

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Ю. Н. Холопов

О принципах композиции старинной музыки

Статьи. Материалы



НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР
«МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ»
МОСКВА 2015

УДК 781.5
ББК 85.310.56
X 736

Издано
при поддержке ВР



Рецензенты:
С. Н. Лебедев, кандидат искусствоведения
М. Л. Насонова, кандидат искусствоведения

Ю. Н. Холопов

X 736 О принципах композиции старинной музыки. Статьи и материалы / Ю. Н. Холопов ; ред.-сост. Т. С. Кюрегян. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. — 520 с., нот.

ISBN 978-5-89598-308-9 (в пер.)

Настоящий сборник публикуется в рамках проекта, посвященного изданию трудов выдающегося ученого, профессора Московской консерватории Юрия Николаевича Холопова (1932–2003). В него вошли статьи разных лет, посвященные старинной музыке — от греческой античности до наследия великих мастеров Нового времени (Палестрина, Шютц, И. С. Бах). Представленные материалы отражают воззрения исследователя на основные проблемы формообразования, лада, метра, ритма в средневековой монодии (древнерусской, западноевропейской), ренессансном многоголосии, фугированных и гомофонных формах барокко. Предлагаемые тексты в значительной степени новы для современного читателя: некоторые из них печатаются впервые, другие публиковались лишь в зарубежных изданиях на иностранных языках либо в малотиражных отечественных сборниках.

Адресовано преподавателям и студентам музыкальных учебных заведений и всем интересующимся эволюцией музыкального мышления.

УДК 781.5
ББК 85.310.56

В оформлении обложки использованы материалы из личного архива Ю. Н. Холопова.

ISBN 978-5-89598-308-9 (в пер.)

Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке

1. Лад — душа музыки. 2. Лад модальный. Минимальные разъяснения. 3. Церковный звукоряд. 4. Церковные лады, или тоны (toni ecclesiastici). 5. «Тон» или «лад»? Уклонение от системы церковных ладов. 6. Проблема лидийского лада. 7. Неожиданное осложнение. 8. Лады модальной гармонии. 9. «Тоны» аутентичной теории и лады модальной гармонии. Парная диспозиция. 10. Модально-гармонические лады: некоторые трудности. 11. Восполнение старомодального пробела. Basse fondamentale. 12. Хроматическая модальность. Conclusio parva¹

1. Лад — душа музыки

Моделью мелодии, песни, музыки в древние эпохи является старинный модальный лад-звукоряд, определенным образом структурированный (то есть размеренный отношениями сильнейших консонансов). Точно так же дело обстоит и в голосах полифонических произведений; симптоматично, что в старину их издавали не в виде партитуры, а как певческие книги — по вокальным голосам.

В старинной музыке не было разделения музыкантов «по факультетам», и в одном лице недифференцированно совмещались роли композитора и клавириста, сочинителя и импровизатора, аранжировщика и «энхириада»² музыки, «музикуса» (от которого до певца «magna est distantia») и регента. Барочный исполнитель — не только органист-клавирист, но также и певец — был и «посткомпозитором», а исполнение с basso continuo предполагало продолжение творения музыки («музургии») в живом потоке обновления ее ткани³.

Статья (MGS № 562) написана на основе доклада, прочитанного в Московской консерватории на научно-практической конференции «Старинная музыка», проходившей 17–27 мая 1999 года. Опубликовано в сб.: Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция / сост. и ред. Р. А. Насонов, М. Л. Насонова. М., 1999. С. 11–46. Перепечатана в сб.: Гармония: проблемы науки и методики. Вып. 1 / ред.-сост. Э. А. Стручалина. Ростов н/Д, 2002. С. 39–84. В настоящем издании печатается с некоторыми редакторскими уточнениями и комментариями С. Н. Лебедева, а также Г. И. Лыжова. Примечания без указания авторства принадлежат Ю. Н. Холопову.

¹ Данная статья, получившая широкое распространение в научно-учебной практике, написана в жанре практического компендия. По этой причине ряд сложных (неоднозначных, дискуссионных) проблем старинной гармонии оставлен здесь автором без внимания, или намеренно упрощен. Ряд специфических терминов, в том числе малоупотребительных неологизмов, вводятся автором без определений (по той же причине). Разъяснения некоторых терминов и указания на проблемные области современного знания о старинной гармонии пылкий читатель найдет в комментариях к статье. — *Примеч. С. Н. Лебедева.*

² Автор обыгрывает позднегреческое значение слова ἐνχιρίδιον (enchiridion) — наставление, руководство. — *Примеч. С. Н. Лебедева.*

³ В настоящей теме могли бы присутствовать и практические рекомендации по раскрытию, изложению лада, то есть по работе «роспевщика».

В наше время бурно развивается одно из «направлений Волконского»⁴ — возобновление практики старинной музыки, в частности барочной и ренессансной. На нас навалилась огромная масса новых явлений, понимать которые музыкантам приходится с тем багажом, который есть: с точки зрения «Бригадного учебника», единственной науки-практики, которую знают все. В противоположность к этому естественно было бы возобновить одновременно и аутентичные методы старинной практики музыки, когда исполнитель мог бы быть со-творцом произведения (как, например, клавирист в практике *basso continuo*). Такой исполнитель должен был бы сегодня и мыслить как композитор, творчески интерпретируя играемую старинную музыку.

И первое, что должен здесь знать исполнитель-практик, это **правила лада**: какой это лад, каковы его основные компоненты, основные понятия, как он осуществляется, как развертывание лада формирует музыкальное произведение. В любой момент исполнитель должен верно понимать, на каком месте развертывания лада находится музыка.

В понимание лада входит, конечно, и легкое его **определение**. Есть полная аналогия между характеристиками существа лада в XVIII–XIX веках, как в выражениях «d-moll'ный концерт», «C-dur'ная симфония», «твержу дуэт a-moll'ный»⁵, и старомодальными «Missa L'homme arme sexti toni»⁶, «Toccata detto quinto tono»⁷, «Die IX. Symphonia aus dem F b moll»⁸, «Missa cujusvis toni»⁹, «Magnificat V.Toni» (— in F с окончанием на аккорде A-dur)¹⁰ и т. п. Определение старого лада должно быть делом столь же простым и привычным, как установление тональности в сонате Бетховена или Прокофьева. И, аналогично, желательно к тому же понимание лада - процесса на всем протяжении его развертывания в виде целостной формы произведения.

Необходимым компонентом ладовых определений является и правильная терминология: как это называется?

⁴ Волконский Андрей Михайлович (1933–2008) — русский композитор, дирижер, клавесинист, органист. В 1964 году организовал ансамбль старинной музыки «Мадригал» (один из первых коллективов подобного рода в Советском Союзе), которым руководил на протяжении десяти лет. — *Примеч. ред.*

⁵ Цитата из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (д. III, явл. 6). В оригинале она выглядит так: «На флейте я твержу дуэт А-мольный». — *Примеч. С. Н. Лебедева.*

⁶ Вероятно, имеется в виду одна из двух месс Жоскена Дебре на песню «Вооруженный человек». — *Примеч. С. Н. Лебедева.*

⁷ Видимо, речь идет о сочинении под заголовком «Toccata dell' undecimo detto quinto tono» («Токката 11 тона, называемого пятым»), популярной токкате К. Меруло. — *Примеч. С. Н. Лебедева.*

⁸ Ссылка на заголовок одной из пьес в сборнике «70 симфоний» С. Шейдта (SSWV 401–410). — *Примеч. С. Н. Лебедева.*

⁹ «Месса в любом тоне». — лат. **Сочинение** Й. Окегема. — *Примеч. С. Н. Лебедева.*

¹⁰ Вероятно, имеется в виду магнификат из «Новой табулатуры» С. Шейдта (SSWV 244). — *Примеч. С. Н. Лебедева.*



2. Лад модальный. Минимальные разъяснения

Для практического определения лада в старинной музыке существуют два препятствия:

а) понятие «лад» (старинный, модальный) подменяется «тональностью» в смысле C-dur, d-moll, тем, что нам единственно знакомо (отсюда неадекватная терминология из «Бригадного учебника»: «ладотональная функциональность», «тональный план», «постепенная модуляция», трехчастная форма «с модулирующей серединой» и т. п.);

б) сущность древнего модального лада для большинства музыкантов-исполнителей остается почти неизвестной (за исключением встречающихся повсеместно названий «tonus», «phrygius», «G $\sharp$ dur», [лад] большой терции «Ut-Re-Mi» и т. п.).

Коренное различие между модальным ладом и тональностью состоит в типе центрального звукоотношения, лежащего в основе системы того и другого, *центрального элемента*. ЦЭ тональности мажора и минора (как, в частности, и в распространенных учебниках гармонии) — это вертикальное единство, консонирующий аккорд с максимально слышимым основным тоном (в тяготении к нему — сущность тональности). ЦЭ модального лада — единство горизонтальное, мелодия, звукоряд, попевка¹¹.

Чтобы определить лад и тональность в Третьей симфонии Бетховена, нам достаточно услышать его вертикальный ЦЭ — первые два аккорда-удара. Получается Es-dur, который определен сразу и однозначно, и далее на протяжении четырех частей гигантской формы лишь раскрывается. По аналогии, чтобы определить монодический лад в грегорианском Credo или в знаменном «Господи воззвах» 1-го гласа, нам необходимо услышать его горизонтальный ЦЭ, то есть мелодию со структурированным звукорядом. Обратим внимание: услышать надо лад в целом, ладовые опоры всей мелодии, в особенности главную опору — последний звук.

Итак, определяя лад в первом приближении, надо воспринять:

тональность		модальность
аккорд тоники и его основной тон (ЦЭ вертикальный)	↑↑ ↓↓ ••	звукоряд [в полном составе] и его устой (ЦЭ горизонтальный)
		→→→→→↓

¹¹ Термин «попевка» (особенно в словосочетании «ладовая попевка») широко используется в российском музыковедении по отношению к разным культурно-историческим традициям (не только к знаменному распеву, но и к средневековому западному хоралу, азербайджанскому мугаму, индийской раге и т. д.); в трудах отечественных музыковедов-фольклористов — и для обозначения устойчивых оборотов в русской народной песне. На Западе в качестве обобщающего повсеместно распространен термин «мелодическая формула» (нем. Melodieformel, англ. melodic formula). — Примеч. С. Н. Лебедева.

Конечно, надо учитывать и эволюцию музыки. Тональность у Моцарта, Вагнера и Прокофьева (вспомним Марш из «Трех апельсинов») не есть единое явление. А модальность — не просто не единое явление, но много разных. Не задаваясь здесь целью систематизировать их, просто перечислим, в грубом приближении, несколько исторических слоев-эпох, наиболее актуальных для нашего рассмотрения. В западной музыке это:

1. Античная «троеродная» абсолютно модальная монодическая система, VI век до Р. Х. — V век по Р. Х.¹²

2. Попевочный лад раннехристианских мелодий, I тысячелетие, в тонариях VIII–X веков; «знаменные» обиходные лады русской монодии («гексаих»¹³).

3. Церковные тоны западной монодии (8 ладов — «октоих»; 12 ладов), так называемые «грегорианские лады».

4. Лады модальной гармонии, в многоголосии:

– ранний период, IX–XIII века;

– период XIV–XVI веков, «ренессансные» лады терцовой гармонической основы; система пяти модально-гармонических ладов («пентаих»¹⁴).

5. Лады хроматической модальности, XVI–XVII века.

Конечно, по каждой из названных модальных систем сначала надо было бы изложить суть ее теории (вместе с терминологией, знаковой системой, методикой анализа). В целях краткости здесь в наших конкретно-практических работах мы можем касаться теории лишь поверхностно, причем выборочно; впрочем, предоставляя и некоторое обобщенное решение проблем.

3. Церковный звукоряд

Для нашего восприятия привычна семиступенность звукоряда (знаки при ключе любого произведения, диатонизм как квинтовая 7-ступенность)¹⁵.

