

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ**

Л. Дьячкова

**ГАРМОНИЯ
В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ
(IX – начало XX века)**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

МОСКВА 2009

УДК 78

ББК 85.310я73

Д93

Дьячкова Л.С.

Д Гармония в западноевропейской музыке (IX – начало XX века):
Учебное пособие/РАМ им. Гнесиных. – М., 2009. – 232 с.

ISBN 978-5-8269-0177-9

В пособии дается характеристика западноевропейской гармонии с IX – начало XX вв., рассматриваются проблемы ладовой организации, вертикали, стилевых особенностей. Автор раскрывает специфику композиционных техник, разрабатывает методические основы гармонического анализа. Теоретические аспекты дополняются анализом конкретных художественных образцов.

Предназначается для студентов очного и заочного отделения музыковедческого факультета и исполнительских факультетов музыкальных вузов.

УДК 78

ББК 85.310я73

*Печатается в соответствии с решением
Редакционно-издательского совета
Российской академии музыки имени Гнесиных*

ISBN 978-5-8269-0177-9

© Дьячкова Л. С., 2009 г.

© РАМ имени Гнесиных, 2009 г.

ОТ АВТОРА

В любой период истории музыки - гармония неотъемлемая часть художественного мышления. Она нацелена на изучение наиболее характерных явлений композиторской техники и освоение гармонических функций в системе выразительных и формообразующих средств. Актуальность вопросов гармонии обусловлена тем, что она аккумулирует в себе логическое и структурное начало. Изучение гармонии во всем объеме её исторического становления и во всей глубине её структурных спецификаций помогает понять, что гармонические категории своими корнями уходят к истокам органических и генетических структур живой музыкальной материи. Рассматриваемая нами их система тесно связана с историей гармонии и ее форм.

Процесс художественной эволюции предполагает смену систем художественного мышления в каждой исторической эпохе, в рамках конкретной музыкальной культуры.

История развития музыкального мышления в области звуковысотной организации, начиная со средневековья, сводится к трем ее стадийным типам – модальной, тональной и современной. Каждая из трех систем имеет множество подвидов и разные хронологические рамки. Эпоха модальной системы охватывает тысячелетний период от григорианского хорала до XVIII века и включает несколько важнейших этапов развития. Исторические формы модальности представлены средневековой монодией, ранними формами многоголосия в органуме, полифоническим искусством *ars nova* и Ренессанса.

Тональная система также объединяет разные творческие явления и воплощает характерные особенности музыкальных стилей в период с XVII по XX вв. включительно во всем их разнообразии и богатстве. Исходя из закономерностей стиля, можно говорить о специфических признаках раннебарочной и барочной модальной тональности, классической, романтической, постромантической тональности, импрессионистской неомодальной тональности, о хроматической тональности XX века.

Эти системы классифицируются по их элементам и связям между ними.

Главным элементом горизонтали выступает ладозвукорядная основа. С точки зрения ладового аспекта каждая система обладает своей спецификой. Основой модальной организации является система восьми, затем двенадцати диатонических ладов. Фундаментом тональной системы становится двуладовая диатоника мажора и минора, которая затем усложняется мажоро-минорными структурами, старинными и симметричными ладами.

Ведущий гармонический элемент вертикали определяет интервальный, аккордовый или звукоинтонационный тип системы. Так, классическая тональность относится к аккордовому типу системы, поскольку аккорд является главным объектом развития. Аналогичную роль играет интервал в модальной системе, что и позволяет рассматривать ее как интервальный тип организации. К звукоинтонационному типу относятся современные системы.

Объединение элементов в структуру происходит с помощью разных типов связи. Различаются общелогические и специальные функциональные отношения.

Самая ранняя общелогическая формульность включает три общелогические функции – начало, середина, конец – *i m t*. Именно с ее помощью структурируется григорианский хорал. Специальные музыкальные функции связаны или с акустическими тяготениями консонанс – диссонанс – консонанс – именно они определяли функциональную

характеристику интервала в модальной системе; или с ладовым тяготением: устойчивой, что получило специфическое выражение в классической тональности, высшим принципом которой становится правило трех функций T S D T. Специальные функции могут сливаться с общелогическими и носить нормативный или индивидуальный характер. Они также дополняются линейно-мелодическими, ритмическими и т.п. отношениями, которые реализуются как автономно, так и во взаимодействии друг с другом.

Главным показателем системы является генеральный структурирующий принцип организации. В его качестве выступают функциональная формула T S D T, структура ладового звукоряда. Функциональная формула подчиняет себе последовательность ступеней лада, аккордов, тональностей. В модальной системе ладовый звукоряд формирует структуру аккордики, определяет принципы аккордовых и ладовых смен. Высший принцип управления системой осуществляет взаимодействие всех ее уровней и предопределяет логику развития интонационных структур.

Все это позволяет дать следующее определение гармонии:

Г а р м о н и я в широком значении – это любая звуковысотная интонационная сопряженность, охватывающая пространственно-временной континуум по вертикали, горизонтали, диагонали, имеющая структурообразующее значение и способная выступать в качестве элемента (или одного из уровней) звуковысотной системы.

Г а р м о н и я в узком значении – это системные принципы организации звуковысотных отношений.

В настоящее время многообразие гармонических традиций составляет реальный фонд западноевропейской гармонии. Интегрирующая сущность современного художественного сознания опирается на принцип исторического синхронизма, идею равноправия культур прошлого, которые сплавляются и оцениваются в едином надисторическом контексте. Современное искусство, осуществив сведение разных эпох в единую историческую перспективу, объединило в себе культурно-художественные парадигмы прошлого и настоящего. Это диктует необходимость теоретического знания всего комплекса гармонических средств – ключевых в освоении форм и средств выразительности музыкального искусства.

Западноевропейская гармония составляет неотъемлемую часть учебного курса гармонии в вузе. Она нацелена на изучение наиболее характерных явлений композиционных техник и освещение гармонических функций в системах выразительных и формообразующих средств. Знакомство студентов с основополагающими понятиями и структурными нормативами гармонии в разные исторические периоды формирует расширенные представления о ее закономерностях. Вместе с тем, эволюция гармонии обусловлена не только имманентными сторонами последней, но и содержательными задачами искусства – художественными установками того или иного направления. Выявление этих связей, включение их в общий исторический процесс эволюции музыкального мышления, позволяет более полно обозначить разные «русла», которые формировали эволюцию гармонии.

Конкретизация и уточнение общих теоретических положений реализуется в анализе художественных образцов, предложена методика их анализа.

Данное учебное пособие составлено с учетом объема и содержания курса гармонии для музыковедов очного и заочного отделений музыкальных вузов, а также может быть использовано для исполнительских специальностей музыкальных вузов.

Глава I

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЛАДОВАЯ СИСТЕМА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МОНОДИИ: ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ¹

Ладовая система западноевропейской монодии сложилась на основе практики григорианского хора – старейшего музыкального стиля в средневековой христианской культуре Запада. Она составила ядро так называемой модальной системы, представлявшей собою определенную историческую форму звуковысотной организации музыкального материала.

Эпоха модальной системы охватывает тысячелетний период от григорианского хора до Баха и включает несколько важнейших этапов развития. Исторические формы модальности представлены средневековой монодией, полифоническим искусством Ars nova и Ренессанса, гомофонно-гармоническим складом барокко. Определяя собою очень разные художественные явления, модальная система тем не менее имеет общие черты. К ним относятся:

- многоладовость системы;
- диатонический характер системы с особой конструктивной и выразительной ролью диатонического звукоряда;
- мелодико-линейный принцип мышления, свойственный не только монофонии, но и полифонии: о линейной природе многоголосия свидетельствуют и ладовая автономия голосов, и отсутствие партитур (исключая органумы Перотина, первые партитуры появились в преддверии гомофонно-гармонического склада);
- интервальный тип системы, что нашло яркое выражение в практике записи basso continuo, распространение которого приходится на период с 1553 по 1750 год, когда аккорд трактовался как сумма интервалов.

Ю.Холопов определяет модальную систему как свойственный средневековью мелодический строй мышления на основе диатонического звукоряда, сведенного теорией в систему сначала восьми, а затем двенадцати ладов [9].

Основополагающие закономерности модальной системы зафиксированы в теории ладов, интервалов, хроматики, в нормах голосоведения и т.п. Ладовая организация являлась смысловым центром средневековой системы музыкального мышления и составляла ядро научных трактатов с VI по XVIII век. Она будет рассмотрена применительно к монодическим формам литургического пения без выхода в область многоголосия, в котором происходила, по мнению ряда современных ученых, естественная трансформация мелодических ладов в гармонические. Этот процесс стимулировал дальнейшее развитие ладового мышления, рождая целый комплекс специфических проблем, раскрытию которых будут посвящены следующие главы.

Главной особенностью музыкальной теории средневековья было ее взаимоотношение с художественным творчеством. Если античное музыкознание видело свою задачу в изучении акустических сторон музыки, современное направлено на анализ конкретных музыкальных произведений, то средневековое музыкознание носило ярко выраженный функционально-прикладной характер по отношению к церковной музыке, представленной певческой культурой хора, и было ориентировано на исполнительскую практику,

¹ В основе главы лежит работа: Дьячкова Т. Средневековые ладовые системы западноевропейской монодии: вопросы теории и практики. – М., 1992.

на канонизацию божественного пения. В связи с этим интересно замечание великого музыкального реформатора Гвидо Аретинского, адресованное своему не менее знаменитому предшественнику: «Книга Боэция полезна не певцам, а одним лишь философам» [7, с.54].

Тесная связь ладовой системы с хоральным репертуаром католического богослужения вызывает необходимость более полного и детального знакомства с жанровыми разновидностями литургических песнопений. Поэтому теоретическое изложение ладовой концепции дополняется кратким обзором хоральных жанров и анализом форм литургических напевов с точки зрения ладовых закономерностей, которые во многом определялись композиционно-литургической функцией того или иного жанра. Подкрепление сведений, почерпнутых из средневековых музыкально-теоретических трактатов, художественными образцами поможет более разносторонне осветить картину средневековой музыкальной действительности, полнее охарактеризовать систему средств ее музыкальной выразительности.

В своем становлении модальная теория опиралась на три исторических источника: эллинистическую модель, модель византийского октоиха и устную традицию хора предкаролингского времени, которые были органично синтезированы в Каролингскую эпоху (IX-X века) ².

Первоисточником модальной теории явилась эллинистическая модель, приспособленная к новым условиям Марцианом Капеллой, Кассиодором, Исидором Севильским и наиболее удачно Боэцием (начало VI века). Из теоретического наследия античности достоянием средневековой европейской музыкальной культуры стало учение об интервалах и ладах. Средневековым музыкознанием были канонизированы следующие положения античной теории:

- способ измерения и демонстрации интервалов диатонической шкалы с помощью монохорда;
- система названий интервалов: диатон (октава), диатессарон (квinta), диатессарон (кварта), тон, семитон (полутон), дитон (два тона, то есть большая терция);
- двухоктавный диапазон греческой «совершенной системы» от А до а¹;
- принцип классификации звукорядов, основанный на видах (species) октавы, квинты и кварты, которые определялись расположением тонов и полутонов в пределах данных совершенных консонансов;
- названия ладов: дорийский, фригийский, лидийский и т.д. и их количество.

К античной традиции восходят и латинизированные греческие термины, обозначающие лад, – *tone* или *trope*, которые рассматривались как синонимы к латинскому слову *mode*. Три термина упоминаются вместе в 15-й главе IV книги Боэция «Наставления к музыке» (“*De institutione musica*”): «Из видов консонанса октавы происходит то, что мы называем *modes* и что они называли *tropes* или *tones*... Виды консонанса октавы дают семь ладов, названия которых: гиподорийский, гипофригийский, гиполидийский, дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский» [15, p.378].

Второй источник заимствования, более позднего происхождения (VIII век) – восточная теория музыки, византийский октоих, из которого была взята идея восьми ладов,

² Фрагменты из средневековых музыкально-теоретических трактатов приведены в переводе с английского автором.

разделенных на четыре пары (4 x 2). Порядок расположения ладов предусматривал сначала четыре автентических, затем четыре плагальных лада. Латинская система сгруппировала их иначе – с автентическими и плагальными параллелями. Система восьми ладов излагается в первой части 8-й главы «О восьми ладах» (“De octo tonis”) трактата «Наука музыки» (“Musica disciplina”) Аврелиана из Реоме (начало IX века).

Таким образом, исторически сложились три системы обозначения средневековых ладов:

- нумерная парная, представленная четырьмя латинизированными греческими числительными для финалисов с попарным делением на автентические и плагальные разновидности (Protus – первый – authenticus, Protus plagalis...);
- нумерная простая, обозначаемая либо латинскими числительными (primus tonus), либо арабскими или римскими цифрами (с 1-го по 8-й);
- именная номинативная (дорийский, гиподорийский...):

I	Protus authenticus	primus tonus	дорийский	1
	Protus plagalis	secundus tonus	гиподорийский	2
II	Deuterus authenticus	tertius tonus	фригийский	3
	Deuterus plagalis	quartus tonus	гипофригийский	4
III	Tritus authenticus	quintus tonus	лидийский	5
	Tritus plagalis	sextus tonus	гиполидийский	6
IV	Tetrardus authenticus	septimus tonus	миксолидийский	7
	Tetrardus plagalis	octavus tonus	гипомиксолидийский	8

Средневековая модальная система – многоладовая закрытая система восьми церковных ладов, число которых в эпоху Ренессанса было увеличено до двенадцати. Круг основных вопросов, разрабатываемых ладовой теорией, включал в себя понятие лада, типологию ладов, их атрибуцию, систему ладово-мелодических функций, принципы выбора лада, ладовый этос.

Средневековая теория для обозначения лада пользовалась термином модус, означавшим меру, способ, правило, предписание. Понятие «модус» шире понятия «лад»: об этом свидетельствует развитие средневековой теории модусной ритмики. Тем не менее в данной работе оба понятия выступают как синонимы.

Ядро ладовой концепции заложено в самом определении модуса – центральной категории этой системы. Это определение отличалось многозначностью, отражавшей разные аспекты явления, и включало целый ряд дефиниций. В итальянской формулировке начала XI века «Диалоги о музыке» (“Dialogus de musica”) основной ладовой классификации выступает конечный тон: «tone, или mode, есть правило, по которому различают каждый напев в его окончании» [15, p.377].

Другой аспект трактовки лада связан со структурной характеристикой звукоряда, с расположением тонов и полутонов в пределах октавы. Гвидо Аретинский в письме к монаху Михаилу «О неизвестном пении» (“De ignoto cantu”) писал: «Первая ступень A и четвертая D – подобны и указывают на один лад, поскольку обе имеют тон снизу и тон – семитон – тон – тон сверху. И это первое сходство в звукорядах есть первый лад» [15, p.377]. Все стадии европейской модальной теории придают особое значение категории конечного тона и звукорядному аспекту лада. Но понятие лада включает в себя также интонационную систему формул, закрепленных за каждым ладом как способ пения.

Сумма мелодических формул для начала, продолжения и окончания напева является своеобразной моделью, матрицей развития. В итоге объединяются звукорядный и мелодико-интонационный аспекты лада.

Модус определял звукоряд напева, его диапазон, опорные ступени, конечный тон, выбор попевок. Ладья различались по конечному тону – финалису, по диапазону – амбитусу, по господствующему звуку – реперкуссе. Соотношение финалиса, амбитуса и реперкуссы образует основную структуру каждого лада:

Лады	Амбитус	Реперкусса	Финалис
1	d – d ¹	a	d
2	A – a	f	d
3	e – e ¹	c ¹ (ранее h)	e
4	H – h	a (ранее g)	e
5	f – f ¹	c ¹	f
6	c – c ¹	a	f
7	g – g ¹	d ¹	g
8	d – d ¹	c (ранее h)	g

Пример 1 : 1



Рассмотрим каждую из данных категорий более подробно.

Финалис – один из важнейших показателей лада. Приведенное выше определение финалиса как модальной функции, данное в трактате “Dialogus de musica”, повторяется в десятке теоретических работ на протяжении последующих семи веков. В качестве финалиса выступают только четыре звука *d, e, f, g*, которые образуют тетрахорд финалисов. Каждый из них принадлежит двум ладам – автентическому и плагальному, которые различаются в своем амбитусе: автентический лад начинается с финалиса и поднимается к нему октавой выше, плагальный начинается квартой ниже финалиса и поднимается квинтой выше него.

Наряду с термином финалис существовали понятия субфиналиса и аффиналиса. Понятие субфиналис, или *subtonium modi*, связано с возможностью автентического лада опускаться на тон ниже финалиса. Данный звук часто появлялся в каденционной или полукаденционной формуле, но иногда встречался и в середине мелодии. Таким образом, субфиналис – звук, расположенный ступенью ниже финалиса автентического лада.

В качестве аффиналисов (конфиналисов) выступали звуки *a, h, c¹*, употребление которых свидетельствовало о транспозиции лада. Преобладали в основном транспозиции плагальных ладов – 2-го, 4-го и 6-го. В трактате «Микролог» (“Micrologus”) Гвидо Аретинского в 13-й главе отмечено: «Плагальный *protus, deuterus* и *tritus* иногда необходимо оканчивать на верхних *a, h, c¹* – соответственно аффиналисах, вызванных транспозицией» [15, р.385]. В тех случаях, когда лад не оканчивался финалисом, он определялся как неправильный (*irregularis*) в противовес правильному (*regularis*) с финалисом в конце.

Другой существенной категорией средневековой модальной теории, влиявшей на ладовую классификацию, являлся амбитус – диапазон лада. Каждый лад имел октавный диапазон в двуоктавной системе Бозция, которая простиралась от *A* до *a*¹ и была приспособлена к практике пения мужских голосов в христианском богослужении. По существу при одном финалисе амбитус был главным критерием в определении автентической или плагальной разновидности лада. Случаи расширения или сужения амбитуса, детальная классификация подобных модификаций и индентификация ладов при неопределенности звукорядных границ постоянно обсуждались на страницах трактатов начиная с XI века.

Уже Гвидо Аретинский, исходя из практики григорианского хора, указывал (“Micrologus”, 13-я глава), что автентические лады опускаются на одну ступень ниже финалиса (кроме 5-го лада) и поднимаются к VIII, IX ступеням выше него. Плагальные лады могли опускаться на квинту ниже финалиса и подниматься к VI и VII ступеням выше него. В результате амбитус ладов имел следующий вид [15, р.384-385]:

Пример 1 : 2

Лад 1 дорийский

Лад 2 гиподорийский

Лад 3 фригийский

Лад 4 гипофригийский

Лад 5 лидийский

Лад 6 гиполидийский

Лад 7 миксолидийский

Лад 8 гипомиксолидийский

Квадратные ноты в примере означают финалисы ладов; звуки, заключенные в круглые скобки, «неправильные» согласно тексту; в квадратных скобках – теоретически возможные, но редко встречаемые; хотя звук *b* не упоминается в теоретических правилах для 3-го, 7-го и 8-го ладов, он часто появляется в градуалах и некоторых антифонах 7-го и 8-го ладов³.

³ Разъяснение терминов «градуал» и «антифон» см. на с. 26, 28.

При ограничении амбитуса встает вопрос о правильном определении автентической или плагальной ладовой разновидности, поскольку малый объем ведет к неопределенности ладовых границ. Берно из Рейхенау дал следующие рекомендации в решении подобных спорных случаев

Лад плагальный:

- если звукоряд не достигает верхней квинты и нижней кварты от финалиса ($d: c - g; B - g$);
- если общий диапазон не превышает квинты ($d: c - g; d - a$);
- если имеется более двух ступеней ниже финалиса даже при наличии одной или двух ступеней выше квинты над ним ($d: A - c^1$).

Лад **автентический**, если звукоряд его включает одну или две ступени ниже финалиса и выше квинты над ним ($d: c - b$) [10, p.144].

Данный вопрос имел важную практическую ценность: правильный выбор лада осуществлял связь различных песнопений в рамках литургии. Естественно, художественная практика была много богаче теоретических предписаний. Как указывает В.Апель, анализы хоралов свидетельствуют о нарушении правил. Например, хоралы типа $g: g - d^1$ в одних случаях были обозначены 8-м ладом, то есть плагальным, в других – 7-м, то есть автентическим [10, p.144].

Расширение диапазона касалось как автентических, так и плагальных ладов. Признаком расширенного автентического лада служат две ступени ниже финалиса, плагального – секста над ним. Например, при амбитусе $c - c^1$ *deuterus* (3-й и 4-й лада) c^1 служит признаком расширения плагального лада, c – автентического.

В XIV веке Маркетто Падуанский в трактате «Разъяснения в искусстве плавной музыки» (“*Lucidarium in arte musicae planae*”, 1318) дал классификацию ладового амбитуса мелодии в пяти категориях, которая затем была развита Уголино в «Разъяснении музыкальной науки» (“*Declaratio musica discipline*”, 1430), Тинкторисом в «Книге о природе и свойстве ладов» (“*Liber de nature et proprietate tonorum*”, 1476, Неаполь), Гафури в «Теоретической музыке» (“*Theoretica musica*”, 1492, Милан) и в «Практической музыке» (“*Practica musica*”, 1496, Милан); эта классификация не теряет своей значимости и в XVI столетии у Царлино.

В данной классификации различаются лады совершенные (*perfectus*), несовершенные (*imperfectus*), сверхсовершенные (*plusquamperfectus*), смешанные (*mixtus*) и комбинированные (*commixtus*). Первые четыре разновидности связаны непосредственно с амбитусом, его границами сверху и снизу финалиса. **Совершенный** лад был строго ограничен модальной октавой (в определении Уголино) или допускал (по мнению Маркетто) прибавление одного тона к нижней границе автентического (кроме 5-го, в котором под финалисом находился полутон) и к верхней границе плагального лада. **Несовершенный** лад отличался неполным объемом звукоряда: в автентическом сверху финалиса, в плагальном снизу него. **Сверхсовершенный** автентический лад поднимался над финалисом к 9-му и 10-му тонам, плагальный опускался ниже кварты под его финалисом. **Смешанный** лад предполагал объединение звукорядов автентической и плагальной разновидностей одного лада.

Комбинированный лад (пятая разновидность) не связан непосредственно с внешними границами амбитуса. Он фиксировал новые явления во внутренней структуре лада,

внедрение в нее видов квинты или кварты других ладов (см. пример 1 : 3а). Вот что писал по этому поводу Тинкторис: «Если четвертый вид квинты (Т Т S Т), обычно принадлежащий 7-му ладу, устанавливается в 1-м ладе, тогда это будет 1-й лад, комбинированный с 7-м, как показано в следующем примере (см. пример 1 : 3b). Подобно этому, если третий вид кварты (Т Т S), согласно традиции принадлежащий 8-му ладу, встречается во 2-м, то это будет 2-й лад, комбинированный с 8-м (см. пример 1 : 3с)» [15, р.394].

Пример 1 : 3 а

Пример 1 : 3 b

Пример 1 : 3 с

Таким образом, подобное обогащение ладовых структур вызывает аналогии с ладовым отклонением, ладовой переменностью.

Средневековая ладовая теория сочетала октавную систему ладов с тетрахордной формой ладового мышления. Двойная октава Бозция (A - a¹) рассматривалась как тетрахордная структура ⁴. Она состояла из четырех сходных по строению тетрахордов. В зависимости от местоположения различались тетрахорды: нижний (graves), финалисов (finales), верхний (superiores) и наивысший (excellentes).

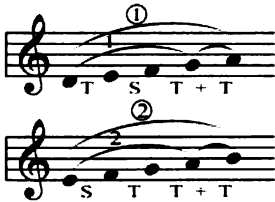
Пример 1 : 4

excellentes	d ¹	e ¹	f ¹	g ¹
superiores	a	b	c ¹	d ¹
finales	d	e	f	g
graves	A	B	c	d
	I	II	III	IV

⁴ Впервые эта структура была описана Хукбальдом (начало X века).

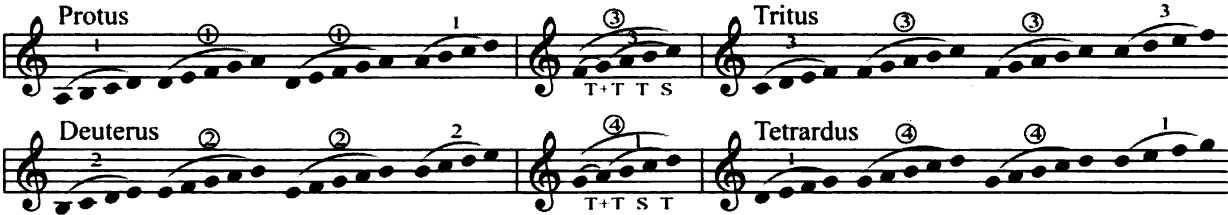
Тетрахордную структуру имели и октавные лады. Тетрахорд являлся формой обобщения звуковысотных отношений в ладе, трактовался как инвариант ладовой структуры, несущий модальное качество, и был основным ее показателем. По расположению тонов и полутона различались три вида кварты: T S T (тон, семитон, тон), S T T, T T S и четыре вида квинты: T S T T, S T T T, T T T S, T T S T⁵. Виды квинты образованы были путем прибавления к одной из разновидностей кварты тона сверху или снизу:

Пример 1 : 5



Вид квинты определял структурно-звукорядный аспект ладов и соответствовал до-рийскому, фригийскому, лидийскому и миксолидийскому ладовому типу. Структурное положение квинты в звукоряде характеризовало автентическую или плагальную форму лада. Различались лады автентические, с квинтой в основе и с квартой наверху, и пла-гальные, с квартой внизу и квинтой наверху:

Пример 1 : 6



Так тетрахорд был важным звеном в организации системы звуковысотных отношений.

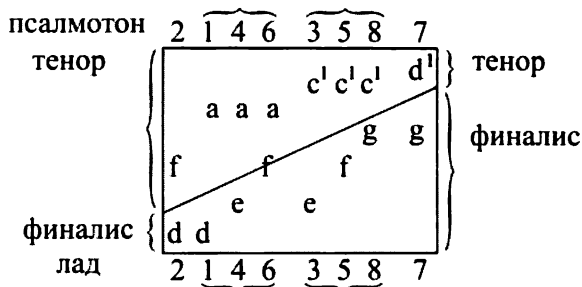
В церковных ладах наряду с финалисом функциональным значением обладал еще один звук, который доминировал в псалмодии, занимавшей особое место в литургии. Он вначале назывался тенор (от лат. *tenor*, непрерывный ход, равномерное движение), а впоследствии – реперкуссой (от лат. *repercussio* – отражение). Псалмодия – литурги-ческий речитатив, который чередовался с литургическим пением-хоралом. Эти два жанровых типа, совмещенные и противопоставленные в литургии, первоначально вос-принимались как функционально автономные, что нашло подтверждение в обособле-нии и наделении строго регламентированных ладовых формул речитатива специаль-ным термином псалмотон. Позднее они стали рассматриваться как единая ладовая структура, а тон речитации, тенор, второй по значимости после финалиса звук лада (показательно название главы «О теноре ладов и их финалисе» в трактате конца XI века «О музыке» – “*De musica*” Иоанна Аффлигименсиса), был наделен реальной опорной функцией, выступая в роли господствующего тона мелодии.

Каждый лад имел свой тенор. Как правило, это квинта над финалисом в автентичес-ких ладах и терция над ним в плагальных. В упомянутом трактате “*De musica*” сказано: «Как есть восемь ладов, так существует восемь теноров... Как окончания восьми ладов располагаются на четырех звуках, которые называются финалисами, так четыре звука,

⁵ Первый вид кварты (T S T) устанавливался от тетрахорда финалисов (*d, e, f, g*).

но иным способом, относятся с восьмью тенорами... Тенор 2-го лада есть f , 1-го, 4-го и 6-го – a , 3-го, 5-го и 8-го – c^1 , 7-го – d^1 ” [15, р.386].

Пример 1 : 7



Таким образом, тенор псалмотона был звуком доминантовой функции в ладе и в форме мелодии. В дальнейшем эта роль перешла к реперкуссе, которая практически совпадает с тенором. В итоге тенор или реперкусса являлись функциональной высотной характеристикой лада, особенно показательной в спорных случаях – при отсутствии финалиса и неясности границ амбитуса. Вместе с тем иногда тон речитации мог не совпадать с тенором. Так, большинство интроитов ⁶ 4-го лада, как указывает Апель, имеют речитацию на звуках f или g , а не на a . Но они составляют исключение. В основном же тенор или реперкусса достаточно определенно выявляют соответствующий лад.

Средневековый лад представлен и интонационными моделями – тщательно разработанной системой интонационных формул. Формульность григорианского хораля имела несколько аспектов.

Интонационные формулы были наделены структурными функциями. Основных функций было три: начало, середина и окончание. Они отражали различные стадии мелодического процесса, его фазность и целостность, способствовали структурированию хора, определяли его синтаксис. Эти функции могли быть выражены одним звуком, но чаще мелодической формулой или фразой. Каждый лад, каждый тип хора обладал своей суммой характерных попевок, мелодических оборотов.

Начальная мелодическая формула – инициий, интонация, инципит (*initium, intonatio, incipit*), как правило, представляла собою восходящий оборот к тону реперкуссы – своей верхней границе. Традиция звуковысотной связи инициия с реперкуссой – началом и концом медиантовой фразы – восходила к школе Гвидо Аретинского.

Серединная фраза или срединный каданс – медианта (mediatio), окаймленная тоном реперкуcсы, имела ярко выраженную разделительную функцию (distinctionis). Заключительные мелодические обороты – финалис, терминация (finalis, terminatio) наиболее развиты в интонационном отношении: некоторые включали до трех, четырех и даже шести звуков. Выделялись они и обилием вариантов для одного лада, отличавшихся разными окончаниями, что диктовалось необходимостью плавного перехода от конца псалмотона к началу следующего за ним антифона. Варианты каденционных формул получили название дифференций (differentiae tonorum, diffinitiones) и были тщательно систематизированы. При всем разнообразии они имели и черты общности, которые характеризовались движением пенультимы к ультиве (предпоследнего каденционного звука к последнему).

⁶ Разъяснение термина «интроит» см. на с. 22.

Существовало три типа окончаний: нисходящая секунда, нисходящая терция и восходящая секунда. При этом отсутствовала каденция с восходящим полутоном: так, в гимнах, которым свойственно завершение восходящей секундой, практически исключался 5-й лад, в котором возникал подобный полутон. Очень редко встречались в каденции нисходящая кварта, восходящие терция или кварта. Образцы подобных интонационных формул достаточно подробно приводятся в статье Холопова [8, с.241-243]:

Пример 1 : 7 а

The musical notation for Example 1: 7a consists of eight systems, each with a vocal staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The systems are labeled I through VIII, with a final 'I (вариант)' system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with specific labels for intervals and notes: I, M, D, D², D³, a, a², a³, f, g, g², g³, g⁴, g⁵, I (вариант), a, a², a³, b, g, g², a, a², a³, b, g, g², I, M, E, E², d, d², a, g, E, I, M, a, g, VI, I, M, (b), F, VII, I, M, a, c, c², d, VIII, I, M, G, G², a, c, and I (вариант). The notation is presented in a clear, professional format, typical of a musical score.

В примере 1 : 7а индексы I. М означают характерные мелодические формулы каждого из восьми ладов: I – инициий (initium) – начальная формула; М – медианта (mediatio) – серединная формула; квадратная нота означает реперкуссус. В многочисленных вариантах каденционных формул буквенные индексы указывают звук окончания (*a*, *g* и т.д.). Если последний совпадает с финалисом данного лада, он отмечен заглавной буквой (например, *E* для 4-го лада). Цифровые индексы, указывающие порядковый номер, добавляются в том случае, если одним и тем же звуком завершаются несколько формул.

Тесная связь мелодических формул с ладом позволяла им в отдельных случаях выступать в качестве ладового показателя: так начальные попевки определяли лад антифонов. Но в целом они не могли атрибутировать лады, поскольку, например, интонационные формулы трактуса или респонсория ⁷ 8-го лада не только полностью различны между собой, но и не повторялись в общем репертуаре данного лада.

Интонационно-формульная сторона хораля порождала особый тип формы. Система стандартных интонационных оборотов, принадлежащих хоралям определенных групп, например, трактусам или градуалам, позволяет говорить о центонформе, которая представляет мозаику разных интонационных блоков. Подобная структура характеризует Credo ⁸ [10, p.412].

Пример 1 : 8



В основе Credo, как отмечает Апель, лежат четыре формулы, которые сравнительно легко переставляются. D – главная формула для окончания, которая только однажды появляется в середине стиха. Формула A, которая также заканчивается на *g*, имеет различные функции: в одних случаях она бывает начальной, в других – заключительной, замещающей D. Формула C, завершающаяся на *a*, всегда используется в позиции пенультивы, предваряя D. Формула B, которая заканчивается на *e*, но может опускаться к *d*, обычно предшествует *c* [10, p.412].

При строгой ладовой классификации хорального репертуара литургическая практика знала и явление ладовой двойственности. В большей степени она свойственна коммуну, в меньшей – градуалам. Во многих случаях причины двойственности не ясны. Один и тот же хорал в разных литургических источниках определялся разными ладами. Например, напев с финалисом *f* и амбитусом *c – c¹* разными источниками относился не только к 6-му ладу, но и к 3-му, 1-му и даже 8-му. Другой случай модальной двойственности был связан с транспонированием мелодии, когда новое ладовое обозначение не соответствовало интервалу транспозиции. Например, мелодия в 1-м ладе, перенесенная на квинту вверх, классифицировалась 3-м ладом.

