку оба принципа не противоречат один другому, то возможны любые пропорции в их сочетании: модальные функции без каких бы то ни было признаков тяготения к тонике, модальные функции с (условно!) "тридцатипроцентной" примесью тональных и так далее; то же и в обратном отношении»[6].

Уточнение понятия «модальность» естественно приводит Холопова к мысли о великом историческом *многообразии* модальных систем — локальном и хронологическом, европейском и внеевропейском, академическом и традиционном (этническом). Как феномены модальной музыки у Холопова получают удовлетворительное объяснение не только знаменный распев православных и азербайджанский мугам, плавный распев (cantus planus) католиков и модальная гармония эпохи Возрождения (эти формы модальности названы «старомодальными»)[7], но и симметричные лады О. Мессиана («неомодальные», или «новомодальные», системы) и даже в известной степени двенадцатитоновая серийность и микрохроматика[8].

[4] Там же. С. 160–161.

[5] Там же. С. 219.

[6] Там же. С. 264.

[7] Последней специально занимался в своей кандидатской диссертации автор настоящей статьи. См.: *Лебедев С. Н.* Проблема модальной гармонии в музыке раннего Возрождения. Дис. ... канд. иск. М., 1988.

[8] «К модальности как основному принципу примыкают еще два типа систем, в сущности самостоятельных, но имеющих много родственных черт: двенадцатитоновая серийность и микрохроматика». Цит. по: *Холопов Ю. Н.* Модальная гармония... С. 19.

Теперь можно предположить, что наряду с историческими формами модальности существовали также различные исторические разновидности тональности, *не сводимые к мажорно-минорной тональности классико-романтического типа*, или (по Дальхаузу) гармонической тональности[9]. Это научное предположение совершенно естественно вытекает из холоповского утверждения *некоррелятивности* модальности и тональности. Если модальность и тональность некоррелятивны, но могут смешиваться в любых пропорциях, то что мешает тональности проявлять себя даже и в той музыке, в которой еще нет[10] представления об аккорде и о фундаментальном, или основном, тоне (Grundton), и соответственно нет тональных функций, выводимых из логики взаимоотношений основных тонов? Далее, если принять, что тональность могла существовать вне аккордовых функций, то оказывается вовсе не обязательно сводить тональную гармонию исключительно к многоголосию. Признаки тонального лада теоретически могут быть найдены и в монодии и в гетерофонии.

По отношению к старинной форме тональности, феномен которой, на мой взгляд, наблюдается, по крайней мере, в западноевропейской музыке позднего Средневековья и Возрождения (одноголосной и многоголосной), я предлагаю употреблять термин *прототональность*. Определению некоторых свойств и существенных признаков прототональности посвящена эта статья.

В теоретическом учебнике Холопова среди факторов ладовой структуры модальных систем упоминается и некое «модальное тяготение»: «Возможно также наличие ладовых (модальных) тяготений и соответственно разрешений (как в малом, так и в крупном плане)»[11]. Каких бы то ни было разъяснений и анализов, демонстрирующих проявление модальных тяготений, автор учебника не дает[12].

[9] Этот устоявшийся в немецкой науке термин (harmonische Tonalität) в сущности неудачный — он имплицитно предполагает, что до классико-романтической эпохи (то есть до поры расцвета мажорно-минорной тональности) гармонии не было. Мы пользуемся им условно, как более коротким аналогом определения «мажорно-минорная тональность классико-романтического типа».

[10] Или — симметрично (для музыки «посттональной» эпохи) — уже нет.

[11] Гармония. Теоретический курс, 1988. С. 167.

[12] Очень бегло, как бы «по касательной» Холопов показывает применение этого понятия в анализе знаменной монодии, дальше на страницах того же учебника: «...полихорд с опорным тоном внизу <...> дает эффект полного

Предположим, что тональность, как и модальность, существовала от века. Это гипотетическое допущение, естественно вытекающее из признания некоррелятивности двух принципов лада, позволяет нам отказаться от идеи «модальных тяготений». Если понимать под *тяготением* отношение ладового неустоя к устою, а переход такого неустоя в устой как *разрешение*, то оба эти явления стоит, как мне кажется, рассматривать тогда как результат действия тональности. В самом звукоряде, который может лежать в основе различных ладовых систем, никаких тяготений и разрешений не заложено, но они реализуются в процессе развертывания лада, образуя вполне наблюдаемую и системную *логику* звуковысотных отношений. Самые различные факторы — прежде всего, сонантность[13], музыкальный метр[14], стих (главным образом, квалитативный) и форма обусловливают ладовые феномены, которые можно описывать терминами (тональное) тяготение и (тональное) разрешение.