Но в старинной музыке, во всех трех великих модальных системах (древнегреческой, древнерусской, древней западноевропейской) звукоряд имел не семь основных ступеней, а восемь. В западной системе в течение 800 лет (XI–XVIII века) лад был структурирован тремя гексахордами Гвидо (см. пример 10), в котором есть равноправные *b* и *h*. Если говорить точнее, то это не диатоника, а миксодиатоника, смешение двух диатонических рядов. Считая по квин-

¹² Имеются в виду три рода интервальных систем — энгармонический, диатонический, хроматический. Судя по сохранившимся теоретическим свидетельствам, энгармонический род перестал бытовать уже в эпоху эллинизма, а ко II веку н. э. почти полностью исчезла хроматика (Птолемей признает общеупотребительным только один ее вид). К V–VI векам (Марциан Капелла, Бозций) включение хроматики и энгармоники в систему теоретической науки о музыке (гармоники) стало просто данью высокочтимой античности. — *Примеч. С. Н. Лебедева.*

¹³ Неологизм Ю. Н. Холопова. Разъяснение см. в его статье «Гексаих — древнерусская модальная система» (наст. сборник, с. 41–45). — *Примеч. С. Н. Лебедева.*

¹⁴ Неологизм Ю. Н. Холопова (аналог — «гексаих»; см. сн. 13). — *Примеч. С. Н. Лебедева.*

¹⁵ Диатоника как интервальный род может быть выражена посредством 7-ступенного звукоряда (гаммы) или последовательности шести квинт. — *Примеч. С. Н. Лебедева.*

там, мы получим основной ряд ступеней из двух встроенных друг в друга «проприаций»¹⁶ — «моллярной» (с си-бемолем) и «дуральной» (с си-бекаром):

проприация дуральная:	f - c - g - d - a - e - h
церковный звукоряд:	b - f - c - g - d - a - e - h
проприация моллярная:	B - f - c - g - d - a - e

В рамках церковного звукоряда действовали три Гвидоновых гексахорда (Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La), соответственно от *f* («мягкий», с си-бемолем) от *c* («натуральный», или естественный) и от *g* («твердый», «дуральный», с си-бекаром). Три гексахорда внутри миксодиатоники выполняли роль трех *наклонений* лада-звукоряда. Переход из одного гексахорда в другой назывался *мутацией*. Соответственно смена проприаций (дуральной на бемолярную или наоборот) также есть *мутация звукоряда*, без модуляции.

Мы не можем вдаваться в теорию вопроса. Ограничимся сводной таблицей, фиксирующей главные *модальные функции*¹⁷ (то есть значения ступеней в звукоряде, лат. *qualitates*), актуализируемые в различных модальных системах (см. схему 1).

Ходячие практические рекомендации:

- «Mi contra Fa diabolus in musica [est]». Запрет тритона;
- запрет переченя;
- «Una nota super La semper est canendum Fa» («одной нотой выше *La* всегда нужно петь *Fa*»).

После вокса *Sol* ступень *La* превращается в *Mi*, отсюда «sol-mi-зация»:

- «Ut-re-mi-fa-sol-la tota musica est» («...исчерпывается вся музыка»).

Применение двух «*b*» — *b* rotundum («круглое», *♭*) и *b* quadratum («квадратное», *⦿*) — регулировалось принадлежностью ступени к разным тетрахордам. Ступень «*b*» входит в моллярный¹⁸ тетрахорд *f-g-a-b*, тогда как *h* — в дуральный¹⁹ *h-c-d-e* (также в *a-h-c-d*, *g-a-h-c*). Упрощенно, их применение мотивируется натуральным полутоном к одному из краевых тонов Гвидонова гексахорда, *h* при *c* (= ниже *Ut*) и *b* при *a* (= выше *La*):

¹⁶ Неологизм «проприация» (введенный Р. Л. Поспеловой) охватывает три аутентичных термина: естественный, твердый и мягкий гексахорды. Смысл неологизма — удержать в переводе оригинальный термин «*proprietas*» (букв. «особенное свойство»), которым пользовался Гвидо Аретинский. Термина «*hexachordum*» у Гвидо нет. Он стал употребляться в связи с учением Гвидо позднейшими теоретиками (не ранее конца XV века). — *Примеч. С. Н. Лебедева.*

¹⁷ Термин «модальная функция» в учении о гармонии Холопова используется в двух смыслах: (1) для обозначения константных интервальных отношений в каком-либо звукоряде (например, как здесь *mi-fa*); (2) для обозначения отношений, выявляющихся в процессе развертывания модального лада, значений тонов этого звукоряда (финалис, реперкусса и т. п.). — *Примеч. С. Н. Лебедева.*

¹⁸ Мягкий.

¹⁹ Твердый.

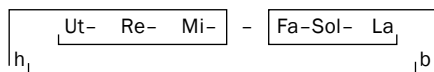
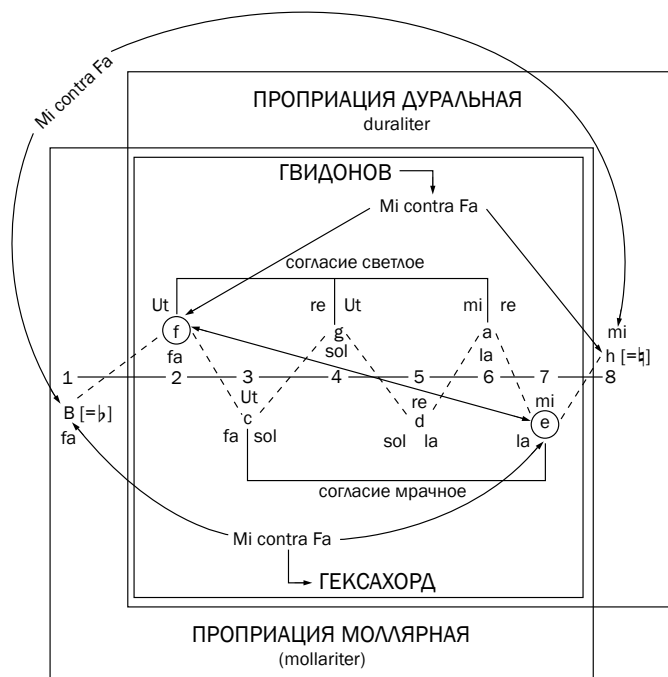


Схема 1

Модальные функции церковного звукоряда



В качестве практического правила применение этого «двойного b» (*b-h*) известно всем, проходящим полифонию «строгого письма», то есть XVI века.

Восьмиступенность церковного звукоряда, структурированная тремя Гвидоновыми гексахордами, проецируется и на сложившуюся систему ключей, изображаемых буквами латинского алфавита. Буквы (*litterae*) называются также *клависами*, то есть ключами (*claves*).

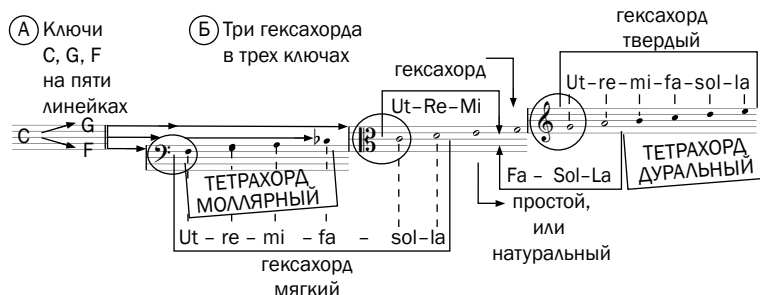
Центральным элементом системы ключей является клавис «C» (= *ut*)²⁰. Всего же ключей столько, сколько разных гексахордов, то есть всего три. В линейной нотации, где линейки находятся на расстоянии терции, гексахорды естественно сопрягаются не по квартам, а по квинтам, то есть по линейкам «через одну». Поэтому буквы-клависы для «*ut*» двух других гексахордов по принципу «плюс-минус квинта» оказываются «F» внизу и «G» вверху. Отсюда и три ключа, которыми мы пользуемся: басовый (F), цефаутный (C) и скрипичный (G), см. «А» на схеме 2.

²⁰ Можно позволить себе этимологическую вольность и расшифровать ЦЭ нашей графики, ключ «C», как аббревиатуру от латинского «*centrum*». А оно, в свою очередь, происходит от греческого «*kentron*», означающее средоточие, центр, побудительное начало, *membrum virile*.

А весь блок трех гексахордов складывается «в наложении» воксов-функций их переключением по формуле «sol=ut». (Тогда это уже не «соль-ми-зация», а «соль-ут-зация».) «Солютизацию» с тремя ключами см. на схеме 2 Б²¹.

Схема 2 А Б

Гексахорды и ключи



Учитывать специфику 8-ступенного церковного звукоряда в его отличии от привычной нам 7-ступенной диатоники классической тональности постоянно необходимо для адекватного понимания грегорианики, ренессансных и барочных ладов, русского знаменного гексаиха.

4. Церковные лады, или тоны (toni ecclesiastici)

Церковные тоны выросли на основе миксодиатонического церковного звукоряда, структурированного ЦЭ — совершенными консонансами квинтооктавы (типа $d-a-d^1$) и квартооктавы ($A-d-a$). Как лады монодические они используют — согласно природе звука — различие в одноголосии между автентической (квинтооктава) и плагальной (квартооктава) формами.

«Структурирование» означает также пронизанность квартоквинтовыми отношениями всего звукоряда (см. схему на с. 224), диатонизм звукорядной основы и использование всех открывающихся возможностей гаммового заполнения квинты (их четыре) и кварты (их три). Отсюда общеизвестные четыре «формы квинты»²² (считая в полутонах)²³:

		1	2	2	2	—	как	e-h	
		2	1	2	2	—	как	d-a	как и все другие
	2	2	1	2	—	—	как	g-d	аналогично
2	2	2	1	—	—	—	как	f-c	

²¹ Современная реконструкция Ю. Н. Холопова. — Примеч. ред.

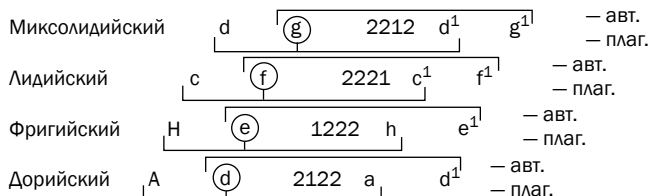
²² Напомним, что в монодии «квинта» — не созвучие, а амбитус, то есть рамка, охватывающая ряд ступеней. Квинта — значит звукоряд квинты.

²³ В латинской античной и средневековой науке они именовались «видами» («species»). — Примеч. С. Н. Лебедева.

В рамках унаследованного от античности «полного звукоряда»²⁴ (он начинался, если снизу, от А) сцепления консонантных остовов четырех пар ладов располагаются следующим образом:

Схема 3

Образование видов октавы из четырех видов квинты и трех видов кварты



Отсюда первый практический ориентир для определения и грегорианских тонов, и далее ренессансных ладов: четыре основных тона²⁵.

Схема 4

Греческие номера ладов:	α — β — γ — δ —
Основные тоны (клависы):	d — e — f — g —
Основные тоны (воксы):	re — mi — fa — sol —
Названия ладов:	dor. — phr. — lyd. — mix. —
Латинские номера ладов:	I/II — III/IV — V/VI — VII/VIII

На них строятся автентические лады (квинта плюс кварта сверху) со своими плагальными разновидностями (кварта плюс квинта сверху). Чтобы определить лад, надо учесть четыре модальных индекса:

1. Каков финалис (конечный тон) лада?

2. Каков амбитус лада (объем реально используемого звукоряда)? Если ниже финалиса ступеней нет или есть только одна (например, субтон с в d дорийском, субтон f в G миксолидийском), то лад автентический; если ниже финалиса ступеней больше, чем одна, тогда лад звучит по-другому, он — плагальный (например, ступени c, d в e фригийском).

3. Какова реперкусса лада (то есть его вторая опора, тон повторения)? Реперкусса — остаток древней псалмодии-речитации, во многих мелодиях (псалмодических участков) это просто выделенная звукуступень, на ней может «держаться» мелодия, пока она не направилась к своему модальному разрешению на конечном звуке; у каждого лада реперкусса находится на своей звукуступени.

4. Каковы попевки лада? Каждому ладу большей частью свойственны свои характерные мелодические обороты; непосредственно либо в конечном

²⁴ «Полный звукоряд» — то же, что «полная система» (греч. σύστημα τέλειον; лат. constitutio tota). — Примеч. С. Н. Лебедева.

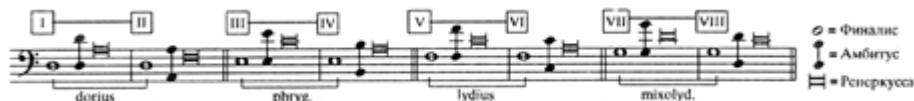
²⁵ На схеме 4 сверху греческими буквами обозначены встречающиеся в ранних средневековых трактатах греческие названия ладов (попарно) — «первый», «второй», «третий», «четвертый».

счете они восходят к мелодическим формулам псалмовых тонов. Впрочем, попевки лада нередко проявляются слабо, и тогда учет их не столь обязателен, как первые названные три индекса.

Сведем модальные индексы в единую таблицу и, согласно общей краткости нашего изложения, приведем сразу оба варианта системы церковных тонов — исконную восьмиладовую и позднейшую (Глареанову) двенадцатиладовую:

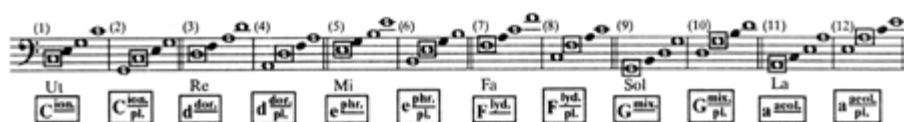
Пример 1 А

8 церковных ладов (схема)



Пример 1 Б

12 церковных ладов (схема)



Не вдаваясь в сложный вопрос о попевках тона как интонационном источнике модальных мелодий западного хора, отошлем к мелодиям псалмовых тонов²⁶.