Таким образом, каждый средневековый лад обладал совокупностью вполне определенных признаков звукорядного, звуковысотного и интонационного порядка, что и позволило исследователям, в частности Апелю, рассматривать его как неотъемлемую часть и главное выразительное звено музыкального стиля.

⁷ Разъяснение терминов «трактус» и «респонорий» см. на с. 24-26.

⁸ Разъяснение термина “Credo” см. на с. 33.

Поскольку ладовое мышление формировалось на основе певческой культуры хора, постольку отмеченные закономерности ладовой организации как допустимые нормы художественного выражения наиболее полно обнаруживали себя в хоральных напевах. Однако григорианский хорал как церковный жанр в силу своей синтезирующей сущности не являлся подлинно самостоятельным, чисто музыкальным феноменом. Многие характерные особенности свойства того или иного хорального типа напрямую были связаны с его литургической функцией, а сам хорал только в союзе с литургией, в рамках которой он представлял достаточно строго и детально разработанную систему, раскрывал все богатство и разнообразие своих художественных возможностей. Поэтому тема «средневековая ладовая теория» не может быть исчерпана вне выхода в практику литургического пения. С этой целью в работе приведены некоторые сведения о традициях католического богослужения и дан краткий обзор специфических форм и типов литургического пения и их ладовых особенностей.

Календарь римской церкви все праздники делит на две категории – праздники Христа и праздники Святых. Первая, главная категория известна как *Proprium de tempore* (времена церковного года) и связана с событиями из жизни Спасителя (рождение, крещение, смерть, воскресение и т.д.). Церковный год начинается с первого воскресения рождественского поста (первое из четырех воскресений, предшествующих 25 декабря – Рождеству). С этого дня весь год поделен на четыре периода: первый связан с Рождеством, второй – с Пасхой, третий – с Пятидесятницей, в четвертый входят все остальные месяцы. Латинские названия дней праздничной церковной недели следующие: *Dominica* (День Господа – воскресенье), *Feria II* (понедельник), *Feria III* (вторник), *Feria IV* (среда), *Feria V* (четверг), *Feria VI* (пятница), *Sabbato* (суббота).

Разделение литургии на официий (*officium* – служба) – суточный цикл почасовых молитв и мессу – главное богослужение привело соответственно к разделению литургических книг и сказалось на структуре хора. Песнопения для мессы располагались в Градуале, для официия – в Антифонии. Антифоний включал хоралы для всех ежедневных почасовых служб недели от лауд воскресного дня до комплетория субботы. Существовали также еще Тонарии (лат. *tonarius*) – певческие книги, в которых получили ладовую классификацию все литургические песнопения годового цикла.

Официй (*officium divinum* – Божественная служба) состоит из следующих разделов:

1. Заутреня (*matutinum*) – служба, совершаемая до восхода солнца.
2. Лауды (*laudes*) – хвалебные песни, исполняемые с восходом солнца.

Четыре почасовые службы дня:

3. Служба первого часа (*ad primam horam*).
4. Служба третьего часа (*ad tertiam horam*).
5. Служба шестого часа (*ad sextam horam*),
6. Служба девятого часа (*ad nonam horam*).
7. Вечерня (*vesperam*) – служба, совершаемая во время захода солнца.
8. Комплеторий (*completorium*) – молитва, завершающая цикл официия.

Нумерация почасовых служб заимствована из старого римского календаря, в котором часы дня нумеровались от шести утра (первый час), так что служба шестого часа приходилась на двенадцать часов дня. Дневной ритуал к каноническим часам официия добавлял мессу, которая с вечерних часов переместилась в утренние и сейчас в основном совершается между девятым и двенадцатым часом (или между службами третьего и шестого часа).

В мессе различается постоянная группа песнопений, так называемый ординарий (ordinarium missae), и группа песнопений, изменяемых в соответствии с тем или иным календарным праздником или временем церковного года – проприй (proprium missae). Следующая схема показывает разделы мессы, объединенные в четыре группы [10, p.26].

Пение		Чтение или речитация	
Проприй	Ординарий	Проприй	Ординарий
1. Introitus (Вход)	2. Kyrie 3. Gloria	4. Oratio (Молитва дня) 5. Epistula (Послание)	
6. Gradual (Hymn) 7. Alleluia или Tractus		8. Evangelium	
10. Offertorium (Дароприношение)	9. Credo		11. Offertorium preces (Молитва о дарах)
		12. Secreta (Тайная молитва) 13. Praefatio (Приготовление)	
	14. Sanctus		15. Canon 16. Pater noster (Отче наш)
	17. Agnus Dei		
18. Communio (Причащение)		19. Postcommunio	

Из десяти хоралов мессы пять хоралов проприя не только старше хоралов ординария, но более важны в литургическом отношении и более интересны в музыкальном.

Григорианский хорал – чисто мелодическая одноголосная монодическая музыка, его другое название cantus planus (ровное пение в отличие от мензурального, ритмизованного пения). Существуют три стиля литургического пения: силлабическое, невматическое и мелизматическое. В силлабическом пении каждому слогу соответствует один звук (редко два-три); в невматическом каждому слогу соответствует группа из двух-четырех и более звуков; в мелизматическом на каждый слог приходится от десяти до тринадцати и более звуков. Все три стиля не были строго обособлены и допускали смешение между собой в любых пропорциях. Так, невматический и мелизматический могли включать в себя единичные звуки, а силлабический – группы из десяти-пятнадцати звуков; в то же время в невматическом стиле встречались группы из тридцати-сорока, а в мелизматическом из ста звуков.

Мелодический стиль определял принадлежность хора к той или иной литургической категории, которая находилась в прямой зависимости от важности и торжественности службы. Каждой части официи или мессы соответствовал свой стиль, который никогда не нарушался. Хоральные жанры литургии распределялись по трем мелодическим стилям следующим образом.

Силлабический: чтения и молитвы, псалмотоны, стихи псалмов в интроитах (интроиттоны), антифонах, короткие респонсории, гимны, секвенции, Gloria, Credo;

Невматический: Sanctus, Agnus Dei, интроиты, коммунио, процессиональные антифоны.

Мелизматический: Кугие, большой респонсорий, офферторий, трактус, градуал, аллилуйя.

В певческих книгах обычно все хоралы индефицированы в ладовом отношении. Лад указывался в начале напева в цифровых, реже в буквенных (латинских и греческих) индексах. Ниже приводятся греческие буквенные индексы ладов:

альфа	α	=	1-й лад	ι	=	2-й лад	ι
эпсилон	e	=	3-й лад	η	=	4-й лад	эта
иота	i	=	5-й лад	γ	=	6-й лад	ипсилон
омикрон	o	=	7-й лад	ω	=	8-й лад	омега

Некоторым типам хора свойственна избирательность по отношению к ладам. Сравнительный анализ ладовой основы песнопений мессы, проведенный Апелем, показывает, что для антифонов предпочтительны 1-й и 8-й лады, для градуалов – 5-й лад; обращает на себя внимание ладовое сходство антифонов и аллилуй и ладовый контраст градуалов, трактусов и гимнов ⁹ [10, p.137].

- | | |
|----------------|---|
| 1. Интроит | 1 (29), 3 (34), 2 и 8 (18) |
| 2. Градуал | 5 (57), 6 (0), 2 (23), 1 (15) |
| 3. Аллилуйя | 1 (48), 7 (28), 2 (25) |
| 4. Трактус | 1 (0), 2 (18), 3, 4, 5, 6, 7 (0), 8 (29) |
| 5. Офферторий | 8 (27), 4 (24), 1 (22) |
| 6. Коммунио | 1 (39), 8 (29), 6 (18) |
| 7. Антифон | 1 (369), 8 (449), 7 (252), 4 (167) |
| 8. Респонсорий | 8 (139), 7 (125), 5 (32), 6 (173) |
| 9. Гимны | 1 (32), 2 (20), 3 (15), 4 (21), 5 (0), 6 (2), 7 (3), 8 (35) |

Формы и типы псалмодии

Обзор специфических форм и жанров песнопений католического богослужения начнем с псалмодии – литургического речитатива. Различаются три типа псалмодии: прямая псалмодия солиста – самая элементарная форма речитатива, означающая повторение каждого стиха по схеме А А...А, которая используется в официи, но иногда встречается в мессе, в частности в трактусе; респонсорная псалмодия – диалог солиста и хора; антифонная псалмодия – диалог двух хоров или двух частей хора.

⁹ Цифры вне скобок – цифровые индексы ладов; цифры в скобках обозначают количество хоралов данного жанра, встречаемых в указанном ладе.

Для псалмодии характерен силлабический стиль. Для стихов псалма было предусмотрено восемь речитативных мелодий, называемых псалмотон (Psalm tone), – одна для каждого лада, и выбор псалмотона соответствовал ладу антифона; например, 1-й псалмотон для антифона в 1-м ладу, 2-й псалмотон – для антифона во 2-м ладу. Псалмотон имел следующую структуру: интонации – тенор – медианта – тенор – терминация. Строфа псалма состоит, как правило, из двух половин: на интонацию приходятся первые два слога, на медианту – окончание слогов первой половины; на терминацию – окончание второй половины; остальная часть строфы речитируется на одной ноте – теноре. Поскольку стих псалма (versus) включал в себя строфы разной длины, то количество слогов и акцентов в них не совпадало. При более длинной строфе увеличение структуры осуществлялось включением дополнительного раздела флексы: интонация – тенор – флекса – (тенор) – медианта – тенор – терминация. При повторении музыкального материала разная длина строф допускала как пропуск отдельных частей, в первую очередь флекса, так и лонгирование тенора:

Пример 1 : 9

Псалом 146 с антифоном

initium flexa medi

Lau - da - bo Lau - da anima med Do-mi-num, laudabo Dominum in vi - ta me - a
 Gloria pa tri, et Fi - li - o,
 Sicut erat in principio, et nunc, et sem - per,

terminatio

psalam Domino meo guam - di - u, su - e - ro.
 et Spi - ri - tu - i San - cto.
 et in saecula sae - cu - lo - rum, A - men.

Lau - da - bo De - um me - um in vi - ta me - a.

Стих псалма неизменно завершался доксологией – восхвалением триединства Бога, которая состояла из трех фраз:

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
 Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
 et in saecula saeculorum, Amen

(Слава Отцу, Сыну и Святому Духу: это было, и есть, и всегда во веки веков. Аминь)¹⁰. Доксология в псалмотоне трактовалась как две строфы, по структуре совпадающие с псалмотоном. Одна строфа включала первую сентенцию Gloria... Sancto, вторая объединяла две следующие фразы Sicut... Amen (см. пример 1 : 9). Подобное завершение стиха переносилось и на другие типы псалмодии, но варьировалось в структурном отношении: в интроит-тоне доксология трактовалась как одна строфа, в респонсорий включалась только первая сентенция.

Чередование псалма с антифоном или респонсорием создавало рондообразные структуры типа AV AV или RV RV¹¹, в которых возникала проблема связи между

¹⁰ Шестислоговую заключительную фразу, так называемую «малую доксологию» («и во веки веков, Аминь»), принято обозначать одними гласными: Е u o u а е (см. пример 1:13).

¹¹ А – антифон, R – респонсорий, V – стих (versus) псалма.

Псалмотон		Лад 1-й	Антифон
Дифференции	(окончание)		Инициий (начало)
I	a		1. a
			2. f
II	g		1. g
			2. d
			3. c
III	f		1. c
IV	e		1. e
V	c		1. c
			2. d

Это означало, например, что антифон, начинающийся со звука *c*, мог выбрать три различных окончания – дифференции II, III и V; начинающийся с *d* – II и V. В следующем примере представлены шесть окончаний псалмотона 7-го лада, согласованных с вариантами инициа антифона:

1	<i>terminatio</i>	2	<i>incipit</i>
---	-------------------	---	----------------

The musical score is organized into two main sections: *terminatio* and *incipit*. The first section, *terminatio*, spans the first two staves (I and II) and includes the lyrics "Sae-cu-lo-rum A-men". The second section, *incipit*, spans the remaining four staves (III, IV, V, and VI). The score is divided into six parts, each with a specific label: I (7.b), II (7.c), III (7.c²), IV (7.a), V (7.d), and VI (7.c³). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating the structure and timing of the piece.

В целом псалмотон 1-го лада имел девять-десять различных окончаний, 3-го и 4-го ладов – четыре окончания, 5-го лада – два, 2-го и 6-го – одно, 3-го лада – три. Апель предполагает, что количество дифференций псалмотона соответствовало количеству инципитов антифона в рамках одного лада.

Некоторые псалмотоны имели несколько окончаний на одном звуке. В таком случае к буквенному индексу звука добавлялся цифровой с указанием номера варианта (например, *a*, *a*¹, *a*² и т.д.). Так, пять хвалебных псалмов воскресения пелись с пятью антифонами, и каждый стих сопровождался следующими обозначениями: 7 *c*², 3 *b*, 4 *g* и т.д. Они указывали, что первый псалом должен быть спет в 7-м ладу со второй каденцией на звуке *c*; второй псалом – в 3-м ладу с окончанием на звуке *b*; третий псалом – в 4-м ладу и завершаться звуком *g* и т.д. Все это свидетельствовало о системном характере связи окончания псалмотона с инципитом антифона. Соединение же окончания антифона с началом псалмотона не вызывало трудностей и не было столь разнообразным, поскольку антифон всегда завершался финалисом.

Пример 1 : 11

Финалис антифона и инций псалмотона в 8-ми ладах

Мелодические формулы псалмового тона для антифонов, интроитов, респонсories во многом сходны интонационно:

Пример 1 : 12

ЛАД	Интонация			Медианта		
	псалом	кантикл	интроит	псалом	кантикл	интроит
1						
2						
3						
4						
5						
6						
7						
8						

Структурное же их различие будет рассмотрено при анализе каждого хорального жанра.

Хоралы проприя мессы

Хоралы проприя мессы делятся с мелодической точки зрения на две группы: антифонное и респонсорное пение, которые представляют контрастные музыкальные стили. Респонсорное пение (выученное пение) – это высокий мелизматический стиль, в то время как антифонное пение отличается более простым стилем: мелодии антифонов мессы проще и короче, чем респонсорная группа.

Антифонные хоралы мессы включают интроиты, офферторий и коммунио. Каждый из них сопровождает литургическое действие – выход священника, приношения даров и т.п., что наряду со стилистикой делало их контрастными респонсорному пению, к которому относятся градуалы, аллилуйи и респонсории. Таким образом, различие музыкальных стилей, тщательно спланированное в рамках литургии, становится мощным средством художественного воздействия.

Хоралы проприя мессы будут рассмотрены соответственно их мелодическим стилям.

Интроит (от лат. *introitus* – вступление, начало, вход) сопровождает церемонию открытия богослужения и исполняется в то время, когда священник идет к алтарю. Это песнопение средней продолжительности, невматического стиля с группами звуков от двух до пяти отличается высокой унифицированностью мелодических формул в сравнении с другими разделами мессы. Первоначально структура интроита охватывала полный псалом, комбинированный с антифоном, который повторялся после каждого стиха (*vers*): A V₁ A V₂ A V₃ A D₁ A D₂ A V₄ A V₅ A. Потом псалом был сведен к одной строфе и доксологии (восхваление триединства бога), а антифон стал петься в начале и в конце: AVDA. Свободная мелодия антифона противопоставлялась речитации стиха и доксологии.

Пример 1 : 13

Интроит

Spi - ri - tus Do - mi - ni re - ple - vit or - bem ter - ra - rum,
al - le - lu - ia: et hoc quod con - ti - net o - mni - a,
sci - en - ti - am na - bet vo - cis, al - le - lu - ia,
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Ps. Ex - sur - gat De - us,
et dis - si - pentia in - i - mi - ci e - ius. et fu - gi - ant, qui o - de - run - te - um,
a fa - ci - e e - ius Glo - ri - a Pa - tri. E u o u a e

Структура интроит-тона отличается двухфазностью. Начальная мелодическая формула, интонация, имела два варианта: интонация I для начала строфы и интонация II – для ее второй половины. Общая схема следующая: интонация I – тенор – медианта; интонация II – тенор – терминация. Частично этот принцип переносится и на доксологию. Доксология в интроите трактуется как одна строфа (а не две, как в псалмовом тоне). Три мелодические фразы, каждая из которых включает начальную и заключительную формулы с речитацией тенора между ними, вместо шести различных интонационных формул имеют четыре благодаря использованию интонации II для второй и третьей фраз и одной медианты – для первой и второй. Следующий пример иллюстрирует способ пения стиха (V) и доксологии (D) (см. пример 1 : 22b):

Интонация I	Тенор	Медианта
V : Dominus	regnabit, de	corem inditus est:
D : Gloria	Patri, et Filio, et Spi-	ritui Sancto.
Интонация II	Тенор	Медианта
D : Sicut	erat in principio,	et nunc, et semper,
Интонация II	Тенор	Терминация
V : indi-	tus est Dominus fortitudi-	nem, et praecinxit se,
D : et in	saecula sae-	culorum. Amen.

Наибольшие отклонения от этой схемы встречаются в 6-м ладу, где интонация для средней фразы доксологии (Sicut) не идентична, а только подобна второй. Звуки для речитации тенора в интроите те же, что и в псалмотоне, исключая 6-й лад, который связан с наличием двух теноров: *a* – в первой половине и *f* – во второй половине стиха.

Пример 1 : 14

2-я интонация

тенор

тенор

терминация

psal - num dicite nomini e - ius, date Gloriam lau - di e - ius.

В интроит-тоне количество дифференций значительно меньше: три для 1-го лада; две – для 4-го, 5-го, 6-го и 8-го ладов, одна – для 2-го, 3-го и 7-го ладов. Сами же мелодические формулы более развиты, и включают невмы из трех, четырех и даже шести звуков.

Коммунио (от лат. *communio* – общность, причастие) – последний раздел проприя, пение, сопровождающее церемонию окончания богослужения. Большая часть коммунио представляет собой простой невматический стиль, подобный интроиту, но с большим количеством коротких невм из двух-трех звуков. Структура коммунио первоначально была сходна с интроитом и состояла из антифона, стихов псалма, доксологии и повторения стиха. Позднее коммунио сохранило только антифон на тексты псалмов, Евангелия, жития святых. Коммунио наименее унифицированная, стандартизованная часть мессы, и в этом плане он подобен офферторию, а не интроиту.

Пример 1 : 15

Коммунио

Pascha no - strum im - mo-la - tus est Chri - stus

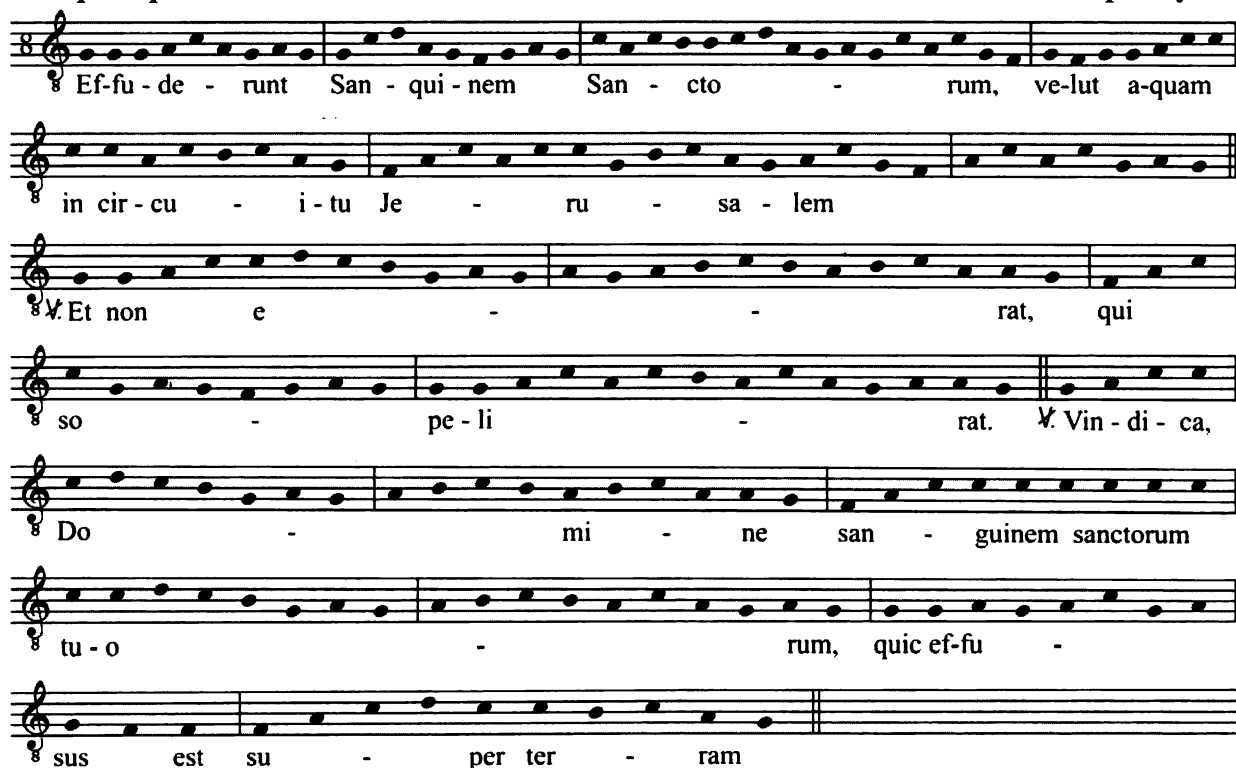
al-le - lu - ia: i - ta quo e - pu - le - mur



Трактус (от лат. tractus, от traho – тяну, растягиваю) – песнопение проприя, которое звучит после градуала и заменяет аллилуйю во время поста, в траурных мессах (реквиемах), а также в некоторых других случаях. Музыкальный стиль более орнаментальный, чем в интроите, включает расширенные мелизмы: особенно длинный мелизм приходится на первую и последнюю строфу. Трактусы принадлежат к 8-му и реже 2-му ладам. Каждый стих имеет несколько фраз, чаще три, но могут встречаться две или четыре. Они имеют общие каденции, оканчивающиеся на финалисе *g* или на субфиналисе *f*; исключение составляет фраза, которая оканчивается на *c*, встречающаяся дважды. Типичная форма строфы – четыре фразы с фиксированными формулами для первой и третьей и фиксированными окончаниями для второй и четвертой фраз.

Пример 1 : 16

Трактус



Большинство трактусов во 2-м ладе имеют четырехчастную структуру с каденциями на *d*, *c*, *f* и *d*.

Большой респонсорий (responsorium prolixum – продленный респонсорий). Респонсорий (от лат. respondeo – отвечаю) – песнопение, основанное на чередовании хорового и сольного разделов. В мессе он составляет основу градуала, аллилуйи и трактуса. В официи он принадлежит заутрене и вечерне больших праздников. Респонсорий завершает чтения в официи, являясь музыкальной постлюдией к проповеди, и несет функцию, подобную градуалу и аллилуйе в мессе.

Римский литургический обряд предписывает девять респонсориев для заутрени (по три для трех ночных часов). Составляя фундамент хоралов ordinaria, оффиция и перенесенный на проприй воскресений и праздников, респонсорий имел огромный репертуар, который еще значительно пополнялся местными установлениями. Так, большее количество респонсориев (по четыре на каждый ночной час) предписывал монашеский обряд бенедиктинцев. Поэтому с количественной точки зрения респонсорий занимает второе место после антифона. Например, в XI веке Codex Hartker включал около 600 респонсориев, в XII веке Codex Lucca – около 700, в XIII веке Codex Worcerter – 1000 [10, p.330].

Каждый респонсорий состоит из двух частей – хорового рефрена (респонса) и стиха, исполняемого солистом, после чего респонс повторяется либо в полном объеме, либо, что встречается значительно чаще, частично (обычно это специально отмечается в тексте). Структурно стихи больших респонсориев подобны интроитным и состоят из двух фраз: интонация I – тенор – медианта; интонация II – тенор – терминатия. Главное отличие заключается в том, что имеются два тенора, как в интроите 6-го лада. Основным принцип соотношения теноров предусматривает, что в автентическом ладу первый тенор лежит квартой выше финалиса, второй – квинтой выше финалиса:

Пример 1 : 17

Респонсорийный тон

интонация I *тенор*

1. Aedifi - ca - vit ex la - pi - dibus al - ta-re in honorem
 2. De - us c - nim creavit
 3. Do - mus pudici pe - ctoris templum

медианта *интонация 2* *тенор*

1. Do - mini, fundens o - le et be - nedixite-
 2. me - in et ap - pre herdit ma-num me - am
 3. re - pen - te in ta - cta nesci - ens vi - num, verbo con-

терминатия

1. um De - us, di - cens
 2. et ser - va - vit me
 3. ce - pit fi - li - um

В плагальном ладу первый тенор расположен терцией выше финалиса, второй – совпадает с финалисом. В тех случаях, когда в качестве тенора должен выступать звук *b* (первый тенор в 5-м и 3-м ладах, второй тенор в 3-м ладу), он заменяется на звук *c*¹. Классификационная система респонсорного тона не имеет дифференций; существует только одна каденция для каждого лада. Респонсории используются в восьми ладах, но наиболее распространены респонсории в 1-м, 2-м и в 7-м, 8-м ладах, относительно мало примеров в 5-м и 6-м. Внутри каждого лада имеются стандартные формулы (наиболее унифицированы 2-й и 8-й лады), но центонизация в целом играет меньшую роль, чем, например, в трактусе:

S. (Хор)

Li - be - ra me, Do - mi - ne, de mor - te ae - ter - na,
in di-e il-la tre - men - da; quan-do coe - li mo - vendi sunt
et ter - ra. Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re
sae - cu - lum per i - gnem. Tre-mens factus sum e-go,
et ti - me - o, dun discus-si-o ve-ne - rit, at que ven - tu - ra i - ra.
(Хор, повторить * - +) (Соло)
Quando... ter - ra. Di-es il-la, di-es i - rea, ca - la - mi - ta - tis et
(Хор, повторить + - |)
mi-se-ri - al, di-es mag-na et a - ma-ra val - de. Dum ve... i - gnem.
(Соло)
Re-qui-em al-ter-nam do-na e-is; Do - mi - ne: et lux per-pe-tu - a lu - ce - at
(Хор, повторить † - ‡)
e - is. Li - be - ra me... i - gnem.

Данный респонсорий имеет рондообразную структуру R V₁ R' V₂ R" V₃ R, где V₁ (“Tremens”), V₂ (“Dies”), V₃ (“Requiem”) – стихи, исполняемые солистом; R – хоровой ответ-рефрен “Libera me”, а R' и R" – части хорового рефрена.

Наряду с большим респонсoriем различают «короткий респонсорий» (*responsorium breve*).

Градуал (средневековый лат. *graduale* от лат. *gradus* – ступень) – вторая из пяти частей проприя мессы. Вместе с последующей аллилуйей исполняется на ступенях алтаря между большими чтениями Апостолов и Евангелия. Градуал состоит из двух разделов: хорового респонса и сольного стиха. Респонс поется хором кроме начального соло, а стих исполняется солистом или солистами, за исключением хорового окончания, отмеченного звездочкой в тексте. В результате чередование хора и солиста носит более сложный характер. Другое отличие стиха градуала заключается в индивидуальном характере его мелодики. Стилистически градуал – наиболее полно выраженный мелизматический мелодический стиль в григорианском репертуаре. Расширенная мелизматика включает группы от десяти до тридцати и более звуков. Они встречаются не

только в начале и в конце, но и в середине фразы, возвышаясь на ключевых словах и достигая сорока шести - шестидесяти шести звуков. В звуковысотном отношении стих начинается несколько выше респонса, но они одинаковы по стилю. Градуал ограничивается 5-м, 1-м, 3-м, 4-м, 7-м и 8-м ладами с преобладанием 5-го лада:

Пример 1 : 19

Градуал “Haec dies”

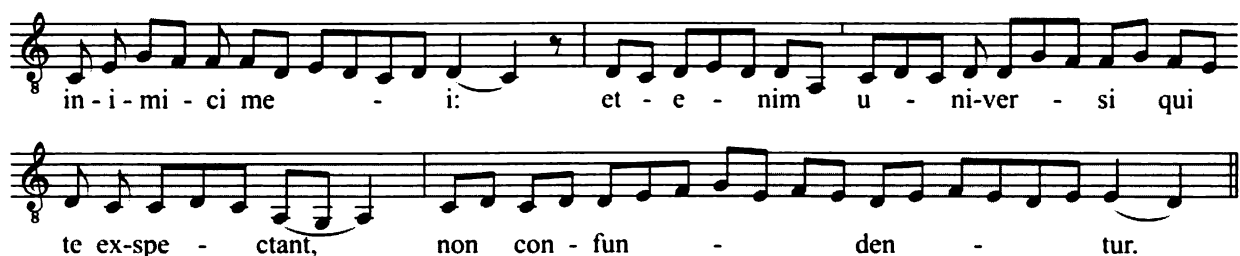
The musical score for the Gradual "Haec dies" is written on ten staves. The first staff is marked with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It begins with a 5/8 time signature. The first staff is labeled "(Соллист)" and the second staff is labeled "(Хор)". The lyrics are: "Haec di - es,* quam fe - cit Do - mi- - nus ex-sul-te - mus, et lae - te - mur in e - a, Con-fi-te-mi-ni Do- - mi - no quo - ni-am bo - nus; quo - ni-am in sae - cu- lum mi-se - ri cor - di-a e - ius". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Офферторий (от позднелат. *offertorium* – приношение) – песнопение, исполняемое во время обряда приношения даров – хлеба и вина, составляет четвертую и центральную по значению часть проприя. С литургической точки зрения он принадлежит к классу таких песнопений, как интроит, комплеторий, то есть сопровождающих церемонии, но отличается богатой мелизматикой, подобно градуалу, респонсорию, аллилуйе, и исполняется солистом. До XII века офферторий включал два или три стиха с антифоном или респонсом, повторяющимися после каждой строфы. Позже антифон исчез.

Пример 1 : 20

Офферторий

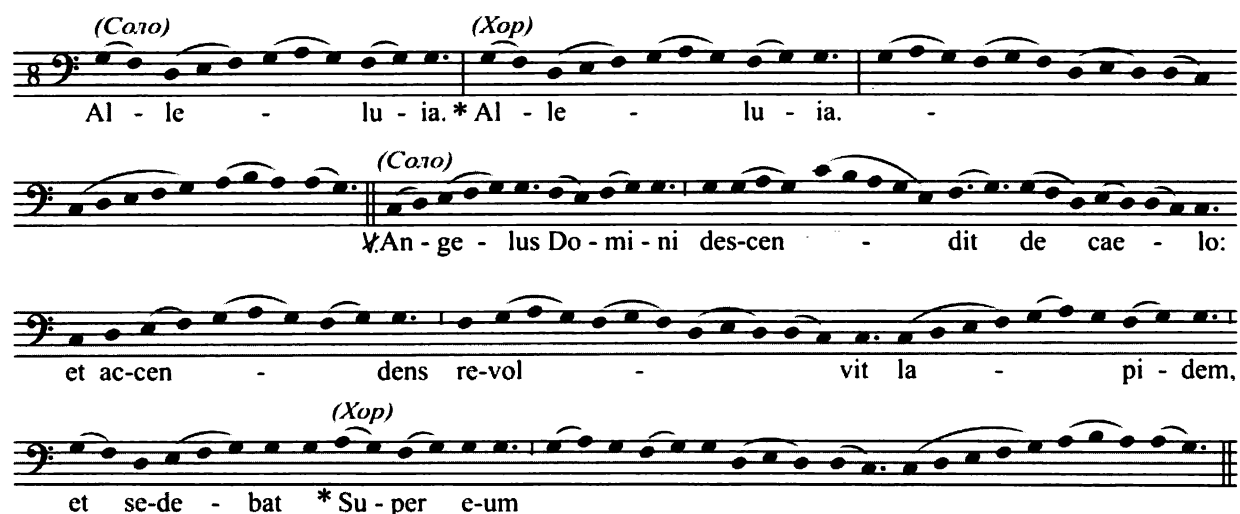
The musical score for the Offertory is written on three staves. The first staff is marked with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It begins with a 2/4 time signature. The lyrics are: "Ad te Do-mi - ne* le - va - vi a - - nimam me - am: De-us me - us, in te con - fi - dō, non e - ru - be - scam: Ne - que ir - ri-de - ant me". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



Аллилуйя («Хвалите Господа»). Небольшая аллилуйя завершает псалмы, большая аллилуйя в мессе завершает градуал. Она опускается во время Великого поста (начиная с седьмого воскресенья перед Пасхой) и компенсирует упущенное в пасхальный период вплоть до пятницы и субботы после Пятидесятницы, когда поются в первый из этих дней две аллилуйи вместо положенных градуала и аллилуйи, во второй – пять аллилуй вместо четырех градуалов и гимна. В аллилуйе представлен ярко выраженный мелизматический стиль. Она имеет форму: A' A V A, где A' – остановка на слове аллилуйя, A – юбиляция отдельных слогов, V – стих псалма.

Пример 1 : 21

Аллилуйя “Angelus Domini”



Антифон (от греч. ἀντιφωνος – звучащий в ответ) – разновидность григорианского хора, возникшая на основе распевания псалма. Самостоятельно развитое мелодическое пение вытеснило псалмодирование в оффертории и коммунио. Термин включает антифоны мессы, такие, как интроит, коммунио, возможно офферторий, но каждый из них обладает своей спецификой, поэтому уместно говорить лишь об антифонах официина. Общее значение термина – короткий текст, поющийся в официине до и после псалма, а также между строфами как рефрен.