Если допустить существование исторических форм тональности, то ясна и главная задача: выработать алгоритм анализа таких исторических форм. Этот алгоритм нужен исследователю гармонии, чтобы в каждом конкретном случае, в рассмотрении каждого музыкального феномена, который объявляется *ладовым*, научиться *отделять* модальность от тональности, равно как и всякий раз показывать механизм их *взаимодействия*. И наоборот, называние ладовой системы, в которой присутствуют признаки двух принципов сразу и одновременно «модальной тональностью»[15], как мне кажется, не проясняет дело, а только затрудняет его. Таким же спутывающим мог бы (симметрично) стать термин «тональная модальность», которого, к счастью нет[16].

Разработка алгоритма для анализа исторических форм лада чрезвычайно усложняется тем, что модальные и тональные признаки могут как угодно смешиваться, взаимодействовать, рождать «промежуточные градации». Важно понимать, что само по себе пребывание лада в «промежуточном» состоянии автоматически еще не означает какой бы то ни было «неумелости» композитора и художественной неполноценности его сочинения, а только то, что модальный и тональный векторы могут быть равносильны и равнозначны. Таким образом, главный аргумент и ultima ratio regum, то, что должно направлять ученого в решении его трудной задачи,— воспринимает ли он слухом и оценивает ли он разумом тот или иной музыкальный феномен как художественно осмысленный и композиционно совершенный артефакт. Если да, то разработка алгоритма модального и тонального ладового анализа, при всех возможных трудностях, говоря простым языком,— «дело техники».

Монотональность. Простейшей разновидностью прототональности является такая ее форма, в которой не выделяется ни одного вторичного тонального устоя. На всем протяжении музыкального сочинения твердо ощутима только одна тональная опора — собственно тоника. Можно условно называть такую форму старинной тональности *монотональностью*. Хрестоматийная фраза из «Микролога» Гвидо Аретинского гласит: «В начале распева не знаешь, что последует, но, когда он закончился, понимаешь, что было раньше»[17]. Этот процесс Холопов красиво обозначил как «ретроспективное синтезирование ладовой структуры в процессе восприятия»[18]. Иногда это «ретроспективное синтезирование» оказывается не нужным, по крайней мере,

---

покоя, разряда типично модального регистрово-тесситурного напряжения (и соответственно модального тяготения)» (Там же. С. 245).

[13] В многоголосной музыке тяготение и разрешение чаще всего организуется как переход более напряженного созвучия (например, интервала сексты или конкорда терцсексты) в менее напряженное (соответственно, в интервал октавы, конкорд квинтоктавы). Сам по себе «сонантный» фактор еще не определяет логику сопряжения созвучий (например, переход D в T может происходить и без спада сонантного напряжения; аналогичные явления наблюдаются и в старинной модальной гармонии); скорее, наоборот: тональная логика тяготения-разрешения обычно (но отнюдь не всегда) реализуется в сопряжении сонансов различного «акустического» напряжения.

[14] В связи с многообразием позиций в определении метра и ритма и невозможностью в рамках данной статьи заниматься анализом различных (стиховедческих и музыковедческих) толкований, ограничусь уточнением: под музыкальным метром я понимаю *периодически организованный* ритм. В этом смысле о метре можно уверенно говорить начиная с того времени, когда оформилась система модальной ритмики, то есть со школы Нотр-Дам.

[15] Так делает Холопов, анализируя гармонию Палестрины, в статье: *Холопов Ю. Н.* Категории лада и тональности в музыке Палестрины // Русская книга о Палестрине. Науч. труды МГК. Сб. 32. М., 2002. Термином «модальная тональность» пользовался и автор этой статьи, еще в середине 1980-х гг.