К интонационным компонентам каждого тона относятся: иниций (зачин), тенор (то есть реперкусса, звук речитации), медиация (срединная каденция), во второй половине псалмовой строки — снова (тот же) тенор и терминация (заклучительная попевка = каденция); тенор первой полустроки может пересекаться флексой («изгибом» тенора)²⁷.

Приведем пример определения лада в «типичной» мелодии, где все модальные индексы слаженно указывают на определенный тон, здесь — первый (I):

Пример 2 А Б В. Гимн «Ave maris stella»

²⁶ См.: ГХ 1998. С. 105–107; а также: Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н. Григорианский хорал. М., 2008. С. 106–108.

Псалмовый тон — это мелодия-модель для псалмодии (а не для любого песнопения). Его зачин (intonatio) и каденция (differentia) представляют собой типизированные мелодические обороты, или «мелодические формулы». Они могут встретиться и в песнопении того же тона (в антифоне, респонсории), однако, это вовсе не обязательно. Например, типичнейшая формула зачина в распеве I тона (c-)d-a-b(h)-a не содержится ни в одном из «стандартных» псалмовых тонов, в то время как «интонация» V псалмового тона (f-a-c¹) довольно часто встречается (в многочисленных вариантах) и в распевах вне псалмового тона. — Примеч. С. Н. Лебедева.

²⁷ ГХ 1998. С. 22–24. (Материалы из книги В. Апеля, в изложении Т. С. Кюрегян.)

Поскольку псалом поется с антифоном, он необязательно заканчивается на финалисе (который находится в конце антифона); кроме того, амбитус псалмового тона уже амбитуса «обычного» распева (псалмодическая модель более архаична, чем сопрягаемый с псалмом распев). Таким образом, категории и функции модальной псалмодии не полностью совпадают с показателями лада. — Примеч. С. Н. Лебедева.

А

À . ve má . ris stél . la, Dé . i Má . ter ál . ma,

À . que sém . per Vír . go, Fé . lix caé . li póir . ta. À . men.

Б

À . que sém . per Vír . go, Fé . lix caé . li póir . ta. À . men.

В

попевки I тона:

попевки I тона:

Определение по индексам:

1. *Финалис* — *d* (тон или I, или II),
2. *Амбитус* — типичная октава $d-d^1$ с субтоном *c* (тон I)²⁸,
3. Псалмодической *реперкуссы* в этой песенной мелодии нет (вместо псалмодии здесь действуют законы песенной формы; стихотворный размер гимна — трехстопный хорей), но вторая опора лада есть — типичная ладовая реперкусса *a* (см. также в начале типичный для I тона скачок на квинту вверх)²⁹.

4. *Попевки* не очень близки псалмовым тонам, но в разной степени они встречаются в некоторых других мелодиях того же тона (см., например: LU, p. 258 — «Lucis», p. 353 — «Rorate», p. 504 — «Exsurge», p. 583 — «Pueri», p. 880/881 — «Veni», p. 1453 — «O Crux», p. 1523/1524 — «Decora», p. 1627 — «Nativitas», p. 1756 — «Cantantibus organis» и др.).

Однако отнюдь не во всех случаях определение лада столь просто и однозначно. Господствующая система, атрибутами которой являются модальные индексы, допускает модальную (ладовую) *переменность*, притом в двух видах:

- смена *проприации* (например, с дуральной на молярную),
- смена *вида лада* – с автентического на плагальный (например, I → II) либо наоборот. На некоторых отступлениях от системы следует остановиться.

5. «Тон» или «лад»? Уклонение от системы церковных ладов

Некоторые образцы мелодий, отступающих от общих законов лада.

5.1. Латинские монахи-«магистры», *doctores-professores*, развлекались тем, что в инструктивных целях, ради лучшего усвоения «дисциплинами»-учениками того, где какой тон, подтекстовывали псалмовые тоны словами с указанием тона. Например, про I тон (см. пример 3): «Первый тон так начинается, так флектиру-

²⁸ «Субтон» здесь — целый тон, лежащий ниже финалиса. — *Примеч. С. Н. Лебедева.*

²⁹ Далее автором используется сокращенное обозначение индексов: Ф, А, Р. — *Примеч. ред.*

ется [членится флексой] и так медиатируется [членится медиацией]; и притом так заканчивается»³⁰ (в десяти терминациях)³¹:

Пример 3 А



Пример 3 Б



Итак, это подается как эталон I тона. В самом деле, финалис — *d*, амбитус I тона, типичная реперкуссия³² представлена как речитатив-псалмодирование. Однако уклонение от системы обнаруживается в звукоряде I тона. Конечно, обе проприации равно возможны. Но в данном случае действие «молярного» си-бе-моля без основного в звукоряде си-бекара *п р и р а в н и в а е т* молярную проприацию к *т р а н с п о з и ц и и* соответственно на одну квинту вниз — от (получается тогда) ля эолийского. Таким образом:

- финалис — *d*,
- тон — I,
- лад — (транспонированный) эолийский.

Такой вот сюрприз. Выходит, понятия «лад» и «тон» не тождественны³³. Приходится их разъединять и, соответственно, задать вопрос: а что мы определяем?

³⁰ Флекс — необязательная часть псалмового тона. Ее использовали лишь тогда, когда первое полустишие оказывалось слишком длинным. — *Примеч. С. Н. Лебедева.*

³¹ Мелодии псалмовых тонов цитируются по изд.: ГХ 1998. С. 105–106.

Между флексой и медиацией, равно как между медиацией и терминацией, в реальном распеве присутствует то или иное повторение тона речитации, обусловленное текстом, его протяженностью. — *Примеч. ред.*

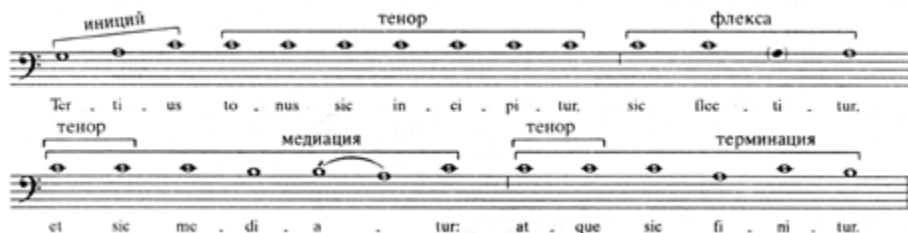
³² Реперкуссия (не путать с «реперкуссией» и псалмодическим «тенором») — характерный для церковного тона мелодический интервал между финалисом и реперкуссой (тенором), который берется скачком или заполняется постепенным мелодическим движением, или подчеркивается опеванием указанных ладовых устоев. Одна из категорий модально-моноподического лада. — *Примеч. С. Н. Лебедева.*

³³ В Средневековье использовались термины, предложенные еще Бозцием как синонимы: «tonus», «modus» и «tropus». Одни авторы (Хукбальд) предпочитали «tonus», другие (автор «Scolica enchiridiadis») — «modus», третьи (аноним «Alia musica») вообще не проводили различия между всеми тремя (на манер Бозция). Поэтому русские эквиваленты «церковный тон» и «церковный лад» совершенно тождественны. Ю. Н. Холопов хочет сказать, что «тоном» (помимо церковного тона / лада) также называлась мелодия-модель псалма. — *Примеч. С. Н. Лебедева.*

Приходится повториться: мы определяем лады, и в примере 3 (а, б) это d^{aeol} . Они же писали «*tonus primus sic incipitur*» и «*sic finitur*»³⁴. И этот эолийский ре имеет свои правильные Ф, А и Р (см. пример 3 Б).

5.2. Аналогичный образец, псалмовый III тон, обнаруживает другое уклонение. Среди его терминаций — их пять (канонически, по «*Liber usualis*») — ни одна не кадансирует на финалисе е. Одна — на *h*:

Пример 4 А



Пример 4 Б



Правда, конечный *h* обладает свойствами фригийского тона, транспонированного на квинту вверх в пределах звукоряда дуральной проприации. Все терминации III тона укладываются в Гвидонов 3-й гексахорд, *durum*.

Это уклонение надо понимать как остаток древнего, догрегорианского, принципа попевочного лада³⁵. Тогда формульность (попевочность) была сущностью лада, а финалис не был определяющим фактором.

Лад в примере 4 А мы должны рассматривать как незаконченную структуру, лишенную финалиса. О том, насколько важны попевки (здесь — III тона) для выражения его сущности, можно судить по следующему факту. Попевки III тона как тематический материал мелодии лежат в основе знаменитого гимна «*Te Deum laudamus*»³⁶. Мелодия с начальными словами опирается на звуки *e-g-a-c-h-a* (ср. с нашим примером 4 А; правда, из попевок-терминаций там используются главным образом другие, с конечными *a, g*). Через несколько веков Мартин Лютер (в песеннике 1529 года) перевел текст «*Te Deum*» на немецкий язык, получилось «*Herr Gott, Dich loben wir*»³⁷. А великий лейпцигский кантор сделал гениальную обработку для органа; она помещена в VII томе его *Orgelwerke*, под № 26. Естественно — в ми фригийском (начинается ми-минорным аккордом). Специфичность модальной гармонии Баха придает гармониза-

³⁴ Притом среди вышеупомянутых 10 терминаций 7 (семь) не на *d*. Они на *f* (1), *g* (3) и *a* (3). См.: ГХ 1998. С. 105.

³⁵ См. в кн.: Ефимова Н. И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий. К проблеме эволюции модальной системы. М., 1999.

³⁶ См. LU (р. 1834–1837), где он приведен с определением лада — III тон (р. 1834).

³⁷ На Руси «*Te Deum*» превратился в «Тебе Бога хвалим».

ция как раз попевок III тона с упором на с (и на а), представленных в древнем (латинском) оригинале³⁸ (см. пример 4 А).

Таким образом, попевки III тона передают сущность лада e^{phr} и без финалиса.

5.3. Ладовая переменность — вообще свойство модальных ладов. Она столь же характеристична, как отклонения (и модуляции) в тональной гармонии.

Нередка и смена вида лада, упомянутая выше. Так, в том же гимне «Te Deum» III тона последний господствует лишь в первой половине, кончая словами «sanguine redemisti». Сперва в III тон внедряется типовая попевка IV тона, впервые на словах «Tu Rex gloriae, Christe», с концовкой $h-g-e$ ³⁹. Далее, еще через 6 строк идет уже не указанная в общем обозначении лада смена вида, вместо III тона теперь IV, от слов «Aeterna fac». Затрагивается характеристическая для IV тона субтерция с (характерных ладовых попевок IV тона нет среди псалмовых тонов), реперкуссой становится а (вместо c^1); амбитус оказывается $c-c^1$.

Свойство ладовой переменности присуще самой знаменитой средневековой мелодии — секвенции «Dies irae».

Первая (трехстрочная) строфа звучит в типичном II тоне, гиподорийском (см. пример 1 А). Приведем начало и конец общеизвестной мелодии:

Пример 5 А. Секвенция «Dies irae»



Пример 5 Б



Конец же звучит не во II тоне, а в I:

Пример 6 А



Пример 6 Б



Пример 6 В



³⁸ Они же начинают «Te Deum» К. Фесты (см.: Кюрегян Т. С. Te Deum // МЭ. М., 1981. Т. 5. Кол. 483).

³⁹ В учебном пособии, посвященном грегорианскому хоралу, это последняя из терминаций IV тона (см.: ГХ 1998. С. 106).

«Dies irae» — произведение огромное⁴⁰. Вид лада, I–II, сменяется там внутри каждой из трех суперстроф, симметрично по парам строф. Схема ладовой формы «Dies irae»:

Схема 5

Ладовая переменность в «Dies irae»

СУПЕРСТРОФЫ:	СТРОФЫ И ЛАДЫ:		
ПЕРВАЯ (=три пары строф)	I. Dies II. Quantus] тон II	III. Tuba IV. Mors] тон II	V. Liber VI. Judex] тон II
ВТОРАЯ (=три пары строф)	VII. Quid VIII. Rex] II	IX. Recordare X. Quaerens] I	XI. Juste XII. Ingemisco] II
ТРЕТЬЯ (=три группы строф)	XIII. Qui XIV. Preces] II	XV. Inter XVI. Confutatis] I	XVII. Oro [XVII]. Lacrimosa [XIX]. Judicandus [XX]. Pie] II тон I
Conclusio (кода)	[XXI] Amen. Тон I [=II]		Заключительное расширение формы

Сколько смысла вложено в подобный модалный план! Автор не только четко различал лады четные и нечетные, но их переменность положил в основу структуры суперстроф. 3х6 строф структурированы прямо-таки геометрически. Превратить последнюю строфу в три двухстрочные (все строфы трехстрочны, с модалной эпифорой) и переменить тон во отражение модалной переменности внутри каждой суперстрофы — значит быть мастером крупной модалной формы.