Пример 1 : 22 a, b

a

Антифон



Антифон XIII в.

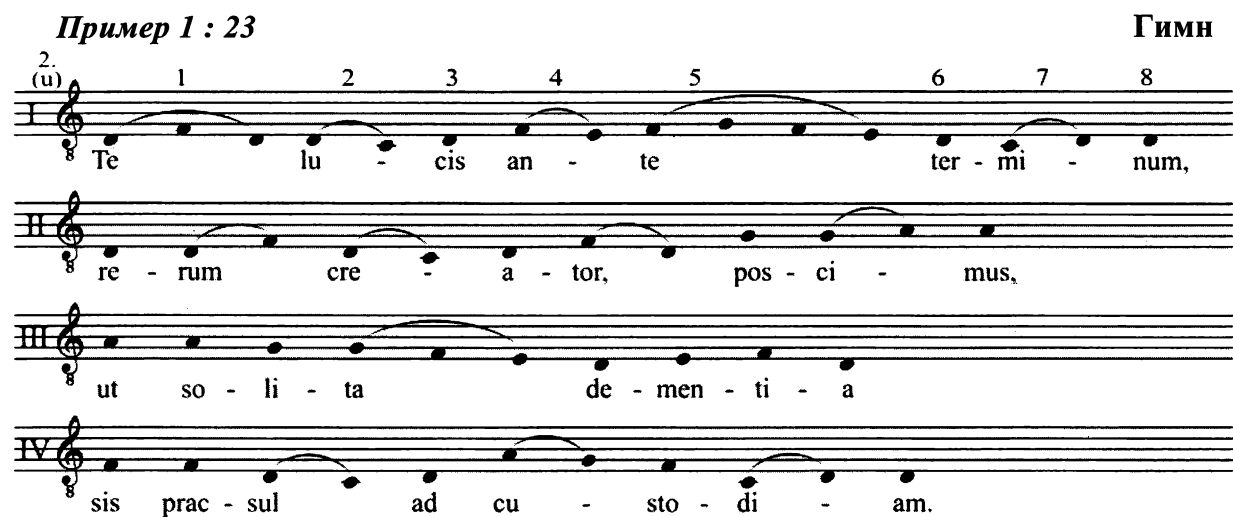
b



As-per - per - ges me, Do - mi - ne, hys-so - po et nun da - bor:
la - va - bis me, et su - per mi-vem de - al ba - bor. Ps.50. It li-
se - re-re me - i, De - us, * Se - cun-dum magnan mi-se-ri - cor - di - um
tu - am. Glo - ri - a Pa-tri, et Fi-li-o et Spi-ri - tu - i San - cto.
* Si - cut e - rat in princi-pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae-cu-
- la sae-cu - lo-rum. A - men.

Гимн. Гимны в западной церкви долго не включались в литургию в противоположность византийской, где они всегда занимали ведущую позицию. Их внедрение в литургию относится к X-XI векам. Это песнопения, входящие в состав официина и исполняемые в начале всенощной, в конце заутрени, вечерни, комплетория либо во время литургических церемоний. Для официина гимны появились в отдельных собраниях, так называемых гимнариях. Форма мелодий гимнов тесно связана с текстом. В основе большинства гимнов лежат четырехстрочные стансы с восьмью слогами в каждой строке. Мелодия состоит из четырех ясно расчлененных, равномасштабных, но не повторяющихся фраз: a b c d. Но встречаются мелодии и с повтором фраз: a b c a, a a b c, a a b a. Для гимнов характерны идентичные каденционные формулы, мелодический подъем в третьей фразе. Преобладают 8-й, 1-й, 4-й, 2-й, 3-й лады; 5-й, 6-й, 7-й – практически отсутствуют. Различаются три гимнических стиля: силлабический, сочетание силлабического и невменного, и мелизматический, используемый в большие праздники.

Пример 1 : 23 **Гимн**



Te lu - cis an - te ter - mi - num,
re - rum cre - a - tor, pos - ci - mus,
ut so - li - ta de - men - ti - a
sis prac - sul ad cu - sto - di - am.

Хоралы ordinaria мессы

Пять хоралов ordinaria мессы развиваются с X столетия, достигая расцвета в XI-XII веках. Их названия определяются начальными словами текста.

Kyrie («Господи помилуй») – первая часть ordinaria мессы. Она включает три аккламации: Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison, каждая из которых поется три раза. Различаются четыре структурных типа:

aaa	aaa	aab
aaa	bbb	aaa' (см. пример 1 : 24)
aaa	bbb	ccc'
aba	cdc	efe'

Пример 1 : 24

Kyrie XI-XIII в.

Ky-ri - e * e - le - i - son jji Chri - ste e - le - i - son jji Ky-ri - e e - le - i - son jj

Ky-ri - e * e - le - i - son.

Пример 1 : 25

Kyrie fous bonitatis X в.

Ky-ri - e e - le - i - son jji Chri - ste e - le - i - son jji Ky - ri - e e - le - i - son j Ky - ri - e e - le - i - son

Пример 1 : 26

Sanctus

San - ctus, * San - ctus, San-ctus Do - mi - nus De-us Sa - ba - oth.

Ple - ni sant cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a. Ho - san - na in ex - cel - sis. Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni: Ho - san - na in ex - cel - sis.

Пример 1 : 27

Agnus Dei (X) XIII В.

Ag-nus De - i * qui tol - lis pec - ca - ta
mun - di; mi - se - re - re no - bis. Ag-nus De-
- i * qui tol - lis pec-ca - ta mun - di; mi - se - re
re no - bis. Ag-nus De - i * qui tol - lis
pec - ca - ta mun - di; do - na no - bis pa - cem.

Пример 1 : 28

Ky-ri - e e - lei - son jii Chri-ste
e - lei - son jii Ky-ri - e
e - lei - son jii
ret 8 ton
Glo-ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - ra pax no-mi - ni - bus bo - na - e
vo-lun - ta - tis. La-u-da - mus te. Be-ne-di - ci - mus te. A-do - ra-mus
te. Glo-ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi-mus ti-bi
prop-ter magnam glo - ri - am tu - am. Do-mi-ne De - us, Rex cae - le - stis, De-us Pa-ter
o - mni - po - tens. Do-mi-ne Fi-li u-ni-geni - te, Je-su Christe. Do-mi-ne De-us,
Ag-nus-De - i, Fi - li - us Pat-ris. Qui tol-lis pec-ca - ta mun-di, mi -
se - re-re no - bis. Qui tol-lis pec - ca-ta mun-di, su - sci - pe de-pre-ca-ti-
o-nem nostram. Qui se-des ad dex - te-ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis.
Quoniam tu so - lus sanctus. Tu so-lus Do - mi - nus. Tu so-lus Al-tis-si-mus,

Ie - su Chri-ste. Cum Sancto Spi - ri - tu, in glo-ri - a De - i Pa - tris.

A - - - - - men.

Cre-do in un-um De - um, Pat - rem omni po-ten-tem, fa - cto-rem cae-li et ter - rae, vi - si - bi - li - um o-mni-um et in-vi-si-bi-li-um. Et vi-tam venturi sae - cu-li. A - - - - - men.

San-ctus, San - ctus, San-ctus Do-mi - nus De - us Sa - ba-oth. Ple-ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a. Ho - san-na in ex - cel - sis. Be-ne-di - ctus qui ve - nit in no-mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na in ex - cel - sis.

Ag-nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. Ag - nus De - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. Ag-nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, do-na no-bis pa - cem.

Последняя фраза всегда варьируется благодаря добавлению финального мелизма. В два раза чаще других встречается третий тип формы (см. примеры 1 : 25, 1 : 28). Появляются и новые разновидности структур: aaa aaa bbb; aaa bcd ded; aba cdc aca; aab ccd efg. Ранние образцы песнопения были крайне просты, приспособлены к пению прихожан: иногда это была речитация на трех звуках (g a h; см. пример №24).

Позже стиль стал более сложным, появились расширенные мелизмы (до восьми и более звуков), широкие скачки, нисходящие гаммообразные ходы, охватывавшие от четырех до шести звуков, использовался подъем с I на V и VII ступени (см. пример 1 : 25).

Gloria («Слава в вышних Богу») – вторая часть ordinaria мессы, известная как гимн ангелов, поющих в ночь рождения Христа, или Великая доксология. Структура, отличная от Kyrie, состоит из серии коротких и варьируемых разделов. Псалмодический характер текста отражен в музыке; параллелизмы текста создают подобие или полную идентичность музыкального материала:

а) четыре аккламации Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te могут иметь структуру abab; aba'c'; aa'ba; aaab;

б) три фразы Domine... omnipotens; Domine... Christe; Domine... Patris допускают организацию по схеме aaa; aab;

с) повторение фразы Qui tollis может сопровождаться той же мелодией а...а (см. пример 1 : 28).

Credo («Верую во единого Бога»). Хотя текст Credo датируется IV веком, он введен был в римскую мессу в VII столетии. В основе формы лежат варианты четырех стандартных формул (ср. примеры 1 : 8 и 1 : 28). Мелодия последней фразы “Et vitam venturi saeculi. Amen” есть известное окончание Credo (см. пример 1 : 28).

Sanctus («Свят Господь Бог Саваоф») имеет пятичастную структуру, которая поделена на два раздела: I – Sanctus и Pleni; II – Hosanna – Benedictus – Hosanna. Исключая короткую интродукцию и заключительную Hosanna, преобладает мелодика псалмодического типа. В целом же хорал сочетает в себе силлабический и невматический стили, включая и развитый невматический. Короткая интродукция “Sanctus, Sanctus, Sanctus” имеет форму А В А (см. пример 1 : 28), реже А А¹ В, А В С (см. пример 1 : 26).

Agnus Dei («Агнец божий, взявший на себя грехи мира») имеет трехчастную структуру: а а а (может быть с разными окончаниями: ах, ау, ах);

а b а
а а b
ar br ar (см. пример 1 : 28)
ахг ауг ахг, где г является рефреном: “miserere nobis” и “dona nobis pacem”. (см. пример 1 : 27).

Композиционное объединение хоралов в рамках литургии естественно ставит вопрос о ладовой организации целого: каковы принципы чередования ладов, их отбора, преобладают ли тенденции к ладовому разнообразию, ладовой комплементарности или к преодолению избыточности ладовых структур, ладовому единству и централизации. По многим причинам нельзя однозначно ответить на данный вопрос. Вместе с тем анализ отдельных образцов одноголосных месс позволяет сделать следующие предположения. Из семи ординарий месс, представленных в одном сборнике (“Kiriale sive ordinarium missae pro diversitate temporis et festorum per annum”) в одной все пять хоралов идут в одном 5-м ладу. Возможно, это обусловлено самим названием «Благовзвучная месса в честь праздника святых Ангелов» (“Missa Harmonica. In Festis ss. Angelorum”). Во всех остальных случаях количество задействованных ладов колеблется от двух до пяти.

Месса (ординарий)	I Kyrie	II Gloria	III Credo	IV Sanctus	V Agnus Dei
Missa Harmonica (In Festis Ss. Angelorum)	5	5	5	5	5
Missa In Solemnitatibus	3	7-8	4	5	5
Missa In Festis duplicibur et de Ss. Sacramento	1	4	4	1	1
Missa de beata Virgine Maria	1-2	7	4	5	5
Missa In Festis Ss. Apostolorum et In Dominicius per annum	1	1	4	8	6
Missa In Festis Ss. Martyrum	5-6	4	4	5-6	6
Missa In Festis Ss. Confessorum et Virginum	7-8	4	4	5-6	6

Следует отметить, что менее всего варьируется в ладовом отношении Credo, ладовое единство в большинстве случаев отличает четвертую и пятую части мессы. В следующем примере приводится целиком образец ординария одногласной «Торжественной мессы» (“In Solemnitatibus”; см. пример 1 : 28).

Таким образом, средневековая ладовая теория, по существу неотделимая от теории григорианского хора, формировалась на базе монодического мышления – ведущей стилевой системы средневековья. Но она не исчерпывала собою в полном объеме все многообразие художественной практики. Следующий, качественно новый исторический этап в развитии западноевропейского музыкального мышления был связан с утверждением полифонического многоголосия, которое внесло существенные коррективы в ладовую теорию. Ладовая система в условиях многоголосной художественной практики средневековья и Ренессанса обогащается новыми чертами, которые, в свою очередь, требуют детального рассмотрения.

Литература

1. Григорианский хорал // Сб. научн. тр. Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского. – М., 2008.
2. Дьячкова Л. Средневековая ладовая система западноевропейской монодии: вопросы теории и практики. – М., 1992.
3. Ефимова Н. Ранне-христианское пение в Западной Европе VIII-X столетий. – М., 1999.
4. Кюрегян Т., Столярова Ю. Песни средневековой Европы. – М., 2007.
5. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т.I. – М., 1983.
6. Москва Ю. Францисканская традиция мессы. Модальность григорианского хора. – М., 2007.
7. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В.Шестаков. – М., 1966.
8. Холопов Ю. Средневековые лады // Музыкальная энциклопедия. Т.V. – М., 1981. С.240-249.
9. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. – М., 1988; СПб., 2003.
10. *Apel W.* Gregorian chant. – Bloomington, 1958.
11. *Bailey T.* The Intonational Formulas of Western chant. – Toronto, 1974.
12. *Connolly Th. H.* Latin monophonic psalmody – Psalm. The Hew Grove Dictionary of Music and Musicians. V.15. – London, 1980.
13. *Davison A., Apel W.* Historical Anthology of Music. Vol.1. Oriental, medieval and renaissance music. – Catabridge, 1946.
14. Hymnan / Hrsq. V.B.Stablein. Monuments monodica medii aevi. Bd.1. – Kassel, 1968.
15. *Powers H. S.* Mode. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. V.12. – London, 1980.
16. *Soderlund G. F.* Example of Gregorian chant and works by Orlando Lasso, Giovanni Pierluigi Palestrina and Marc Antonio. – N.-Y., 1945.
17. Antiphonarium ad usum ordinis pr monstratensis. – Nanceii, 1786.
18. Kyriale sive ordinarium missae pro diversitate temporis et festorum per annum. – Treoiris, 1869.

Глава II

ARS ANTIQUA.

РАННЕЕ МНОГОГОЛОСИЕ (IX – XIII ВЕКА).

ОРГАНУМ¹

Органум – многоголосная техника сочинения и собирательное название ранних форм европейского многоголосия IX-XII вв. Синонимом раннего органума (IX-XII вв.) была диафония, но если диафония означала двухголосие, то органум понимался и как многоголосие, и как голос в двухголосии, свободно присочиняемый к хоралу, и как техника сочинения и исполнения. В XII-XIII вв. органумом называлась музыкальная композиция с тенором, изложенным крупными длительностями, на каждую из которых приходилось несколько нот верхнего голоса или двух верхних голосов. С конца XIII в. слово «органум» указывало на *cantus planus* (как род пения, отличный от мотета и кондукта).

На протяжении четырех веков органум выступает как один из основных видов многоголосной композиции, как ведущий жанр средневековья, который отразил все стадии эволюции письма с IX по XIII вв. Появление органума свидетельствовало о переходе музыкального мышления на более высокую ступень, на которой музыка обрела новое измерение – гармоническую вертикаль. Исходным являлось вокальное двухголосие: главный ведущий голос (*vox principalis*), излагающий напев григорианского хора. синонимами которого выступали кантус (*cantus firmus*), затем тенор, и сопровождающий органальный голос (*vox organalis*).

Основные виды органума:

- Параллельный (IX – X вв.), где мелодия хора – главный голос – *vox principalis* (*v.pr.*) дублируется в кварту или квинту – органальный голос – *vox organalis* (*v.org.*);
- Свободный «классический» органум (X – середина XI в.) с использованием противоположного и косвенного моноритмического движения голосов (возможно их перекрещивание);
- Мелизматический органум (XII в.), где на один тон хора (слог текста) приходится по несколько тонов контрапункта (от трех до десяти-двенадцати);
- Метризованный органум (у Перотина, конец XII – первая половина XIII в.) с двух-, трех- или четырехголосной фактурой, где голоса организованы в системе ритмических модулов: двухголосный – дуплум, трехголосный – триплум, четырехголосный – квадруплум.

Различаются четыре этапа, которые фиксировали новые явления в развитии полифонической техники на примере данного жанра:

I этап многоголосия: IX-XI вв. – параллельный органум, ранний непараллельный, «классический» свободный, поздний свободный (с двойной мелизмой);

II этап: эпоха Сен Марсьяль (*Saint Martial*), лиможская школа, конец XI в. – первая треть XII в., мелизматический органум;

III этап: многоголосие середины XII в. (органум, дискант, кондукт) – парижская школа Нотр-Дам (поколение Леонина);

IV этап: конец XII – первая половина XIII в. (органум, кондукт, клаузула) – вершина готического многоголосия (творчество Перотина).

¹ Вопросы раннего многоголосия подробно рассматриваются в работе Ю.К.Евдокимовой [1], а также в книге В.А.Федотова [2].

Таким образом, основу теории многоголосия IX в. составляли следующие нормы:

1) кантус (v.pr., григорианский хорал) – верхний голос, органальный (v.org.) – нижний; если v.org. помещался вверху, то кантус записывался белыми нотами; 2) основа вертикали – совершенные консонансы: кварта, квинта, октава, которые назывались также симфониями – «приятное смешение каких либо звуков: три симфонии являются простыми: октава, квинта и кварта, три – составными: двойная октава <квинтдецима>, октава с квинтой <дуодецима> и октава с квартой <ундецима>»⁴ в конце построения – унисон (под которым понималось «тождество» звуков); 4) органальный звук не может опускаться ниже, чем на большую секунду от финалиса; 5) тритон (ув. кварта) – запрещенный интервал и характеризуется как *inconsonus* или *inconsonantia* (неконсонанс, неблагозвучие).

Нормативным было удвоение и утроение партий исходного двухголосия, что приносило в фактуру новые интервалы: квинты и октавы при исходной квартовой основе, кварты и октавы при квинтовой, обогащавшие характер звучания. При этом допускалось три различных расположения органального голоса: диафония в нижнюю кварту – *organum sub voce* (v.org. под напевом), диафония в верхнюю квинту – *organum supra vocem* (v.org. над напевом) и *media* – органум в середине (как в следующем примере).

Пример 2 : 2



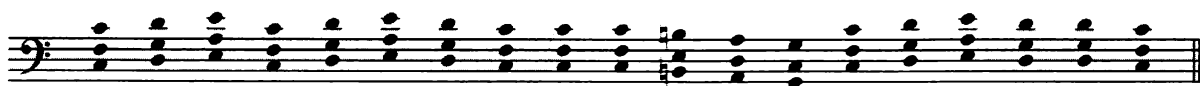
Теория многоголосия X-XI вв. продолжает развитие основных положений предшествующего периода и все три учения о квартовом органуме (Псевдо-Хукбальда, Гвидо Аретинского и анонимный «Бамбергский диалог») базируются на общих теоретических установках. Так, учение Гвидо разрешает в качестве бурдонных тонов C и F, поскольку под ними находится полутон; Бамбергский диалог разрешает все три звука – C, F и G, суммировав тем самым учения разных трактатов.

18 и 19 главы «Микролога» Гвидо “*De diaphonia, it est organi praecepto*” («О диафонии, т.е. о правилах органума») и “*Dictae diaphoniae per exempla probation*” («Доказательство сказанного о диафонии с помощью примеров») посвящены многоголосию.

Органум у Гвидо характеризовался следующими чертами. Основной напев – мелодия григорианского хорала (кантус) удваивалась в нижнюю кварту, органум же в верхнюю квинту решительно отвергался. Круг созвучий в начале и в конце построения был более разнообразным: помимо кварты – унисон, большая секунда, большая и малая терции. Гвидо допускал переkreщивание голосов: кантус кратковременно мог опускаться ниже органального голоса.

Органум представляет двухголосие в кварту с помещением кантуса в верхнем голосе. Исполнитель органального голоса именуется *subsecutor* (т.е. «следующий под <кантусом>»). В следующем примере Гвидо демонстрирует два типа органума: органум в верхнюю квинту и органум в нижнюю кварту.

Пример 2 : 3



⁴ Псевдо-Хукбальд. “*Scholia enchiridiadis*”. Цит. по: Федотов В. Начало западно-европейской полифонии. – Владивосток, 1985 с.86.

К первому типу Гвидо относится отрицательно, расценивая его как неприятный для слуха, резкий вид диафонии (*diaphoniae modus durus*); органом в нижнюю кварту называет *diaphoniae modus mollis* (т.е. мягкий, приятный).

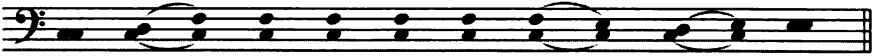
В своей теории многоголосия Гвидо разрешает использовать в органуме пять созвучий, располагая в порядке их значимости: кварта, унисон, большая секунда, большая и малая терции; запрещаются : квинта, малая секунда, тритон.

Кроме интервального состава органума Гвидо дает диафональную классификацию ладов, связанную с потенциальной их возможностью образовывать с главными звуками лада – финалисом и реперкуссой – допускаемые созвучия. Лады подразделяются на *apti* (пригодные), *aptioris* (более пригодные) и *aptissimi* (самые пригодные):

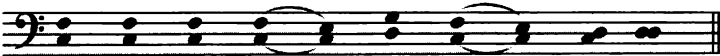
«Пригодные же производят органум посредством одной лишь кварты с помощью звуков, <удаленных > друг от друга на четыре ступени, как второй тропус (*tropus*) в Н и Е. Более пригодными являются те, которые отвечают <в органуме> не только посредством четырех <ступеней>, но и посредством трех и двух с помощью большой секунды и, хотя и редко, малой терции, как первый тропус в А и D. Но наиболее пригодными <считаются> те, которые чаще всего и приятнее его <органум> производят, как четвертый и третий <тропусы> в С, F и G. Они используют большую секунду, большую терцию и кварту»⁵. Таким образом, наименьшими диафональными возможностями обладает второй лад (автентический Е и плагальный Н), для него возможно только движение параллельными квартами. Более удобным для свободного органума являются первый автентический и плагальный лады, в которых наряду с квартой возможны малая терция и большая секунда. Наибольшими возможностями обладают оставшиеся лады – третий и четвертый.

Особое внимание уделяется заключительным оборотам в связи с чем вводится новый термин *occursus*, который Гвидо понимает как «встречу» органального голоса с кантусом. Он предполагает движение органального голоса вверх на тон (*occursus tono*) или на большую терцию (*occursus ditono*).

Пример 2 : 4



Примеры 2 : 5



Гвидо выделяет два вида *occursus ditono* – *occursus simplex* (простой) с ходом в нижнем голосе на большую терцию вверх (пример 2 : 4) и *occursus intermissum* (пересекающийся), в котором органальный голос сначала занимает положение предшествующего звука кантуса, а затем идет с ним в унисон. В результате образуется движение параллельными секундами (пример 2 : 5). Это говорит о новом типе каденции, о большей свободе органального голоса. Об этом же свидетельствует «парящий» органум – способность органума находится над кантусом (*organum suspensum*) в виде выдержанного звука (перекрещивание голосов) – в таких случаях *v.pg.* записывался белыми нотами.

⁵ Corpus scriptorium de musica. Guidonis Aretini Micrologus edidit J.S.Waesberghe. American institute of musicology, 1955. Vol.4. P.202. Цит. по: Федотов В., с.20.

В «Бамбергском диалоге» новым является не только введение третьего бурдонного звука F, но и включение в структуру звукоряда звука В наряду со звуком Н, что расширяет возможности голосоведения, что видно из следующего примера:

Пример 2 : 6



и октава (объединение одного и того же звука), к дизъюнктным (различие, несходство) – квинта и кварта, к которым в Берлинском трактате «Б» добавляются терции и сексты (созвучия из несходных звуков).

Членение органума происходило по органальным фразам (термин введенный В.А.Федотовым), которые выступали в качестве структурных единиц органума, при этом музыкальное членение могло не всегда совпадать с текстовым. Под органальной фразой понимается построение, «начинающееся сразу после одного конъюнктного созвучия и простирающееся до ближайшего другого»⁹, что свидетельствует о расчленяющей роли конъюнктных созвучий. По мнению ученого, в «двухголосной органальной фразе приход к октаве или унисону воспринимается как момент спада напряженности звучания»¹⁰.

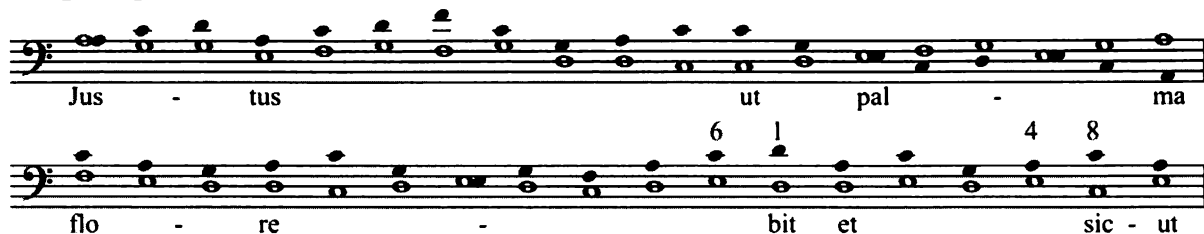
Структура органальной фразы включает в себя три раздела, имеющих свое название: начало – первый звук – *prima vox organi, inception, principium*; середина – средние звуки – *mediae voces*; заключение – слияние голосов от предпоследнего созвучия органальной фразы в октаву или унисон – *copulatio, conjunction*, последний звук и приходящееся на него созвучие называется *copula*. С функциональной стороны каждый раздел органальной фразы имеет определенный круг созвучий: начало – прима, октава, квинта, кварта; середина – квинта и кварта; заключение – только прима или октава. Таким образом, в начале органальной фразы употребляются конъюнктные и дизъюнктные созвучия, в среднем разделе – только дизъюнктные, в заключение – только конъюнктные.

Копула – важный раздел органальной фразы, она часто образуется на том звуке кантуса, после которого начинается движение кантуса в противоположном направлении. Копула образуется путем противоположного движения голосов от пенультимы в ультому, т.е. копулу. Типичные интервальные последования: терция – унисон, кварта – унисон, квинта – октава, секста – октава. Более редкие: квинта – унисон, кварта – октава, ундецима – октава, октава – унисон. Процесс перехода пенультимы в копулу называется копуляцией, которая в органальной фразе выполняет функцию каденции.

Пример 2 : 7 а

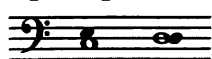


Пример 2 : 7 с



Масштаб органальной фразы определяется количеством созвучий. Максимально допустимы восемь созвучий, но изредка встречается девять и десять созвучий. Примечательно, что в трактатах подробно рассматриваются все случаи неполных (коротких) органальных фраз с точки зрения структурных функций их созвучий. Органальная фраза, состоящая из двух созвучий, – только копуляция (пример 2 : 8a); из трех созвучий – *inceptio* (начало) и копуляция (пример 2 : 8b); из четырех созвучий – *incepcio*, органальный звук (*vox organalis*) и копуляция (клаузула) (пример 2 : 8c); при большем количестве созвучий – разрастается зона среднего раздела ¹².

Пример 2 : 8 a



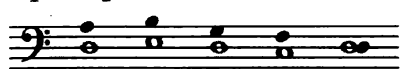
Пример 2 : 8 b



Пример 2 : 8 c



Пример 2 : 8 d



Пример 2 : 8 e



Пример 2 : 8 f

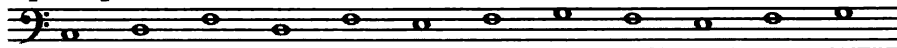


Пример 2 : 8 g



Особый интерес представляет пять типов модусов ¹³ органальной фразы на один и тот же кантус (пример 2 : 9) в зависимости от созвучий и структуры начала, середины и конца. Первый модус – конъюнктивное начало органальной фразы (пример 2 : 10). Второй модус – дизъюнктивное соединение голосов в начале органальных фраз – квинтами и квинтами (пример 2 : 11). Третий модус – чередование квинт и кварт в среднем разделе (пример 2 : 12). Четвертый модус – особый случай – обилие коротких фраз (пример 2 : 13). Пятый модус – мелизматическое расцвечивание последних звуков органальной фразы (пример 2 : 14).

Пример 2 : 9



Пример 2 : 10



¹² Сами правила и примеры приводятся из трактата Монпелье. Цит. по: Федотов В., цит. изд., с.124-125.

¹³ Под модусом в Миланском трактате понимается определенный тип органальной фразы в зависимости от созвучий и структуры начала, середины и конца.

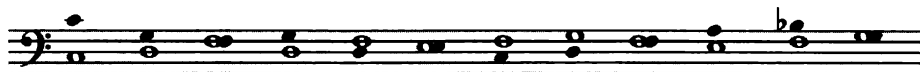
Пример 2 : 11



Пример 2 : 12



Пример 2 : 13



Пример 2 : 14

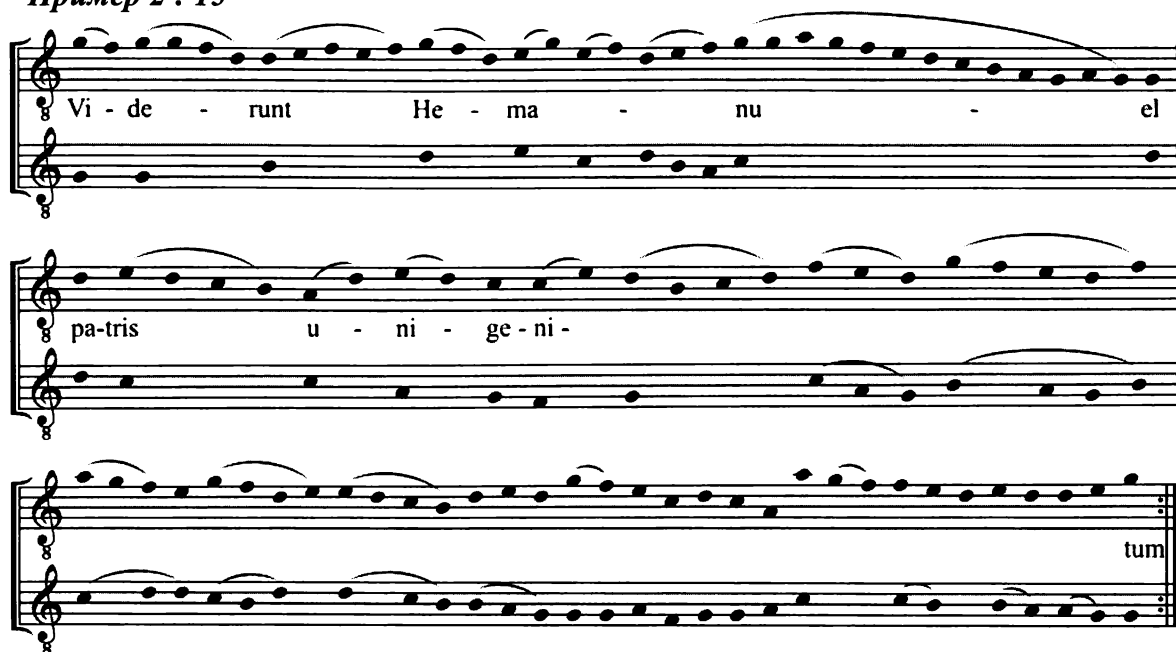


Амбитус органального голоса доходил до дуодецимы, в нем отсутствовало повторение тонов, частое слияние с кантусом (обилие копуляций) гарантировало сохранение его ладовой основы.

Органум Лиможской школы претерпел существенные изменения. Теперь он представлял тип композиции, в которой на фоне выдержанных крупных длительностей хора разворачиваются мелизмы органального голоса. Произведения, в которых голоса двигались в синхронном ритме «нота против ноты», стали называться новым термином **дискант**, в котором предпочтение отдавалось противоположному движению голосов и консонансам. Различие между органумом и дискантом определялось и выбором кантуса. Для дисканта используются мелизматические виды хора, для органума – силлабические фрагменты (растягивание этих нот создавало особую свободу для мелизматического органума). При этом термин органум – используется как собирательный термин для обоих видов многоголосия. В обоих случаях хорал использовался не целиком, а только небольшими отрезками. Часто наблюдался смешанный тип фактуры, когда в органум включались дискантовые построения. Органальной техникой писались начальные части произведений, дискантовой – последующие. Другая линия развития дискантовых частей – проникновение в них модалной ритмики – важного фактора формообразования.

Мелизматический органум явил собой новый стиль. Кантус стал помещаться в нижнем голосе. Органальный голос становится более рельефным, более независимым от кантуса и отличается виртуозностью. Изменились его интонационное содержание и ритмическая организация. Значительно расширяется арсенал гармонических средств: стали употребляться все интервалы, появляются тритоны, септимы, ноны, децимы, заметно возрастает количество секст, кварта уступает свои права квинте. В органальном голосе наблюдается образование самостоятельных ладовых центров, что вступает в противоречие с ладовой структурой нижнего голоса: ладовые центры совпадают в начале и в конце фраз, а в середине эти нормы нарушаются. На смену принципа единства кварто-квинтового движения голосов в раннем органуме пришло единство интонационного порядка, опирающиеся на принципы повторности – точной, секвенционной и вариантной. Нормы голосоведения определялись преобладанием противоположного движения голосов, а также использованием косвенного, прямого и реже – параллельного.