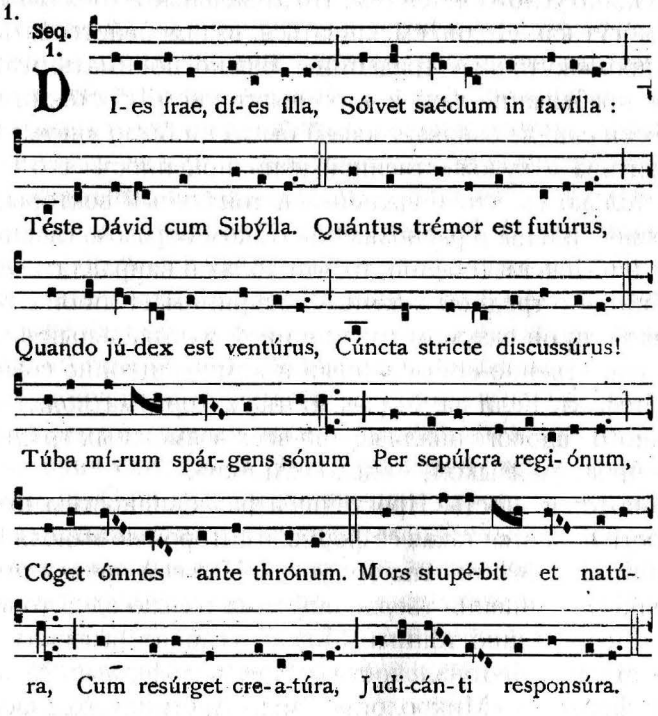
[16] Справедливо отмечая проявления *модальности* внутри (мажорно-минорной) тональности, Холопов обозначает его не «тональной модальностью», но ярким и запоминающимся термином «модализм».

[17] Incepto enim cantu, quid sequatur, ignoras; finito vero quid praecesserit, vides // CSM 4. P. 144.

[18] Гармония. Теоретический курс, 1988. С. 167.

в некоторых плавных распевах. Роль идентификатора лада легко может взять на себя *мелодическая формула*[19] — она помогает тренированному слуху моментально определить, в каком тоне мы поем, не дожидаясь конца распева, как здесь:

Пример 1.



Из всем известной секвенции *Dies irae* я привел здесь только четыре стихотворные строфы, которым соответствуют две (дважды повторенные) музыкальные. Появляющаяся в конце 1-й музыкальной строфы мелодическая формула (на словах *Teste David cum Sibylla*, с характерным ходом на кварту вниз от финалиса) ясно указывает слуху принадлежность мелодии ко второму церковному тону (= дорийскому плагальному), а начало 2-й музыкальной строфы (*Tuba mirum spargens sonum*) — к первому церковному тону (дорийскому автентическому). Ритм

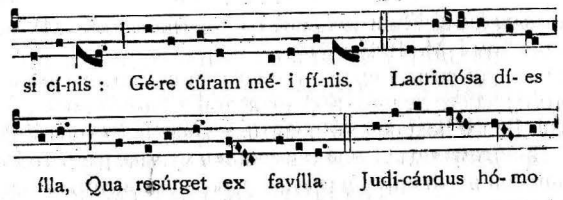
[19] Упомянута Холоповым в списке категорий модального лада, но в самом конце списка (Там же. С. 110). Если рассматривать значимость мелодических формул иерархически, то кажется, что, по крайней мере, для модальной системы западного плавного распева (cantus planus) мелодическая формула достойна более высокого ранга в списке.

(по традиции) не выписан, но благодаря силлаботоническому и притом рифмованному стиху обеспечивается периодичность текстовой формы и соответственно синхронизация с ней формы музыкальной. Ультимы каденций всех иерархических уровней (строчная, строфная, генеральная) этого весьма обширного сочинения сфокусированы на высоте *d*[20]. Помимо особого выразительного эффекта (возвращение к тонике придает характер суровой неизбежности Страшного суда, неотступную мысль о нем) монотональность выполняет здесь и важную конструктивную роль — она уравновешивает переменность модального лада пьесы (то ли второй тон, то ли первый), цементирует лад модального-тонального целого.

Мелогенная тональность. Еще в начале XX века (1902–03) Ф. Людвиг обращал внимание на зависимость открытой каденции от закрытой[21], видя в этой зависимости признаки тональности: «...это не может быть случайностью, а наоборот, является для нас доказательством того, как стремление к удовлетворению чувства тональности (Tonalitätsgefühl), завоевавшее одноголосную музыку, победоносно вступает в музыку многоголосную»[22]. Позже аналогичные наблюдения делались и в отечественной

[20] Единственное исключение в этой монотональной музыке сделано для кульминации: строчная каденция на словах *Lacrimosa dies illa* заканчивается не на *d*, а на *a*.

Пример 2.