В каком же ладу знаменитая мелодия? В авторитетной «Liber usualis» указан тон I. Почему? Согласно правилу Гвидо лад определяется по заключению мелодии. Видимо, этим правилом руководствуются при определении тона и в LU. Но то, что всегда цитируется как «мелодия Dies irae», — не в первом тоне, а во втором, гиподорийском. Более точное определение лада в целом должно быть: лад дорийский переменный II–I тона (см. схему).

6. Проблема лидийского лада

Глареан когда-то сетовал, что против лидийского лада певцы словно заговор организовали и везде заменили его ионийским (транспонированным в bemollariter); то есть, попросту, в «лидийских» ладах V и VI всюду поется не си-бекар, а си-бемоль. Для Глареана это послужило стимулом сделать из «октоиха» (= 8 церковных ладов) «додекахорд», «двенадцатигласник». Тем самым Гла-

⁴⁰ Секвенция «Dies irae» полностью представлена в статье Ю. Н. Холопова «Месса» (см. наст. сборник, с. 202–206). — *Примеч. ред.*

реан узаконил в теории существование ладов ионийского (двух видов), заодно и эолийского; отсюда и название его знаменитого трактата (1547).

Дополнительную трудность для исследований составляет неизвестность того, как исполнялся лидийский лад и там, где он так нотирован — с си-бекаром. Вероятно, во многих случаях записанный лидийский при исполнении озвучивался как ионийский. Но мы будем опираться на дошедшую до нас запись, принимая ее за аутентичную. Достаточно достоверным представляется стандартный текст «Liber usualis».

Ситуация с лидийским ладом, пожалуй, даже драматична. Выпишем то, что он собой в действительности представляет, по тонам V и VI.

V тон:

- а) в самом деле *лидийский*, F^{lyd} ;
- б) V *нейтральный*, F^{neutr} , то есть без си-бекара и без си-бемоля;
- в) *переменный* лидийско-ионийский, $F^{lyd-ion}$, в разных вариантах;
- г) чистый *ионийский*, F^{ion} ;
- д) чистый *ионийский* C (!), C^{ion} .

Точно так же и VI тон:

- а) действительно, *гиполидийский*, $F^{lyd/pl}$;
- б) VI *нейтральный*, $F^{neutr/pl}$;
- в) VI *переменный*, $F^{lyd-ion/pl}$;
- г) чистый *гипоионийский* (чаще всего) $F^{ion/pl}$.
- д) чистый *C-гипоионийский*, $C^{ion/pl}$.

Приведем некоторые образцы. Сравнительная редкость — чистый F-лидийский⁴¹:

Пример 7 А Б

V тон. «Regem venturum» (LU)

Характерно, что никогда не встречается открыто лидийский увеличенный тетрахорд *h-a-g-f*.

Лад F-fa нейтральный, то есть не лидийский и не ионийский:

⁴¹ См. также в LU: «Confitebor» (p. 298), «Ecce Dominus» (p. 324), «Ex Sion» (p. 328–329, до вер-са), «Spiritus Domini» (p. 863), «Tantum ergo» (p. 1852), «Adoremus in aeternum» (p. 1853–1854), «Christum Dominum ascendentem» (p. 4*).

Пример 8 А Б В

V тон. «Agnus Dei» (XIII век, LU)

1. Agnus Dei qui tollis peccata mundi: <...>

1. Agnus Dei i.* [и т. д.]

Agnus 1 Agnus 2 Agnus 3=1 Agn. D. - 3=1 ut supra (=da capo)

Тоны: I II I F

Во всей мелодии ни разу не взяты ни си-бекар, ни си-бемоль. Интересно, что текстовая форма «Agnus» «ААВ» озвучена как «АВА», типа *da capo* (лат.: *ut supra*), то есть с расхождением между структурами текста и музыки. Точнее, так:

	1	2	3	
Текст:	ab	ab	ac	(анафора)
Музыка:	ab	cb	ab	(эпифора)

Начало 2-й строки (пример 8 Б) отмечено сменой ладового вида: *модальное отклонение* из I тона во II.

Весьма распространена модальная переменность типа лидийский-ионийский посредством мутации. Так, каждая из двух частей градуала «*Bonum est*» (LU, p. 1041–1042) выдержана в лидийском (V, с отклонением в VI), но в кадансе заключается ионийским. Офферторий «*Populum humilem*» (LU, p. 1015), аналогично, начинается и заканчивается в лидийском, но внутри лад мутирует, один раз затрагивает си-бемоль ионийский. Офферторий «*Afferte Domino*» (LU, p. 1296–1297) — точно так же.

Офферторий «*Expectans*» (LU, p. 1043) весь выдержан в фа лидийском, однако лишь в последней строке звук *f* появляется вообще в первый раз, становясь устоем лада. Это тоже своего рода внутрिलाдовая («*regulariter*») переменность: лад всё время опирается на а, как если бы это был лад ля эолийский, а затем происходит модальное разрешение его в основной целевой лад фа лидийский: а→F.

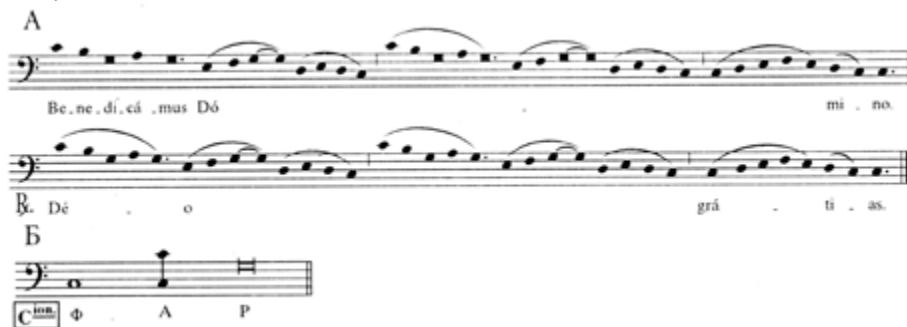
В Gloria VIII грегорианской мессы (LU, p. 37–38) на протяжении семнадцати строк звучит F нейтральный (не лидийский и не ионийский), а в заключительном «Amen» делается каданс на молярном тетрахорде *b-a-g-f*. Получается переменность=мутация F^{neutr-ion}.

Антифон V тона «*O sacrum convivium*» (LU, p. 959) — не только в чистом фа ионийском, но даже нотирован с ключевым бемолем⁴².

⁴² Это широко распространенное явление встречается и дальше. Х. Келлер, редактор органических сочинений Дж. Фрескобальди, в оглавлении своего издания обозначает Токкату № 4 «*sopra i Pedali del Organo e senza*» (1637) «in F (lydisch)» (см.: *Frescobaldi G. Ausgewählte*

Редкостный курьез — «Benedicamus Domino» V тона (LU, p. 22).

Пример 9 А Б. «Benedicamus Domino»



Прямо-таки классический до мажор с формой в виде (вполне автономного) повторенного периода из двух предложений. В системе церковных ладов этот «V тон» (так в оригинале) есть C^{ion} (!). Объяснение состоит, видимо, в том, что до ионийский был в практике (аргумент Глареана), но так как его нет в системе грегорианского осмогласия, то его определяли по признаку «на что больше похож». Получилось, что совпадает с V тоном bemollariter (то есть, с нашим F^{ion}), но только в дуральной проприации. А это тогда и есть транспонированный (на кварту вниз) лад V тона, с финалисом с.

С VI тоном дело обстоит аналогично.

7. Неожиданное осложнение

В результате обнаруживающейся десинонимизации лада и тона мы вдруг оказываемся в затруднительной, но не известной теории, ситуации: сколько же реально ладов в грегорианском хорале? NB: не тонов (их восемь!), а ладов. В самом деле, осмотримся еще раз. При равно возможных двух звукорядах — дуральном и молярном (с си-бемолею и си-бекаром) — на каждом основном тоне столь же равновозможны и равноправны два разных лада. Осложнение в том, что тон один, а ладов два. Мутация звукоряда может быть проявлением смены лада.

Например, как показано выше, в одном V тоне несомненны два разных лада, лидийский и (более частый) ионийский. Обратим внимание: исключено, чтобы звукоряды $F - f-g-a-h-c^1-d^1-e^1-f^1$ и $f-g-a-b-c^1-d^1-e^1-f^1$ — могли бы считаться одним и тем же ладом. Следовательно, при определении лада необходимо эти различия фиксировать, в том числе и в нотации, притом отнюдь не отбрасывая и обозначение тона. Тогда получится разделение одного тона на два лада, так: «фа ионийский V тона», «фа лидийский V тона», «ре золийский I тона», «ре дорийский I тона», «соль миксолидийский VII тона».

Orgelwerke: in 2 Bdn. / hrsg. von H. Keller. Bd. 2: Toccaten, Ricercari, Canzonen, Capricci, etc., für Orgel und andere Tasteninstrumente. Leipzig, 1948). Там чистый F-dur с бемолею при ключе. Никаких следов лидийского лада нет. Это просто инерция: раз F, значит «lydisch».

Графическими символами:

d^{dor}/I , d^{aeol}/II , d^{dor}/II , e^{phr}/III , e^{locr}/IV^{43} , F^{ion}/V , F^{ion}/VI , G^{mix}/VII и т. п.

Всё определение лада предусматривает и модальные индексы Φ (финалис), A (амбитус; их два — дуральный и молярный) и P (реперкусса). Отсюда соответствующий аппарат терминологии и алгоритм анализа.

8. Ладь модальной гармонии

В многоголосии XV–XVI веков развивается исторически судьбоносный процесс смены типа ЦЭ. Лад из исконно мелодического, модального, превращается в гармонический, тональный. Новый тип лада получил господство с Нового времени (потому-то оно и «новое»), то есть с XVII века (см. упоминавшиеся органские сочинения Дж. Фрескобальди и И. С. Баха). Однако модальная гармония XVI века подчас до полной неразличимости похожа на тональную гармонию XVII столетия; это естественная хронологическая близость.

Отсюда и проблема определения конкретных ладов. В целом следует придерживаться все-таки идеи различения систем:

– музыка (...) XIV–XVI веков — это модальная гармония на базе **о д н о г о л о с н ы х** церковных ладов,

– музыка с XVII века — уже тональная гармония, первоначально с остатками 8–12 традиционных ладов (сочинения писались композиторами в этой системе и теоретически мыслились в ней; как, например, Г. Шютцем); возле середины XVIII века (как писал А. Зорге) уже осталось 3 (2) лада — мажорный, минорный и фригийский. В целом же XVII век фактически переходит на **д в у л а д о в у ю** барочную систему **м а ж о р а** и **м и н о р а** (вплоть до И. С. Баха) на контрапунктической основе двухголосицы генерал-баса.

«База одноголосных церковных ладов» схематически представлена в нашем примере 1 Б. В добавление к ним надо иметь в виду функционировавшую в XI–XVIII веках систему Гвидоновых гексахордов:

Пример 10

8-ступенный церковный звукоряд



⁴³ Справка по поводу этой диковины — локрийского лада, e^{locr}/IV . В LU чистый ми локрийский находится в пятом Credo (р. 90–92): на протяжении огромной мелодии си-бекар не взят ни разу; то же самое в аллилуйе «Excita» (р. 336). В градуале «Salvos fac nos» обе части мелодии III тона кадансируют в ми локрийском (р. 447–448). Переменность ми фригийский — ми локрийский встречается в аллилуйе «Veni Domine» (р. 354–355). В антифоне «Prudentes virgines» (р. 2629) смена проприации $h-b$ (то есть дуральной на молярную) происходит в транспонированном IV тоне — с финалисом a , а не e ; таким образом, в транспозиции происходит смена лада la эолийского на la фригийский: $a^{aeol-phr}$. Вместо «наклонений» тона возникают разные лады.

В средневековом «полном звукоряде»⁴⁴, протянувшемся от G до e², размещалось 7 гексахордов.

Гексахорды: 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7

От звуков: G c f g c¹ f¹ g¹

Исполнитель-практик, певец, в XI–XVIII веках имел эту систему гексахордов в своем представлении и слухе. В средневековой певческой школе каждый ученик-певец заучивал на 19 суставах своей (правой) руки все 20 (sic!) ступеней, от G до e²; последняя ступень, e², ввиду природной нехватки одного сустава, показывалась движением руки в воздух над суставами. Это практическое пособие по «полной системе» носило название «Гвидонова рука».