Пример 2 : 15



Деятельностью Леонина (1160-1170 – ориентировочное время создания «Великой книги органума» *Magnus liber organi*) – первого выдающегося композитора собора Нотр-Дам в Париже – заканчивается трехвековой период исключительного господства двухголосия в западноевропейской музыке. Его преемник Перотин (период деятельности Перотина 1190-1220) начнет культивировать трех- и четырехголосные произведения сначала в органумных композициях, а затем в клаузулах и кондуктах. Приведем цитату из трактата Анонима IV: «Магистр Леонин был лучшим композитором органума, который создал *Magnus liber organi de graduali et antiphonario*, чтобы сделать более внушительной божественную службу. Этот труд употреблялся до тех пор, пока не появился Великий Перотин, который сократил эту книгу и сделал гораздо лучше клаузулы или *puncti* (заменяемые части – В.Ф.), поскольку он был лучшим композитором в сочинении дисканта, даже лучше, чем Леонин, хотя о нем нельзя сказать, что он превзошел тонкости органума Леонина.

Этот магистр Перотин написал лучшие квадруплы (четыреголосные органумы – В.Ф.), такие как *Viderunt* и *Sederunt* с обилием красок в искусстве гармонической музыки, а также замечательные триплы (трехголосные органумы – В.Ф.), такие как *Alleluia*, *Posui adjutorium*, *Nativitas* и т.д. Он же сочинил трехголосный кондукт *Salvatores hodie* и двухголосный кондукт *Dum sigillum summi patris* и много других простых кондуктов, таких как *Beata viscera*, *Justitia* и т.д. Книга или книги магистра Перотина употреблялись для церковного хора собора Нотр-Дам в Париже до времен магистра Робертуса де Сабилони, и с его времени до наших дней»¹⁴.

Английский ученый В.Вайт считал, что по своему значению в истории музыки Леонин может быть приравнен к Монтеверди и Гайдну, создавшим из существующих музыкальных категорий новые стили и формы, которым суждено было стать ведущими в новом веке»¹⁵.

¹⁴ Цит. по: Федотов В., с.69.

¹⁵ Waite W. The rhythm of twelfth – century polyphony, its theory and practice. New Haven. 1954. P.71. Цит. по: Федотов В., с.70.

Новый стиль письма Перотина обретает характер стиля эпохи, охватившего композиторские школы Европы. Органум продолжает главенствовать, несмотря на возникновение кондукта и клаузулы. Клаузулы – это обособление в самостоятельную композицию дискантовых разделов органума, которые с конца XII столетия стали исполняться отдельно и представляли небольшие многоголосные композиции, обрамленные хоровой монофонией. Многоголосный кондукт выдержан в простейшей фактуре нота против ноты и, как правило, не основывается на григорианском *cantus firmus*: материал для тенора включал заимствованные напевы, парафразы на известные мелодии, свободно сочиненный нижний голос (григорианский, светский, полуфольклорный); иногда в композицию включались мелизматические разделы – распевы на один слог писались в начале кондукта, в конце (на предпоследний слог), иногда в середине.

Поздний органум выделялся крупной формой, о чем свидетельствует его масштабы – около 500 тактов в современной записи занимают квадруплы Перотина ¹⁶. Новое в стиле и технике музыкального письма – это трех-четыреголосие со строго определенной модусной ритмикой во всех голосах. Модусная ритмика включала шесть ритмических модусов: наименее употребителен шестой; пятый используется преимущественно в теноре (в случае ритмизации хора); остальные четыре в разных комбинациях составляют основу верхних голосов, но предпочтение отдается первым трем.

Пример 2 : 16

1.  ; 2.  ; 3.  ;

4.  ; 5.  ; 6.  ;

С типизацией ритмической основы связана и типизация мелодических мотивов – ритмо-мелодические формулы.

Пример 2 : 17 ¹⁷

 первый модус

 второй модус

 третий модус

Характерные приемы развития материала связаны с преобладанием оstinatных или секвентных повторений отдельных попевок и фраз в одном голосе, в разных голосах, в нескольких и во всех голосах. Обмен тождественных мелодических линий по голосам – прием, получивший в современной литературе название *Stimmtausch*. Таким

¹⁶ Евдокимова Ю., с.47.
¹⁷ Евдокимова Ю., с.47-48.

образом, условия модусной ритмики и мелодической формульности – главные формообразующие принципы нового стиля эпохи.

Движение свободных голосов может идти в одном ритмическом модусе или в разных – так называемое модусное контрапунктирование: сочетаются обычно любой из модусов с пятым, второй с третьим.

Надо отметить, что в больших триплумах и квадруплумах сохраняется традиция респонсорного построения композиции: чередования одноголосных (хоровая монофония) и многоголосных разделов, исполняемых солистами.

Таким образом, композиция органумов основывалась на двух принципах трактовки тенора – выдержанного и ритмизованного. Каждому из них соответствует определенные типы многоголосия: дискантовые разделы более насыщены движением голосов (первый тип многоголосной фактуры), в *Halteton*-отделах ярче проявляется комплементарное многоголосие (второй тип многоголосной фактуры), в котором линейная природа многоголосия сменяется рассредоточением мелодического движения по голосам: движение мелодии из горизонтального ряда переключается на диагональный, на передачу мелодических попевок из голоса в голос. Вся органумная композиция строилась на чередовании этих разделов.

Три стилевых разновидности многоголосия в XII в.: органум, копула и дискант. *Organum purum* – это стиль выдержанных нот без модальной ритмики; копула – стиль выдержанных нот с модальной ритмической организацией в верхнем голосе и дискант – стиль, в котором оба голоса разворачиваются в модальном ритме¹⁸. В этот период сформировались прообразы основных типов этой фактуры – аккордовой (нота против ноты), и гомофонной – фактура с выдержанными звуками в теноре, на фоне которой разворачивались свободные мелодии.

Органумы перотиновского времени записывались партитурно. Вертикальные нормы координации голосов – обилие диссонантных сочетаний. Диссонансы имеют специфическую для средневековья суммарную природу. Нормы двух-трехголосного органума – диссонансы как результат сложения пары консонансов: c-g-d, a-e-h, a-d-e. В ряду созвучий того времени была допустима самостоятельность диссонанса, диссонирующие звукоряды. В основном это перфектные созвучия – кварты, квинты с удвоением любого из голосов; в редких случаях появляются полные трезвучия или терции и сексты с удвоениями¹⁹.

¹⁸ Reckow F., Flotzinger R. Organum. – The new Groves dictionary of music. Vol.13, p.807. Цит. по: Федотов В., с.73.

¹⁹ Контрапунктические созвучия – как результат суммирования интервалов, в отличие от аккорда – как непосредственно данного единства (К.Дальхауз), получили название конкордов (от лат. *concoris* – согласный) – термин Ю.Н. Холопова. Бозций употреблял термин *concordia* для определения консонанса как приятного сочетания звуков; У.Олдингтон – *concordes discordiae*, Псевдо-Хукбальд – *concordatio*. Эту традицию словоупотребления унаследовала вся средневековая и ренессансная музыкальная наука. На этом основании С.Лебедев считает неправомерным применение к данным созвучиям терминов *трезвучие*, *сектаккорд* и т.п.; вместо них *терцквинта*, *терцсекста* и т.п. См.: Лебедев С. О модальной гармонии XIV века // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. – М., 1987., с.8.

Примечание [3]

Теория интервалов развивалась на протяжении многих веков. Основные трактаты рассматриваемого периода следующие:

Бозций “De institutione musica” («Основы музыки», первая половина VI в.); учебники музыки “Musica enchiridiadis” и “Scolia enchiridiadis” Псевдо-Хукбальд (2 анонимных трактата) IX-X в.; «Микролог» Гвидо (1023 г.); Йоганнес де Гарландия «Размеренная музыка» (1240 г.); Франко Кельнский и Маркетто Падуанский (XIII-XIV вв.).

I этап VI в. Бозций делит интервалы на консонансы (благозвучные интервалы) и инконсонансы (диссонансы). Нет терминов терция и секста – только упоминание триполутоновый и двуполутоновый интервал; составной (диатонический) и несоставной триполутоновый (хроматический).

II этап IX в. (Псевдо-Хукбальд). Благозвучные интервалы названы симфониями и делятся на две группы: простые (simplex) и составные (compositae).

III этап X в. (Гвидо). Новая классификация консонансов: консонансы vocum (голосовые) – горизонтальные и вертикальные: конкордии и симфонии. Впервые появляются терции: дитонус (большая терция), полудитонус (малая терция). Наблюдается расхождение теории и нотных примеров: в теории вертикальная терция – согласие, на практике терция употребляется как диссонанс. Во второй половине XI века появляется употребление двух секст (горизонтальной и вертикальной). Их воспринимали как составные интервалы, образованные квинтой и секундой – большой и малой (диапенте cum tono и cum semitone). Начиная с этого времени терции и сексты появляются в трактатах как практическое руководство к сочинению органа.

IV этап: основные события приходятся на XIII-XIV вв. Впервые теория музыки систематизирует качество интервалов в пределах октавы, что осуществил Йоханнес де Гарландия в «Размеренной музыке» (“De mensurabili musica”) 1240 г.:

Консонансы:	совершенные		средние		несовершенные	
конкордансы	унисон	8	5	4	б.3	м.3
	(1:1)	(1:2)	(2:3)	(3:4)	(64:81)	(27:16)

Диссонансы

Среди дискордансов: целый тон (8:9)

Несовершенные дискордансы: м.7 б.6. м.6
(9:16) (16:27) (8:128)

Совершенные дискордансы: б.7 полутон тритонус

Франко Кельнский «Искусство мензурального пения» (“Ars cantus mensurabilis”) 1280 г.: терция – консонанс, секста – диссонанс, лишь в середине XIV в. малая секста – консонанс. Кварта: VI-XII вв. – совершенный консонанс; XIII в. – средний консонанс; в конце XIII в. кварта – диссонанс.

Конкорданс:	совершенный	средний	несовершенный
	8, 5	5, 4	б.3, м.3
Дискорданс:	совершенный		несовершенный
	полутон, тритонус, б.7, м.6		тон, б.6, м.7

Литература

1. Евдокимова Ю. К. История полифонии. Вып.1. Многоголосие средневековья. X-XIV века. – М., 1983.
2. Федотов В. А. Начало западноевропейской полифонии (теория и практика раннего многоголосия). – Владивосток, 1985.
3. Лебедев С. Н. Harmonia est consonantia – проблемы на учението за интервалите в эпохата на Средновековието//Музикални Хоризонти, 1988, № 4, С.61-79 (на болг. яз.).

Глава III

ARS NOVA.

МНОГОГОЛОСИЕ XIV ВЕКА¹: МОДАЛЬНЫЙ ХРОМАТИЗМ

Музыкальное искусство XIV века, в котором на первый план выдвигаются светские жанры песенного многоголосия – рондо, баллады, виреле во Франции, баллаты, мадригалы, каччи в Италии, называют «новым искусством» (“ars nova”) в противоположность предшествующему ему «старому искусству» (“ars antiqua”). Понятие *ars nova* объединяет французское и итальянское искусство. Во Франции XIV в. новая стадия в эволюции музыкального мышления – готический Ренессанс² – представлен творчеством Филиппа де Витри (1291-1361) – создателя изоритмического мотета и автора трактата “Ars nova notandi” (1320) и Гильома де Машо (1300-1377) – реформатора песенных композиций и создателя первой четырехголосной мессы (1364), обладающей циклической стройностью и внутренним единством. В Италии новое предренессансное направление связано с творчеством Ландини (1325/35-1397).

В искусстве XIV века исследователи отмечают ряд принципиально новых моментов. Происходит формирование разных национальных школ – французской и итальянской, что нашло отражение в новой системе жанров, которые были разделены довольно яркой локально-национальной спецификой. Особые заслуги в становлении нового стиля принадлежат Машо.

Формируется стабильный комплекс признаков.

1. Пифагорейский строй – основа, определяющая многие свойства исходного материала музыки, ее колорит и особенности лада; в первую очередь, – это квинтовый остов, внутри которого терция применяется на равных правах с секундой и квартой, что уравнивает между собой следующие созвучия: c-e-g, c-d-g, c-f-g; кварто-квинтовый комплекс – мерило ладотональных разрешений: секстаккорд разрешается в квинтоктаву – модальную тонику.

2. Линеарность мышления – каждый голос имеет свой лад, что выражается в нотной записи: ключевые знаки могут быть выставлены только в одном голосе (в теноре), в двух или во всех.

3. Композиционная техника основывается на интервальном, а не аккордовом принципе.

4. С искусством *ars nova* связывается зарождение и развитие модальной хроматики и вводнотоновых отношений – свидетельство выхода за пределы диатоники хорала. Концентрация вводнотоновости стала общей стилистической чертой для всей музыки этой эпохи: в XIII и XIV веках хроматизм и альтерация из исключения перешли в правило. Переменные мелодические устои, вводимые резкими альтерациями музыки *ficta* и нейтрализующиеся в общем консонантном созвучии, обогащают и трансформируют ладовую основу. У Машо обилие хроматики связано с расширением мотетной тематики и кристаллизацией в вокальной музыке особой выразительности.

¹ Вопросы гармонии искусства *ars nova* рассматриваются в книге Ю.Евдокимовой[1], в статье С.Лебедева[3].

² Отсчет Ренессанса принято вести с «Божественной комедии» Данте Алигьери (начало XIV в.). Ренессанс в музыке обычно датируют XV-XVI вв. Музыкальное искусство XIV в. рассматривается как проторенессанс (Ю.К.Евдокимова).

Проблема тонального устоя. Устой проявляется на уровне мотива, но не является общим на уровне целого. Начало и конец мотива не совпадают, тональные рамки не становятся нормой, хотя встречаются и совпадения:

a e - f c
f c - d a
a e - g d
a e - d a

Характерно структурное и метроритмическое выделение устоя. Крупные разделы заканчиваются на одном и том же созвучии. Каденции выделяются ритмически, являются опорными зонами, между которыми помещен ряд более свободных диссонантных зон. Но они не выполняют функцию опорных центров, регулирующих движение, отсутствует требование их подготовки. Заключительное созвучие – строго регламентировано звуками c, d, f, g, b, промежуточные – более свободны.

В основе музыки итальянского треченто лежит система шести многоголосных ладов: ионийский, дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский и эолийский. Их связь с одноголосными церковными ладами определяется сохранением следующих общих черт: 1) диатонизм, 2) действительны основные категории церковного лада – финалис, реперкусса, амбитус, 3) сохраняют значение модальные функции монодических ладов.

Отличие заключается в утрате или трансформации отдельных черт: 1) нивелируется амбитус – плагальный и автентический лады звучат одинаково; 2) финалис, сохраняя значение главного критерия лада, изменяет структуру: двухголосный финалис – унисон или октава; трехголосный – квинтоктава, при этом октава и квинтоктава более совершенные созвучия, чем терцквинта (трезвучие). Голос, задающий лад, нижний по tessiture – тенор.

Используется транспозиция ладов. При анализе лада большое значение имеют знаки «ложной музыки»: «б круглое» (лат. b rotundum) – бемоль; «б квадратное» (b quadratum, quadrum) – диез или бекар. Выставленный знак при ключе – сигнатура, выставленные «случайные» знаки при отдельных нотах – акциденции (accidentio). Термин «ложная музыка» не равен хроматике. Число звуков ложной музыки – регламентировано fis, fis первой октавы, b. Сигнатура обычно выставляется в нижнем по tessiture голосе в теноре. Это си бемоль, редко ми бемоль или два ключевых бемоля – си и ми.

Сигнатура в теноре вместе с финалисом указывает на транспонированный лад:

финалис	сигнатура	транспонированный лад
“c”	си бемоль	миксолидийский
“d”	«_____»	эолийский
“f”	«_____»	ионийский
“g”	«_____»	дорийский
“a”	«_____»	фригийский

Распределение ладов в многоголосии неравномерно: наиболее часто используются дорийский и ионийский лады, реже – миксолидийский и эолийский, лидийский и фригийский – очень редко.

Часто отсутствие сигнатуры в одном из голосов восполняется акциденциями, которые, как правило, выставляются над нотами. Иногда это связано с отсутствием соответствующего звука в голосе.

С.Лебедев выделяет три основных вида акциденций – «систематические», «подразумеваемые» и «функциональные»³:

1. «Систематические акциденции» заменяют ключевые обозначения, они относятся к звукам одной и той же высоты, восполняя в данном голосе недостающую сигнатуру (например, звук “b” в верхнем голосе).

Пример 3 : 1

Г. де Машо. Se je me pleing

Se Ne je me pleing, je n'en puis ja - mais, mais Qu'on - Com ques nulz si mal e-u - reus je sui, ne si do-lo - reus; Car, quant je cui - doi - e se cours A-voir de ma dame et d'A - mours Pour mon temps qu'ay en li u - se, Ma da - me m'a con-gie don - né.

³ Лебедев С. О модальной гармонии XVI века // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода. Сб. тр. Вып.92 / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1987. С.21.

2. «Подразумеваемые акциденции» служат для предотвращения тритона, а также некоторых увеличенных и уменьшенных интервалов (пример 3:1, такты 9, 10, 14, 15, 29, 48, 50);

3. «Функциональные акциденции» возникают по причине тяготения от несовершенных консонансов к совершенным: происходит замена малых терции, сексты и децимы большими терцией, секстой и децимой. Функциональные акциденции рассматриваются также как украшение несовершенных консонансов перед совершенными, а также как подчеркивание вводного тона (пример 3:1, такты 18-19, 29-30, 54-55).

Таким образом, установление значений акциденций и сигнатур – главная задача в анализе гармонии.

Структурным элементом многоголосия XIV века является, как и прежде, не аккорд, а интервал – самостоятельный элемент горизонтали и вертикали. Теоретики XIII, XIV веков различали последовательные и одновременные созвучия: Йоханнес де Грохео (ок.1300) различал консонанс (горизонтальный мелодический интервал) и конкорданс (вертикальный гармонический интервал). Созвучия из трех и более звуков являлись линейно-составными. Созвучия, составленные из интервалов, называются конкордами (термин Ю.Н.Холопова) и не были равны аккорду.

Техника композиции Satztechnik.

Различалось три типа совершенных конкордов: 1) унисон или октава; 2) квинта или октавадуодецима; 3) квинтоктава. Квартоктава и конкорды терцового состава – несовершенные созвучия. Предпочтение же отдавалось совершенным конкордам, поскольку практике XIV века соответствовали установки музыкальной теории XIII-XIV веков, уже допускавшей в качестве несовершенных консонансов обе терции (впервые у Йоханнеса де Гарландиа и Франко Кельнского) и большую сексту (впервые у Анонима II), но еще не пришедшей к заключению о консонантности терцквинты (тресвучия) и терцсексты (секстаккорда).

Техника созвучий основана на контрасте и разрешении несовершенного консонанса в совершенный, которую Дальхауз называет как «принцип контрсозвучий» (Gegenklangprinzip) – последовательность созвучий функционирует как соединение нескольких «контрсозвучий» (Gegenklänge). Соединение несовершенных консонансов (терции, децимы и сексты) с совершенными консонансами (квинта, дуодецима, октава, прима) дает то, что С.Лебедев называет «сонантной ячейкой»: связь интервалов или конкордов между собой осуществляется на основе тяготения более напряженного созвучия к менее напряженному ⁴.

Основные разновидности интервальной сонантной ячейки:

Пример 3 : 2



⁴ Там же, с.12-14.

Конкордные сонантные ячейки:

Пример 3 : 3



Сама сонантная ячейка может выступать на правах каденции. Соотношение каденций в музыке XIV века системно и в комплексе составляют каденционный план.

Применяется четыре основных вида каденций: 1) генеральная – конец текста и конец музыкального произведения; 2) строфная – конец строфы; 3) строчная – конец строки; 4) внутрислобная – внутри строки. В свою очередь они подразделяются на открытые “over” (увер) и закрытые “close” каденции. Открытые и закрытые каденции – особые виды каденций: открытая – строчная каденция (полустрофная), которая приходится на окончание первой вольты; закрытая – строфная каденция, которая приходится на окончание второй вольты. Ультима открытой каденции отстоит на большую секунду выше или (реже) ниже ультимы закрытой каденции. В меньшей степени встречается их терцовое соотношение. В свою очередь, закрытая каденция, как правило, совпадает с генеральной каденцией.

В XIV веке устанавливается новый тип трехголосной каденции. 3-хголосная каденция определяла собою два с половиной столетия и включала три исторически разновидности. 1 вид: готическая (Машо) или бургундская каденция (Дюфай, Беншуа, и ранняя фламандская школа Окегем, Обрехт) относится к периоду 1350-1450 гг. Возможны три прочтения этой каденции: 1. без знаков: b-d-g, a-c-f, g-d-g; 2. с fis: b-d-g, a-c-fis, g-d-g; 3. с fis и cis: b-d-g, a-cis-fis, g-d-g

Пример 3 : 4 a, b, c



Поэтическая форма баллады состоит из рипресы (первая строфа), двух пьед (вторая строфа), вольты (третья строфа) и вновь рипресы (четвертая строфа).

	т.1	21	22	40	22	42	1	22	1	21
Поэт.форма	рипреса		пьеда 1		пьеда 2		вольта		рипреса	
Муз. форма	раздел I	(A)	раздел II	(B)	раздел II	(B 1)	раздел I	(A)	раздел I	(A)

В любом нетранспонированном ладу предпочтительные ультимы в строфных каденциях одни и те же: c, d, g, a.

Другим важным моментом музыкального языка Машо является имеющийся у него стабильный ключевой комплекс интонаций, придающий стилевое единство интонационной системе композитора⁵. К ним М.Сапонов относит «мотив Машо» (пример 3 : 5a),

⁵ Эта проблема рассматривается: Сапонов М. Музыкальные формы Гильома де Машо. Дипломная работа, т.I (научн. рук. Ю.Н.Холопов). – МГК. 1973.

«мотив Ландини» – синкопированный каденционный мотив (пример 5b), и нисходящий мотив в объеме квинты, названный исследователем «мотив Нотр-Дам», поскольку он широко используется в одноименной мессе композитора (пример 5c) и ход на квинту вниз (5d).

Пример 3 : 5 a, b ,c, d



Техника мотивов предполагает их использование в прямом виде, в инверсии, ракоходе и ракоходе инверсии, с моментами аддиции и эллизии, и в различных вариантах их слияния. Все это делает интонационную систему необыкновенно гибкой и разнообразной и в то же время легко узнаваемой.

Задание – сделать интонационный анализ примера 3 : 1.

Литература

1. Евдокимова Ю. Многоголосие средневековья X-XIV веков // История полифонии. Т.1. – М., 1983.
2. Кюрегян Т., Столярова Ю. Песни средневековой Европы. – М., 2007.
3. Лебедев С. О модальной гармонии XIV века // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода. Сб. тр. Вып.92 / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1987.
4. Поспелова Р. Западная нотация XI-XIV веков. Основные реформы. – М., 2003.
5. Сапонов М. Музыкальные формы Гильома де Машо. Дипломная работа. Т.1 (научн. рук. Ю.Н.Холопов). – МГК, 1973.
6. Сапонов М. Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. – М., 1996.

Глава IV

РЕНЕССАНС (XV-XVI ВЕКА): МОДАЛЬНАЯ ГАРМОНИЯ

§1 Эволюция музыкального мышления

Для всех последующих эпох эпоха Ренессанса имела непреходящее значение для культуры и искусства. Ни одна эпоха не рождала такое огромное количество гениев, титанов: мощное художественное движение в литературе (Данте, Тассо, Петрарка, Шекспир), в живописи, скульптуре и архитектуре (Джотто, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело) свидетельствует о благотворной художественной атмосфере Ренессанса.

Ренессансные тенденции эпохи связаны, в первую очередь, с попыткой возрождения античности, поэтому эта эпоха вошла в историю культуры как антропоцентрическая – новые эстетические ценности определялись человеком и его чувствами. Именно XVI век открыл в музыке психологический аспект, именно с ним была осознана новая эмоциональная палитра, которая нашла наиболее полное воплощение в мадригале.

Музыка эпохи Возрождения представлена рядом новых и влиятельных творческих школ: Машо (эпоха Проторенессанса XIV в.), Данстейбл (1380-1453), Дюфаи (1400-1474), Окегем (1430- 1495), Обрехт (1450-1505), Жоскен Дебре (1440-1521), плеядой классиков строгого стиля Высокого Возрождения – Палестрина, Орlando Лассо, итальянских мадригалистов – Чиприано де Роре, Лука Маренцио, Монтеверди, Джезуальдо. Эта эпоха при всей своей сложности, многообразии, обладает исторической целостностью. Характеризуя ренессансное начало в специфике музыкального воплощения надо выделить общие признаки и особенности этого процесса в сфере музыкальной гармонии.

Для музыкального искусства огромное значение имело поиски новых тем, что определило новый характер образов и содержания. Следствием углубления в чувства человека стало признание новых эстетических ценностей – личных переживаний индивидуума. Музыка сочетала новое эмоциональное начало со своеобразным выражением интеллектуализма в крупной полифонической форме. Личностное начало ярко проявлялось у Машо, Данстейбла, в XVI в. у мадригалистов, в чьем творчестве строгому ренессансному стилю противопоставлена естественная свобода выразительной человеческой речи.

И наряду с этим прослеживается готическая струя в искусстве Ренессанса, где гуманистический пафос гармонии и красоты мира сливается с внеличным началом. Это определяется тем, что существуют, так называемые, медитирующая музыка, стили, в которых психологический фундамент сущности стиля основывается не на индивидуальных переживаниях, а на мироощущении космоса, Бога – то есть внеличного, всего того, что лежит вне человека. Творчество Палестрины и является высшим выражением внеличного, исключая индивидуальное начало.

Величественность этой музыки, удивительная эмоциональная уравновешенность – другой полюс эмоциональным крайностям и переживаниям в музыке Ренессанса. Это церковный стиль, в котором гармония господствует над словом.

Две другие тенденции эпохи, обусловленные попытками возрождения античности, в музыкальном искусстве связаны с развитием хроматики и ориентацией на речевые интонации.

Новые тенденции определялись и тем, что в условиях господства вокальных жанров, к самостоятельному порогу приближались монодия инструментальной музыки и принцип солирования; углубляются связи между творческими школами; возрастает

роль индивидуальных характеристик стиля; шел процесс гармонизации полифонии; усиливалось значение музыки быта, светского искусства.

Главные открытия эпохи – психологическая чувствительность музыкального высказывания, осознание аккордового типа вертикали, открытие мажорного и минорного трезвучия.

Особенно значимы были открытия в области гармонии. Смена вех на рубеже XVI-XVII столетий носила столь явный и радикальный характер, что музыкальный мир раскололся на два враждебных лагеря.

Так, многие крупные ученые – Глареан, Царлино, Гаффорио и другие, безмерно преклонявшиеся перед нидерландским классическим искусством, достигшем в XVI веке непревзойденных высот в хоровой музыке, в частности, в творчестве Жоскена Дебре, провозгласили его творчество вечным критерием классического в музыке. И всякое отступление от совершенного искусства (*ars perfecta*) представлялось им признаком разложения, «началом конца». Они отказывались видеть в новых течениях разумное начало и скорбели о том, что новая музыка лишена «простоты, серьезности, искренности» классического искусства и третируют ее как «декадентство», «сверхрафинированную культуру»¹.

«Жоскен оставил миру абсолютные образцы классического сочинения... Лучшее, что можно сделать, это увековечить его искусство, так как оно никогда не может быть превзойденным, – писал Глареан в своем известном труде “*Dodecachordon*”. – Но, увы! Музыкантом хочется изобретать нечто новое. И вот новое искусство докатилось до безудержной распушенности <...> Отклонившись от путей, намеченных нашими отцами, молодые композиторы создают... искаженные произведения, в которых нет никаких достоинств кроме новизны»². Царлино высказал уверенность в том, что «тревожные признаки разложения являются симптомами поверхностного заболевания», а не сколько-нибудь «существенного упадка классического искусства»³.

Создание новой теории лада связано с работами Глареана «Додекахордон» “*Dodecachordon*” (1547 г.), Царлино «Наставления в гармонии» “*Le institutioni harmoniche*” (1558 г.), «Основы гармонии», «Доказательство гармонии» “*Dimostrationsi harmoniche*” (1571 г.).

Однако, связь с традицией достаточно основательная, сохраняется старое определение ладов в традиции предшествующих эпох:

- линейное объяснение ладовой структуры многоголосия;
- каждый голос имеет свой лад (Глареан, Свелинк, Преториус. «Глареан в *Kyrie* из Мессы Дебре «*Fortuna desperate*» указывает на ионийский тенор и лидийский бас»⁴);
- главный голос – тенор;
- основные характеристики средневековой ладовой теории – финалис, амбитус, реперкусса, мелодические формулы, структура звукоряда, автентические и плагальные лады. Царлино, Артузи, Бернхард (XVII в.) утверждают, что в четырехголосии два голоса пишутся, например, в автентическом ладу (тенор и сопрано), а два – в плагальном (бас и альт). Только XVII век упразднил амбитус и плагальность ладов.

¹ Конен В. Клаудио Монтеверди. – М., 1971. С.37.

² *Schrade L. Monteverdi Creator of Modern Music. N.Y., 1951. P.25-26. Цит. по: Конен В. Цит. изд., с.37-38.*

³ *Schrade L. Op. cit. p.35. Цит. по: Конен В., с.38.*

⁴ Цит. по: Баранова Т. Переход из средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI-XVII веков // Из истории зарубежной музыки. Вып.4. – М., 1980. С.16.

Реформаторство касается в первую очередь ладовой системы.

Важным шагом в музыкальной теории на пути к новой мажорно-минорной тональной системе стало расширение модальной системы: кристаллизация ионийского и эолийского ладов добавила четыре новых лада: 9 лад – эолийский, 10 – гипозолийский, 11 – ионийский, 12-гипоионийский. Обоснование и изложение новой ладовой системы дал Глареан.

Кристаллизация новых ладов спровоцировала тенденцию сближения и разъединения ладов, как в рамках модальной системы, так и в новой мажорно-минорной системе.

Мерсенн, вслед за Глареаном, отмечал взаимопроникновение ладов в рамках двенадцатиладовой модальной системы: последние пять ладов с восьмого по двенадцатый повторяют первые семь: $8 = 1$, $9 = 2$, $10 = 3$, $11 = 6$, $12 = 7$, указывая на равенство гипомиксолидийского лада и дорийского; эолийского и гиподорийского; гипозолийского и фригийского; ионийского и гиполидийского; гипоионийского и миксолидийского.

Актуальным стал вопрос иерархии ладов, их порядка: какой лад считать первым – d или C. В этом вопросе не было единого мнения вплоть до XVIII в. Так, Царлино в 1571 году в «Доказательстве гармонии» считал первым лад C, в «Основах гармонии» – лад d. Острота вопроса объяснялась целым рядом причин. Включаясь в систему наряду с другими церковными ладами, ионийский и эолийский на практике нередко становились главенствующими. Этому способствовало и усиление светского искусства, в котором по замечанию Царлино «большинство баллад и танцев написано в C»⁵. Бернхард (первая половина XVII в.) приводит более вескую причину: «Лад от C потому должен быть первым, что все остальные в своих совершенных каденциях ориентируются на него»⁶, т.е. большинство каденций выполняется по типу ионийской. Таким образом, мы можем констатировать смешение в художественной практике иерархии ладов.

Другой важный момент – разложение ладовой системы, трансформация многоладовой системы в новую двуладовую мажорно-минорную. Включаясь в систему наряду с другими ладами, ионийский и эолийский на практике нередко заменяют собой другие – их структура соответствует тенденции к централизации внутриладовых отношений. Глареан отмечает, что полюбившийся церковным музыкантам ионийский лад был положен в основу многих песен, в которых лидийский и гиполидийские лады были заменены на ионийский и гипоионийский⁷.

В результате эта тенденция затронула все лады: лидийский лад преобразовался в F-dur, миксолидийский лад – в G-dur, дорийский лад – в d-moll, фригийский лад – в e-moll или a-moll.

Музыкальная теория XVI-XVIII вв. фиксирует два возможных пути трансформации лидийского и миксолидийского ладов в ионийский, дорийского и фригийского – в эолийский: изменение состава звукоряда происходит благодаря альтерации звука h и смещения устоя с одних ступеней лада на другие. В первом случае, превращение лидийского лада в ионийский происходило с помощью альтерации си бекар (b квадратум) на си бемоль (b ротондум). Эта альтерация необходима для избежания тритона между

⁵ Riemann H. Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX. Jahrhundert. Leipzig, 1898. S.209. Цит. по: Баранова Т., с.11.

⁶ Bernhard Chr. Tractatus compositionis, Kap.53. S.98. Цит. по: Баранова Т., с.16.

⁷ Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В.Шестаков. – М., 1966. С.395.

I и IV ступенями и регулируется правилом *e contra f*. В XVI в. b окончательно вытеснило h в лидийском ладу (хотя встречается и в XVII в.).

Трансформация дорийского лада в эолийский имеет то же основание.

Миксолидийский и ионийский лады совпадают по виду нижней квинты и певцы постоянно присоединяют к этой квинте верхнюю кварту ионийского лада (ut-fa, а не d-g) – Глареан.