Кстати, драматургически центральное, кульминационное положение именно этой строки подтверждает единственное в пьесе прохождение здесь b-круглого (в остальных случаях — строгая диатоника с b-квадратным),— прохождение, которое, конечно, не свидетельствует ни о каком «ре-миноре». Напомним, что диатоника плавного распева в реальной практике представляет собой расширенную (на одну квинту) миксодиатонику, с двумя равнозначными ступенями-вариантами: *b* и *h* (в нетранспонированной форме).

[21] Оригинальные (содержащиеся в рукописях и упоминавшиеся теоретиками) названия каденций в музыке XIV в. — перевод итальянских aperto / chiuso и французских ouvert / clos.

[22] *Ludwig F.* Die mehrstimmige Musik des XIV. Jahrhunderts // SIMG (1902–1903). S. 40. При этом Людвиг не оговаривал, какую именно тональность (очевидно, мажорно-минорную?) он имеет в виду.

науке. В 1983 году Ю. К. Евдокимова, анализируя многоголосие Г. де Машо, писала: «Каденции между [разделами] A_1 и B большей частью одинаковы... Каденция clos лежит секундой ниже каденции ouvert. Возможны, однако, и другие варианты...»[23]. Однако «тональные» наблюдения исследователей старинной музыки, по большей части занимавшихся техникой композиции и контрапунктом, делались попутно, оставались не более чем отдельными наблюдениями. В свете прототональности неоднократно описанные явления получают новое и естественное объяснение: в многоголосии XIII–XV веков ясно отмечается вторичная ладотональная опора, соотнесенная с (прото)тоникой. Характер музыкально-логического соотношения вторичной и первичной опор можно классифицировать как прототональное *тяготение*. Оно обусловлено взаимодействием не *основных тонов* аккордов, а *коренных тонов* конкордов[24].

Поскольку функциональная логика этого вида старинной тональности выросла из соотнесения соседних ступеней звукоряда, можно назвать эту форму тональности *мелогенной тональностью*, а наиболее характерный для музыки рассматриваемого времени второй ладотональный устой — *мелогенной доминантой*.

Мелогенная тональность проявляет себя на всех уровнях музыкальной конструкции. На микроуровне квинтэссенцией прототональной функциональности является сонантная ячейка[25],

[23] *Евдокимова Ю. К.* Многоголосие средневековья. X–XIV века // История полифонии. Том I. М., 1983. С. 151.

[24] Конкорд — тип созвучия, трактуемого как сумма интервалов отдельных голосов многоголосного целого. Коренной тон — самый низкий по тесситуре звук конкорда. Более подробно о понятиях коренного тона и конкорда см.: *Лебедев С. Н.* Проблема модальной гармонии в музыке раннего Возрождения.

[25] «Сонантной ячейкой» я называю переход от акустически более неустойчивого созвучия к акустически более устойчивому. В терминах рассматриваемой эпохи первый член сонантной ячейки наука классифицировала либо как «несовершенный диссонанс» (dissonantia imperfecta), либо как «несовершенный консонанс» (consonantia / concordantia / concordia imperfecta). Второй член сонантной ячейки классифицировался как совершенный консонанс. Термина «сонантная ячейка» в оригинальной теории не было, но само явление перехода от «несовершенства» к «совершенству» было неоднократно подмечено учеными той эпохи. Якоб Льежский («Зеркало музыки». Кн. 7. Гл. 8; 1330), например, описал его под названием «каденции»: concordia imperfecta ante perfectam perficiatur propter *cadentiam* in ipsam («пусть несовершенный консонанс перед совершенным совершенствуется ради [лучшего] попадания в него»). Подробно проблема сонантной ячейки в музыке XIV века разработана в вышеуказанной диссертации автора статьи.

например, такая: *a/cis'/fis' - g/d'/g'* [26]. При переходе от несовершенного консонанса (в терминах эпохи — «несовершенного диссонанса») к совершенному происходит спад сонантного напряжения, и такое отношение сонансов теоретиками XIV века[27] классифицировалось как *тяготение* (герундий — tendendo).

Ладоопределяющим при такого рода тяготении является не ход по основным тонам аккордов (которых в конкордах не было и быть не могло), а секундовый ход по коренным тонам (в нашем случае, *a-g*)[28]. В старинном *модальном* ладе, где в качестве финалиса устанавливается ступень *g* (например, в g-дорийском, то есть транспонированном), систематическое употребление указанной прогрессии может быть истолковано одновременно и как переход от мелогенной доминанты (с коренным тоном *a*) в прототонику (с коренным тоном *g*) — как явление *прототональности*. Эффект такого перехода (при некоторой тренировке слуха) по своему весу и значимости вполне сравним с эффектом перехода от доминантсептаккорда к тонике в гармонической тональности венских классиков. Функциональная логика сонантной ячейки в прототональности другая, нежели D-T в гармонической тональности, но ладовый и выразительный эффект — такой же сильный.