Показанные выше противоречия между «тонами» и «ладами» в многоголосии еще более усиливаются. Хотя композиторы XV–XVI (да еще XVII) веков полагались и в многоголосии на ту же теорию монодических, одноголосных, ладов, совершенно не подозревая, за некоторыми редкими исключениями (Царлино⁴⁵), об уже произошедших и всё более нарастающих переменах в системе лада, но мы, хорошо знающие о том, куда направляется ее эволюция, не можем просто повторять за старыми музыкантами их «аутентичные» установки и точки зрения.

Исключительно важно для нас знать то, что думали в эпоху Дюфаи и Палестрины. Но, тем не менее, необходимо констатировать то, что происходило на самом деле.

Изменения принципа и свойств лада как такового (и конкретных ладов также) состоят в следующем:

- формирующийся и всё более крепнущий новый тип ЦЭ — консонирующее трезвучие — становится первейшим фактором лада; отсюда необходимость учета его ведущего ладотонального атрибута — основного тона созвучия — и фиксация линии основных тонов в специальной аналитической строчке «BF» («basse fondamentale» — понятие, предложенное лишь в начале XVIII века Ж.-Ф. Рамо); об этом далее, в разделе 11;

- место финалиса-звука занимает ф и н а л и с - а к к о р д; отсюда ликвидация однозвучности финалиса — он теперь обычно включает сразу три разные высоты; тем самым, на смену функции финалиса-однотона приходит регулирующая (уже тональная) функция основного тона заключительного финалиса-аккорда;

- почти полностью отпадают ладоконструктивные свойства амбитуса — и из-за присутствия других звуков в одновременности, и из-за одновременного действия сразу двух, мешающих друг другу, амбитусов — и автентического, и плагального (а в четырехголосии даже дважды двух амбитусов, например, автенти-

⁴⁴ В греческой музыке «полный звукоряд» назывался «systema teleion». По-латыни его аналогично следовало бы называть «ordo integer». Это «ордо» простиралось у греков от A до a¹ (всего 15 ступеней).

⁴⁵ См. об этом: Холопов Ю. Н., Поспелова Р. Л. Теория музыки времен Палестрины. О музыкально-теоретической системе Дж. Царлино // Русская книга о Палестрине: К 400-летию со дня смерти / сост. Т. Н. Дубравская. М., 2002. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 33). С. 32–53. (Год создания статьи — 1998.) — *Примеч. ред.*

ческий — плагальный — автентический — плагальный, чему верить?); об этом — в следующем разделе;

- практически полностью прекращается ладообразующее действие реперкусс, вместо нее над основным тоном каждого трезвучия всё время звучит его доминанта, верхняя квинта; исторически это ведет к единой реперкуссе каждого лада на его квинте.

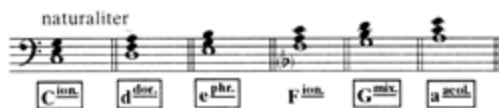
В результате сложения действия подобных факторов практически:

- упраздняется деление лада на два вида — автентический и плагальный; поэтому вместо двенадцати ладов (пример 1 Б) остаются шесть;

- так как в V тоне (F) два главных консонанса (они — к главному звуку f) *f-a-c* и *b-d-f* (и ни в коем случае не жуткий диссонанс «лидийской» гармонии *h-d-f*!), то лад F лидийский и V, и VI тонов практически исключается из обращения и заменяется F ионийским. Итого, вместо шести ладов в нетранспонированном звукоряде («дуральный», без ключевых знаков) остаются всего пять: C ионийский, d дорийский, e фригийский, G миксолидийский и a эолийский;

- система церковных ладов сохраняет обе свои проприации, но роль их теперь меняется. Звукоряд *mollariter* означает теперь, прежде всего, транспозицию на один бемоль, то есть повторение всех пяти ладов, а не новые лады; в результате в пределах 8-ступенного церковного звукоряда действуют два жд пять ладов: пять нетранспонированных (простых, *naturaliter* + *duraliter*) и — они же! — пять транспонированных на один бемоль (*bemollariter*). Так:

Пример 11. Многоголосные лады



Всего 5:

1. ионийский C
2. дорийский d
3. фригийский e
4. миксолидийский G
5. эолийский a

Пример 12



Всего 5:

1. ионийский F
2. дорийский g
3. фригийский a
4. миксолидийский C
5. эолийский d

Одновременно с этим, как видим, происходит еще один судьбоносный процесс: изначальная миксодиагностика церковных ладов расщепляется на два автономные диатоники. Устанавливается привычная нам 7-ступенность гаммы.

В громадном большинстве случаев лад в модальной гармонии един на протяжении всего произведения. Главный звуковой элемент многоголосного лада находится в конце, и мы теперь по нему определяем лад. Раскрывается же лад на всем протяжении произведения через систему каденций (каденционный план) согласно членению формы на строфы и строки⁴⁶.

Отсюда алгоритм определения лада в модальной гармонии:

⁴⁶ См. в книге: Холопов Ю. Н. Гармонический анализ. Ч. 1. М., 1996. С. 10–20.

1. Какой звукоряд? Чистый ключ или один бемоль? (Иногда могут быть и другие транспозиции.);

2. Какой основной аккорд? (В конце произведения.) В ладах малой терции Re-mi-fa и Mi-fa-sol аккорд-финалис, как правило, с мажорной терцией (так называемой «пикардийской»).

Дополнительно к двум основным вопросам необходимо также учитывать:

3. Каденционный план согласно строгой иерархии частей тексто-музыкальной формы, а также

4. Начальную реперкуссию лада (то есть, вступление голосов, обыгрывающих определенные начальные интервалы и звукоступени).

Приведем типовой пример задачи на определение лада в модальной гармонии: Жоскен, мотет «*Misericordias Domini*» («Милости Господа буду я петь вечно»)⁴⁷.

Звукоряд — дуральный, без транспозиции.

Конец первой части мотета:

Пример 13.

Жоскен. Мотет «*Misericordias Domini*»



Ключ чистый (простой).

Аккорд-финалис — с основным тоном е и пикардийской терцией (*gis*).

Ясно, что лад — ми фригийский.

Может озадачить начало произведения в ми фригийском с квинты *d-a*:

Пример 14



⁴⁷ В известном издании: Жоскен Дебре. Хоровая музыка. Л., 1979. С. 27–31. Желательно иметь эти ноты перед глазами.

Объяснение состоит в том, что опорный звук здесь не *d*, но *a*. Он же является одной из характеристических опор лада ми фригийского, который не имеет аккорда на своей квинте — V ступени, *h*⁴⁸. Модальность — не тональность с типичной для нее централизованностью и замкнутостью. В модальной гармонии обычны и внутрिलाдовое движение и модальное разрешение начального неустоя в конечный устой (прообраз см. в примере 3 А, где устой-финалис в первый раз появляется в мелодии как ее последний звук). Разрешение опорных тонов *a*→*e* часто составляет стержень лада ми фригийского.

Каденционный план раскрывает лад как горизонтально развернутую структуру. В форме мотета — четыре строки с анафорой. Каденционный план типичен для фригийского лада ми. Схема каденционного плана:

Такты	Текст (начала строк)	Гармонии каденций
1–30	1. Misericordia	(d-) a — G
30–48 (49)	2. Misericordia	e — G
50–66	3. Misericordia	(e-) a — a
66–102	4. Misericordia	a — E

Обход ступеней *a*-*G*-*e* [*E*] и есть раскрытие лада ми фригийского.

9. «Тоны» аутентичной теории и лады модальной гармонии.

Парная диспозиция

Важно упомянуть, что в современной науке есть и «реставраторские» теории, где метод определения лада направлен к установлению «аутентичного» решения, соответствующего мнению музыкантов тех эпох, когда создавалось произведение. Согласно такому методу правильным считается то определение, которое воспроизводит точку зрения «аутентичной» теории. Например, произведение Палестрины или Лассо — теории XVI века⁴⁹.

⁴⁸ Стабильность названного свойства ми фригийского можно подтвердить отсылкой к органным хоральным прелюдиям И. С. Баха (см.: OW V). Хорал «Старый год прошел» («Das alte Jahr vergangen ist», № 10) в ми фригийском начинается гармоническим ходом *a-d*. Фугетта (№ 7) открывается реперкуссией *d-a-d¹-a¹*, кадансируя на аккорде E-dur. Так же устроено и хорал на ту же тему, № 6. Имеют начальную опору на *a* и хоралы «Христос, который делает нас блаженными» («Christus, der uns selig macht», № 8) и «Господь Бог» («Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf», № 24).

⁴⁹ См., например в книге о старинных ладах: Meier B. Alte Tonarten — dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und. 17. Jahrhunderts. Kassel; Basel, 1992.

Противоположную Б. Майеру точку зрения отстаивал (начиная с 1968 года) К. Дальхауз (1928–1989), предлагавший термин «Gesamtmodus» («целостный лад»). По его мысли, в ладу многоголосного сочинения категория монодического амбитуса нивелируется. Дальхауз убедительно показывал (в частности, на материале того же цикла офферториев Палестрины, которым оперирует Майер), что категория амбитуса релевантна только для части офферториев и не подтверждается аналитически как последовательный композиционный замысел. Крупный американский исследователь гармонии Г. Пауэрс (1928–2007), вступив в этот многолетний «спор титанов» в 1980-х годах на стороне Майера, в анализах всё тех же офферториев вынужденно признавал, что есть «композиторская интенция» (в данном

В частности, представляет интерес и содержит определенную долю истины установление и в многоголосной гармонии разницы между автентическим и плагальным ладом, так, как считали в XVI веке. Исследователь теории и практики модального лада XVI века Г. И. Лыжов выделяет следующие «критерии монодического лада внутри многоголосного»⁵⁰:

- сольмизационный слог финалиса [основного тона заключительного аккорда],
- амбитус напева [главного голоса — тенора, или дисканта, или тематически ведущего],
- реперкусса;
- также:
- вид ладового остова (квинтооктава, или квартооктава, где финалис — нижний звук квинты),
- специфические ладовые формулы (псалмовые тоны, тоны магнификата, дифференции тона, формулы для запоминания),
- иерархия каденций по степени заключительности;
- а также, очень важно (!):
- парное расположение амбитусов каждого голоса и
- позиция такого расположения амбитусов, двоякая при одном и том же финалисе (высокая и низкая);
- в качестве вспомогательного критерия может действовать также
- комбинация ключей (она свидетельствует об определенной регистровой локализации лада).

Из всего этого комплекса признаков предлагается надежно опираться только на парное расположение амбитусов, что сводится к определению высокой или низкой позиции [лада]⁵¹.

«Ведущей парой»⁵² (кстати, вопреки основополагающему для полифонии принципу равноправия всех голосов) предлагается считать (если в четырехголосии) два «верхних» (в каждой паре) голоса: кантус+тенор. К установлению амбитуса прибавляется аналитический момент — определение остова: или квинтооктавы (тогда лад автентический), или квартооктавы (тогда лад плагальный); они — «главные консонансы лада»⁵³. Причем ладоспецифическим оказыва-

случае, намерение регистрово выделить амбитус в парах голосов), а есть непосредственно воспринимаемый музыкальный артефакт — рождающаяся в созвучиях «вертикальная» гармония, законы которой могут перекрыть визуально (аналитически) наблюдаемый «горизонтальный» замысел. — *Примеч. С. Н. Лебедева.*

⁵⁰ Лыжов Г. И. Метод определения монодического лада внутри ренессансного многоголосия. (Фрагмент диссертации в виде отдельной статьи). Рукопись. 1999. С. 1. В работе Лыжова используются труды Б. Майера и Б. Клейнера.

В целостном виде см.: Лыжов Г. И. Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века: (на примере «Magnum opus musicum» Орландо ди Лассо). Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. С. 227–228. — *Примеч. ред.*

⁵¹ Автор этих строк предлагал бы называть такое расположение *методом парной диспозиции*.

⁵² Лыжов Г. И. Метод определения монодического лада.... С. 2.

⁵³ Там же. С. 2.

ется только верхний из двух интервалов кантуса, ибо нижний совпадает с верхним смежного в паре голоса. Тогда быстрое определение монодического лада в многоголосии фактически сводится к установлению этого верхнего консонанса (в кантусе).

Предлагаемый Лыжовым алгоритм определения «аутентичного» лада таков⁵⁴:

– выяснить, есть ли в каком-либо из голосов *cantus firmus* или формула псалмового тона и другие ладовые формулы; если да, то монодический лад определяется по ним.

В прочих случаях:

– Определить многоголосный лад; основной тон заключительного созвучия — это финалис многоголосного лада, даже если его нет в кантусе и теноре.

– Определить, который из двух возможных главных консонансов является верхним в кантусе (и в парном ему теноре):

а) если верхний консонанс кантуса кварты, то остов — квинтооктава, а лад — нечетный вид в данной паре;

б) если верхний консонанс квинты, лад — в низкой позиции, то есть четный.