Фригийский трансформируется в эолийский несколько другим способом. С развитием многоголосия существенным показателем лада становятся каденционные ступени – ступени основных каденций. Царлино в «Основах гармонии» отмечает в качестве главных каденционных ступеней I, V, III. Однако во фригийском ладу каденции на III и V ступенях (g, h) допускают замену каденциями эолийского лада на IV и VI ступенях (a, c). Результатом является гибрид фригийского и эолийского ладов с каденционными ступенями a-c-e, но с финалисом e. Аналогично и в миксолидийском ладу каденция на III ступени (h) заменяется на IV (c) и он приобретает сильнейший оттенок ионийского.

Унификации ладовой системы во многом способствовало и развитие представления о ладовом наклонении, постепенное осознание родства ладов с одинаковыми терциями от I к III ступеням. Царлино один из первых пришел к мысли о трезвучной основе многоголосия: «Терция и квинта – суть единственные элементы композиции <...> все разнообразие и совершенство гармонии покоится на различии двух образований: ut mi sol и re fa la»⁸.

Формируется также представление и об их противоположных выразительных возможностях. Так, Царлино про первый, второй, седьмой, восьмой, девятый и десятый лады (по новой нумерации C – первый лад) говорит: «Эти лады весьма радостны и оживлены, потому что в них мы часто слышим ...квинту, разделенную или раздвоенную на большую и малую терции <...> В других же ладах, а именно в третьем, четвертом, пятом, шестом, одиннадцатом и двенадцатом, квинта употребляется противоположным образом...и звучит нечто печальное и томное, что делает всю кантилену нежной (molli)»⁹.

В соответствие с точкой зрения Еппесена, подтвержденной позднее Дальхаузом (1968), число реально действующих монодических ладов в музыке XVIв. на самом деле оказывается не 12, а 10, а многоголосных – 5: c ионийский, d дорийский, e фригийский, g миксолидийский, a эолийский (пропущенный f лидийский фактически оказывался транспозицией с ионийского)¹⁰. Создаются новые группировки ладов, включающие исходные (Regulare по Преториусу) и транспонированные лады (Transpositum Systema, при ключе выставлялся бемоль).

Примечательно, что эти лады, по мнению Еппесена, располагают более широкими возможностями по количеству присутствующих в них созвучий, чем тональность, поскольку объединяют в себе различные варианты звукорядов. Для примера сравниваются возможности d дорийского и d-moll¹¹.

⁸ Riemann H. Op. cit. S.369-370. Цит по: Баранова Т., с.17.

⁹ Царлино Дж. Установление гармонии // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – М., 1966. С.466-467.

¹⁰ Jeppesen K. Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vocalpolyphonie. – Leipzig, 1956. Цит. по: Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и fuga как художественная традиция и учебная дисциплина. – М., 2002. С. 104.

¹¹ Там же, с.105.

Пример 4 : 1

дорийский	I	I	II	II ум.	III	III ум.	IV	IV	V	V	VI	VI ум.	VII	VII ум.
d-moll	I		II (н.)		III (г.)		IV		V		VI			VII (г.)

Более широкими возможностями обладает и каденционная система музыки эпохи Ренессанса по сравнению с тональной. Каденции классифицировались по типу финалиса, по количеству голосов, по структуре, по интервальному принципу, по местоположению на ступенях лада, по местоположению в форме. При этом каждый лад имел свои традиции в плане выбора периферийных каденций, хотя их начальная иерархическая последовательность диктовалась общими правилами (например, в дорийском ладу – это I-V-III). Как замечает Царлино, «каденцию не следует помещать все на одном и том же месте, а на разных, так как разнообразие вызывает большую приятность в гармонии», но тут же добавляет ограничение: «Также необходимо... чтобы каденция не попадала на какую угодно ступень, а лишь на определенные ступени, в зависимости от лада, в котором написана кантилена»¹². Приведем таблицу каденций К.Еппесена из его книги “Kontrapunct”¹³:

лады	наиболее употреб.	менее употр.	редкие случаи
дорийский	d, a, f	g, c	e
фригийский	e, a, g	d, c	f
миксолидийский	g, d, c	a	f, e
эолийский	a, d, c	g, f	e
ионийский	c, g, a	d	f, e

Тем не менее, встречались случаи, когда пьеса заканчивалась в другом ладу. Глареан в качестве примеров приводил мотет Жоскена Дебре “Factum est autem”, написанный во фригийском ладу, но заканчивающийся на “g”; псалом “Memor esto”, написанный в дорийском ладу, но заканчивающийся на “e”.

Эволюция каденций определялась количеством голосов, концепцией совершенного и несовершенного интервала, принципом связи несовершенного созвучия с совершенным.

Трехголосная каденция господствовала два с половиной столетия и включала три исторические разновидности.

Первый вид – готическая (Машо) или бургундская каденция (бургундская школа – Дюфаи, Беншуа и ранняя фламандская школа – Окегем, Обрехт) относится к периоду 1350-1450 гг. Возможны три прочтения этой каденции: 1) без знаков: b-d-g, a-c-f, g-d-g; 2) с одним диезом: b-d-g, a-c-fis, g-d-g; 3) с двумя диезами: b-d-g, a-cis-fis, g-d-g (см. пример 3 : 4 а, b, c).

¹² Царлино Дж. Установление гармонии // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – М., 1966. С.475.

¹³ Симакова Н. Цит.изд., с.106.

Второй вид – так называемая каденция Данстейбла (XVв.). Ее особенность – скачок контратенора на октаву вверх (g-g):

Пример 4 : 2

A musical staff in G major (one sharp) showing a cadence. The notes are G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4. An arrow points from the G4 note to the G4 note an octave higher, indicating a leap.

Третий вид (XV-XVI вв.): g-d-h c-c-c:

Пример 4 : 3

A musical staff in G major (one sharp) showing a cadence. The notes are G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4. The notes are grouped into pairs: (G4, A4), (B4, G4), (F#4, E4), and (D4, G4).

В XVI веке преобладают четырехголосные каденции, хотя встречаются и прежние виды. Они также классифицируются по ряду признаков: мелодико-контрапунктическая классификация каденций и гармоническая классификация – по интервальному шагу и по ступеневому принципу соотношения с финалисом, а также по структуре заключительного созвучия. Имея разные названия, они тем не менее, имеют много общего и представляют единый комплекс.

Мелодико-контрапунктическая классификация каденций определяется стереотипной моделью мелодической каденции разных голосов – тенора, дисканта, альты, баса, которые в дальнейшем перерастают границы своего голоса и разнообразят общий комплекс каденций.

Это – дискантовая клаузула: I-VII-I – характерна для дисканта, но может появляться в басу; теноровая клаузула: II-I – характерна для тенора, но также используется в басу; басовая клаузула – квартовый или квинтовый шаг баса:

Пример 4 : 4 а Палестрина. S'un sguardo

A musical score for a four-voice setting of "S'un sguardo" by Palestrina. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It shows a four-voice cadence with the following lyrics: "a- to; or qual fos- se il mio sta- to, -to; or qual fos- se il mio sta- to, fa be- a- to; or". The voices are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano voice has a long note on "a-" followed by a series of eighth notes. The Alto voice has a long note on "-to;" followed by a series of eighth notes. The Tenor voice has a long note on "to;" followed by a series of eighth notes. The Bass voice has a long note on "fa be-" followed by a series of eighth notes. The score includes dynamic markings like "mp" and "p".

Пример 4 : 4 b Палестрина. Ecc' oscurati. VI часть (sestina)

Пример 4 : 4 c

Палестрина. Amor, ben puoi

У Царлино: совершенная каденция – схождение голосов к унисону (заключительная), несовершенная (срединная) – к квинте, терции, сексте.

Гармоническая каденция определяется движением баса. Классификация по интервальному шагу более детальна и включает пять видов каденций, при том, что у разных теоретиков того времени они имеют разные названия:

1. Perfectum (совершенная) – ход баса на кварту вверх или на квинту вниз (автентическая каденция);
2. Imperfectum (несовершенная) – ход баса на квинту вверх или на кварту вниз (плагальная каденция);
3. Minus perfectum – ход на секунду вверх, прерванная каденция;
4. Cantizantem – с дискантовой клаузулой в басу I-VII-I;
5. Tenorizantem – с теноровой клаузулой в басу II-I.

Эта система каденций дополнялась правилом повышения VII ступени. В совершенной (ионийской) каденции все терции, то есть в трезвучиях на V и I ступенях, должны быть большими (мажорными); в несовершенной каденции можно мажорную терцию предпоследнего аккорда, то есть в трезвучии на IV ступени, превратить в минорную

(утверждающую каденцию эолийского лада, а не дорийского лада). Таким образом, характерные для церковных дадов натуральные каденции заменяются автентическими каденциями с вводными тонами ионийского лада или плагальными каденциями эолийского лада. В обычной теноровой каденции под первой нотой должна быть взята большая секста.

Классификация каденций Бернхарда ¹⁴ зависит от их расположения на ступенях лада:

1. каденция *finalis (regularis)* – заключительная каденция на 1-м звуке автентического лада или 4-м звуке плагального;
2. *confinalis principalis (regularis)* – основная промежуточная, разграничительная («правильная») каденция на 5-м или 8-м звуке лада;
3. *minus principalis* – неосновная на 3-м или 6-м звуке лада;
4. *irregularis* – неправильная (в каждом ладу помещается на особом месте).

Царлино помещал вторую и третью каденции по данной классификации во фригийском ладу на VI и IV ступенях.

Так типизировались тонико-доминантовые и тонико-субдоминантовые отношения, основополагающие для тональной системы. Они стали функциональным ядром, опорным элементом новой композиционной системы, о чем свидетельствуют «популярные» кварто-квинтовые ряды мажорных трезвучий.

Тональная функциональность, как отмечает Т.Дубравская, развивалась в двух аспектах – как соотношение каденций и как соотношение ладов внутри произведения ¹⁵.

Первый аспект связан с каденционным планом. Под ним понимался принцип координации каденций, как в малых масштабах (на уровне синтаксических единиц), так и соотношение каденций целостных разделов крупной формы, которое являлось основным показателем ее ладотонального единства или разнообразия и даже незамкнутости. В XVI веке на первый план выходят кварто-квинтовые тонико-доминантовые соотношения.

Другой аспект связан с последованием разных ладов внутри произведения, что нашло отражение в трактате Глазеена “*Dodecachordon*” (1547) во II главе «О попеременном смешении ладов», а еще ранее в 14 главе трактата Тинкториса «Книга о природе и свойствах модусов». Вот что писал по этому поводу Тинкторис: «Если в первый модус включен четвертый вид квинты (Т Т S Т – тон, тон, семитон, тон), обычно принадлежащий седьмому, то этот модус называется смешанным из первого и седьмого, как показано в следующем примере» ¹⁶ (см. пример 1 : 3b).

Е.С.Ходорковская приводит интересный пример, принадлежащий Глазееву. Анализируя в своем знаменитом «Додекахорде» мотет Жоскена “*De Profundis*”, он пишет: «Здесь...он объединил два модуса [дорийский и гиподорийский]; в то же время с изысканностью и ловкостью он привносит в мотивы (*phrasis*) яркое разнообразие, используя скачок то в лидийский, то в ионийский, и, наконец, благодаря этой пленительной утонченности, он соскальзывает, незаметно подкравшись и не оскорбляя слуха, из дорийского во фригийский» ¹⁷.

¹⁴ Катунян М. Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц. – М., 1985. С.113-114.

¹⁵ Дубравская Т. Музыка эпохи Возрождения. XVI век // История полифонии. Вып.2Б. – М., 1996. С.14.

¹⁶ Powers H.S. Mode // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. V.12. London, 1980. P.394.

¹⁷ Ходорковская Е. Ренессансные представления о функциях модальных ладов в многоголосии XVI века (К проблеме рецепции музыкального наследия Средневековья) // Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция. – Л., 1988. С.143.

a гиподорийский

дорийский

b лидийский

c ионийский

d фригийский

Все это позволило Дубравской определить данную тенденцию как тонально-координированное развертывание музыкальной мысли¹⁹.

Одним из главных открытий музыки XVI века явилось осознание аккордового, а не интервального характера вертикали, осознание трезвучия как аккордовой субстанции музыкальной материи, как несущего элемента конструкции. Трезвучие становится материальным элементом, несущим в себе меру и символ. Символика его еще не так богата.

Открытие нового фундаментального элемента вызвало и перестройку сознания, что сопровождалось поисками выразительных возможностей нового элемента. Эти поиски шли в двух противоположных направлениях.

Один путь открывал красочно-колористические возможности сопоставления трезвучий – опробовались терцовые, секундовые и кварто-квинтовые соотношения аккордов как с резким голосоведением, так и с плавным. Здесь были возможны два нарушения. В случае плавного голосоведения нарушалась запись аккорда как созвучия, когда один и

¹⁸ Там же, с.144.

¹⁹ Дубравская Т. Цит. изд., с.16.

тот же звук записывался в разных голосах разным способом (удивительно, что подобные «несуразности» мы встречаем на исходе тонального мышления, уступавшего место немодальному: например, у Дебюсси звуки основного тона трезвучия Des-dur в разных голосах одновременно записаны как des и cis; что это – дань прошлому или прозрение будущего?). Случай резкого голосоведения определялся подменой диатоники хроматикой.

Второе направление – модально-диатоническое – определялось унификацией вертикали, строгими нормативами, стройностью, соразмерностью общего звучания, что надолго станет синонимом гармонии и ляжет в основу стиля венских классиков. Именно этот стиль олицетворял Палестрина.

Следствием ориентации ренессансной культуры на античность явилось и развитие «хроматического направления» в гармонии XVI века, во главе которого стоял А.Вилларт (1490-1562) – один из первых творцов мадригала. «В глазах современников “божественный Вилларт” был композитором, который после многих веков заблуждения вновь открыл истинные музыкальные гармонии»²⁰. Сам термин «хроматизм» означал не только альтерационную хроматику, но и «ритмический хроматизм» – обильное использование нот черного цвета, фиксирующих краткие ритмические длительности, – так называемая новая ритмическая техника “a note negre” («черными нотами»).

Вилларт, по утверждению Вичентино, являлся изобретателем «нового лада» («nuovo modo»). Истоки обильного применения хроматики определялись не только новыми акциденциями (as, des, ces), но и тем, что это был тип смешанного лада, в котором на равных правах существовали обе разновидности ступеней: натуральные и альтерированные. Это был гармонический хроматизм. Прямой хроматизм в одном голосе тщательно избегается, при соединении же аккордов допускаются переченья.

У Вилларта, как отмечает Дубравская, появляется целый ряд стабильных аккордовых последований, не типичных ни для предшествующей модальной системы, ни для формирующейся новой тональной системы. К ним относятся: а) малотерцовое соединение двух мажорных трезвучий; б) соединение минорного трезвучия с его же мажорным квартсекстаккордом с переченьем в разных голосах; в) соединение мажорного трезвучия с одноименным минорным секстаккордом; д) большесекундовое соединение двух мажорных трезвучий²¹:

Пример 4 : 6 a, b, c, d

The image shows a musical score for two staves, labeled 'Пример 4 : 6 a, b, c, d'. It contains four measures of music, each labeled with a letter 'a', 'b', 'c', or 'd'. Each measure contains two chords, one in the upper staff and one in the lower staff. Measure 'a' shows a C major triad (C-E-G) in the upper staff and a C major triad (C-E-G) in the lower staff. Measure 'b' shows a C minor triad (C-Eb-G) in the upper staff and a C minor triad (C-Eb-G) in the lower staff. Measure 'c' shows a C major triad (C-E-G) in the upper staff and a C major triad (C-E-G) in the lower staff. Measure 'd' shows a C major triad (C-E-G) in the upper staff and a C major triad (C-E-G) in the lower staff.

Повторение гармонической последовательности, как правило, сопровождается варьированием ее мелодического оформления, что позволяет исследователю сделать вывод о ранних формах микровариационных циклов на basso ostinato²².

²⁰ Kroyer Th. Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI Jahrhunderts. Lhz., 1902. С.34. Цит. по: Дубравская Т. Цит. изд., с.113.

²¹ Там же, с.115-116.

²² Там же.

T. 113

suo - i. Si ve - dem - mo

Si ve - dem - mo

Si ve - dem - mo

[suo -] i. Si ve - dem - mo - scu - rar l'al - ta bel -

G C a d G G C a

Si ve - dem - mo - scu - rar l'al - ta bel - [lezza]

Si ve - dem - mo - scu - rar l'al - ta

lez - za, Si ve - dem - mo - scu - rar l'al - [ta]

d G G C a d G

Нередко встречаются доминантовые и субдоминантовые цепочки, кварто-квинтовые терцовые ряды G-C-a-d, C-F-D-G, C-g-d-a-e, D-G-C-F-B.

Дальнейшее развитие «новый лад» Вилларта получил в теоретическом трактате Н.Вичентино “L’antica musica ridotta alla moderna prattica” («Древняя музыка, приведенная к современной практике», 1555), где предлагался и «Образец хроматического рода» (“Essempio del genere cromatico”), основанный на развитии греческого хроматического тетрахорда.

Пример 4 : 8 Н. Вичентино. Essempio del genere cromatico

Hie - ru - sa - lem, Hie - ru ⁵ sa - lem,

Hie - ru - sa - lem, Hie - ru - sa - lem,

Hie - ru - sa - lem con - ver - te -

Hie - ru - sa - lem con - ver - te -

con - ver - te - re, con ¹⁵ ver - te -

- re con - ver - te - re, con - ver - te - re

- re, con - ver - te - re ad do - mi -

- lem con - ver - te - re, con - ver -

- re ad do - mi - num, ²⁰ ad

ad do - mi - num ad do - mi - num, con ver -

- num, ad do - mi - num de - um tu - um, ad

- te - re ad do - mi - num,

do - mi - num de - um tu - um, ²⁵

- te - re ad do - mi - num de - um tu - um.

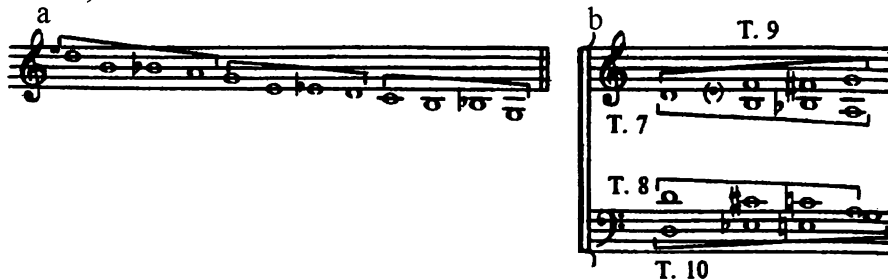
do mi - num de - um tu - um.

ad do - mi - num de - um tu - um.

Бытовавшее до сих пор понятие *musica falsa* сменилось понятием *genere cromatico*, заимствованным у древних греков.

Рассматривая греческий одноголосный тетрахорд (напомним, что в античной теории хроматическим именовался звукоряд, включающий увеличенную секунду и два полутона подряд – 3.1.1) в качестве ладового модуля, Вичентино комбинирует его либо в последовательном сцеплении тетрахордов через большую секунду, что создает подобие внеоктавного симметричного хроматического лада (см. примеры 4: 9a и 4: 8), либо в последовательном проведении тетрахордов от одного звука (см. примеры 4: 9b и 4: 8), но в обоих случаях в разных голосах и с использованием всех четырех видов тетрахорда: в прямом движении, инверсионном, ракоходном и ракоходно-инверсионном²³.

Пример 4 : 9 a, b



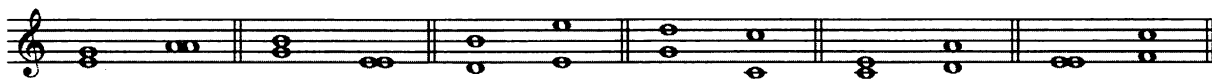
Крупнейшим представителем «хроматического направления» середины XVI века был Ч. де Роре (1516-1565) – создатель экспрессивного мелодического стиля.

И в завершение, мы остановимся на технике гармонических интервалов в модальной гармонии строгого стиля XV-XVI вв. Эта техника основывается на правилах употребления консонансов и диссонансов. Консонансы разграничиваются на совершенные (чистая прима, чистая квинта, чистая октава) и несовершенные (большая и малая терции, большая и малая сексты), употребление которых существенно различается.

Так, правила совершенных консонансов запрещают²⁴:

- Параллельное движение консонансами одного вида (параллельные примы, квинты, октавы).
- Применение одинаковых интервалов в косвенном движении (ломанные квинты, октавы).
- Взятие подряд двух, трех однотипных консонансов (квинта, дуодецима; прима, октава).
- Применение скрытых прим, октав, квинт, взятых прямым движением крайних голосов и, главным образом, при скачкообразном ходе верхнего голоса.

Пример 4 : 10



Правила использования несовершенных консонансов (большая и малая терции, большая и малая сексты) ограничивают:

- Параллельное движение двух больших терций или двух малых секст, находящихся на расстоянии секунды во избежание тритона между крайними голосами.

²³ Примеры 4 : 8, 4 : 9 a, b приводятся по книге Дубравской Т. Цит. изд., с.120, 121-122.

²⁴ Симакова Н. Цит. изд., с.137.

- Параллелизм малых терций и больших секст, лежащих на расстоянии терции во избежание переченья и образования между крайними звуками увеличенных и уменьшенных интервалов.

Правила использования диссонансов (большая и малая секунды, чистая кварта, большая и малая септимы, тритоны, увеличенные и уменьшенные интервалы)²⁵:

- Все увеличенные и уменьшенные интервалы на сильной, и относительно и слабой долях такта категорически запрещаются; лишь в исключительных случаях в косвенном движении допустим проходящий тритон.
- Всем остальным диссонансам всегда предшествует консонанс, и после диссонанса следует консонанс.
- Диссонанс на сильной доле употребляется как задержание, на слабой доле – как проходящий, вспомогательный.

Предлагается студентам самостоятельно рассмотреть гармоническую специфику диатонического направления в жанре мессы в творчестве наиболее ярких представителей эпохи Ренессанса. Это Данстейбл (1380-1453), Дюфай (1400-1474), Окегем (1430-1495), Обрехт (1450-1505), Жоскен Дебре (1440-1521), Лассо (1532-1594) и Палестрина (1520-1594). Напомним, что с творчеством Обрехта и Жоскена связывают новый этап полифонии XV в. – этап сложения строгого стиля, который отличали хоровая природа многоголосия, диатоническая модальная гармония, имитационная техника письма с особой ролью оstinatно-секвентного и оstinatно-имитационного развития, с особой ролью точной повторности как художественного принципа. В качестве примеров предлагается обратиться к мессам, написанным разными композиторами в разное время, но на один источник – шансон «Вооруженный человек» (“L’homme arme”). В их числе мессы Дюфай, Окегема, Обрехта, Жоскена Дебре и Палестрины (по две мессы на данную тему у Жоскена Дебре “Missa super voces musicales” и “Missa sexti toni” и у Палестрины).

Предполагаемый анализ включает несколько уровней. Определить:

I. Формообразующие функции принципов единства композиции:

- типы многоголосия: эвфонический, полимелодический и имитационный контрапункты, хоральный склад,
- motto – инициальное двухголосие,
- парное объединение голосов на основе интонационного сходства: тенор и кантус – одна вариационно-колорирующая пара голосов, контратенор и бас – другая;
- организация цикла на основе принципа парной группировки частей цикла: Kyrie – Agnus dei, Gloria – Sanctus (Credo),
- формы работы с cantus firmus: целостное изложение, включающее возможность проведения темы в прямом виде, в инверсии, в ракоходе, в ракоходе инверсии; сегментное изложение с распределением сегментов по частям мессы; имитационное, секвентное и оstinatное изложение с.f.; принцип распределения его по голосам; колорирование, свободные вставки, переритмизация свободная и с использованием ритмических модусов;
- ладовая основа с.f.: ладовое единство, ладовое расцветивание – транспозиция или смена лада;

²⁵ Там же, с.138-139

- закономерности распределения ладов в композиции: в цикле и частях цикла;
 - связь свободных голосов с *cantus firmus*.
- II. Интервалика: крайних голосов, парных голосов, с тенором, интервал вступления имитаций.
- III. Тип вертикали: терцовый, квинтовый; вертикальные единицы: терция, секста, трезвучие, секстаккорд;
- типы каденций: срединные, заключительные, заключительные созвучия;
 - трактовка диссонансов и консонансов;
- IV. Типология гармонических оборотов.

Рассмотрение этих вопросов позволит не только определить черты общности и различия стилевых особенностей ладогармонической системы данных композиторов, но и выявить тенденции эволюционного процесса.

Литература

1. Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI-XVII веков // Из истории зарубежной музыки. Вып.4. – М., 1980.
2. Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). – М., 1997.
3. Бедуш Е., Кюрегян Т. Ренессансные песни. – М., 2007.
4. Гуляницкая Н. Додекамодалная система Царлино // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода. Сб. тр. Вып.92. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1987.
5. Дубравская Т. Музыка эпохи Возрождения. XVI век // История полифонии. Вып.2Б. – М., 1996.
6. Евдокимова Ю. Многоголосие средневековья X-XIV веков // История полифонии. Вып.1. – М., 1983.
7. Евдокимова Ю. Музыка эпохи Возрождения // История полифонии. Вып.2А. – М., 1989.
8. Лебедев С. О модалной гармонии XIV века // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода. Сб. тр. Вып.92. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1987.
9. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В.П.Шестаков. – М., 1966.
10. Сапонов М. Музыкальные формы Гильома де Машо. Дипломная работа. Т.1 (МГК, рук. Ю.Н.Холопов). – М., 1973.
11. Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и fuga. Т.1. – М., 2002.
12. Симакова Н. Мелодия “L’home arme” и ее преломление в мессах эпохи Возрождения // Теоретические наблюдения над историей музыки. – М.1978.
13. Ходорковская Е. Ренессансные представления о функции модалных ладов в многоголосии XVI века (К проблеме рецепции музыкального наследия Средневековья) // Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция. – Л., 1988.
14. Холопов Ю. Категории тональности и лада в музыке Палестрины // Русская книга о Палестрине. – М., 2002.
15. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. – М., 1988; СПб., 2003.
16. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Тыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. – М., 2006.

§2 Мадригал

Мадригальная культура Возрождения тесно связана с формированием новой для эпохи концепции музыкального творчества, нацеленной на постижение и звуковое воспроизведение природного мира – концепция, определяемая Монтеверди как Вторая практика. Музыка стала теперь трактоваться не как наука, занимавшаяся исключительно законами гармонии, но как искусство звукового моделирования психологических состояний человека и явлений природы.

В музыке появляются характеристические интонации, запечатлевающие выражения психики человека и образы природы, которые условно можно разделить на два типа – изобразительные и аффектные. Последние представляют собой попытки передачи свойственного аффектам эмоционального напряжения, что особенно способствовало разработке самых специфических, глубинных аспектов музыкального мышления. Основам строгого письма – модальному диатонизму и консонантности были противопоставлены хроматизм и диссонантность. Тогда же появился и специфический вид вокальной мелодики, возникшей из стремления воспроизвести интонации разговорной речи, явившейся предшественником оперного речитатива.

Тенденция к музыкальной характеристичности привела в результате к рождению «музыкальной драмы». Мадригал сконцентрировал в себе образно-экспрессивные тенденции предоперной эпохи. Композитор-мадригалист должен был уметь представить музыкой различные психологические состояния. Мадригал связан с разработкой формы, не регламентированной какими-либо заданными структурными принципами, но определявшейся эмоционально-смысловой стороной поэтического текста – сквозная вокальная текстомузыкальная форма.

«Мадригальность в широком смысле как принцип интонационного воплощения эмоционально-смысловой стороны текста охватывает едва ли не все вокальные жанры той поры, становится характерной приметой стиля чиквиченто» (Дубравская) ²⁶.

Жанр мадригала впервые возник на основе средневековых пасторальных песен, где поэт и автор музыки были представлены в одном лице. Тем не менее, в музыкальном мадригале в XIV веке произошло разграничение функции поэта и композитора. В XV веке он не обнаруживает своих следов, а появляется лишь в XVI столетии. Как эстетически самостоятельный жанр музыкального произведения он существовал 100 лет: с 30-х годов XVI века по 1638 год XVII столетия, охватив конец Ренессанса и начало Нового времени. Мадригал представлен в творчестве Роре, Палестрины, Лассо, А.Габриели, Маренцио, Лудзаски, Джезуальдо и Монтеверди.

Если концепция *ars perfecta* основывалась на отрицании необходимости развития музыкального языка – нельзя ничего изменять, можно лишь подражать искусству Жоскена, и оценивала как высший вид искусства – церковное искусство, то мадригал представлял собой гуманистическое искусство. В центре внимания – светское искусство, воплощение многообразных человеческих чувств ценой творческой изобретательности. Новый лирический жанр выделялся яркостью и богатством своей эмоциональной природы, смелостью музыкального языка, интенсивной эволюцией.

²⁶ Дубравская Т. Музыка эпохи Возрождения. XVI век // История полифонии. Вып.2Б. – М., 1996. С.112.

В его основе лежала высокая ренессансная поэзия Петрарки, Боккаччо, Тассо. Он предназначался сначала для домашнего музицирования, потом для слушания в концертном исполнении. Мадригал создавался для вокального ансамбля а *cappella* для трех, четырех, пяти, реже шести или восьми голосов, сначала предназначался для мужских голосов, потом для смешанного состава.

К концу XVI века мадригал претерпевает эволюцию от лирического жанра к драматическому (по Томашевскому, драматический жанр – произведение, написанное в форме речей персонажей), что проявилось во включении повествовательных построений и в переходе на белый стих (Монтеверди, V книга мадригалов, 1605). В начале XVII в. появляются первые публикации мадригалов для одного и более голосов с инструментальным сопровождением: Луцаски (1601), Каччини (1602), Монтеверди (1601).

Существовало шесть жанровых разновидностей мадригала: 1. ранний а *cappella* с неконцертными условиями исполнения; 2. классический а *cappella* с концертным условием исполнения; 3. повествовательный мадригал а *cappella*; 4. драматический мадригал а *cappella* (мадригальная комедия); 5. многоголосный мадригал с инструментальным сопровождением; 6. сольный мадригал с инструментальным сопровождением. Устойчивые признаки мадригала: сочетание поэзии лирического характера с вокальным многоголосием, форма – свободная сквозная композиция, тематический материал меняется по мере изменения текста. Мадригальные принципы включали следование за текстом, чередование музыкальной образности, отражаемое в фактуре – смена аккордово-хорального склада полифоническим.

Мадригал был связан с хроматическим направлением. Общим моментом всех новых видов хроматизма XVI века была ориентация на речевые интонационные прототипы. Царлино писал (*“Le institutioni harmoniche”*, 1558): «“Хроматисты” считали, что, произнося слово, необходимо подражать обыкновенной речи, подобно тому, как это делают ораторы: чтобы выразить мысли, заключенные в словах, можно употреблять любые интервалы в пении»²⁷. Новый вид музыкальной декламации, своего рода «драматический речитатив», – предвестник оперного драматического вокального стиля. В связи с тенденцией к драматизации музыкального искусства примечательно появление в условиях еще хоровой полифонии своеобразных музыкальных диалогов (как в будущих мадригальных комедиях).

Важнейшие достижения были связаны с созданием экспрессивного мелодического стиля. Воплощение образно-эмоционального содержания текста насыщено редкими для эпохи строгого письма интонационными оборотами, содержащими скачки на сексту, октаву и даже септиму. Хроматизм использовался для обострения интонационной выразительности, для углубления мелодического рельефа.

В текстомузыкальной форме на первый план выдвигается принцип сквозного развертывания музыкального материала, музыкальная интонация рождается из глубин поэтической мысли, чувств и образов текста.

Поэтическим источником музыкальных мадригалов в XVI веке могли служить не только одноименные поэтические формы, но и иные жанры итальянской лирики эпохи

²⁷ Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С.488.

Возрождения²⁸. Это так называемые твердые формы: сонеты, октавы – сицилианские и тосканские, части сонетов и поэм, секстины. Например, у Д. да Нола – это первый катрен из сонета Петрарки, у Ч. де Роре – тосканская октава, у К.Монтеверди – строфы из поэмы «Освобожденный Иерусалим» Т.Тассо, у Дж.Палестрины – секстина. Все эти формы имели строго регламентированный объем и строфику. Так, сонет состоял из 14 строк: двух катренов (четверостиший), сменяющихся двумя терцетами; октава представляла строфу из 8 строк; секстина включала 6 строф по 6 стихов, кончающихся шестью «ключевыми словами», повторяющимися из строфы в строфу: ее заключительное трехстишие содержало все 6 слов.

В противоположность твердым формам, поэтическому мадригалу не свойственна столь строгая структурная регламентация. Особая его привлекательность определялась нефиксированностью формы. Единственно структурным признаком служило наличие заключительных ключевых строк, которые содержали в себе вывод, парадоксальное авторское суждение, основную мысль, что сближало мадригал с эпиграммой.

Особая роль двух последних строк в мадригале LIV Ф.Петрарки – очевидна:

Тот знак любви, что ей чело отметил,
К паломнице привлек мой хмурый глаз;
Других я этой честью не приветил!
Уж я спешил за ней по лугу следом,
Как вдруг издалека расслышал глас:
«Стой! Ты несешься в лес навстречу бедам!»

Тогда в тени, что мне раскинул ясень,
В раздумии окрест я бросил взгляд
И увидал, что путь и впрямь опасен,
И в самый полдень повернул назад.

И все же свобода в выборе жанра поэтического источника свидетельствовала об известной самостоятельности музыкального мадригала. Он мог полностью повторить контуры избранного поэтического текста или заимствовать отдельные фрагменты.