На макроуровне мелогенная тональность проявляет себя в соотношении ультим наиболее значимых каденций текстомузыкальной формы. Статистический анализ многоголосной музыки XIV века в этом плане дает убедительные результаты: 1. Коренной тон ультимы строфной каденции как правило совпадает с таким же тоном генеральной каденции (тональное тождество). 2. В тех формах, где отмечаются открытая и закрытая каденции, преобладающее соотношение устоев — верхнесекундовое, то есть коренной тон ультимы открытой каденции находится секундой выше того же тона закрытой каденции.

[26] Именно такое сочетание конкордов (диссонанс с двумя вводными тонами, образовавшимися благодаря ложной музыке — *musica ficta*) М. А. Сапонов красиво именует «готической каденцией». В немецкой музыковедческой литературе она же называется скучным термином Zweileittonkadenz.

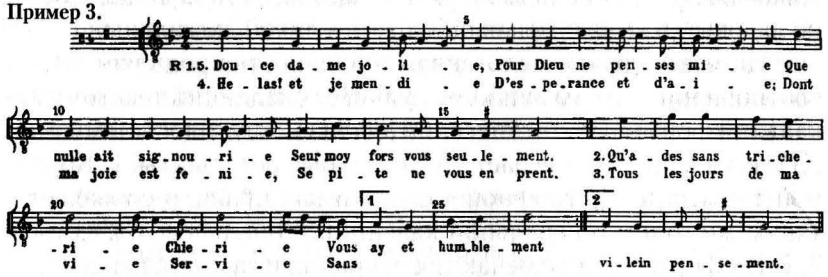
[27] Маркетто Падуанский в трактате «Разъяснение в искусстве плавной музыки» (ок. 1309–18).

[28] Если трактовать готическую каденцию как последовательность аккордов, то *a/cis'/fis'* придется объяснять как «обращение минорного трезвучия» *fis'/a/cis'* (основной тон обоих — *fis*), а квинтоктаву *g/d'/g'* — как «трезвучие... без терции»! Продолжая в том же духе, следовало бы (согласно позднейшей аккордовой логике) рассматривать функциональную логику как в VII-I, определяя ее по ходу «основных тонов» *fis-g*.

Все двухголосные баллаты Франческо Ландини (основной жанр в его музыке) имеют секундовое соотношение каденций. Из 33 пар каденций в трехголосных баллатах 24 имеют секундовое соотношение, 8 — терцовое и лишь в одной баллате соотношение открытой и закрытой каденций квинтовое (коренной тон ультимы открытой каденции расположен квинтой выше коренного тона закрытой). Сходные статистические результаты дают анализы музыки других итальянских композиторов XIV века. Например, из 15 зафиксированных мною пар в каденциях Паоло Флорентийского все 15 имеют секундовое отношение коренных тонов.

Похожую статистику дает французский материал. В 33 случаях «тонального тождества» в балладах Гильома де Машо 22 пары (открытая-закрытая каденции) имеют секундовое отношение (ультима закрытой всегда секундой ниже открытой), 9 пар — терцовое (в семи случаях ультима закрытой находится на нижней терции, в двух — на верхней терции). В восьми сочинениях соотношение коренных тонов квинтовое (ультима закрытой квинтой ниже ультимы открытой)[29].

Пример 3.



Признаки мелогенной тональности обнаруживаются не только в многоголосной музыке. Рассмотрим с точки зрения прототональности и модальности шедевр музыки Машо — его одноголосное вироле (№ 4) «Douce dame jolie»[30].