– Учесть особенности фригийского лада:

а) если верхний главный консонанс квинты (она — между ступенями IV и VIII: в $e^{phr} = a + e^1$), то это лад высокой позиции, то есть нечетный;

б) если верхний главный консонанс кварты (то есть в e^{phr} это $e - a$), тогда тон четный, плагальный;

в) фригийский нечетный часто имеет в качестве остова интервала тон реперкуссии — сексту I–VI (то есть $e - c^1$).

Взглянем с описанной точки зрения на цитированный «нетрудный» образец из Жоскена, примеры 13–14⁵⁵. Действуем по алгоритму:

– явных интонаций псалмовых тонов не чувствуется,

– финалис тона — $e - m^1$ (его нет в теноре, см. пример 14),

– верхний консонанс фригийского кантуса (при амбитусе $c^1 - d^1 - d^2$) — с упором на сексту c^2 (в т. 5–6, 8, 15–17, 30, 38, 59–62, 75–76, 80, 85).

Согласно методике, получается III тон⁵⁶.

Проверим тенор:

– амбитус $c - e^1$, с упором, однако, пожалуй, тоже на c^1 , октавой ниже кантуса.

Парные голоса:

– альт (в хоре это партия тенора) имеет амбитус $d - g^1$ (последний звук h) с главным консонансом $e - [a] - e^1$. То есть тоже III тон...

⁵⁴ Там же. С. 2–3.

⁵⁵ Для желающих подробнее познакомиться с методикой «парной диспозиции» рекомендуем взять указанное выше издание и следить по нотам.

⁵⁶ Интервальные границы кантуса ($c^1 - d^2$) относительно финалиса e свидетельствуют в данном случае скорее, о IV тоне (наличие терции ниже финалиса ослабляет его и делает лад плагальным); однако, учитывая оговорку в адрес фригийского лада (см. пункт б), ищем реперкусу, которая ($e^1 - c^2$) показывает нам III тон. — Примеч. Г. И. Лыжова.

Басовый амбитус = G-g (плюс заключительная октава *divisi* E-e). По-видимому, тон надо причислить к нечетным видам (не принимая во внимание заключительное *divisi*).

Итого, в сумме получается III тон, если доверять наличию в полифонической композиции господствующего голоса (кантуса).

Некоторые противоречия (например: [хотя] в кантусе типичный амбитус IV тона, [реперкусса] доказывает общий III тон⁵⁷), возможно, связаны «ненормативностью» вокального состава (здесь — сопрано, два тенора и бас), впрочем, весьма нередкой.

В другом случае, при обычном составе S-A-T-B мы находим типичную парную диспозицию (Жоскен, мотет «*Tribulatio et angustia*», в том же самом издании). Согласно алгоритму (см. с. 00):

- звукоряд — молярный,
- лад g-дорийский, основной тон — g,
- в кантусе верхним остовным консонансом является квинта g^1-d^2 (при амбитусе $h-d^1-d^2$); таким образом, тон четный.

Следовательно, это II тон, транспонированный.

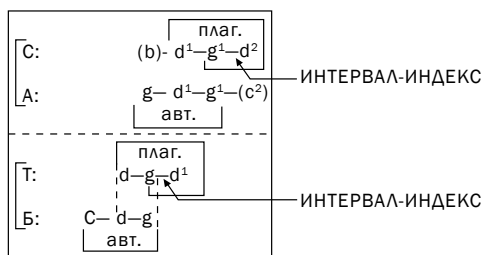
Остальные партии согласно подтверждают этот вывод:

- тенор с амбитусом $d-d^1$ имеет верхний остовный интервал квинту $g-d^1$; лад, следовательно, также четного II тона;
- альт с амбитусом $g-g^1$ и с главным консонансом $g-d^1-g^1$, стало быть, составляет автентическую пару к плагальному сопрано (кантусу); нечетный I тон;
- бас с амбитусом G-g повторяет четный тон альты октавой ниже и составляет автентическую пару к плагальному тенору.

Таким образом, общая парная диспозиция в четырехголосии («консоциация ладов», как сказал бы Г. Шютц о слиянии автентического и плагального) выглядит стройно и убедительно:

Схема 6

Парная диспозиция



Таким образом, обнаруживается, что если принять за критерий лада один ведущий голос, кантус (он же — сопрано, супериус), то без труда устанавливается различие автентического и плагального видов лада⁵⁸.

⁵⁷ Поясняющие дополнения в квадратных скобках принадлежат Г. И. Лыжову.

⁵⁸ Смушает, правда, что в полифонии с ее равноправием всех голосов лад определяется, как если бы это была гомофония (или даже монодия?).

Безусловно верно, что лад ведущего голоса должен приниматься во внимание при определении лада произведения в целом. Необходимо это при анализе хоральных обработок (у Я. Свелинка, С. Шейдта, Д. Букстехуде, И. С. Баха и других). При этом возможно даже расхождение между ладом хора и ладом обработки (сошлемся на обработку хора в номере «O Haupt voll Blut und Wunden» из «Страстей по Матфею» Баха: мелодия в ля фригийском, а в целом переменность d-moll — F-dur).

Какова роль моодического лада ведущего голоса? Он придает своеобразную окраску целому. Не выдерживая соперничества с мощью моодально-гармонического лада, одноголосный лад примешивает к нему дополнительные оттенки, что со своей стороны разнообразит ладовую структуру целого.

При определении лада в случае обработки *cantus prius factus*’а мелодию надлежит отделить от целого и определить ее лад как лад автономной структуры. Затем соединить с целым и рассмотреть ее окрашивающую роль в ладе моодально-гармоническом⁵⁹.

10. Моодально-гармонические лады: некоторые трудности

Вышеуказанные внутренние противоречия моодальной теории (см. разделы 5, 6, 7) продолжают и развиваются далее в структуре многоголосного лада. Не предлагая общей системы уклонений, ограничимся отдельными характерными случаями. Затруднения возникают в связи с явлениями переменности — либо устоя при общем звукоряде, либо звукоряда при общем устое.

10.1. Моодальное разрешение в увеличении

В моодальном ладе нет тяготения тонального ($D^7 — T$, $S^6 — T$), но обычно есть моодальное: стремление начального неустоя (может быть, это вторая опора лада, «доминанта», то есть господствующая ступень) идти в заключительный устой, обычно вниз. Так, в примерах 3, 4, 6 начальные звукоступени, лежащие выше финалиса, обладают некоторым линейно-мелодическим напряжением⁶⁰. В процессе нисходящего движения к финалису словно груз-неустой опускается к точке покоя. За неимением специального термина для моодального тяготения и разрешения мы можем «груз» считать моодальным неустоем, процесс движения к по-

⁵⁹ В знаменитой мессе Жоскена «L’homme armé super voces musicales» (изд. 1502) *cantus firmus*, мелодия песни, «переезжает» в каждой части в новый «вокс» (поэтому-то и «*super voces musicales*»), то есть в новый лад, а общее заключение части остается в одном и том же тоне *d*. См.: Кръстева Н. Контрапунктична техника в месите на Жоскена де Пре // Музикални хоризонти. [София] 1986. Бр. 11–12. С. 24–26. В обычном гомофонном складе «моодальные» свойства мелодии не анализируются. Однако они могут обнаружить любопытные свойства. Так, в бетховенской «теме радости» из Девятой симфонии оба предложения периода и реприза идут в «автентическом» амбитусе *d*-а, а середина контрастирует «плагальным» *A-d-fis*.

⁶⁰ Звук-«тон», от лат. *tonus* (звук, напряжение; отсюда же психологический «тонус»), а тот, в свою очередь, от греческого *tonos* — напряжение, натяжение (как, например, «тонос» натянутой веревки).

кою — разрешением; сама же точка покоя — это устой. Схема модального разрешения:



структурная функция:

i ————— m ————— t

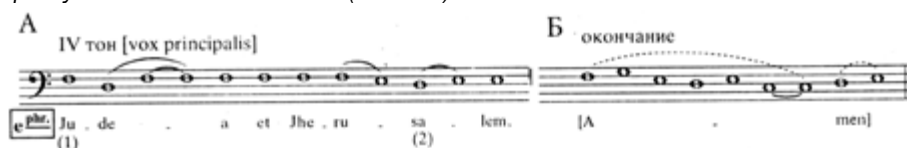
компоненты модального разрешения: **неустой, разрешение-устой**

Если модальное тяготение и разрешение проецируются на многоголосную композицию, весь процесс может растягиваться на огромное протяжение.

Так, фригийская мелодия антифона «Judea et Jherusalem» состоит из четырех коротких строк (1+3) с припевом «Gloria»⁶¹. Мелодия 1-й строки (пример 15 А) и окончание произведения клаузулой («тропом» — вставкой мелодической фразы перед заключительным звуком — пример 15 Б):

Пример 15 А Б

Органум «Judea et Jherusalem» (~XII век)



Мелодия, включая и нетестируемые части-клаузулы, имеет плагальный амбитус с-с¹. Явного тона повторения нет, но в стихе «Constantes» (т. 44–61) и при повторении мелодии в «Gloria» (т. 112–128) второй опорой лада является IV ступень, а (тоже из IV тона). При ней дважды затрагивается как вспомогательный сверху звук с¹ (т. 66 и его повторение в т. 132), причем V ступень отсутствует, нет ни *h*, ни *b*. Все три крупных раздела, с кадансами в т. 43, 111 и 157, завершаются квинтооктавой на е⁶².

Таким образом, перед нами несомненный лад ми фригийский. Но начинается он с неустой, с опоры на «фригийскую секунду», ступень *f*. Причем звучит этот неустой так мощно и так долго, что создает впечатление другого лада — ионийского F (пример 16 А), к тому же с молярным си-бемолем. Но решающим аргументом следует считать заключительный каданс на ми фригийском, и в хоральной части (пример 16 Б), и в клаузуле (пример 16 В).

Пример 16 А



⁶¹ См.: Евдокимова Ю. К. Многоголосие средневековья: X–XIV века. М., 1983. (История полифонии; вып. 1). С. 262–269 (трехголосный органум); с. 241–246 (двухголосный органум).

⁶² В двухголосном варианте обработки того же хора данные разделы, 2-й и 3-й (от «Constantes» до «Gloria»), записаны как в куплетной форме: под одну музыку подставлены разные слова; см.: Евдокимова Ю. К. Многоголосие средневековья. С. 243–246.

Пример 16 Б



Пример 16 В



В модальной гармонии нет модуляции в обычном тональном смысле, ибо нет тонального тяготения (кроме каденций).

В ней есть:

- мутация (звукоряда) и
- переменность (устоя).

Вместо тональной пары «модуляция — отклонение» есть: мутация внешняя — внутренняя, каденции и разрешения (с вводным тоном и формулой A-P-U, то есть антепенульtima — пенульtima — ульtima) в каденциях и вне каденций.

10.2. Мутация в продлении

Латинский термин «mutatio» (перемена) есть смысловой перевод древнегреческой «метаболы» (это тоже перемена). Мутация органически свойственна европейской модальной системе, церковным ладам. Внутраладовая мутация (regulariter) есть переход из одного гексахорда в другой (см. пример 10). Мутация в сольмизации есть перемена вокса на том же звуке, например, на клавише *g* перемена *sol*=*mi*. Отсюда же в ответе фуги различие неизменного «реального» ответа и мутированного «тонального»⁶³.

Всё это внутренняя мутация в пределах церковного звукоряда. Но изредка встречается мутация внешняя (transpositio ficta), запредельная, с выходом из церковного звукоряда.

Уклонение от ладового норматива часто делается под влиянием риторической изобразительности. В данном случае фигура может быть названа: *риторическая мутация*.

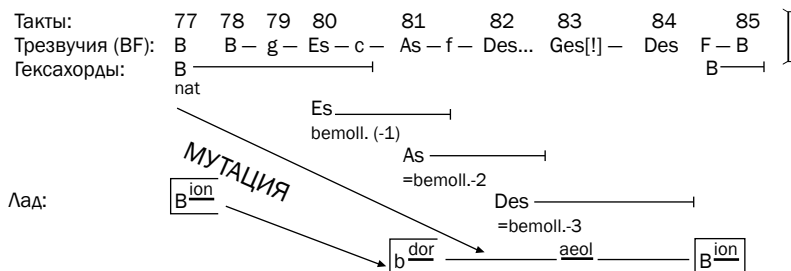
Так, в мотете Жоскена «Absalon fili mi»⁶⁴ в связи со словами в последней строке «но, рыдая, сойду в преисподнюю» происходит нисходящая внешняя мутация. Схематически (тон В ионийский) (схема 7).