Обращаясь к ритмике, следует отметить, что основой итальянской поэзии стал 11-сложный стих с подвижной цезурой. Следует иметь в виду, что в итальянской поэтической речи наряду с 11-сложником имел хождение 7-сложник – отколовшееся от 11-сложника длинное полустишие. Поэтому они хорошо сочетались в одном произведении. Помимо этого нужно учитывать, что в первой половине XVI столетия на итальянскую лирику еще оказывала влияние латинская поэзия. Многие поэты писали на обоих языках. Поэтому среди 11-сложных строк можно встретить 12-сложник, характерный для латинского стиха. Также возможно присутствие 8-сложника (рядом с 7-сложником) – такой стих, по мнению М.Л.Гаспарова, отличало тяготение к хореическому ритму, тогда как в 11 – и 7-сложниках господствовал ямб. Границы строк

²⁸ Здесь использованы материалы: *Богданова Т.* Эстетика слова в мадригальной комедии О.Векки «Амфипарнас»: к проблеме специфики жанра. Дипл. работа (научн. рук. Л.С.Дьячкова). РАМ им. Гнесиных. – М., 1996.

в поэтическом тексте, как правило, фиксированы знаками препинания – точкой, запятой, точкой с запятой, двоеточием, а в музыке – каденцией.

Каждый стих имел строгую регламентацию ударений. Обязательным является ударение на 10-м слоге; на 4-м и 6-м они либо чередуются, либо употребляются оба. В соответствии с этим строки делятся на:

- стих «а minore» (от малого полустишия к большому, в котором ударение падает на 4 и 10 слоги);
- стих «а maggiore» (от большого полустишия к малому, где ударны 6 и 10 слоги).

Строка музыкальная сохраняла количество слогов поэтического текста и текстовые ударения, но сам музыкальный эквивалент слога мог быть различной протяженности, что в первую очередь касалось текстовых ударений – 6 или 10 слога.

Музыкальный мадригал, стремясь к выразительности поэтической речи, не только сохраняет все текстовые ударения, но и разнообразит способы акцентирования. Акцент мог быть подчеркнут сильной долей, выделен долгим звуком, синкопой, сочетанием долгого звука с паузой (более редкий случай), группой звуков, повтором слова или целого полустишия, предцезурного или послецезурного. У Монтеверди могли повториться оба полустишия. Так в строке “Quando li dissi: Càra Filli, io mòro” оба полустишия обладали самостоятельной «темой», канонически развиваемой, и сопрягались в одновременности.

Пример 4 : 11

К. Монтеверди. “Sovra tenere herbette”

Повтор слов и полустиший увеличивал традиционный 11-сложник до 15, 16, 18, 21 слогов. Музыка, звучащая при повторе слов, могла использовать прямой повтор, секвенционный – мелодического типа (у Монтеверди) или аккордового (у Джезуальдо) или новый материал. Повтор не вырывал слова из контекста строки, напротив, подчеркивал, усиливал смысл.

Если повторы слова произвольно меняют размеры строки, то повторы целых строк расширяют масштабы мадригала в целом. В большинстве случаев они связаны с повтором последних строк, столь важных в смысловом отношении в поэтическом тексте. Это жанровое отличие сохраняется и подчеркивается в музыкальном мадригале. Данный характерный прием становится отличительным жанровым признаком музыкального мадригала. Более того, теперь он подчиняет себе поэтические особенности других поэтических жанров. Даже секстина – твердая форма – используемая Палестриной в качестве текста для музыкального мадригала, утрачивает одну из основных своих структурных характеристик – заключительное трехстрочие, в котором повторяются шесть ключевых слов из предшествующих строф. Отказываясь от поэтической закономерности секстины, композитор строго соблюдает обязательное свойство музыкального мадригала – повтор последних строк. Заключительные трехстрочия, двустрочия или одна строка, повторенная дважды и превращенная в двухстрочие, выполняли роль ключевого элемента, способствующего пониманию и раскрытию основного замысла авторов. Композиторы делали это чисто музыкальными средствами: к ним относятся и вертикальные перестановки тем в голосах, и частичный или полный повтор всей строки. Но иногда текст мог звучать на совершенно новом музыкальном материале.

Повтор строк и фраз в заключительном разделе приводил к «дробному» кадансированию, которое в отдельных случаях завершалось характерным противопоставлением автентической и плагальной каденций (своего рода плагальным дополнением, что часто использовал Палестрина в своих мадригалах). Централизующие тенденции интонационного и гармонического порядка свидетельствуют о формировании типичных свойств заключительных разделов гомофонной формы, в частности, заключительной партии, которая, по определению Л.Мазеля, могла представлять собой дополнение или ряд дополнений (см. также мадригалы А.Вилларта “*Amor mi fa morire*”, Я.Аркандельте “*Il bianco e dolce cigno*”, Дж. Палестрины “*Ece ove giunse prima*”).

Конструктивный принцип строгой метрической организации итальянского стиха усиливается рифмой, которая была различных типов. Это и опоясывающий вид абба в катренах сонетов; смежная – типа аабб; рифмовка «страмботто» абабабаб использовалась в сицилианской октаве, а «риспетто» – типа абабабвв – в тосканской октаве; «сторнелло» – аха, бхб – легла в основу терцины. Некоторые из них можно встретить в мадригале.

Музыкальным эквивалентом поэтической рифме стала система каденций. Каденции рифмующихся строк близки друг другу или тождественны, и, напротив, у нерифмующихся строк они различны. Сходство между каденциями заключается и в ее типе, и в ладовом, и в ритмическом отношении, порой повторена музыка всей каденционной зоны.

Использовались четыре основных типа каденций: бургундская каденция, половинная, плагальная и автентическая. Выбор того или иного типа часто зависит от местоположения строки текста в строфе. Так, в средних строках преобладают бургундская, половинные и плагальные каденции, а автентический тип, наиболее распространенный, чаще появляется в крайних строках.

Во второй половине XVI века структурной единицей в музыке мадригала остается поэтическая строка или стих. Но композиторы строке, как единице стихотворного деления, начинают предпочитать синтагму, обладавшую смысловой законченностью

и определявшую смысловое членение строфы, независимо от количества стихотворных строк в нее включенных. Целостность таких частей достигалась благодаря отсутствию строчного каденционного членения, благодаря использованию внутри части полонизированных, плагальных каденций, бургундской, а также благодаря вуалированию каденций с помощью разновременного рассредоточения их по голосам.

У Монтеверди, Джезуальдо единство синтагм или предложений выражено более сложным способом – использованием приема контрастов. Каждая смысловая часть текста содержала сопоставление аккордового и полифонического типа изложения. Целостность контрастного сопоставления способствует ясности границ частей. И то, что форма мадригала продиктована сменой смысловых частей текста, свидетельствовало о возрастающей роли его семантики.

Особенно ярко эта тенденция стала проявляться в музыкальных мадригалах на рубеже веков – в мадригалах зазвучал вольный стих. Его отличало свободное сочетание стихов неравной длины и близость к интонациям разговорной речи. Главным в работе с текстом становится обособление предложений, которым свойственна и полная синтаксическая, смысловая завершенность, и функция единицы сообщения (предикативность).

Предложения – главные единицы членения текста – включают как одну строку, так и 3, 4, 5 строк. Рифма уже не так строго периодична, каденции даже у рифмованных строк уже не соотносимы друг с другом. Напротив, возникает явное родство между каденциями нерифмующихся строк: каденции приходят к основному тону, всегда автентического типа, сходство есть даже в мелодических положениях аккордов. Обязательна значительная ритмическая остановка в зоне кадансирования, вызванная крупными длительностями. Целостность музыкального раздела, соответствующая предложению поэтического текста, достигается чисто музыкальными средствами.

Логика развития в мадригалах Монтеверди определяется типом тематического материала, способами его преобразования и динамикой формы предложения. Каждая строка, а иногда и полустилише в 11-сложнике, как правило, имеет новый интонационный материал. Во всех голосах он развивается теми способами, которыми богат полифонический стиль – имитационно, канонически, инверсионно, в ритмическом увеличении. Звучит и излюбленное у Монтеверди движение параллельными терциями, сопровождающееся третьим свободным голосом (параллельное движение терциями в двух верхних голосах – по типу терцовой вторы было особенно распространено в светском многоголосии Италии и характерно для музыкального фольклора разных народов²⁹). Полифоническая ткань насыщена внутренним движением, слова звучат на фоне сменяющих друг друга мелодических вариантов, окрашивающих разными оттенками единый образ. Аккордовый же склад более статичен, менее мозаичен. Внутри части, соответствующей одному предложению текста, звучат оба типа фактуры. Сопоставляя их, композитор выстраивает динамику формы.

Один из типов динамики, как правило, свойственный первым предложениям – трехфазный: начальная и заключительные строки предложения изложены в гомофонно-

²⁹ Дубравская Т. Цит. изд., с.57.

гармонической фактуре, а средние – в полифонической. Внутренние строчные каденции почти не ощутимы, по сравнению с главной в конце предложения. Это напоминает трехчастную форму с динамической репризой, благодаря возврату начального типа изложения, основного тона лада, основных созвучий и более яркому эмоциональному уровню (см. мадригалы “*Sovra tenere herbette*” – 1-е предложение [1-3 строки]; “*Se per haverne*” – 1-е предложение [1-5 строки]).

Другой тип динамики предложения – многофазный. В нем преобладает полифонический тип изложения и развития материала. Последовательное чередование строк, отделенных друг от друга лишь посредством каденций, способствует большей текучести формы и делает ее динамику менее рельефной. Такой тип динамики более свойственен срединным предложениям (см. мадригалы “*Ecco mormorar l’onde*” – 3-е предложение [8-12 строки]; “*Sovra tenere herbette*” – 3-е предложение [5-9 строки]).

Итак, музыкальный мадригал к началу XVII столетия становится обладателем большого комплекса дифференцированных средств, определяющего взаимоотношение поэтического текста и музыки. Взаимоотношение двух художественных текстов осуществлялось не только на структурном уровне, но и на семантическом. Комплекс средств, вовлеченных в процесс взаимодействия, включал в себя и такие приемы, благодаря которым поэтическое слово с его яркой образностью звучало бы наиболее выразительно, что нашло воплощение в семантике сюжетного мотива и в аффекте ключевых слов. О роли слова в мадригалах Джезуальдо писала Н.Казарян³⁰. Исследователь приходит к ряду интересных выводов, связанных с попыткой объяснить феномен гармонии Джезуальдо, опираясь на семантику слова. Джезуальдо создал уникальную в своем роде семантическую систему музыкальных образов, разделенную на две эмоционально полярных сферы: страдания и радости, каждая со своими средствами выразительности. «Все темы радости имеют единый музыкальный строй, выраженный в подвижном характере, ясном диатоническом кружеве имитаций, в единоладовости, консонантности, поступенности, обильной вокализации. Все темы страдания также выдержаны в едином ключе: хроматические полутоновые интонации, ходы на уменьшенные и увеличенные интервалы – намеренно невокальные, подчас со скачками в пределах колючих септим и нон; остродиссонирующие аккорды, неприготовленные задержания, соединение далеких гармоний»³¹. Н.Казарян выделяет и классифицирует наиболее часто встречающиеся и специально акцентируемые композитором яркие словесимволы (например, *morte* – смерть, *crudele* – жестокий и т.д.), а также соответствующие им средства музыкальной выразительности, что доказывает важность семантического анализа поэтического текста при изучении музыкального мадригала.

В целом, такие черты как смысловая обусловленность, повторы музыки и текста, полустихий и строк, соответствие рифм/каденций, регламентация и способы ударений, становятся общими для многих композиторов XVI века. Таким образом, в музыкальной

³⁰ Казарян Н. О мадригалах Джезуальдо // Из истории зарубежной музыки. Вып.4. Сб. ст. – М., 1980. С.28-54.

³¹ Там же, с.34.

культуре позднего Возрождения происходит формирование новаторского, экспрессивного “*stile madrigalesco*”³².

В качестве примеров рассмотрим два мадригала Монтеверди и Джезуальдо.

Монтеверди – великий реформатор своего времени. В творчестве Монтеверди светские мадригалы представлены восемью книгами. Мадригалы первых 4 книг предназначены для голосов а саррелла, в Пятой книге (1605) партия цифрованного баса предназначена только для последних шести пьес, Седьмая книга (1619), озаглавленная *Concerto*, состоит из пьес с инструментальным сопровождением, в Восьмой книге «Воинственные и любовные мадригалы» содержатся произведения «в драматическом роде» (*in genere rappresentativo*), в одном из которых «Поединок Танкреда и Клоринды» представлен первый образец «взволнованного стиля» (*stile concitato*). Следует отметить, что в сборниках мадригалов часто содержались высказывания самого композитора, разъясняющие специфику нового стиля, что было вызвано известной полемикой, начатой Дж. Артузи – радетелем строгого стиля, разделявшего позиции Царлино: это Послесловие к Пятой книге мадригалов, Предисловие к Восьмой книге мадригалов.

Пятиголосный мадригал Монтеверди “*Cor mio!*” на текст Гварини входит в Четвертую книгу мадригалов (1603). В оригинале пьеса записана на большую секунду ниже – в следующем примере приводится шесть последних тактов партии альты оригинала.

Пример 4 : 12



Для поэтической композиции мадригала характерен охват полярных граней бытия – радости и страдания, любви и смерти («О красота бренная! О красота животворная!»). В его основе лежат два катрена (четырёхстишия).

Cor mio! Mentre vi miro,	Сердце моё! Когда я на вас смотрю,
Visibilmente mi trasform, in voi;	Я будто превращаюсь в вас;
E trasformato poi	И, превращенный, затем
In un solo sospir l'anima spiro.	В одном единственном вздохе душу испускаю.
O, bellezza mortale!	О, красота бренная!
O, bellezza vitale!	О, красота животворная!
Poi che si tosto un core per te rinasce,	Так быстро сердце для тебя возрождается,
E per te nato more.	И, для тебя родившись, умирает.
(перевод Е. Дубравской)	

³² Wiel T. *Theatri Musicali Veneziani del Settecento*. Leipzig, 1979.

Molto Moderato e contemplativo. ♩ = 66.

Soprano I. *p* Cor mio, men-tre vi mi - - ro,

Soprano II. *p* Cor mio, men-tre vi mi - - ro,

Alto.

Tenore. *mf cresc.* Vi-si-bil -

Basso. *p* Cor mio, men-tre vi mi - - ro,

mf cresc. vi-si-bil-men-te mi tra-sform' in vo - - i;

mf cresc. vi-si-bil-men-te mi tra-sform' in vo - - i;

mf cresc. vi-si-bil-men-te mi tra-sform' in vo - - i;

mf cresc. -men-te mi tra-sform' in vo - - i;

mf cresc. vi-si-bil-men-te mi tra-sform' in vo - - i;

cresc. non molto e tra-sfor-ma-to po - i in un so-lo so-spir *pp* l'a-

cresc. non molto e tra-sfor-ma-to po - i in un so-lo so-spir *pp* l'a-

cresc. non molto e tra-sfor-ma-to po - i

cresc. non molto e tra-sfor-ma-to po - i *mp legato*

e tra-sfor-ma-to po - i

- ni-ma spi-ro, in un

- ni-ma spi-ro, in un so-lo so-spir l'a-ni-ma spi-ro,

in un so-lo so-spir l'a-ni-ma spi-ro,

in un so-lo so-spir l'a-ni-ma spi-ro.

so-lo so-spir l'a-ni-ma spi-ro, l'a-ni-

in un so-lo so-spir l'a-ni-ma spi-ro, l'a-

in un so-lo so-spir l'a-ni-ma spi-ro.

in un so-lo so-spir l'a-ni-ma spi-ro.

- ma spi-ro. O bel-lez-za, bel-lez-za mor-ta-le!

- ni-ma spi-ro. O bel-lez-za, bel-lez-za mor-ta-le!

O bel-lez-za, bel-lez-za mor-ta-le!

O bel-lez-za, bel-lez-za mor-ta-le!

f O bel - lez - za, *più f* bel - lez - za vi - *ff* - ta - le!

f O bel - lez - - za, *più f* bel - lez - za vi - *ff* - ta - le!

f O bel - lez - za, *più f* bel - lez - za vi - *ff* - ta - le!

f O bel - lez - za, *più f* bel - lez - za vi - *ff* - ta - le!

f O bel - lez - za, *più f* bel - lez - za vi - *ff* - ta - le!

p Poi, che si to-stoun co - re per te ri - na - *p* sce, poi, che si to-stoun

p Poi, che si to-stoun co - re per te ri - na - sce,

marcato bel - lez - - za, *mp* bel - lez - - za mor - ta - -

cresc. co - re per te ri - na - *mf* sce,

cresc. co - re per te ri - na - *mf* sce, poi, che si to-stoun *cresc.* co - re per te ri - na - *f*

mf poi, che si to-stoun *cresc.* co - re per te ri - na - *f*

f - le! O bel - lez - - za, *più f* bel - lez -

poi, che si to-sto un co - re per te ri - na - sce, poi, che si to-sto un
 - sce, poi, che si to-sto un co - re per te ri - na - sce, *più f*
 - sce, poi, che si to-sto un *più f*
 - za vi - ta - - le! Poi, che si to-sto un *più f*
 Poi, che si to-sto un

co - re per te ri - na - sce, per te ri - na - sce, *cresc. ff*
 co - re per te ri - na - sce, per te ri - na - sce, *cresc. ff*
 co - re per te ri - na - sce, per te ri - na - sce, *cresc. ff (non troppo)*
 co - re per te ri - na - sce, per te ri - na - sce, *cresc. ff*
 e per te na - *p*
 e *p*
 e per te *p*

poco f subito e per te na - to mo - *mf subito* - re.
 - to mo - *p* e per te na - to mo - *mf subito* - re.
 per te na - to mo - re, mo - *mf subito* - re.)
 na - to mo - *poco f subito* - re, e per te na - *mf subito* - to mo - *p* - re.
 e per te na - to mo - *mf subito* - re.

К структурной особенности этих катренов относится чередование семисложника и одиннадцатисложника. Так первый катрен: 7-11, 7-11; второй катрен: 7-7, 12-7. В первом катрене рифма опоясывающая: *abba*, во втором – её можно рассматривать как смежную *aabb*, если в седьмой 12-сложной строке выделить 7-сложник (*core-more*). В музыке раздел между двумя катренами выделен контрастами динамическим – *pp* и *f*, фактурным – схождению двух голосов в унисон противопоставлено аккордовое четырехголосие, и ладо-тональным – тониками *e-moll* и *C-dur*. Модальная тональность – транспонированный *e* дорийский с двумя диезами при ключе – *fis* и *cis*, допускающий свободное использование звуков *gis* и *c*.

В первом катрене первые две строки поэтического текста построены на контрасте аккордово-хорального склада и полифонического; при этом 7-сложник и 11-сложник равны в музыкальной протяженности – по пяти тактов. Первая строка – аккордово-хоральная трехголосная фактура (первое и второе сопрано движутся параллельными терциями – характерная черта фольклорной и светской танцевальной музыки), с преобладанием крупных длительностей, акцент шестого слога приходится на половинную каденцию и выделен группой звуков в полтора такта, сама каденция VI T₆₄ D в *e* эолийском с гармонической доминантой (несмотря на то, что начальный аккорд мадригала – мажорное тоническое трезвучие *E*, все последующие аккорды идут в эолийском ладу). Вторая строка – 11-сложный стих (*e* дорийский) – имитационная полифония с вкраплениями хорально-аккордовых последований, более дробная ритмика – восьмые и четверти, 10-й слог распет на два такта, завершается автентической каденцией в *H-dur*, что свидетельствует о модуляции в доминантовую тональность и придания симажорному трезвучию в данной каденции уже тонической функции.

Третий стих – компактный четырехголосный аккордовый склад (включает семь аккордов), начинается в тональности III ступени *G-dur* и заканчивается половинной каденцией *t-D e-moll*.

Четвертый стих аккордового склада, повторяется три раза, разбиваясь на два построения (2+1,5) с перегармонизацией, со сменой голосов, переходя от трехголосия к четырехголосию и завершаясь двухголосием. Объединению двух проведений одной и той же темы способствует соответствующий тональный план: первое проведение начинается с тоники (*e-moll*) и завершается доминантовым трезвучием (*h*) – ответное начинается квартой ниже (с доминанты *h*) и заканчивается тоникой *e-moll*. По такому же принципу строится третье проведение: оно начинается с тоники (одноименное мажорное трезвучие *E*) и заканчивается модуляцией в доминанту (*h*), примечательно, что при четырехголосном складе, заключительный аккорд – квинтоктава, после которого идет повтор последних слов стиха с заключительной каденцией – схождение терции *dis-fis* в унисон тоники *e-moll*. Таким образом, первая часть мадригала при ладовом варьировании тонально едина и замкнута, в ней преобладают автентические каденции-половинные и заключительные, их ограниченность тоникой и доминантой свидетельствуют об экспозиционном характере первого катрена.

Вторая часть основана на втором катрене. Пятый стих – аккордовый, четырехголосный (без тенора), с повтором слова *bellezza*, что увеличивает 7-сложник до 10-сложника, секвентно повторяется большой секундой выше в шестом стихе. Тональный план каждой строки имеет восходящую квинтовую направленность: пятая строка – *C-dur - G-dur*,

G-dur - D-dur с каденцией D-T (квинтоктава); шестая строка – D-dur - A-dur, A-dur - E с каденцией D-T (квинтоктава). Примечательно, что секвентный повтор музыкального текста не отражает противоположных смыслов поэтического текста, как этого можно было ожидать, где в первом случае фигурирует «красота брeнная», во втором – «красота животворная»: этот образный контраст не находит музыкального воплощения.

Седьмой стих также состоит из пятикратной секвентной последовательности по квинтам D-A-E-H-fis, в основе которой лежит оборот T-D-T, начиная с унисона и продолжая движение параллельными терциями. Контрапунктом к первым двум проведением является двукратный повтор мотива баса на слова “O bellezza” из шестого стиха, который в седьмом стихе проходит секвентно в теноре от G и A. Последнее, пятое проведение темы седьмого стиха, данное в аккордовом четырехголосном изложении, со слегка видоизменяемой при секвентном повторе аккордовой последовательностью в тональностях e-moll (D-t-D-t), G-dur (D-VI-D-T), h-moll (d-VI-d-t), заканчивается половинной каденцией VI-V (h-A). Восьмой стих – 7-сложник – повторен два раза и построен на канонических имитациях, сам мотив выделяется нисходящим скачком на малую септиму. Завершается мадригал восходящей модальной последовательностью параллельных сектаккордов cis₆ - D₆ - E₆ - fis₆, которая приводит к автентической каденции, завершающейся мажорной тоникой E dur. Отличие второго катрена от первого лежит, в первую очередь, в интенсивном ладотональном гармоническом развитии, что характерно для развивающих разделов.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что здесь уже можно говорить о модальной тональности. О тональных признаках свидетельствует комплекс каденций, их распределение внутри формы, в которых особую роль играют автентические каденции и четко выраженный тональный план. К тональным признакам в аккордике следует отнести квинтовые цепочки трезвучий, которые имеют место не только в каденциях, но и в начале построений. Например, начало второго катрена: C-G₆-D-G; G-D₆-A-D. В этой секвенционной последовательности аккордов задействованы мажорные трезвучия (и сектаккорды) квинтового соотношения, которое порою вуалируется подменой очередного трезвучия его сектаккордом (ход баса на малую секунду вниз, затем на малую терцию вверх). Завуалирована и секвенционная последовательность самих аккордов, так как секвенция очевидна только в басовом голосе. Чисто модальными являются секундовые соотношения аккордов, например: VI-V, или проходящая последовательность в D-dur: D-A₆-h-A-D (т.7). И еще одна особенность – свободное использование на равных правах одноименных трезвучий I, IV, V ступеней, а также звуков с и cis.

Джезуальдо (1561-1613) – автор 6 книг мадригалов (1594-1611).

Творческая фигура Джезуальдо стоит особняком в сонме выдающихся деятелей Возрождения. Никто так глубоко не заглянул во внутренний мир человека, никто не нашел таких ярких и неординарных выразительных средств для их передачи. Трагическая экспрессия его музыки открывает мир напряженных душевных конфликтов, полный скорби, отчаяния, интимных откровений.

В творчестве Джезуальдо жанровая мадригальная традиция получила ярко индивидуальное преломление. Общепризнанный мастер трагизма Джезуальдо в своих новациях пошел дальше всех: по мнению Стравинского «хроматические страсти» “Moro lasso”,

как и Шестая книга мадригалов в целом, знаменовали апогей радикального хроматизма эпохи. Богатство гармонических новшеств Джезуальдо – хроматика, соседствующая со скачками на септиму, нону, октаву, остродиссонирующие аккорды, трезвучная основа в хроматическом и атональном сопряжении, соединения далеких трезвучий – по достоинству были оценены лишь в XX столетии, в котором для них нашлась классификационная ниша – гармоническая система композитора была названа «блуждающей тональностью» или «трезвучной атональностью» в книге Э.Ловински «Тональность и атональность в музыке шестнадцатого века»³³.

Новизна его музыкального языка не знала себе равных. Мадригалы Джезуальдо богаты причудливыми гармоническими оборотами и тональными сопряжениями, неожиданно резкими диссонансами и смелыми хроматизмами, которые часто оттеняют смысловые нюансы поэтического текста и сообщают музыке высокую степень эмоциональной насыщенности. Ренессансная модель темы «любовных мук», «любовных терзаний» представлена в его мадригалах как пограничное состояние между двумя полюсами чувств: накалу любовной страсти противостоят муки неразделенной любви, надежде-отчаяние, любви – смерть.

Рассмотрим мадригал Джезуальдо “Moro, lasso, al mio duolo.”

Moro, lasso, al mio duolo,	Гибну в муках любовных,
E chi mi può dar vita,	А та, что жизнь спасла бы,
Ahi, che m'ancide	Ах, так жестока,
E non vuol darmi aita!	Что мне помочь не хочет.
O dolorosa sorte,	О роковая доля,
O dolorosa sorte,	О роковая доля!
Chi dar vita mi puo,	Кто мог жизнью мне стать,
Ahi, mi dà morte!	Мне приносит смерть.

Использованный здесь стих близок к вольному, а в музыкальном тексте – много повторов как отдельных фраз (стихов), так и всего первого катрена на другой высоте – квартой выше. В основе здесь также лежит 7-сложник и 11-сложник. Соотнесение контрастных зон – аккордово-хоральных (первый стих) и полифонических (три остальных) в первом катрене отличается масштабным равенством. Первая фраза выделена не только образно, фактурно (необходимо отметить, что в ней использованы звуки больших длительностей), но и гармонически. Данный мадригал знаменит неслыханной по тем временам начальной аккордовой хроматической последовательностью, которая основана на образной (эффект света и тени – вагнеровское потемнение колорита) и структурной аккордовой инверсии мажорного трезвучия и минорного сектаккорда (7-5-4: cis-gis-cis-eis и 4-5-7: c-e-a-e) – гениальное предвосхищение не только структурной аккордовой инверсии начального лейтмотива «Тристана» Вагнера (3-3-4: f-gis-h-dis и 4-3-3: e-gis-h-d) – символа Liebestod (любви-смерти), но и «волшебства мажоро-минорного контраста», который, по мнению Курта олицетворял контрастные символы текста у романтиков.

³³ Lowinsky E. Tonality and Atonality in Sixteenthcentury Music. Berkeley. Los Angeles, 1961.

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

pp *mf* *pp* *pp* *pp*

Мо - ro, las - so, al mio duo - lo, e
Гиб - ну в му - ках лю - бов - ных, а

Мо - ro, las - so, al mio duo - lo,
Гиб - ну в му - ках лю - бов - ных,

Мо - ro, las - so, al mio duo - lo,
Гиб - ну в му - ках лю - бов - ных,

Мо - ro, las - so, al mio duo - lo,
Гиб - ну в му - ках лю - бов - ных,

8

mf *mf* *mf* *mf* *mf*

può dar vi - ta, e chi mi può dar vi -
жизнь спас-ла бы, а та, что жизнь спас-ла

chi mi può dar vi - ta, e chi mi può
та, что жизнь спас - ла бы, а та, что жизнь

e chi mi può dar vi - ta, e
а та, что жизнь спас - ла бы, а

e chi mi può dar vi - ta, e
а та, что жизнь спас-ла бы, а

e chi mi
а та, что

[27]

pp

— ta! Мо — ro, las — so, al mio
— чет. Гиб — ну в му — ках лю —

pp

— ta! Мо — ro, las — so, al mio duo —
— чет. Гиб — ну в му — ках лю — бов —

pp

— i — ta! Мо — ro, las — so, al mio duo —
хо — чет. Гиб — ну в му — ках лю — бов —

pp

— i — ta! Мо — ro, las — so, al mio
хо — чет. Гиб — ну в му — ках лю —

— i — ta!
хо — чет.

duo — lo, e chi mi può dar vi —
— бов — ных, а та, что жизнь спас — ла

— lo, e chi mi può dar vi — ta,
— ных, а та, что жизнь спас — ла бы,

— lo, e chi mi può dar vi — ta, e chi mi
— ных, а та, что жизнь спас — ла бы, а та, что

duo — lo, e chi mi può dar vi — ta, e
— бов — ных, а та, что жизнь спас — ла бы, а

— e chi mi può dar vi — ta, e chi
А та, что жизнь спас — ла бы, а та,

- ta, e chi mi può dar vi - ta, ahi,
 бы, а та, что жизнь спас_ла бы, ах,

e chi mi può dar vi - ta,
 а та, что жизнь спас_ла бы,

può dar vi - ta, ahi, che m'an_
 жизнь спас_ла бы, ах, так же_

chi mi può dar vi - ta, ahi,
 та, что жизнь спас_ла бы, ах,

mi può dar vi - ta, ahi, che m'an_
 что жизнь спас_ла бы, ах, так же_

che m'an - ci - de e non vuol dar mi'a - i - ta,
 так же - сто - ка, что мне по - мочь не хо - чет,

ahi, che m'an - ci - de e non vuol dar mi'a - i - ta,
 ах, так же - сто - ка. что мне по - мочь не хо - чет,

ci de e non vuol dar mi'a - i - ta,
 - сто - ка, что мне по - мочь не хо - чет,

che m'an - ci - de e non vuol dar mi'a - i - ta,
 так же - сто - ка, что мне по - мочь не хо - чет,

ci de e non vuol dar mi'a - i - ta,
 - сто - ка, что мне по - мочь не хо - чет.

pp

e non vuol dar mi'a - i - ta!
что мне по - мочь не хо - чет.

pp *mf*

e non vuol dar mi'a - i - ta! O do - lo -
что мне по - мочь не хо - чет. O po - ko -

pp *mf*

e non vuol dar mi'a - i - ta! O do - lo -
что мне по - мочь не хо - чет. O po - ko -

pp *mf*

e non vuol dar mi'a - i - ta! O do - lo -
что мне по - мочь не хо - чет. O po - ko -

pp *mf cresc.*

e non vuol dar mi'a - i - ta! O do - lo - ro -
что мне по - мочь не хо - чет. O po - ko - va -

f

O do - lo - ro - sa
O po - ko - ba - я

f

ro - sa sor - te, o do - lo - ro - sa
ba - я до - ля, o po - ko - ba - я

f

ro - sa sor - te, o do - lo - ro - sa
ba - я до - ля, o po - ko - ba - я

f

ro - sa sor - te, o do - lo - ro - sa sor -
ba - я до - ля, o po - ko - ba - я до -

f

sa sor - te,
ya do - ля!

flebile

sor - te, chi dar vi - ta mi rub, ahi, mi da
 до - ля! Кто мог жизнь - ю мне стать, смерть мне при -

sor - te, chi dar vi - ta mi rub, ahi.
 до - ля! Кто мог жизнь - ю мне стать, смерть

sor - te, chi dar vi - ta mi rub,
 до - ля! Кто мог жизнь - ю мне стать,

- te, chi dar vi - ta mi rub, ahi,
 - ля! Кто мог жизнь - ю мне стать, смерть

chi dar vi - ta mi rub,
 Кто мог жизнь - ю мне стать,

57

mor - te,
 - но - сит,

mi da mor - te, ahi, mi da
 мне при - но - сит, смерть, мне при -

ahi, mi da mor - te, ahi,
 смерть мне при - но - сит, смерть,

mi da mor - te, ahi, mi
 мне при - но - сит, смерть мне

ahi, mi da
 смерть мне при -

89

Медленный темп, хоральное звучание, терцовые аккордовые сдвиги по типу «шубертовой шестой» (Cis - a₆), – еще один индекс романтической гармонии, который часто встречается, как отмечают исследователи, в музыке Джезуальдо. Нисходящий хроматический ход параллельными большими децимами целыми нотами в партии второго сопрано и баса воспринимается не только как тема страдания, но и как романтическая интонационная лексема судьбы, рока. Завершается первый 7-сложник автентической каденцией в a-moll – в основной тональности мадригала, что подтверждается и окончанием всего произведения на тонике A-dur (результат пифагорейской терции). Контрастная имитационно-полифоническая зона второго стиха (и здесь 7-сложник) носит подвижный характер, она подчеркнута диатонична, однотональна и не выходит за рамки C-dur. Она дважды повторена, но использование более мелких длительностей – четвертей, восьмых и шестнадцатых, уравнивает по масштабам оба раздела (6т. + 6т.). Все голоса вариативны и в отношении друг к другу, и в отношении к себе при повторях.