Определяющим гармонию этой пьесы является g-дорийский (то есть транспонированный) лад. Для установления модальной атрибуции достаточно первой фразы (вовсе не обязательно дожидаться финалиса), в которой звучит типичная мелодическая формула первого тона, известная всем (и самому канонику Машо) по плавному распеву[31]. Финалис в конце генеральной (= строфной) каденции в т. 16 является одновременно первой и главной опорой прототонального лада. Тоническое значение ладового устоя *g* не зависит от модальных акциденций (musica ficta), которые выписаны редактором над нотами (можно петь *fis*, можно *f*). Тональное единство пьесы скрепляется одинаковыми (равновысотными) устоями в конце куплетной (т. 29) и рефренной частей вироле. Кроме прототоники в вироле есть две равные по значению вторичные опоры лада: одна из них в рефрене, на тоне *a* (в ультимах строк первой строфы, на словах joli*e* и mi*e*), типичная мелогенная доминанта, тяготеющая к прототонике *g*; вторая опора лада — на тоне *d* (в словах второй строфы — triche*rie*, che*rie*, humbl*ement*), который является типичной реперкуссой дорийского автентического лада. Так в вироле Машо органично сочетаются модальные и прототональные черты лада.

Формы старинной тональности могут взаимодействовать (и в практике часто взаимодействуют) с отдельными признаками гармонической тональности. Признаки последней проявляют себя, как правило, в каденциях, но, как мы увидим, и не только в каденциях. Разумеется, ни о какой полноценной гармонической тональности в сочинениях рассматриваемого периода говорить

---

[29] Примечание к статистике по Машо. При подсчете учитывались также двойные баллады, с двумя парами открытых/закрытых каденций, поэтому 22+9+8 ≠ 33.

[30] Нижеследующую транскрипцию Лео Шраде я отредактировал только в одном отношении: убрал редакторский бемоль над *e* в т. 23. Чтобы читатель мог как следует прочувствовать лирику Машо, привожу русский эквиритмический перевод вироле, выполненный Ольгой Лебедевой:

1. О госпожа, поверьте:
Я предан вам до смерти,
И всем святым на свете
Клянусь вам в этом я.

2. Держал всегда в секрете
Я эти
Признания, тая.
И страсть была в запрете —
Как в клети
Птенец, любовь моя.

3. Увы! Попал я в сети,
И если бы приметил,
Что пыл мой безответен —
С ума сошел бы я.

4. О госпожа, поверьте:
Я предан вам до смерти,
И всем святым на свете
Клянусь вам в этом я.

5. Но сладки столь, заметьте,
Те плети,
Что жгут всего меня,
Я связан, безответен —
Но светел!
Виной — любовь моя.

6. Хоть пыл мой многолетен —
Вам, видно, не заметен,
И отзвука не встретил
У вас, любовь моя.

7. О госпожа, поверьте:
Я предан вам до смерти,
И всем святым на свете
Клянусь вам в этом я.

8. Без вас никто на свете,
Поверьте,
Не вылечит меня.
Мой нежный враг, что весел
Как ветер,
Когда страдаю я.

9. Молю вас: не робейте,
Тоску мою развейте
И поскорей убейте
Меня, любовь моя.

10. О госпожа, поверьте:
Я предан вам до смерти,
И всем святым на свете
Клянусь вам в этом я.

[31] Реперкуссия: ход на квинту вниз к финалису, затем на секунду вниз от него, затем снова на секунду вверх, к финалису.

нельзя — нет *системы* тональных функций, нет отклонения и модуляции, нет субсистем, нет *сквозного* тонального тяготения[32] и т. д. Удельный вес мелогенной и гармонической тональностей нельзя измерить с точностью до процента, но можно с уверенностью утверждать, по крайней мере, одно: пока конкорд превалирует над аккордом (грубо — до середины XV века), в этом пандане превалирует мелогенная тональность; по мере того как конкордовая логика заменяется аккордовой, всё больше превалирует гармоническая тональность[33]. В академической профессиональной музыке прототональность вытесняется в целом с наступлением гомофонной эры (например, в музыке итальянских «монодистов» начала XVII века). При этом прототональность до наших дней успешно живет в канонических формах музыки — прежде всего, богослужебной, традиционной и народной,— которые не подвержены ни бегу времен, ни кратковременным (в масштабе наблюдаемой 2000-летней истории музыки) стилевым переменам[34].

Рассмотрим редкий (для XIV века) случай сочетания двух исторических форм тональности в чудесном маленьком рондо «Puis qu'en oubli» Гильома де Машо[35], по нумерации Шраде № 18:

[32] Тональность, в которой отсутствует сквозное тональное тяготение, Холопов называет «рыхлой» (от нем. lockere Tonalität), например, в цитированной выше статье «Категории лада и тональности в музыке Палестрины».