⁶³ У Баха в ХТК в фуге C-Ut-re-mi (так по Баху! по-нашему — C-dur) I тома ответ-спутник не имеет мутации и идет по тем же воксам, что и вождь: ut-re-mi-fa-sol-fa-mi-la <...>; в фуге C-Ut-re-mi (= C-dur) II тома мутация есть: вождь — sol-fa-sol-ut-la-sol, а спутник — fa-mi-fa-ut-la-sol.

⁶⁴ Согласно господствующей в современной науке точке зрения автором этого мотета является Пьер де ла Рю. — Примеч. С. Н. Лебедева.

Схема 7

Мутация (внешняя)



У Солажа есть комическое рондо «Fumeux fume par fume», в котором юмористически изображается «задымление» мозгов героя пьесы⁶⁵. (В эквиритмическом переводе название рондо звучит как «Ворчун ворчал ворчливо»⁶⁶.)

Определение лада

- Созвучие-финалис — F;
- Несмотря на ключ *naturaliter*, нельзя всё же уверенно предположить лад фалидийский, так как сразу же появляется си-бемоль (т. 1, пример 17 А).
- Первая мелодическая строка рондо кадансирует на (явном) Es (пример 17 Б).
- С той же ступени Es начинается и вторая мелодическая строка (пример 17 Б).
- Действие главных гармоний каденционного плана Es→F говорит об основном ладе фа миксолидийском, пример 17 (Б, В, Г).

Если уж быть точным, следует говорить о фа переменном: F^{mix} в основе; в начале мелодии (т. 1–5) это F^{ion}; каданс при введении второго слова текста — F^{lyd} (т. 12–14). В конце 2-й музыкальной строки (то есть 2-й, 6-й и 8-й строк, т. 38–40 и 42–43) — лад F^{lyd}. (Следуя редакции В. Апеля, мы принимаем последний аккорд 1-й мелодической строки за Es-B-es; но, строго говоря, в оригинале здесь нет ни одного бемоля и написано E-H-e...)⁶⁷

⁶⁵ Французское «fume», помимо «дыма» и «копоти», означает также «хмель, винные пары», а глагол «fumer» — не только «дымить», но также «подвергать действию паров» (здесь: понятно, каких). Кстати, «fumiste» — не только «печник», но и «враль». Первое слово рондо «fumeux» значит «дымный», «хмельной», «сумбурный», а конец названия рондо, «par fume» — в явном родстве с французской парфюмерией.

⁶⁶ Ноты см. в статье: Столярова Ю. *Ars subtilior*: гармония рондо Солажа «Fumeux fume» // *Musica Theorica*: Сб. ст. Вып. 1 / сост. Ю. Н. Холопов; ред. В. С. Ценова. М., 1995 (на правах рукописи). С. 19–26. Музыкальный образец приводится по изд.: *French secular music of the late fourteenth century* / ed. by W. Apel. Cambridge, 1950.

⁶⁷ В отличие от издания Апеля, в оригинале (знаменитом кодексе из Шантийи) бемоля нет только в басу (в остальных голосах есть), что закреплено во всех современных транскрипциях этого рондо, в том числе и в позднейшем критическом издании французской светской музыки XIV века и у самого В. Апеля. См.: *French Secular Compositions of the Fourteenth Century* / ed. by W. Apel. [S. l.]: American Institute of Musicology, 1970. (*Corpus Mensuralis Musicae*; vol. 53, № 1). P. 200. — *Примеч.* С. Н. Лебедева.

Мутация внешняя (ficta) возникает в т. 16–20 (см. пример 17 Д). Юмор выражается мутирующей секвенцией: у героя «крыша поехала» — вниз по ступеням чёрт-те какого лада. Конец секвенции — пример 17 Б.

Пример 17 А Б В Г Д

Солаж (XIV век). Рондо «Fumeux fume par fumeux»

Схема мутации (акциденции не учтены):

Схема 8

Мутация

Такты:	14	15	16	17	18	19	20		
Гармонии:	(d) F–f	C f B ⁽⁷⁾	(g) f	As ⁽⁷⁾	(Ges) b c B c	b Es B	F...		
Гексахорды:	G, C				moll - 2=B	(1)moll=	F		
	moll - 2=B								
	moll - 3= Es								
				moll - 4=As			[?]As		
				moll - 5=Des					
Лад:	<table border="1"><tr><td>F</td></tr><tr><td>f</td></tr></table>	F	f	lyd	dor	phr	mix	(aeol) dor	...
F									
f									

Обращает на себя внимание, что в мотете Жоскена мутация идеально плавна и строга, а у Солажа — нарочито корява и неуклюжа (как речь нетрезвого человека; так сказать, *mutatio-potatio*⁶⁸). И не означает ли недовыставленность бемолей допустимость вариантной мутации?

⁶⁸ Potatio — попойка, кутеж (лат.).

11. Восполнение старомодального пробела. *Basse fondamentale*

Пробел в том, что теоретики XV–XVI веков, да, пожалуй, и XVII столетия, не заметили эпохального события — рождения аккордо-гармонического лада. Практически им пользуются все композиторы: с конца XVI века в практике генерал-баса бурно развивается мышление созвучиями, аккордами. Постоянное применение трезвучных гармоний с нарастающей силой вводит новый, тонально-функциональный, принцип горизонтальной связи между созвучиями.

Главный результат этой практики — не только фундаментная двухголосица генерал-баса (мелодия плюс бас), но и

- феномен основного тона аккорда, как и
- непрерывная (*continuo*) линия основных тонов, *basse fondamentale*. Онтологическая необходимость строки BF при анализе модальной гармонии истекает, таким образом, от постоянного оперирования консонантными трезвучиями, природным свойством которых является определенный и, часто, сильный основной тон.

С большим запозданием, лишь на исходе эпохи барокко, гениальное нововведение Ж.-Ф. Рамо, «фундаментальный бас» (BF), раскрыло для слуха этот уже не новый закон музыкального мышления. Но он действует везде, где звучат терцово-консонантные гармонии, и линия смены основных тонов, BF, должна учитываться при определении лада на уровне чередования созвучий. По крайней мере, с XV века (дата сугубо условна) логика BF ощутимо дает о себе знать в процессе раскрытия лада. Правда, это уже нечто большее, чем просто определение лада. Однако, определения лада на уровне «ре дорийский», «фа ионийский», в самом деле, слишком поверхностны, хотя и минимально необходимы.

В раскрытие лада линия BF вписывается следующим образом. Полностью лад раскрывается, можно сказать, на следующих четырех уровнях.

- от целого к частям
1. ЛАД В ЦЕЛОМ (например, g^{dor}).
 2. Каденционный план (например, при 4-х строках:
 1. – g^{dor} , – 2. – d^{aeol} , 3. – B^{ion} , 4. – g^{dor}).
 3. Структура строки (каждой) (например, согласно логике $i - m - t$:
 - i = реперкуссия $g-d^1-g^1-d$ /остов лада/,
 - m = полнота выявления всех ступеней лада,
 - t = каданс строки, с сильным тональным тяготением к местному устою-финалису).
 4. *Basse fondamentale* (BF) —
 - внутри инициа (i ; остов лада; модальный неустой),
 - внутри посредия (m ; «круговой» ход гармоний),
 - внутри каданса-терминации (t ; тональный каданс).

BF в модальной гармонии выявляет сильные тональные функции лишь в кадансах, здесь можно говорить даже о тональном тяготении. На участке же посредия (m) от BF не следует ожидать выявления тональных функций, даже типа тональных отклонений. Выставлять римские цифры, номера ступеней от фина-

лиса лада — обычно бессмыслица. Если сравнивать посредие с тональным построением, то тональность здесь рыхлая, то есть без определенного тонального тяготения. Остов лада (i) — не обязательно прима и квинта от устоя; например, костяк фригийского лада часто выявляется через обыгрывание ступеней IV и VIII (= I), а не I и V.

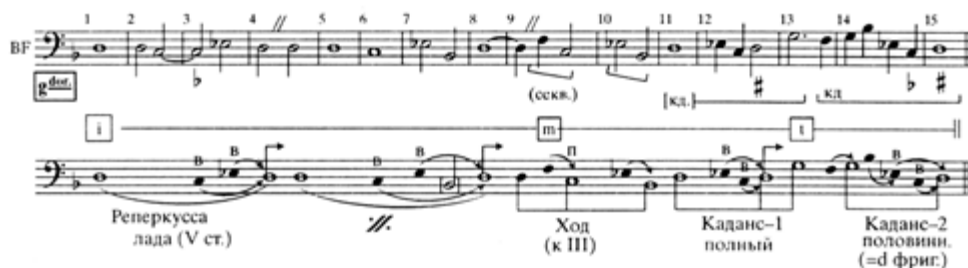
Метод установления BF в полнозвучной ренессансной гармонии сравнительно прост,

Например, в упомянутом «простом» мотете Жоскена «*Tribulatio et angustia*» (см. выше, с. 00) линия BF первой строки, т. 1–15 (текст «*Tribulatio et angustia invenerunt me*» такова (см. пример 18).

Современный метод анализа исходит из синкретического единства исходной теории-философии (музыкального числа⁶⁹), гармонии, ткани (полифонической, гомофонной) и формы. По техническим причинам трудно в данном случае соединить всё это в одной системе. Поэтому схему формы мы даем отдельно, но просим уважаемого читателя «считать» следующую схему вместе с примером 18.

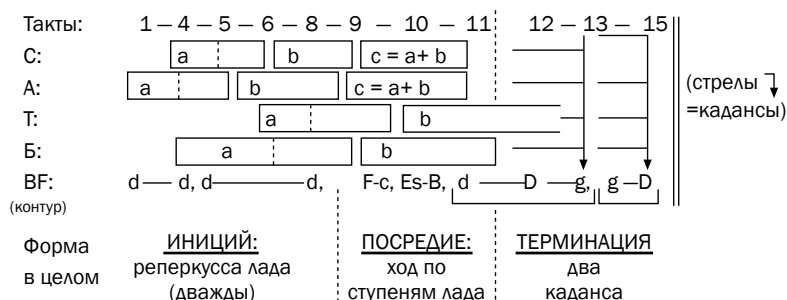
Пример 18

Жоскен. Мотет «*Tribulatio et angustia*». Линия основных тонов



Жоскен, «*Tribulatio et angustia*»; форма 1-й строки — канон из трех отделов и две каденции:

Схема 9



⁶⁹ См. об этом в фундаментальном труде: Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. М., 1927 (и переиздания); а также в некоторых работах автора этих строк (например, в статье: Холопов Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. 1993. № 4. С. 106–114).

12. Хроматическая модальность



12.1. Понятие модальности (от лат. *modus* — лад) прочно связано с системами диатонических и миксодиатонических (с *h* и *b*) ладов. Но модальной гармонии Ренессанса органически присущи и элементы хроматики — акциденции. Прежде всего, они — вводные и «пикардийские» терции, то и другое, прежде всего, в кадансах. В теории они назывались «*musica ficta*» (или: «*musica falsa*»), «ложная музыка»; она распространилась с XIII века⁷⁰.

В нетранспонированном церковном звукоряде систематически применяются три акциденции — *fis*, *cis* и *gis*:

акциденции		<i>fis</i> <i>cis</i> <i>gis</i>	
		↓ ↓ ↓	
натуральные ступени	<i>b-f-c</i>	<i>g d a</i>	<i>e-h</i>

(11 ступеней;
нет *dis=es*)

Соответственно, при основном звукоряде, транспонированном на один бемоль, всё смещается на квинту вниз:

акциденции		<i>h</i> <i>fis</i> <i>cis</i>	
		↓ ↓ ↓	
натуральные ступени	<i>es-b-f</i>	<i>c g d</i>	<i>a-e</i>

(теперь нет
gis=as)

«Ложная музыка» акциденций — явление другой природы в сравнении с мутациями. Мутация есть продление диатоники в следующую, смежную проприацию (продление ряда квинт), акциденции же — это введение альтерационно заменных ступеней, с разрывом квинтовой цепи. Идея акциденции — интонация полутона независимо от диатоники. Основная форма акциденции — трехчлен A-P-U:

Антепенульtima	—	Пенульtima	—	Ульtima
(=предпредпоследняя)		(=предпоследняя)		(=последняя)
<i>d</i> ¹ —————		<i>cis</i> ¹ —————		<i>d</i> ¹

При акциденции звукоряд превращается в смешанный. Правда, согласно аутентичной теории ход *d-cis-d* функционально есть *fa-mi-fa* от непредставленного (в *d*-дорийском) гексахорда *a-h-cis-d-e-fis*. В этом разрыве цепи гексахордов после вокса *ut* на ступенях *f*, *c*, *g* нет соединяющего гексахорда от *d*. В сущности, акцидентальный вводный полутон и не должен рассматриваться как мутационное *mi*.