Третий стих очень краткий (3 т.), полифонический, хроматический: секста g-es сменяется терцовой последовательностью аккордов, в которой первые три аккорда – перегармонизация звука e в басу, затем перегармонизация звука cis: e - C₆ - A₆₄ - A₆ - Cis. И два раза повторяется трехтактовый четвертый стих (7-сложник) аккордово-хоральный, также построенный на трехкратной перегармонизации звука h в басу: H - h - G₆ - D. В целом первый катрен занимает 22 такта и заканчивается трезвучием D-dur.

Затем вариативно повторяется материал первого катрена в новой тональности. Первый и второй стих даются квартой выше: тема страдания начинается с мажорного трезвучия Fis и заканчивается автентической каденцией в D-dur. Второй стих идет соответственно в d-moll, a-moll, F-dur. Но третий стих, как и четвертый, транспонируется не на кварту а на большую секунду вниз, начинается с мажорного трезвучия A и заканчивается в C-dur.

Пятый стих второго катрена («О, роковая доля») построен на имитациях, но при этом три голоса идут параллельными квартсектаккордами: начинается трезвучием F, заканчивается трезвучием E. Повтор текста в шестом стихе обусловил вариантный повтор музыкального материала: при тех же интонациях использует уже параллельное движение сектаккордами, начальный восходящий мотив в объеме кварты в теноре появляется в объеме уменьшенной кварты – в материал вносится острота переживаний. И в последнем разделе звучание слова-символа morte (смерть) трижды акцентируется экспрессией увеличенного трезвучия, выступающего в роли риторической фигуры: g - h - es (т.57), e - gis - c (т.58), e - c - gis (т.66). Нельзя не вспомнить увеличенное трезвучие, примененное Шютцем в оратории «Семь слов Иисуса на кресте» на слове «Жажду». И заканчивается мадригал автентической каденцией в A-dur. Но вместе с тем, нельзя не отметить момент просветления по отношению к неоднократно повторяющемуся слову morte в конце мадригала. Этому способствует замедленное движение (половинные и четверти), пространственная разреженность аккордов, наличие септаккордов – больших и малых в качестве задержаний, которые придают музыке отрешенный, неземной характер.

Таким образом, гармоническая система Джезуальдо обладает целым комплексом устойчивых признаков. Необычайная смелость музыкального языка, в частности гармонического, во многом оказывается предвосхищением романтизма. Как и в романтизме,

гармония становится одним из главных выразителей эстетических принципов, среди которых необыкновенно яркие контрасты, культивирование неоднородности, амбивалентности, музыкальная символика, семантика сюжетных мотивов. Ренессансная модель темы «любовных мук», «любовных терзаний», в основе которой лежит пограничное состояние между двумя полюсами чувств: накалу любовной страсти противостоят муки неразделенной любви, надежде-отчаяние, радости – страдание, во многом близка романтизму. С романтической гармонией сближает и такие характерные черты гармонии Джекзуальдо как многообразные терцовые связи аккордов (фразу Э.Курта, что «Гармония романтиков отличается чувственной роскошью многочисленных медиантовых сочетаний», – с полным основанием можно отнести и к Джекзуальдо»³⁴); эффектные гармонические сдвиги на основе мажоро-минорной терцовости (с участием «шубертовой шестой»), которые Курт в музыке Шуберта определял как «интенсивный контраст настроений»³⁵; перегармонизация звуков и аккордовая колористика, разные оттенки одного и того же приема. В гармонической системе Джекзуальдо типичные гармонические обороты – это сопоставление одноименных трезвучий, аккордовые последования, основанные на перегармонизации звука, терцовые, кварто-квинтовые, секундовые соотношения, зоны мажорных или минорных трезвучий, комплекс каденций, секвенции, септаккорды. Рассмотрим некоторые из них.

Один из типов контраста реализуется через сопоставление одноименных мажорного и минорного трезвучий, которые помимо образной амбивалентности, отличаются структурной инверсией. Этот оборот используется в целях а) потемнения колорита (например, Н-н), б) посветления колорита (н-Н), показательное его местоположение в форме: начало – середина – конец фразы. Он очень характерен для начала фраз, достаточно часто встречается в каденциях, и как «модулирующее», переходное средство – в середине фраз.

Другая характерная аккордовая последовательность основана на перегармонизации звука в нижнем голосе, что влечет за собой терцовый ряд аккордов. Встречается несколько ее разновидностей:

- На основном тоне (1) аккордовый ряд строится по принципу 1-3-5 – исходный звук последовательно рассматривается как прима аккорда, затем как терция и, наконец, как квинта аккорда: на звуке С это будут следующие аккорды: трезвучие C-dur или c-moll, сектаккорд a-moll или As-dur, квартсектаккорд F-dur или f-moll.
- На терцовом тоне (3) происходит ротация аккордового ряда и он строится по принципу 3-5-1: на звуке С – сектаккорд а или As, квартсектаккорд F или f, трезвучие С или с.
- На квинтовом тоне (5) аккордовый ряд строится по принципу 5-1-3: на звуке С сначала квартсектаккорд F или f, затем трезвучие С или с, и сектаккорд а или As.
- Со сменой звука перегармонизации композитор применяет эффект симметрии. В указанной выше последовательности из пяти аккордов (третий стих), три аккорда – перегармонизация звука «е» и два аккорда – перегармонизация звука «сis»: е - С₆ - А₆ - А₆ - С_{is}, в результате возникает эффект зеркальной симметрии 1-3-5-3-1 (см. тт.14-16 примера 4 : 14)

³⁴ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. – М., 1975. С.174.

³⁵ Там же.

- Общий звук при перегармонизации иногда находится в среднем голосе
- Иногда при перегармонизации аккорды даются в свободной последовательности.

Особенно многочисленны терцовые соотношения аккордов. Они различаются между собой по ряду параметров:

- с потемнением колорита (*dur-moll*), самый характерный пример с «шубертовой шестой»;
- с посветлением колорита (*moll-dur*);
- только мажорные, только минорные, смешанные;
- верхние или нижние «медианты»;
- диатонические или хроматические;
- соотношение смежных аккордов или на расстоянии (соотношение начального аккорда и заключительного).

Кварто-квинтовые соотношения характеризуют и аккордовые последовательности, и тональные, и секвентные, и каденционные обороты.

Таким образом, новый мир художественных идей и образов, особое отношение к поэтическому слову рождали качественно новые формы звучания, необычайную смелость музыкального языка, что в корне меняло художественное мышление и музыкальный стиль. Именно мадригал дал повод говорить, о «мадригальном принципе следования музыки за текстом» (Т.Дубравская)³⁶, что было эстетической нормой не только для мадригалистов XVI века (так, итальянский композитор Мадзони утверждал: «Ноты составляют тело музыки, но слова есть ее душа»³⁷), но оставался эталоном и для композиторов следующего столетия (так, в XVII в. Фрескобалди писал: «Органист должен точно так же следовать характеру музыки, как это делается при исполнении мадригала, где певцы меняют характер музыки в соответствии со словами»³⁸). Поэтический источник определял внутреннюю сущность музыкального произведения, уровень формирования художественного целого, его структуры, отдельных элементов, вплоть до мельчайших деталей.

Литература

1. Богданова Т. Эстетика слова в мадригальной комедии О.Векки «Амфипарнас»: к проблеме специфики жанра. Дипломная работа (науч.рук. Л.С.Дьячкова). РАМ им. Гнесиных. – М., 1996.
2. Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы. Вып.2. – М., 1972.
3. Дубравская Т. Мадригал (Жанр и форма) // Теоретические наблюдения над историей музыки. – М., 1978.
4. Дубравская Т. Музыка эпохи Возрождения. XVI век // История полифонии. Вып.2Б. – М., 1996.
5. Казарян Н. О мадригалах Джезуальдо // Из истории зарубежной музыки. Вып.4. – М., 1980.
6. Конен В. Клаудио Монтеверди. – М., 1971.

³⁶ Дубравская Т. Мадригал (Жанр и форма) // Теоретические наблюдения над историей музыки. – М., 1978. С.119.

³⁷ Там же, с.111.

³⁸ Там же, с.125.

§3 Basso continuo

Эпоха генерал-баса охватывает более двух столетий: среди ее пользователей Палестрина, Лассо, Монтеверди, Шютц, Перселл, Люлли, Бах, Моцарт («Реквием»). Ранний период охватывает 1528-1620 годы, зрелый – 1620-1720 гг., поздний – 1720-1760 гг. Менялась и его роль в каждый из периодов: если в ранний период – он желательный участник музицирования, в зрелый период – основа композиции, то в поздний период он перерождается в гомофонно-гармонический склад. Его можно расценивать как промежуточный, но устойчивый тип музыкального мышления между полифонией и гомофонией, воплотивший новую эстетико-композиционную идею солирования.

Идея солирования – одна из центральных идей Возрождения, она связана с идеей личности, выступающей как центр мироздания (в живописи в это время расцветает жанр портрета). Антропоцентризм Ренессанса, преломившись сквозь специфику музыкального искусства, воплотился в идею солирования, в противопоставление мелодической индивидуальности обобщенному фону сопровождения.

Здесь можно провести аналогии с живописью, с открытием в ней перспективы. Принцип линейной перспективы дает пространству картины многоплановое и функциональное разделение планов на главный (ближний) и фоновый – второй, третий планы. От плоскостной средневековой концепции живописного пространства происходит переход к глубинному перспективному пространству.

В музыке «плоскостная» средневековая кантусная композиция (от начала до конца строго выдержанное количество голосов), в которой голоса звучат одновременно с *cantus firmus*, сменяется многоплановой, глубинной. Музыкальное пространство обретает верх и низ, благодаря развитию концепции гармонической вертикали, а также глубину через такие фактурные новшества как включение и выключение голосов, имитации, ступенчатое вступление голосов. Именно в ренессансной музыке фактура обретает три своих измерения: вертикаль, горизонталь, глубину, а централизация – рельеф и фон.

Идею солирования современники оценивали следующим образом: у истоков новой музыки найден, наконец, новый стиль поэтического выражения, когда поет один или несколько голосов, как в современных ариях и концертах.

С точки зрения эволюции художественного сознания, процесс внедрения монодии и *basso continuo*, как специфических звуковых феноменов, играл чрезвычайно важную роль. Первые опыты монодии и *basso continuo* были порождены одной эпохой и определялись как эстетическими, так и техническими задачами своего времени. Так, монодия возникла в поисках особой выразительности, а *basso continuo* отразил насущную потребность в записи инструментальной музыки. Рубеж XVI-XVII вв. – переломный момент в становлении новых концепций.

Два новых явления – монодия и сольное концертное исполнение способствовало рождению новых жанров – оперы и сольного концерта.

В инструментальном сопровождении происходит отбор форм аккомпанемента: игра по партитуре – редуцирование партитуры – импровизация; или редуцирование партитуры – самостоятельный бас – цифрованный бас. В инструментальном сопровождении достигалась ровность звучания, способствовало оно и стройности интонирования.

Существовала целая группа терминов сходного значения:

1. *Intavolatura* – «табулатура»: для удобства органист все голоса хоровой полифонии а *cappella* переписывал на два нотоносца.

2. Basso seguente, basso seguito (сэгуэнтó, сэгуитó) – «идущий вослед бас» – инструментальная басовая партия, дублирующая в унисон одну из хоровых партий, обычно нижнюю: в первую очередь, вокальный бас, когда он паузировал – тенор и т.д. Поэтому для него характерна постоянная смена ключей (техника, часто встречающаяся у Шютца).
3. Органная партитура: Partitura d'Organum, Spartitura (Partira, Spartira: здесь делить на части) – обозначались расположенные одна над другой тактированные вокальные партии, которые играл органист.
4. Органный бас, Basso per l'Organo: лишь басовая партия аккомпанирующего инструмента.
5. Basso continuo – «непрерывный бас»: может быть самостоятельным голосом, не зависящим от вокальных партий.
6. Basso generale – «общий, главный (principal) бас» – бас как основа композиции (Ф.Марпург, немецкий теоретик XVIII в., «Руководство по генерал-басу и композиции, 1755-1758 гг; Кирнбергер, ученик Баха, «Принципы генерал-баса как основы композиции»).
7. Basso numerato – цифрованный бас – акцент на специфике нотации с помощью цифровых символов, обозначающих звуковой состав гармонии.

Термины не дублируют друг друга, они – синонимы. Термины генерал-бас, basso continuo и цифрованный бас несли оттенки разных сторон явления: basso continuo не сразу стал цифрованным, а цифрованный не сразу стал непрерывным, basso continuo не всегда был опорой композиции.

Почти вся музыка конца XVI века с basso seguente и с табулатурой до опер монодистов и концертов Виаданы, могла быть исполнена и без аккомпанемента. Лишь с выходом в свет произведений Пери, Кавальери, Каччини (1600) и Виаданы (1602) появляется генерал-бас как специфическая басовая функция в композиции нового типа.

Инструментальное сопровождение в виде генерал-баса – целый этап в развитии музыкального мышления. Эпоха basso continuo длилась два столетия 1553-1750.

Итальянский композитор и теоретик Адриано Банкьери (1591) различает четыре вида органной игры: фантазия (свободная игра без нот), табулатура (клавираусцуг), спартитура (хоровая партитура), basso seguente. Авторство изобретения basso continuo принадлежит Виадане-Банкьери в Духовных концертах для двух хоров и органа (1595 г.).

В 1553 году работавший в Италии испанский композитор Диего Ортис ввел три правила игры виоло да гамбы с чембалó: 1) оба исполнителя импровизируют, 2) на виоле играется орнаментированная мелодия в то время как чембалó играет аккомпанемент на заданный бас, состоящий из аккордов и контрапунктов, 3) мадригал или мотет или другая пьеса для нескольких голосов (например, четырех) превращается в маленькую партитуру и играется чембалó, в то время как виолист варьирует один из голосов или импровизирует пятый голос (важная рекомендация: если виолист выбирает сопрановый голос как основу для вариаций – этот голос должен по возможности опускаться у чембалó).

Basso sostegno – «поддерживающий бас»: у первых монодистов гармония речитатива целиком зависела от акцентов слова, именно под этими акцентами ставились случайные аккорды, выполняющие функцию поддержки.

В 1600 г. Пери в своей опере «Эвридика» применил цифрованный бас. В 1602 г. Л.Виадана ввел термин basso continuo в 100 священных концертах. В данном термине были два специфических момента: отсутствие точно фиксированного текста в партии сопровождения и импровизационность. Игра по басу, снабженного цифрами, определяла состав

вертикали, но варьировалось фактурное решение, состав аккорда, голосоведение, удвоение, расположение, украшающие фигуры. Поэтому актуальна была проблема расшифровки: к имеющемуся басовому голосу по определенным правилам находили полную гармонию. Теория цифрованного баса смотрела в будущее: она способствовала формированию вертикали, осознанию гармонических явлений, перерастанию интервальных отношений в аккордовые, а затем в функциональные. Генерал-бас стал важнейшим средством перехода от модальной организации к тональной, поскольку его функция была универсальна: фактически он был организующим центром гармонии, фактуры, формообразования.

В теории и практике генерал-баса была разработана развернутая знаковая система. Символы, указывающие на строение аккорда, объединяются термином «сигнатура» (обозначать, указывать). Запись баса и сигнатур – дает «конспект гармонического содержания» (И.Барсова). Сигнатуры включают цифры, обозначающие интервалы от баса; акциденции – знаки альтерации; дополнительные знаки, в том числе знаки повтора или продления созвучия, а также снятия созвучий (игры баса без аккордов).

Обозначение трезвучий ³⁹:

- без знака (без цифр) – любой вид трезвучий;
- 3 (10) – в мелодическом положении терции (децимы);
- 5 – в мелодическом положении квинты;
- 8 – в мелодическом положении октавы;
- секстаккорд – 6;
- квартсекстаккорд – 6 или 4
4 6
- септаккорд – 7 7
5
- квинтсекстаккорд – 6 6
5 5
3
- терцквартаккорд – 4 6
3 4
3
- секундаккорд – 2 6
4
2
- нонаккорд – 9
7
- задержания: к приме трезвучия – 9-8,
к терции трезвучия – 4-3,
к квинте трезвучия – 6-5

Знаки альтерации:

- стоящие отдельно – альтерация терции в трезвучии;
- стоящие рядом с цифрой – альтерация обозначенного интервала;
- перечеркивание цифры снизу вверх – повышение на полутон;
- перечеркивание цифры сверху вниз – понижение на полутон;
- 4# или 4+ – аккорд – тритон, сопряженный с секундой и секстой – секундаккорд, в котором над секундой берется трезвучие в тесном расположении;
- перечеркнутая квинта (увеличенная кварта или уменьшенная квинта) сопряжена с терцией и секстой.

³⁹ Более подробная схема сигнатур приводится в книге: *Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации.* – М., 1997. С.361-362.

Основная позиция трезвучия – тесное расположение в мелодическом положении терции: с-g-с-е; во избежании параллельных квинт мелодическое положение меняется. В быстрой музыке линия баса может быть удвоена в дециму (иногда это указывается повторением цифр 333). При движении параллельными септаккордами в четырехголосии исключается один из средних голосов во избежание параллельных квинт.

Таким образом, вариантно: расположение аккорда, его мелодическое расположение, голосоведение. Ключ к расшифровке дают: плотность фактуры солирующих голосов, особенности метра и ритма, тип движения, диапазон инструментальной и вокальной партий. Сигнатуры генерал-баса не всегда отражают полноту гармонии и созвучия могут варьироваться согласно правилам гармонии. Ориентацией может служить партия солирующих голосов. Это создает известные трудности для расшифровки, в которой возможны разные варианты. Красноречивое свидетельство – расшифровка в опере «Орфей» (1607 г.) Монтеверди цифрованного баса и речитативов, которые были записаны с *basso continuo*.

Техника *basso continuo* – менее конкретна и предполагает различные варианты расшифровки. Так, предпринятые расшифровки оперы Монтеверди «Орфей» Малипьеро, Орифиче, д'Энди, Орфа, Хиндемита представляют совершенно разное прочтение авторского текста, порою очень далекое от оригинала. Несовместимое с точки зрения классической гармонии подменялось ее нормативами. Так, в сцене с Вестницей (II сцена), где трагизм сообщения о смерти Эвридики передавался сопоставлением трезвучий E-dur – g-moll, непонимание драматической гармонии XVII века упорно вело к «исправлению» данной «ошибочной» последовательности. Происходит и упрощение диссонантной модальной гармонии, в которой избегаются нелогичные, с позиций классической гармонии, переченья. Все это дополняется стилистикой импрессионизма у д'Энди, классицизма у Орифиче, и тяжело и мрачно у Орфа. Самая академически достоверная – редакция Малипьеро⁴⁰.

В эпоху *basso continuo* выделяли три типа сопровождения⁴¹:

- «Простой или общий»: исполняются трех-четырехголосные аккорды; левая рука играет линию баса без украшений.
- «Естетственный» (фигурационный): используются арпеджи и ломанные аккорды, особенно в правой руке; в соответствии с настроением пьесы они применяются в речитативах, на месте пауз или длинных нот у солистов.
- «Искусственный или сложный» (контрапунктический): для пьес с участием одного или нескольких исполнителей; в правой руке может имитироваться партия солиста, выше или ниже ее добавляется вторая мелодия; могут использоваться украшения, задержания, противодвижения; в левой руке линия баса может «оживляться»⁴².

Таким образом, *бассо континуо* как генеральный голос (Преториус), «выступал как выразитель целого <...> как многоголосная часть, обнимающая собой всю полноту его гармонии» (М. Катуян)⁴³.

В качестве примера приведем образцы расшифровки отдельных частей сонат для скрипки и *basso continuo* И. С. Баха Курта-Хайнца Штольца (Kurt-Heinz Stolze).

⁴⁰ Glover G. The metamorphoses in Monteverdi's Orfeo. Music & Letters, №13, 1972.

⁴¹ Филиппова О. *Basso continuo* на клавесине. Стилистика и приемы исполнения // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко. Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб.32. – М., 2001. С.101.

⁴² См.: Daube J.F. General-Bass in drey Accorden. – Leipzig. 1756. S195 ff.

⁴³ Катуян М. Нотация *бассо континуо*: текст и контекст. Цит. изд. С.72.

Adagio

9

3 4 5 6 5 6 4 2 6 3 6 6 5 6 5 4 # 2 #

11

3 6 4 7 6 6 6 3 6 6 5 # 3 4 5 7 2

13

4 4 6 - 9 2 6 4 3 6 6 5 4 6 4 2

15

6 9 6 6 6 9 3 6 6 7 4 3 2 3

Largo

6 5 4 # # 6 5b - 4 # # 5b - 6 7 6 6 7 6 4 3

4 6 7 5 4 # 7 4 3 4 6 6 4 3 4 6 6 4 3 7 3 7 5 7 6 5

8 9 3 4 # 3 7 6 3 6 4 3 4 3 7 3 6 6 4 3

11 7 7 7 # 6 5 6 7 5 3 6 4 3 # 4 6 2 5 2 7 6 5 4 # #

14 6 5b 4 # # 5b 5b 7 7 4 3 6 6 6 4 5 5 6 7 6 7 5 3 2 3 # 5

Adagio ma non tanto

6 4 2 7 5 6 9 8 7 6 7 6 6 # # 6 5 9 4 8 3 4 7

7 5 6 7 5 6 7 8 7 8 7 7 7 3 2 7 3 7 6 5+ 6 7 7 5 4 7

13 7 6 6 7 4 6 6 4 4 4 5 8 6 5 # 6 7 4 5+ # 6 4 7 6 7

19 8 6 7 5 6 6 7 6 7 6 7 6 6 7 6 4+ 6 5 6 5 6 5 6 4 2

25 4 8 6 4 6 6 6 5 7 5 3 7 6 5 4 3 7 6 5 4 # 7 5 6 5

29

4 # 9 3 7 6b - 8 6 5 8 7 6 6 4 3 7 5 6 4+ 6 7 8 5 4 7 6 4 2

34

7 5 6 7 5 6 4 3 6 4 6 7 5 6 5 9 8 6 7 5+ 8 6 7 3

39

7 5 7 # 4 3 9 7 8 6 7 # 6 4 5 6 4 3 6 4 5 # 6 4 2 7 5 6 7

44

8 6b 7 5 6 4+ 6 7 5 6 7b 6 7b 8 6b 7 5 6 4 6 7 5 6 5 4 5 4b 3 6 5 6 4+ 3

49

7 5 6 4+ 2 6 6 5 6 4 5 # 6 7 5 6 6 4 7 5 4 #

17

6 6 6 8 7 8 7 6 6 6 6

4 2 5 5 7 5 4 2

20

7 3 6 6 6 7 6 6 6 6 7

5 4 5 5 5 4 5 5 4 5 5

23

9 6 5 6 6 7 9 7 7 7 7

4 4 3 3 3 3 5 5 5 5 5

26

7 7 6 7 6 7 6 7 6 7 5 7 5

5 5 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

29

6 7 7 5+ 7 9 4 7 7 5

32

9 8 7 3 4 6 7 7 6 6 6

35

7 3 6 3 6 5 6 9 8 4 6

38

3 6 7 6 6 7 9 4 5 5 4

Литература

1. *Ars notandi*. Нотация в меняющемся мире: Материалы международной научной конференции // Научн. тр. Моск. Гос. консерватории. Сб. 17. – М., 1997.
2. *Баранова Т.* Понятие модальности в современном теоретическом музыкознании. Информцентр библиотек им. Ленина. – М., 1980.
3. *Баранова Т.* Проблема модальной гармонии в современном учебном курсе // Современная музыка в теоретических курсах вуза. Сб. тр. Вып. 51. ГМПИ им. Гнесиных / Ред.-сост. Л.С. Дьячкова. – М., 1980.
4. *Барсова И.* Очерки по истории партитурной нотации. – М., 1997.
5. *Катунян М.* Basso continuo – путь к новой музыке // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII-XVII вв.). – М., 1983.
6. *Катунян М.* Нотация басса континуо: текст и контекст // *Ars notandi*. Нотация в меняющемся мире: Материалы междунар. научн. конференции / Научн. тр. МГК. Сб. 17. – М., 1997. С. 63-80.
7. *Филиппова О.* Basso continuo на клавесине: стилистика и приемы исполнительства // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко / Научн. тр. МГК. Сб. 32. – М., 2001.
8. *Филиппова О.* Генерал-бас: знаковая система, вопросы исполнительства и композиции. Дипл. раб. МГК (науч. рук. Ю.Н. Холопов). – М., 1998.
9. *Dahlhaus C.* Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. – Kassel, 1968.
10. *Glover G.* The metamorphoses in Monteverdi's Orfeo. *Music & Letters*, №13, 1972.
11. *Lowinsky E.* Tonicity & Atonality in Sixteenth-century Music. Berkeley; Los Angeles, 1961.

Глава V

БАРОККО (XVII – ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XVIII ВЕКА): МОДАЛЬНАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ

Барокко возникло как продолжение Ренессанса (оно начало складываться со второй половины XVI века), но многие его теоретики подчеркивали свой разрыв с предшествующей эпохой. И это не случайно: на рубеже веков в острой полемике и противостоянии зарождалось новое искусство, менялись культурные и научные парадигмы.

Отношение к барокко в последующие эпохи с точки зрения новых художественных направлений было достаточно разным: Риман определял его как «эпоху генерал-баса»; а вот более ранняя оценка современника эпохи – Ж.Ж.Руссо (1767), данная им в «Музыкальном словаре»: «Барокко. Барочная музыка – это такая, в которой гармония неясна, затемнена модуляциями и диссонансами, пение жесткое и малоестественное, интонация трудная и движение стесненное». Примечательно, что первоначально термин «барокко» указывал на экстравагантность, неправильность, странность в произведениях изобразительного искусства. В настоящее время в искусстве барокко усматривают близость к творческим идеалам современности, аналогии к исканиям новейших художников.

Новое понимание человека и его места в мире претворялось в музыке в индивидуальной яркости эмоций, драматической выразительности, напряженном развитии, смелых контрастах. Оно характеризовалось равноправием пышных импровизаций органного типа, бытовых танцев, звукоизобразительных картин, певучих арий, строгих фуг и больших театральных увертюр; созданием крупных форм – опера, оратория, кантата, концерт; обособлением, скрещиванием и пересечением полифонических и гомофонных композиционных техник; кристаллизацией зрелых полифонических форм И.С.Баха и предклассических скрипично-ансамблевых циклов Вивальди.

В своем развитии музыкальное барокко включает три фазы: раннее барокко – первая половина XVII в.; среднее барокко – вторая половина XVII в.; и позднее – высокое барокко – первая половина XVIII в. По-разному и в разное время оно проявлялось в разных национальных школах: итальянский стиль проявился полнее и ранее, немецкий – уже и позднее, французский – очень ограниченно.

Раннее барокко в Италии представлено творчеством Дж. Габриели, Пери, Монтеверди (1567-1643), Фрескобальди (1583-1643). В итальянской музыке в этот период шло интенсивное развитие жанров – это не только развитие оперы (Монтеверди), органного и клавирного искусства (Фрескобальди), но и прокладывались пути к сюите, старинной сонате, концерту, классической фуге. К этому же периоду относят и творчество Шютца (1585-1672).

Зрелое барокко в Италии представлено именами Ал. Скарлатти (1660-1725), Корелли (1653-1713), а также Росси, Кариссими – авторы венецианской оперы. На Севере в Германии – Свелинк, Пахельбель, Букстехуде, Бём, Рейнекен. Это период становления оратории, духовных симфоний, маленьких духовных концертов, что также характерно и для Шютца.

Во Франции этот период характеризуется становлением национального типа оперы Люлли (1652-1687), расцвет которой приходится на 1672-1687 гг. Особенность

французской оперы – внимание к поэтическому тексту в декламационном складе оперной мелодии с ее тяготением к танцевальным ритмам.

К высокому барокко в Италии относится творчество А.Вивальди (1678-1741), Д.Скарлатти (1685-1757), в Германии – творчество Г.Ф.Генделя (1685-1759) и И.С.Баха (1685-1750); во Франции Рамо (1683-1764), Ф.Куперена (1668 – 1733), чье творчество связано с подъемом малых инструментальных форм и который в период 1713-1730 гг. выпустил 4 сборника, в которые входило 27 сюит для клавесина, включающие 220 пьес. Музыка Ф.Куперена отличалась тонкой колористичностью, изящной отточенностью формы. Французские клавесинисты эволюционировали к рококо.

Стиль барокко – стиль экспрессивный с чертами бурной патетики, трагедийности. Эстетике барокко свойственна поэтика контрастов, реализованная в философской формуле «земля-небо», опора на теорию аффектов, приоритет слова. Новая образная система требовала и новых средств выражения, новых ладогармонических закономерностей и композиционных техник, новых жанров. Эта эпоха отмечена рождением и расцветом оперы, оратории и кантаты, симфонии и концерта – инструментального и вокального, трио-сонаты и танцевальной сюиты, органного и клавирного искусства, развитием модальной тональности и утверждением тонального мышления, возведением мелодии и гармонии в ранг главных выразителей человеческих переживаний. Для музыки барокко характерно широкое использование цифрованного баса и музыкально-риторических фигур, подчеркивание контрастов – фактурных, динамических, темповых, композиционных, стилевых, воплощение в музыке аффектов.

Но далеко не все в музыкальной культуре развивалось в образной системе стиля барокко. Во Франции при Люлли сложился и восторжествовал стиль классицизма как и во французской драматургии. Искусство Баха разрывает рамки стилевой системы барокко и образует собственный индивидуальный стиль, который не поддается единому стилевому определению.

Раннее барокко будет рассмотрено на примере творчества К.Монтеверди, высокое барокко – на примере творчества Д.Скарлатти и И.С.Баха.

§1 Раннее барокко (1600-1650)

Монтеверди (1567-1643). Рубеж XVI – XVII вв. – переломная эпоха, которая характеризуется резкой сменой разных типов культур Ренессанса и барокко, сменой культурных парадигм. Это эпоха ломки языковых норм – поиск новых путей в музыке, новых художественных принципов, формирование новой стилевой системы и перестройка музыкального языка, ориентация на повышенную выразительность, эмоционально-психологическое начало.

Особую роль в эволюции художественного сознания играли монодия, в русле которой шли поиски острой выразительности, и basso continuo, воплотившего в себе потребность записи инструментальной музыки: в его недрах процесс перерастания интервальных отношений в аккордовые, затем в функциональные вступил в завершающуюся стадию.

В этом процессе ведущая роль принадлежит Монтеверди. Монтеверди – автор мадригалов, мотетов, месс, создатель оперы. Он стоял у истоков классической тональности и являлся создателем раннебарочной модальной тональности. «Он первый, – пишет

В.Конен, – осуществил синтез многоголосия и монодии, преобразовав их в гармонические и мелодические основы современной музыки»¹, с «поразительной силой предвидения, определив роль мелодии и гармонии как носителей психологической выразительности»²; явился создателем экспрессивно-драматического стиля – стиля *concitato*, в недрах которого шли поиски острой выразительности.

Говоря об особенностях гармонической системы Монтеверди, следует отметить, что она – важный исторический этап в процессе перехода от ренессансной модальности к мажорно-минорной тональности. Современные исследователи, в частности, Зелинский, утверждают, что «Монтеверди открыл перед музыкой перспективы на ближайшие 300 лет»; его современники называли его «Орфеем музыки», творцом современной музыки. Историко-стилистическое своеобразие гармонической системы композитора надо рассматривать в контексте эстетических установок его времени, в которых отразился переходный характер эпохи.

Отражением этих процессов явились:

- структурная двойственность гармонической системы, обусловившая существование в ней модальных и тональных закономерностей;
- особая роль смешанных структур;
- стилевая дифференциация гармонического языка, которая определялась наличием и взаимодействием различных стилей и композиционных техник.

Существенной чертой, вне которой трудно понять специфику гармонического языка Новой музыки, является его стилевая дифференциация.

Творческая практика узаконила несколько художественных стилей, контрастных по манере письма, музыкальной семантике и жанровой ориентации. Каждый стиль связан с определенным комплексом приемов и средств, что позволило говорить о стилевой дифференциации композиционных техник. Опора на эту художественную контрастно-стилевую систему обусловило историко-стилистическое своеобразие гармонической системы Монтеверди. Направленность стилей на поляризацию и типологию эмоциональных состояний формировало особую знаковость искусства барокко. Теория стилей легла в основу учения о композиции в «Расширенном трактате о композиции» Кристиана Бернхарда.

Марко Скакки в трактате «Краткий разговор о современной музыке» (1649) указывал на то, что современная музыка использует «две практики и три стиля»³ и, действительно, категория стиля выступает как высший уровень обобщения эстетических, семантических и языково-технических норм.

Термины «первая и вторая практики» принадлежат Монтеверди (1605 г.) и возникли в процессе полемики с итальянским композитором и теоретиком Артузи (1540-1613), учеником Царлино⁴. Первая практика подразумевала традиции ренессансного

¹ Конен В. Художник переломной эпохи – Клаудио Монтеверди // Этюды о зарубежной музыке. – М., 1968. С.49.

² Там же, с.51.

³ Цит. по: *Palisca C. The Artusi – Monteverdi Controversy // The Monteverdi Companion.* – London, 1968. P.164.

⁴ Лобанова М., ссылаясь на Палыску, утверждает, что В.Галилей в 1589 г. первый разграничил «первую» и «вторую» практики: Лобанова М. Гармоническое инвенторство эпохи барокко // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. – М., 1987. С.104.