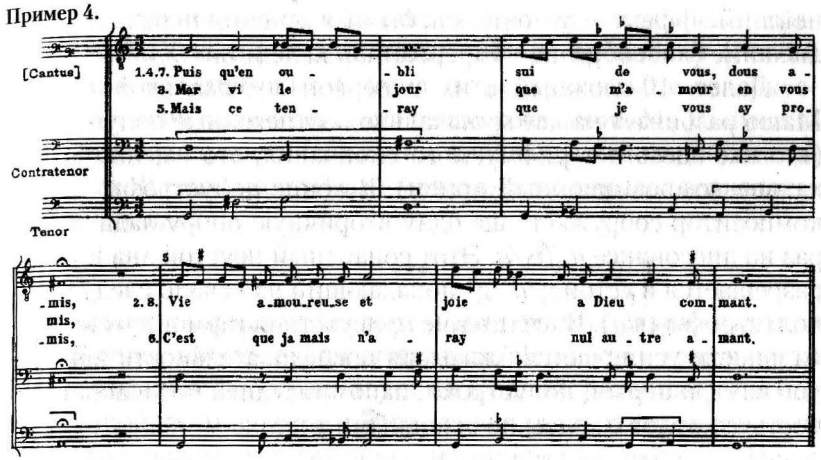
[33] Различение конкорда и аккорда представляет сложность в гармоническом анализе начиная приблизительно с Окегема. Верный индикатор, как мне кажется,— ультима генеральной каденции, иерархически наиболее значимое созвучие в форме. Также важны и строфные, и полустрофные, и менее значимые каденции (по степени уменьшения их тяжести). До тех пор пока опорные созвучия в форме представлены квинтоктавами (а не трезвучиями), нельзя быть уверенным в том, что поворот от конкорда к аккорду окончательно закрепился в гармоническом сознании, а значит, и невозможно рассматривать артефакт такой «промежуточной» формации лада целиком в русле классической (аккордовой) тональности.

[34] Достаточно послушать образцы греческой церковной музыки с «исоном» (низким тоном-бурдоном, т. е. вокализируемым органным пунктом), чтобы убедиться в том, что прототональность по-прежнему «жива и здорова». Соответственно, и формы русской церковной музыки, заимствующие греческий гетерофонный склад (напр., валаамский распев, или распевы Супрасльского монастыря, реконструированные Конотопом), немедленно идентифицируются слухом как (прото)тональные.

[35] Транскрипция Лео Шраде. Привожу эквиритмический русский перевод стихов Машо, выполненный Ольгой Лебедевой:

Пусть Вами я забыта, милый друг,
И говорю «прощай» своей любви,
Будь проклят день, мне давший столько мук,

Пример 4.



В музыкальной форме отчетливо выделяются две музыкальные строфы[36]: первая распевает 1, 3, 4, 5, 7 строки текста, вторая — 2, 8 и 6 строки. Ультима генеральной каденции (т. 7) — g-квинтоктава — сопрягается с терцсекстой *a/cis'/fis'* (коренной тон a) в конце первой строфы. Изящество этого сопряжения в том, что последнее созвучие строфы (распев второго слога в слове a*mis*) является не консонансом (как обычно), но диссонансом, который разрешается в первый консонанс 2-й музыкальной строфы (на слове *Vie*). Таким образом, типичная для мелогенной тональности сонантная ячейка *a/cis'/fis'* — *g/d'/g'* разрывается паузой на грани разделов, что создает выразитель-

Пусть Вами я забыта, милый друг,
Но больше ни на чей любовный стук
Уж сердце не ответит — не зови,
Пусть Вами я забыта, милый друг.

Замечу попутно, что старофранц. amis может означать и «друг» и «подруга». Соответственно, лирическое признание может идти и от лица мужчины. Тесситура, в которой записано рондо, очень низкая (*G-g* для тенора и контратенора, *fis-d'* для кантуса). Даже по современному камертону это очень низко, а по старому должно быть еще ниже, то есть пьеса явно написана для мужского ансамбля. В самом этом факте нет ничего удивительного, если вспомнить, что мужские ансамбли в анализируемую эпоху могли исполнять и женские и мужские песни.

[36] «Строфами» я называю отделы музыкальной формы условно, для быстрого реферирования их. В отечественной науке до сих пор не выработано специфических терминов для обозначения музыкальных разделов старинной текстомузыкальной формы. Обозначать их буквами алфавита и далее реферировать «мертвыми» буквами мне не хочется.