При определении лада акциденции учитываются. Однако, будучи инородными телами лада, они не меняют его диатонической основы, по которой он определя-

⁷⁰ «Ложные» вводные полутоны допустимы лишь к воксам «ге» (см. пример 10): в «мягком» гексахорде — к *g*, в «натуральном» — к *d*, в «твердом» — к *a*. Натуральные вводные полутоны уже даны к воксам «фа» (то есть на *e* и на *h*), за исключением локуса *a-lamire*, так как при вводном тоне *gis* он никогда не бывает в функции *mi*, он только *a-la* ге. Противополоказанием к применению *dis* является наличие невыносимого для слуха интервала *dis-f*.

ется. В примере 17 Д (т. 16) происходит мутация звукоряда и переход в недиа-tonический гексахорд:

е (=акциденция)
↓
гексахорд Es: es – f – g – as – b – c
 = ut – re – mi – fa – sol – la.

Вводный тон к локусу *f-re sol*, ми-бекар, оказывается закономерной альтерацией ступени *es*, выявляющей гексахорд Es, в точности так же, как и во всех прочих случаях вводной акциденции.

Различные виды не-диатоники с течением времени у некоторых композиторов сгустились и дали новое качество — хроматическую модальность. Интонация новой хромы — увеличенная прима (по отношению к коренным ступеням-клависам) вместе с внедряющимися недиа-tonическими звукорядными элементами складывается на базе диатоники в более или менее конденсированную хроматику.

Можно выделить пять источников новой хромы:

- миксодиатонический ряд (с хромой *b-h*);
- акциденции «ложной музыки» (*fis*, *cis*, *gis*);
- транспозиционные мутации, от прибавления к коренным трем гексахордам еще других, транспонированных;
- «возрождение» в эпоху Ренессанса «греческой» хроматики (типа *a-fis-f-e*)⁷¹;
- зарождение риторической хромы (на основе переченя «*mi contra fa*», в дальнейшем — особых хроматических фигур вроде *passus duriusculus*, например, у Монтеверди, Шютца).

Общие правила определения лада здесь те же: звукоряд, чистый ключ либо транспозиции, аккорд-финалис, его основной тон, каденционный план согласно членению на строфы и строки. Но, пожалуй, именно в хроматической модальности это кажется недостаточным. Поэтому целесообразно использовать всю иерархию критериев гармонического лада (см. выше с. 00), да еще прибавив к ней аналитику хромы, то есть выявление всех хитросплетений названных факторов хроматической гармонии (с. 00).

В результате аналитический алгоритм хроматической модальности выстраивается в следующую схему «десцендирующих» слоев структуры:

- з н а к и при ключе;
- л а д, общее определение;
- к а д е н ц и о н н ы й п л а н, согласно членению;
- с т р у к т у р а с т р о к и (по *i-m-t*);
- л и н и я В F, логика основных тонов, вслед за формой;

⁷¹ Греческая хрома отсутствует в хроматике последующих наших примеров. Она встречается у А. Берарди, Н. Вичентино, К. Джезуальдо, Д. Мадзокки и некоторых других «античников».

– вид и структура хроматики (начиная от миксодиатонической хромы *b-h* и далее акциденции, мутации, «греческая» хрома, хроматические экспрессивные фигуры). Покажем вкратце пару разнородных примеров.

12.2. Первый — из XVI века: хроматический мотет Орlando ди Лассо из сборника «Пророчества сивилл» («*Prophetiae Sibyllarum*»), Пролог⁷².

Пример 19 А

Начальная фраза, в которую вмонтировано слово «chromatico».



Пример 19 Б

Окончание первой строки (из трех), каданс в т. 8–9.



Ключ чистый. Общее определение лада — по заключительному кадансу произведения: Соль миксолидийский. С концовкой хорошо ладит и начало (см. пример 19 А). Здесь мажорные аккорды и последование основных тонов G-C-G.

Каденционный план формы из трех строк:

- | | |
|----------|------------|
| 1. G – G | (т. 1–9) |
| 2. G – C | (т. 9–18) |
| 3. C – G | (т. 18–25) |

Консонантность квартового отношения C-G является мощной поддержкой устоя лада, подобно тому, как в грегорианском VIII тоне соль миксолидийском вторая опора лада — верхняя кварта, ступень с.

Структура 1-й строки в целом неполифонического произведения (несмотря на ритмический канон в т. 1–2) строго следует принципу i–m–t. Инициий (т. 1–2)

⁷² Поэтический текст Пролога: «Песни, что ты слышишь в хроматическом теноре, — те самые, которыми некогда тайну нашего спасения воспели бестрепетными устами двенадцать сивилл». — Пер. с лат. С. Н. Лебедева.

Нотный текст см. в кн.: Дубравская Т. Н. Музыка эпохи Возрождения. XVI век. М., 1996. (История полифонии; вып. 2 Б). С. 356.

обрисовывает остов лада тремя основными тонами при явной централизации на G (пример 19 А). С т. 3 начинается посредие, удивительно быстро и далеко уводящее от начальной диатоники в диезную мутацию. Специфика посредия в том, что типичный модальный «ход» гармоний захватывает увеличенный гармонический амбитус — от *B* в молярном гексахорде до *fis*, *cis* в запредельных гексахордах. Например, трезвучия H, *cis*, E в т. 3–5 находятся в транспонированном гексахорде *ut-re-mi-fa-sol-la* от ступени *H*. Терминация (пример 19 Б) устанавливает сильное тональное тяготение. Аккорды заключительной каденции S – D – T ничем не отличаются от гармоний где-нибудь у Шуберта или Сибелиуса. Древняя трехчленная клаузула A-P-U (см. с. 00 и 00) с типичным тяготением вводного полутона здесь уже превратилась в стандартную гармонико-функциональную триаду (вариант A-P-U — K^6_4 – D⁷ – T), гармонизирующую мелодическую формулу $\hat{8} \hat{7} \hat{8}$.

Наконец, самое полное раскрытие лада — через линию фундаментального баса. Выпишем BF 1-й строки⁷³:

Пример 20

Помимо общеструктурного плана строки BF обнаруживает логику гармонического последования в дотональной музыке⁷⁴. Так, посредие стремится показать всё модальное богатство гармонии, разнообразие основных тонов, связанных субсистемными отношениями⁷⁵.

В посредии два хода. В т. 3–5 (ср. с примером 19 А) гармонии связаны квинтовой координацией E-H-fis-cis внутри гексахорда H-ut. В т. 6–7 автор ловко перескакивает с *fis* на *D* и далее устраивает цепную мутацию в виде мажорного ряда⁷⁶ D-G-C-E-B (!), по дороге затрагивая и C-G иниция, три главных функции бу-

⁷³ Для лучшей ориентировки в форме выпишем и оригинальный текст. В нем необходимо указать также членение строк на субстроки. Последние относятся к строке так же, как строки — к строфе.

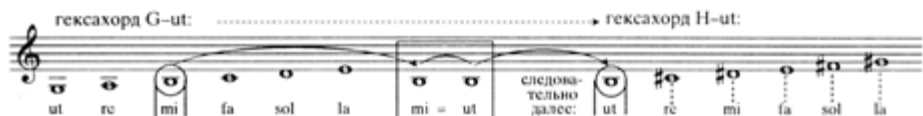
⁷⁴ Для задачи настоящей статьи было бы чрезмерным уклонением вдаваться в гармонический анализ дотональной модальности. Укажем лишь, что инициал экспонирует (так или иначе) ладовый остов, посредие дает ход гармоний по ступеням лада, каданс — тонально сильный гармонический оборот.

⁷⁵ Субсистема — термин, предложенный И. В. Способиным.

⁷⁶ Курьезно, но это ассоциируется с техникой позднеромантической гармонии, по другую сторону от классической тональности. В примерах 20 и 21 представлены схемы квинтовых цепей аккордов вокруг центрального основного тона G. Центр в качестве точки покоя обозначается символом «О». Квинты вниз обозначаются буквой «Q» («квинта»), где черточка

Схема терцовой мутации нотами:

Пример 22



Чистота выполнения мутации $h\text{-}mi=ut$ позволяет предположить, что композитор в четырех аккордах т. 3–5 думал о гексахордах.

12.3. Другой пример, из начала XVII века, — мадригал величайшего «хроматиста» К. Джезуальдо. Стилизовое различие состоит в том, что Лассо всё еще полностью погружен в традиционную систему лада, которая для него есть прекомпозиционный, абсолютный и непоколебимый фундамент музыки. Для Джезуальдо, внешне, ситуация сходна, но это уже не фундамент, а уходящая в прошлое условность.

Лад формально может быть установлен в традиции ренессансной системы, но фактически в ней уже нет необходимости.

Джезуальдо, мадригал «Già piansi nel dolore» (из VI книги мадригалов, 1611)⁷⁷, первые и последние такты (см. примеры 23 и 24). Общее определение лада (при чистом ключе) — до ионийский.

Схема каденционного плана:

такты	1–2	13–16	21–28
	3–12	17–20	29–45
строфы	I.	II.	III.
строки и	1. C–E	3. Cv–E	5. C–Cis [!]
каденции	2. C–D	4. C–H	6. Fis/C/A – a – C

Каденционный план показывает и главенство тона C (см. все строки), и крайнюю смелость новатора, вовсе не считающегося с модальностью ладовой системы. Хроматизм Джезуальдо причудливо напоминает то ли Х. Вольфа, то ли П. Хиндемита. Если даже у хроматистов XVI века ощущается связанность нормами модального полифонического письма («первой практики», как сказал бы Монтеверди), то гармония мало чем отличается по методу ее определения от свободной тональности М. Регера или Р. Штрауса. У тех мы не затрудняемся

⁷⁷ В изд.: Gesualdo di Venosa. Sämtliche Madrigale für fünf Stimmen. 6. Buch. Hamburg, 1957. Перевод текста (выполнен автором статьи):

- I. 1. Уж плакал я в печали;
2. Но ныне радуется мое сердце;
- II. 3. Ибо говорит любимая моя:
4. «Теперь и я тоже пылаю к тебе».
- III. 5. Уносите же, страдание и горький плач,
6. Превратитесь в нежную, радостную песнь!

яснимая никаким переключением функций-воксов (как в благополучном примере 19). Трудность для объяснения состоит также и в наличии элементов целотоники, отсутствующей в модальном Гвидоновом гексахорде: *b-c-d-e-* (в т. 1) *-fis-gis-ais* (!) В т. 1 гексахорды обычны — F «мягкий» и C «натуральный» («простой»). Вид хроматизма дальше — опять-таки мутационный:

Пример 25 А



Пример 25 Б



Схема 10

Хроматическая мутация (ср. с примером 25 Б)



Далекая («ложная») мутация — типичный «мадригализм», то есть риторическая фигура, изобразительная. Гармония передает острый экспрессивный эффект для выражения «плача» и «печали».

Сравнение двух модальных хроматик в разделах 12.2. и 12.3. показывает одну из линий разложения системы ренессансной модальной гармонии. У Лассо это еще ее обогащение, у Джезуальдо — ее распад.

Conclusio parva⁸⁰

В качестве маленького заключения статьи заметим, что изложенные в ней методы определения старинного лада и некоторых его сущностных компонентов относятся ко всему кругу явлений западной музыки «до-тональной», от монодии грегорианских ладов до рудиментов модальной гармонии у композиторов начала XVII века. Несмотря на приведенные минимально необходимые объяснения тео-

⁸⁰ Небольшое заключение. — лат.

рии (практическим выводом из чего и являются рекомендации, как определять лад), для глубокого понимания лада требуется погружение в категории теоретической системы — а их всё же много. Необходимо также оперировать терминами аутентичной системы. Чтобы подобрать ключ к замку, надо хорошо представлять себе устройство замка. То, что написано в настоящей статье, есть начальный «ликбез» в области старинной музыки. Что же надо сделать по существу проблемы? На наш взгляд нужен периодически действующий семинар:

Анализ старинной музыки⁸¹

С отделами (вероятно) —

а) античная музыка	2 недели
б) догрегорианский хорал	1 неделя
в) грегорианский хорал	2 недели
г) раннее многоголосие (органум, школа Нотр-Дам, мотет XIII века)	3 недели
д) модальная гармония Ренессанса	3 недели
е) музыка XVII века (от модальности к тональности)	2 недели
ж) лады знаменного пения	2 недели
з) раннее русское многоголосие (знаменное троестроичие, партесное пение)	2 недели

Итого — 17 недель, один семестр.

Семинар предназначен, прежде всего, для практиков-исполнителей — хоровиков, органистов, исполнителей-педагогов; также для музыковедов — историков и теоретиков.

XX век — время возобновления аутентичных старинных практик музыки. Необходимо, чтобы это стало и аутентичным пониманием ее языка. Колесо Фортуны, сделав долгий оборот, в чем-то вернулось в исходное положение — в отношении старинной музыки. И, как в прежние времена, практическая *scientia bene modulandi* (определение музыки) должна быть и *scientia bene intelligendi* — наукой хорошего ее понимания.

⁸¹ Аббревиатура: АСМ.