нейший эффект — у поэта как бы от волнения перехватывает дыхание (своеобразная «прерванная каденция» XIV века).

Далее, 10-сложный стих в первой музыкальной строфе Машо разбивает на две музыкально соотнесенные полустрофы (в стихе здесь нет рифмуемого окончания, это именно музыкально-композиционный прием). В конце полустрофы (ou*bli*) композитор сооружает еще одну вторичную опору лада, в этот раз на диссонансе *d/fis/a*. Этот сонантный неустой аналогично разрешается в устой *g/d'/g'*, попадающий на начало следующей полустрофы (*sui*). Впечатление присутствия гармонической тональности усиливается благодаря последовательности конкордов внутри первой полустроки, напоминающей последовательность аккордов с ходом по основными тонам:

поэтический текст	Puis	qu'en	ou -	bli	sui...
ход по основным тонам	g	d	g	d	g
ощущаемая (классическая) тональная функциональность	T	D	T	D	T

Слух музыканта XX — начала XXI века, воспитанный на мажоре и миноре, рутинно «достраивает» малую терцию к *g*, как бы игнорируя тот факт, что тоника представлена здесь не трезвучием, а (в полном соответствии с представлением о консонансе в данную эпоху) квинтоктавой.

Таким образом, при главном прототональном устое (прототонике) *g* мы отмечаем слухом и разумом два вторичных устоя *a* и *d*, которые становятся таковыми благодаря своему уникальному положению в форме, в результате намеренного замысла композитора (то, *как* Машо распел / разместил свой стих в музыкальной форме), а по сути являются несовершенными диссонансами — и разрешаются по правилам модальной гармонии XIV века — в совершенные консонансы.

При том, что ключевых знаков рондо не содержит, тем не менее, очевидно, что *существенной* в его звукоряде является звукоступень *b* (а не *h*). Если рассматривать рондо № 18 с точки зрения модальности, оно вполне укладывается в рамки дорийского транспонированного, с типичной альтерационной хроматикой (musica ficta) *fis* и *cis*.

Взвешивая соотношение модальности и тональности, я должен констатировать, что ясные признаки прототональной

функциональности выражены намеренно, явно и ярко, в то время как модальные функции никак себя не проявляют (нет ни типичных мелодических формул, ни реперкуссы, ни реперкуссии). Для меня несомненно, что в этом сочинении Машо именно динамика тональности (сочетание признаков мелогенной и гармонической тональности), а не модальности, определяет целостный облик лада.

***

Автор этих заметок далек от мысли считать разработку старинной тональности делом решенным. Ясно одно: тональность (как и модальность) существует не в одной, раз и навсегда определенной, всем известной форме, но в разных, переменчивых и сложно взаимодействующих исторических формах. Наше время[37] открывает неизвестные страницы далеких и странных «музык» — от скупых образцов древнегреческой и византийской гимнографии, от незамысловатой средневековой кантиги до сверхсложных ренессансных мотетов и месс. Образцы самых разных музыкальных стилей, если они задуманы и выполнены мастерски, прекрасны каждый по-своему, но далеко не каждая старинная ладовая структура легко поддается истолкованию. Некоторые случаи «промежуточных градаций» лада даже способны поставить исследователя в тупик[38]. Только вооружившись правильным методом, разработав специфическую технику гармонического анализа, пытливый ученый сможет «пить из того же источника» (ex ipso fonte bibere)[39], то есть научиться рассматривать звуковысотные феномены старинной музыки адекватно самой этой музыке. Этот подход завещал нам Ю. Н. Холопов.

---

[37] Начиная приблизительно с 60-х гг. XX в. и по сей день.

[38] Достаточно сослаться на поздние сочинения Джезуальдо (особенно на 6-ю книгу его мадригалов), художественная ценность и композиционная законченность которых, кажется, ни у кого ныне не вызывает сомнений. Однако какого-либо удовлетворительного объяснения гармония Джезуальдо (в том числе и в работах Холопова) до сих пор не получила. Как мне кажется, решение этой труднейшей исследовательской проблемы возможно, если умело приложить метод многоаспектного (прототонального, тонального и старомодального) анализа его сочинений.

[39] Это латинское выражение я заимствовал из статьи Ю. Н. Холопова «Historia facit saltus». Написанная в 1980-е гг. как введение к первому тому переводов старинных трактатов о музыке на русский язык, она (как и сама серия переводов) до сих пор не опубликована.