многоголосия, закрепленные в теории Царлино. Вторая практика, тесно связанная с новаторством в музыкальном мадригале, во главу угла ставила законы мелодии как ведущего голоса. Новую выразительность мелодии музыканты черпали в слове: музыка в своей интерпретации слова открывала для себя новые экспрессивные возможности. Эти открытия подчас вызывали жаркие баталии, острую полемику, в ходе которых разрушались старые бастионы и возводились новые. Так, мадригал оказался в эпицентре исторического спора между первой и второй практиками, определявшимся соперничеством между гармонией, понимаемой как принцип благозвучия многоголосного целого, и словом, стремившимся к выразительному озвучиванию своего смысла, а, по существу, спора между полифоническим и гомофонно-гармоническим типами мышления.

Три стиля современной или второй практики обладали собственным комплексом средств и различались по типу контрапункта, по жанровой основе, музыкальной семантике, соотношения слова и гармонии, технике диссонанса. Это означало существование нескольких типов композиционной техники, отличных своим отношением к тексту, диссонансу, многоголосию, характером мелодических, гармонических и ритмических закономерностей, противоположных по своим эстетическим установкам.

М.Скакки к трем стилям современной или Второй практики относит церковный (ecclesiasticus), камерный (cubicularis) и театральный (scenicus sen theatralis), в свою очередь, выделяя их следующие разновидности ⁵:

ЦЕРКОВНЫЙ	КАМЕРНЫЙ	ТЕАТРАЛЬНЫЙ
1. 4-х – 8-голосный без органа	1. мадригал da tavolino (a cappella)	1. стиль простого речитатива
2. многохорный с органом	2. мадригалы с basso continuo	2. стиль драматического речитатива (с жестами)
3. концертный с инструментами	3. композиция для голоса с инструментами	
4. мотеты в современном смешанном (misto) стиле (речитативы с цветистыми пассажами и арии)		

1. Церковный стиль опирается на полифонические принципы мышления и связан с контрапунктом «строгим» “gravis”, (примыкает к нему и контрапункт «равный» – «нота против ноты»), который олицетворяет строгий стиль, предназначенный для церковных композиций, и концентрирует в себе модальные черты. Для него характерны: крупные длительности, господство консонансов, опора на диатонику ладов, плавное мелодическое движение голосов, доминирование мелодизированного баса (нарушаемое в каденциях), преобладание терцовых и секундовых отношений аккордов, диатонических секвенций, последование каденций I-V-III. Принцип «господства гармонии над словом» претворяется в консонантной выравненности звучания целого, в исключении индивидуального начала: созерцательность, отвлеченность («умеренный стиль» по классификации Монтеверди) приближают данный стиль к «общим формам звучания».

Традиции хорового полифонического искусства проецируются на многоголосие оркестрового письма, что позволяет говорить о его оркестрово-хоровой основе в операх

⁵ Palisca C. Цит. изд., p.165.

Монтеверди (в первой опере композитора «Орфей» этот стиль сосредоточен также в хоровых номерах): он широко используется в ритурнелях, симфониях (ит.), вокальных партиях в последней опере Монтеверди «Коронация Поппеи» (1642), гармоническая система которой и станет объектом анализа.

Одним из ярких примеров контрапункта «нота против ноты» в опере является Симфония из Пролога. Хоральная фактура рождает полную иллюзию аккордового склада с дискретным характером смен гармонических комплексов. Безраздельное господство консонансов, нарушаемое только в каденции; плавное мелодическое движение голосов, включая бас, преобладание терцовых и секундовых связей аккордов. Зоны тональных центров сосредоточены в основном в каденциях, тональный облик которым придает использование вводного тона в доминанте. Последовательность каденций согласно общему нормативу: V - III.

Пример 5 : 1

К. Монтеверди. Коронация Поппеи

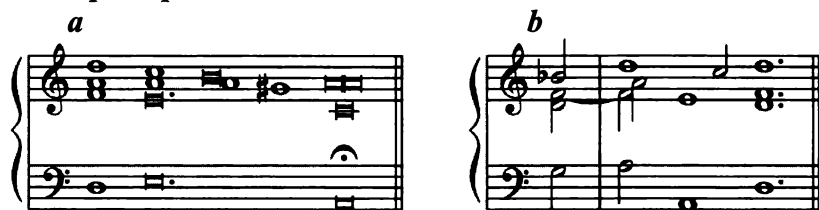
SINFONIA

(Allegro)

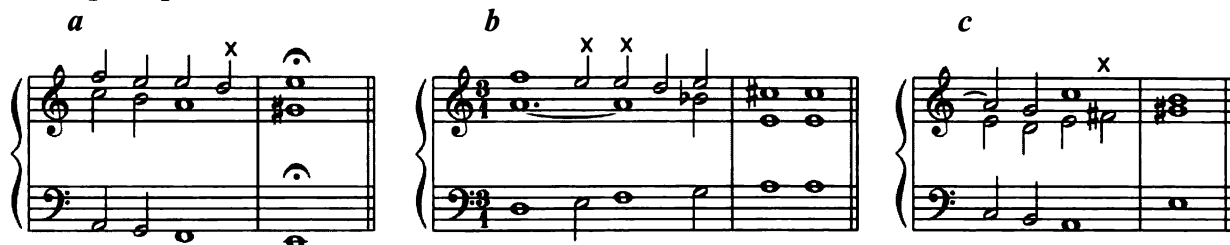
76

Господствует формула полного (IV-V-I, II₆-K-V-I) или неполного (I-V-I-V-I) – каденционного оборота с квартовым ходом баса, с вводнотоновой доминантой (пример 5 : 2a), реже встречается ее модальный вариант без вводнотоновой доминанты (пример 5 : 2b). Внутри построений закрепляется половинная каденция с остановкой на доминанте VI-V, II-V, I-V (примеры 5 : 3 a,b,c). Соотношение на расстоянии половинной и заключительной каденции внутри разделов свидетельствует о формировании функциональных отношений между элементами модального целого.

Пример 5 : 2



Пример 5 : 3



В зависимости от ступени, на которой строится каденция, они классифицируются К.Бернхардом следующим образом:

- Cadentia finalis (regularis) – заключительная («правильная») каденция (на 1-м звуке автентического лада или 4-м звуке плагального лада);
- Confinalis principalis (regularis) – основная промежуточная («правильная» на 5-м или 8-м звуке); «промежуточную каденцию» Бернхард называет также «разграничительной» или «разделяющей»;
- Minus principalis – неосновная (на 3-м или 6-м звуке лада);
- Irregularis – «неправильная» (в каждом ладу помещается на отдельном месте) ⁶.

Общим нормативом ладотонального движения в музыке Нового времени становится последовательное появление каденций на I, V и III ступенях лада. Аналогичный тональный план имеет Ритурнель в Прологе «Орфея»: каждое звено линейного канона (партия басового голоса) последовательно проводится и завершается автентической каденцией с вводнотоновой доминантой в d dor., a aeol., F lyd., d aeol., что соответствует I, V, III, I ступеням.

Пример 5 : 4
RITORNELLO
Allegro

К. Монтеверди. Орфей



⁶ Катунян М. Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц. – М., 1985. С.113-114.

Новое в контрапунктической технике строгого стиля заключается в более широком включении диссонансов, что для «слуха рождает более приятную гармонию». К характерным фигурам строгого стиля (по классификации Бернхарда) относятся проходящий или вспомогательный диссонанс на слабом времени, неприготовленное проходящее или вспомогательное задержание (приготовленное задержание с повторением в том же голосе – см. пример 5 : 3 b) ⁷.

Пример 5 : 5

Второй стиль – «камерный» – представлен контрапунктом «пышным обычным» ⁸. Он объединяет в себе полифоническое и гомофонно-гармоническое начало, структурные закономерности модальной и тональной организации. С этим стилем связано ариозное, лирико-ламентозное начало («мягкий» стиль по классификации Монтеверди): он используется в многочисленных ариозо и дуэтах. Жанровая основа для данного стиля – мадригал. Принцип «равновесия между гармонией и словом» реализуется в создании средствами музыкальной выразительности обобщенной образности скорбно-лирического или радостно-возбужденного характера. Пышный контрапункт свободного стиля (*luxurians*) обогащается новой диссонантной техникой и характерными фигурами – использование верхней и нижней камбиаты, взятый скачком вспомогательный диссонанс, предъем, орнаментированная версия мотива (пассаж, колоратура), репетиция или пролонгация диссонирующего звука, неразрешенное задержание, хроматическое движение мелодии, скачок на уменьшенный или широкий интервал, неподлинны консонансы ⁹.

Пример 5 : 6

⁷ Там же, с.96.

⁸ «Контрапункт пышный, – пишет Бернхард. – есть тот, который состоит из довольно быстрых нот, необычных скачков, кои способны вызывать аффекты, из более многочисленных видов применения диссонансов (или большего числа фигур мелопозтики, кои другие именуют вольно-стями), состоит больше из арий, которые с текстом лучше согласуются, чем вышеупомянутый». Цит. по: Катунян М. Там же, с.85.

⁹ Катунян М. Цит. изд., с.100.

d

e

f
(Lento)

Но... что ви-жу я, не-счаст-ный?

В полифонической фактуре происходит переориентация на ведущее значение верхнего голоса и баса, рельефное выделение верхнего голоса с малой подвижностью остальных в виде аккордовых комплексов.

Возрастание удельного веса тональных элементов позволяет говорить о равновесии тональных и модальных признаков. Однако это не исключает случаев преобладания одной из структур. Ярким примером концентрации модальных черт может служить ариозо Поппеи «Не докучай укором» в сцене с Оттоном (I.2)¹⁰; тональных – ее ариозо «Ну, иди, если так» в любовной сцене с Нероном (I.3). В первом случае ариозо начинается с нисходящей басовой формулы по ступеням диатонического лада *d* эолийского от I ступени к V; во втором – перед нами образец гармонического *a-moll*.

Пример 5 : 7

поппея

(Andante)

p

He до - ку - чай у - ко - ром, буй - ство стра -
Deh più non rin - fac - ciar - mi por - ta deh

- да - ний у - сми - ри в сво - ем серд - це, брось, о
por - ta il mar - tel - li - no in ra - ce ces - sa,

¹⁰ Римская цифра указывает акт, арабская – сцену.

Пример 5 : 8

поппея

Ну, и-ди, ес-ли так, мой лю-би-мый, ну, и-ди, ес-ли
 Van-ne van-ne ben mi-o ben mi-o. Van-ne van-ne ben

(Allegro)

так, мой лю-би-мый, ми-лый мой, у-хо-ди.
 mi-o ben mi-o, van-ne ben mi-o.

Усиление тональных признаков обусловлено эпизодическим введением кварто-квинтовых ходов в линию баса вне каденционных участков, внедрением автентической вводнотоновости в начало и середину построений. Усиление моментов централизации связано с формированием зоны одной тональности, одного гармонического оборота, что вызвано стремлением продлить выраженное эмоциональное состояние: не случайно повторение гармонических структур связано с повторением текста или смысловым повтором.

Пример 5 : 9 а

- пе-и У Поп-пе-и ты вку-ша-ешь, счастли-вый, бла-жен-ство
 - ре-а di Pop-re-a tu di-to-ri, fe-li-se e go-di

и не-гу страс-ти,
 fe-li-se e go-di

(Lento)

Пример 5 : 9 b

АРНАЛЬТА

Ты без_ум_на, ты без_ум_на, коль ве_ришь, что спа_сти от бе_ды те_

Ben sei paz_za ben sei paz_za se cre_di che ti pos_sa_lo far con_

(Mosso)

mp

Тональной замкнутости начальных разделов, свидетельствующей о формировании функции экспозиции, противостоит тональная разомкнутость, тональное секвенцирование развивающих разделов. Так в неразрывном единстве выразительного и конструктивного начала происходит становление принципов тонального мышления.

Третий стиль – театральный, драматический («взволнованный», «возбужденный») – характеризуется утверждением гомофонно-гармонического склада, доминированием тональной логики, более широкой концепции диссонанса. Безраздельное господство слова над гармонией обусловило концентрацию «крайних» средств выражения: глубину эмоциональных переживаний и подвижность чувств призваны передать остродиссонантная интервалика, паузы, интенсивное модулирование, секвенции, фоническое колорирование мажорной и минорной терции в трезвучии, далекие (хроматические) соотношения аккордов и тональностей. Новая интонационность мелодики рождалась в опоре на аккорд, на базе кварто-квинтовости унифицируются отношения аккордов и тональностей: явление переменности устоев (модальная техника) перерастает в модуляционную тональную технику.

Таким образом, монодия с сопровождением способствовала установлению гомофонно-гармонических принципов мышления. Речитативно-декламационный тип мелодики выделялся нервно-импульсивной ритмикой, использующей контрастные длительности (в clavire этот стиль отличается современным характером записи).

К характерным фигурам театрального стиля относятся: оттягивание разрешения диссонанса посредством его репетиции, отсутствие разрешения либо приготовления диссонанса, разрешение диссонанса после паузы и т.д.¹¹

5 : Пример 10

_чи! Тво_е сло_во «про_шай!» мне ду_шу ра_нит. ги_бель не_ся,

_tir che di vo_ce si a_ma_га un so_lo ac_cen_to. A_hi re_rir

¹¹ Там же, с.104.

да, ги - бель мне сво - им лишь зву - ком.
 A hi spi - gar quest' - al - ma io sen - to.

Пример 5 : 11 а
ОКТАВИЯ

(Lento) *pp*

О! о! о! Прощай Рим мой, о, о,
 А, а, а, А Dio, Ро - ма, а, а,

о от - чиз - на, о дру - зья, все про - щай - те на - ве - ки. Без ви -
 а Dio, ра - tri - а, а, а - mi - ci, а - mi - ci, а Dio, о in - no -

Пример 5 : 11 в
ОКТАВИЯ

(Lento)

Ты за - бы - та, ца - ри - ца, ца - ри - ца, ца - ри - ца, ты за - . бы - та.
 Dis - prez - za - ta Pe - gi - na, Re - gi - na, Re - gi - na dis - prez - - za - ta

Происходит окончательная дифференциация экспозиционных и развивающих разделов с помощью композиционных тонально-гармонических средств. Тональная замкнутость экспозиционных разделов, представленных иногда только одной гармонией, призвана выразить одно чувство. В сцене прощания Октавии с Римом (III. 7) на протяжении восьми тактов звучит трезвучие а-moll, символизирующем одно скорбное состояние (см. пример 5 : 11а).

Централизующим тенденциям экспозиционных разделов противостоят децентрализующие в развивающих построениях. Подобный эффект достигается интенсивным тональным движением на основе «доминантовых рядов» («мажорных рядов» по Ю.Холопову), яркими явлениями хроматизма. Антитеза централизации и децентрализации лежит в основе сцены Оттона (I.12). Вся сцена построена на чередовании ариозных и речитативных моментов, что рождает рондообразную форму (a-b-a-c-a-d-e-f), в которой каждый раздел завершается каденцией. Если ариозные фрагменты (a) однотональны (C-dur), то с каждым речитативным, развивающим, интенсивность тонального движения и его хроматическая направленность возрастают. Если в разделах “b” и “c” очерчен круг достаточно близких тональностей (C-dur – a-moll в первом, и их доминантовые тональности G-dur – E-dur во втором), то в разделе “d” амплитуда тонального колебания увеличивается настолько, что захватывает такие далекие тональности (аккорды) как e-moll, C-dur, F-dur, f-moll, es-moll, b-moll, B-dur.

Пример 5 : 12 а

ОТТОН

От-тон, От-гон, ты без-у-мек, о-пом-нись!
Ot-ton, Ot-ton tor-na, tor-na in te stes-so

Allegretto

tr

Пример 5 : 12 б

-ме-не. Кле-ве-та фа-во-ри-ток ведь все-иль-на, и честь
-пи-а, la sa-lun-nia da gran-di fa-vo-ri-ta dis-trug-

сгу-бить спо-соб-на, и жизнь не-ви-ных.
-ge a-gl'in-no-cen-ti ho-nor e vi-ta.

Принцип стиливого контраста – ведущий в творческом методе композитора: приемы противопоставления, нарушения, модулирования создают ярко контрастную музыку, полную драматизма. С ним связано функционирование смешанной, структурно дифференцированной ладогармонической системы, в которой сочетание логики модального и тонального мышления обладая целостностью, предполагает разные типы взаимодействия – от поляризации до сближения.

Показательны многообразные типы взаимодействия смешанных структур, сконцентрированных на отдельных участках целого. В качестве целого мы избираем любой фрагмент, в котором ясно обозначен общий структурный принцип i-m-t: это могут быть черты периода повторного строения, единого строения, черты трехчастной или двухчастной формы. Следующая схема охватывает все возможные комбинации модального (М) и тонального (Т), которые можно найти у Монтеверди в опере:

i m t

- | | |
|--------|--------|
| 1) МММ | 5) ТТТ |
| 2) ММТ | 6) ТТМ |
| 3) МТМ | 7) ТМТ |
| 4) МТТ | 8) ТММ |

- 1) МММ. Сенека «О, о сколь счастлив я» (6 тактов) – II, 1 (с.150-151).
- 2) ММТ. Оттон «Выйди, выйди ко мне» (14 тактов) – I, 1 (с.23-24).
- 3) МТМ. Сенека «Любимые друзья» (7 тактов) – II, 3 (с.163); (одна из наиболее распространенных структур);
- 4) МТТ. Нерон «Поппея, Поппея» (12 тактов) – I, 10 (с.123);
- 5) ТТТ. Поппея «Ну, иди, если так» (7 тактов) – I, 3 (с.44);
- 6) ТТМ. Нерон «Дивный кумир мой, о!» (21 такт) – I, 10 (с.112-114);
- 7) ТМТ. Нерон «Законы для тех, кто служит» (18 тактов) – I, 9 (с.102); (также распространенная структура);
- 8) ТММ. Сенека «Непомерность страстей» (7 тактов) – I, 9 (с.103).

Модальная раннебарочная тональность способствовала переходу от ренессансной модальности к мажорно-минорной тональной системе. Становление тональной гармонии, формирование ее ведущих принципов и их внедрение в модальную систему, не прошло бесследно для последней: она приобретает новые качества и свойства. Но, в свою очередь, раннебарочная тональность обладает рядом признаков, алогичных с точки зрения последующих нормативов. Эти два начала – модальное и тональное – порождают структурную двойственность целостной гармонической системы и определяют главную особенность раннебарочной модальной тональности в оперном творчестве К.Монтеверди.

Рассмотрим явления модальных и тональных аномалий:

- свободная подмена терции в трезвучии вне каденций нарушает представление о диатонике модальной и тональной;
- возможность построения ионийской каденции на любой ступени диатонического лада;
- доминантовые ряды трезвучий, выходящие за пределы диатонического ладового звукоряда: D-G-C-F в G-dur или C-dur;
- хроматические явления модального и тонального порядка;
- особенности ладотональной структуры целого и модуляционной системы.

Многие новые качества гармонической системы Монтеверди были обусловлены организующей ролью тональных функций, в первую очередь тонико-доминантовых. Именно с автентизмом связано развитие модуляционности, которая у Монтеверди явилась тем универсальным средством, при помощи которого не только достигалась особая выразительность, красочность гармонии, но и была той движущей силой, которая способствовала развитию тонального мышления в противовес модальному.

Взаимодействие ведущих принципов модальности и тональности определяется принципами переменности и централизующего единства.

В музыке Монтеверди присутствуют системы модального и тонального родства, в качестве структурных единиц выступают лад и тональность. Формируется новый тип отношения ладов, отличный от взаимодействия автентических и плагальных форм. На основе принципа переменности или централизации различается два типа связи ладов. На основе звукорядной общности при явлении переменности ладовых устоев возникает 6 различных ладов.

В данной структуре с центром С ионийским на основе единого звукоряда объединены все шесть ладовых разновидностей.

Схема 1

Flyd.	Cion.	Gmix.
ddor.	aaeol.	ephryg.

В Ритурнеле из Пролога оперы Монтеверди «Орфей» модальный план включает последование **ddor.**, **aaeol.**, **Flyd.** (см. пример 5 : 4). Сходное ладовое развитие имеет место в партии Сенеки «О, о, сколь счастлив» (II,1): на основе d дорийского ладовый план включает **ddor.**, **aaeol.**, **Gmix.**, **daeol.**, модальная акциденция которого является единственной в данном фрагменте.

Пример 5 : 13

СЕНЕКА

О, о, сколь счастлив, сколь счастлив я,
О, о тебе ли се, тебе ли се те,

(Andante)

о, сколь я счастлив, сколь счастлив я.
о тебе ли се, тебе ли се те.

Подобные системы могут возникнуть на основе Clyd. или Cmix. со своим набором шести ладов:

Схема 2

Clyd.	Gion.	Dmix.
ador.	eaol.	hphryg.

Схема 3

B lyd.	F ion.	C mix.
g dor.	d aeol.	a phryg.

Другой тип взаимодействия ладов основан на централизации: в одно целое объединяются ладовые разновидности с одним центром, что акцентирует ладовый фонизм. В партии Сенеки «Любимые друзья» (II.3) последовательно используются **d**aeol., **d**гарм., **d**dor.

Пример 5 : 14

СЕНЕКА

Лю _ би _ мы _ е дру _ ги, на _ ста _ ло, на _ ста _ ло вре _ мя
 А _ ми _ ci, а _ ми _ ci è giun _ ta, è giun _ ta l'ho _ ra di

(Allegro)

мне про _ я _ вить на де _ ле стой _ кость ду _ ши, что так пре _ воз _ но _ сил я.
 gra _ ti _ sa _ re in fat _ ti quel _ la vir _ tù che tan _ to ce _ le _ bra _ i.

(♩ = ♩)

В результате объединения всех трех подсистем возникает полная система модально-тонального родства, объединяющая 18 ладов:

Схема 4

		C lyd.	G ion.	D mix.
		a dor.	e aeol.	h phryg.
	F lyd.	C ion.	G mix.	
	d dor.	a aeol.	e phryg.	
B lyd.	F ion.	C mix.		
g dor.	d aeol.	a phryg.		

В крайних точках этой системы, как и в центре, противостоят лады с разницей в два ключевых знака: **B**lyd., **g**dor. и **D**mix., **h**phryg. – по краям; **C**lyd., **a**dor. и **C**mix., **a**phryg. – в центре, что и определяет специфику ладотональных планов в музыке Монтеверди, отличную от тональных планов классической тональной системы.

Интересный образец в этом аспекте представляет партия Сенеки (I.6). В двух соседних фрагментах «Фортуна, фортуна» и «В тебе удары рока», который является серединой по отношению к первому, сопоставлены два типа ладотональных планов. В первом разделе, включающем 13 тактов, развитие осуществляется на основе одного диатонического

звукоряда в модальной подсистеме **aaeol.** – **Cion.**: **aaeol.**, **Cion.**, **Flyd.**, **Gmix.**, **Flyd.**, **Cion.** и т.д. (ср. с вышеприведенной схемой). Обращает на себя внимание в тт.11-13 нисходящий терцовый диатонический ряд мажорных и минорных трезвучий G-e-C-a-F, соединяемых поступенным ходом баса, в результате которого возникают секундакорды обозначенных трезвучий. Во втором разделе, содержащем 14 тактов, развитие осуществляется на основе полной системы **aaeol.** – **Cion.** и модальный план включает в себя: **aaeol.**, **Dmix.**, **eaеol.**, **Flyd.**, **ddor.**, **Cion.** (ср. с вышеприведенной схемой).

Пример 5 : 15 а

Музыкальный пример 5 : 15 а. Музыкальная запись на нотном стане с вокальными партиями и фортепиано. Темп: *(Allegro moderato)*. Музыкальная запись на нотном стане с вокальными партиями и фортепиано. Темп: *(Allegro moderato)*.

Вокальные партии:

Фор-ту - ну, Фор-ту - ну бла-го-дар-ствуй, что, по-ра-жа-я те -
Rin-gra -zia, rin-gra -zia la for - tu - na che con i col-pi i

–бя, лишь мно-жит все доб-лес-ти тво-и. Знай, что
col - pi suo - i t'ac - cre - sce gli or-na - men - ti, la

иск-ры из крем-ня не вы-сечь без у-да-ра, не вы-сечь, вы-сечь без
co - te non per-cos - sa non per-cos - sa non può man - dar non può mandar

у - да - pa.
fa - vil - le;

Музыкальная запись на нотном стане с вокальными партиями и фортепиано. Темп: *(Allegro moderato)*.

Пример 5 : 15 b

В те - бе у - да - ры ро - ка дух лишь за - ка - ля -
 tu dal de_stin col_pi - ta dal de_stin col_pi .

(J = 0)

ют и по - рожд - ают не - бы - ва - лы - е му - жест - во и
 - ta pro_du - ci a te me_des_ma al - ti splen_do - ri di vi -

стой - кость, что бес - ко - неч но цен - ней, чем кра - со - та
 - gor, di for_tez_za glo - rie mag_gio_ri as_sai che la

зем_на - я.
 bel_lez - za,

Общая тенденция того времени – сведение всего ладового многообразия к двум видам – мажору и минору – преобразовывает схему модального родства в схему тонального родства, включающую 10 тональностей с центром С:

Схема 5

B	F	C	G	D
g	d	a	e	h

В результате близкими оказываются тональности с разницей не только в два, но и в четыре знака, например, В, g и D, h, что и объясняет типичность подобных отношений в опере. Квартовые последовательности мажорных трезвучий в «доминантовых рядах», как правило, охватывают вышеприведенный круг тональностей. Сам факт, что композитор редко нарушает количество возможных «шагов» подобных прогрессий, свидетельствует об их системном характере. В сцене Оттона с солдатами (I,2) тональное развитие осуществляется по такой схеме «доминантовых рядов»: C-D-G-C-F-C-F-B-F-C.

Многие новые качества гармонической системы были обусловлены организующей и направляющей ролью тональных функций (Т-D), с автентизмом связано развитие модуляций. Разные виды модуляционности определяют закономерные принципы ладотонального движения.

Завершая раздел о гармонической системе Монтеверди, стоит рассмотреть семантику гармонического языка, искусство которого отличалось повышенной семиотичностью, подчеркиванием роли знаковости. Уже в его первой опере «Орфей» гармонический язык поражает красочностью, свежестью, смелостью, остротой, учитывая особенности эпохи барокко. Аффектно-риторическое значение у него приобретают отдельные интонации, аккорды, тональности.

Так, Паннаин отмечал «точную симметрию между чувством тональности и смыслом слова» и утверждал, что аккорд Монтеверди – это аккорд-состояние¹². Например, аккорды с секстой выражали неуверенность, аккорды с септимой – напряженность. Монтеверди блестяще владел техникой задержаний. К.Мюллер, на которого в своих очерках ссылается Паннаин, считал, что у первых монодистов слабо отражались состояния души, и связывал эту слабость с отсутствием ощущения диссонантности.

С определенными эмоциональными состояниями Мюллер связывает и мелодическую экспрессивность у Монтеверди¹³:

- повторение одного и того же звука – с чувством ожидания;
- внезапные мелодические взлеты – с моментами возбуждения;
- прорвавшиеся неожиданно высокие звуки – с событиями исключительно эмоциональными;
- утверждение характеризуется каденцией, вопрос – ходом мелодии вверх, последняя нота которой – терция или квинта финального аккорда.

Модуляция также выступает в тесном контакте с выразительным смыслом слов. В гармонических структурах прослеживаются следующие закономерности:

- одна тональность служит передаче одного состояния;
- изменение состояния и возникновение вопроса обычно сопровождается модуляцией;
- внезапный контраст состояний сопровождается быстрым переходом от мажора к минору или хроматическим сдвигом в далекие тональности.

Мюллер также подчеркивает, что Монтеверди пользуется минорными тональностями для показа трагических состояний и мажорными – для светлых, радостных настроений.

¹² Pannain G. Studi Monteverdiani. Milano. La Rassegna Musicale. 1958, 1959, 1960. №7, 8, 9. P.45.

¹³ Muller K. Dramatischer Gesang und instrumentalsatz bei Claudio Monteverdi. Munchen, 1979.

СХЕМА 6

ХАРАКТЕРНЫХ ПРИЗНАКОВ МОДАЛЬНОЙ И ТОНАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В ГАРМОНИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ МОНТЕВЕРДИ ¹⁴

МОДАЛЬНОСТЬ	ТОНАЛЬНОСТЬ
1. Многоладовость: 6 диатонических ладов.	1. Двудладовость: мажор и гармонический (мелодический) минор.
2. Полифонический, хорально-аккордовый склад с равноправием голосов.	2. Гомофонно-гармонический склад с дуплано-новостью голосов (мелодия-бас).
3. Господство консонансов, строгая регламентация диссонанса.	3. Широкая трактовка диссонанса.
4. Плавный мелодизированный бас.	4. Скачкообразный бас.
5. Многообразие аккордовых отношений: преобладание терцовых и секундовых.	5. Унификация аккордовых отношений на основе квартоквинтовости.
6. Афункциональные интервально-ступеневые отношения аккордов.	6. Функциональные отношения аккордов.
7. Тип каденций: плагальная, автентическая, модальная, фригийская.	7. Тип каденций: автентическая тональная (вводнотоновая) – половинная и заключительная.
8. Децентрализация: переменность устоев, явление слабой тоники.	8. Централизация.
9. Диатонические секвенции.	9. Тональные секвенции.
10. Модальная хроматика.	10. Тональная (модуляционная) хроматика.
11. Модальная система родства.	11. Тональная система родства.

Еще один представитель раннего барокко – современник Монтеверди **Дж. Фреско-бальди** (1583-1643) сыграл огромную роль в истории инструментальной музыки – му-зыки для органа и клавишных инструментов: клавесина и клавикорда.

Искусство Фрескобальди пользовалось широким признанием. По словам совре-менника, «он пел как ангел из небесного хора, играл на всех инструментах, и его про-славляли как чудо во всех городах Италии» ¹⁵. Его самый известный сборник “*Fiorgi musicali*” («Музыкальные цветы», 1635) был оценен И.С.Бахом: в 1713 году Бах, нахо-дясь в Веймере, переписал для себя этот сборник и постоянно возвращался к нему, о чем свидетельствует его последний цикл «Искусство фуги». Сочинения Фрескобальди насыщены выразительными гармониями. Он экспериментирует с новыми в то время эффектами *durezza e ligature* – задержания и разрешения диссонансов. Как и в послед-ней (12) токкате из Первой книги токкат и партит (1615), так и в трех каприччио из Первой книги каприччио (1624) в основе лежит определенная стилистическая или тех-ническая задача. Так, «Каприччио “жесткостей”» (*Capriccio di durezza*) посвящено дис-сонансам и их разрешениям, «Хроматическое каприччио с задержаниями в противо-движении» – упражнение на неправильное разрешение задержаний вверх. В.Апель оценивает последнее произведение как «особый этап в освоении хроматической гар-монии» ¹⁶. Главное, на этой основе была создана новая техника диссонанса.

¹⁴ Данная схема характерных признаков модальной и тональной организации в гармонической системе Монтеверди составлена на основе методики Т.Барановой.

¹⁵ Цит. по: *Копчевский Н.* Вступительная статья // Джироламо Фрескобальди (1583-1643). Избран-ные клавирные произведения. – М., 1983. С.4.

¹⁶ *Apel W.* The history of keyboard music to 1700. Bloomington-London: Indiana univ. press. 1972. P.464. Цит. по: *Лобанова М.* Гармоническое инвенторство эпохи барокко // История гармониче-ских стилей: зарубежная музыка доклассического периода. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып.92. – М., 1987. С.108.

The musical score is written for a single instrument, likely a lute or harpsichord, in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical ornaments, slurs, and fingerings (numbers 1-5) indicating specific techniques. The piece is a Capriccio 'Rigori' by Girolamo Frescobaldi. The score is marked with measure numbers 6, 11, 15, 20, 23, and 30. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece is in G minor. The notation includes various musical ornaments, slurs, and fingerings (numbers 1-5) indicating specific techniques. The piece is a Capriccio 'Rigori' by Girolamo Frescobaldi.



Пример 5 : 17 Дж. Фрескобальди. Каприччио с задержаниями наоборот (1624)



Анализ обоих каприччио демонстрирует все разнообразие техники применения диссонансов, которая позднее была закреплена в трактате Бернхарда и включала 25 стереотипных фигур.

Еще следует отметить, что Каприччио на «ку-ку» – один из ранних образцов сопрано остинато: незатейливый мотив верхнего голоса d-h подвергается постоянной перегармонизации. Используются следующие варианты: G-dur V-VI, V₆-I, I-VI, I-I; e-фриг.: VII₆-I, VII-I.

Генрих Шютц (1585-1672) – композитор огромного художественного масштаба, охвативший чуть ли не все стилистические направления и музыкальные жанры своего времени. Основоположник немецкого музыкального искусства Нового времени, первый создатель в Германии музыкально-театральных произведений, немецкой оратории, он способствовал сохранению и развитию в немецкой музыке полифонических традиций. Шютц совершил два путешествия в Венецию (1609, 1628) с целью знакомства с итальянской музыкой. В первую поездку он занимался у Дж.Габриели, во вторую – изучал драматическое искусство Монтеверди.

Шютц дал начало синтетическому вокально-инструментальному стилю, достигшего вершины в кантатно-ораториальном творчестве Баха: от пассионов и Рождественской оратории Шютца тянутся исторические линии к баховским пассионам и Рождественской оратории.

К основным жанровым сферам творчества композитора относятся песенно-хоральная, мотетно-мадригальная, концертная и драматическая. В его творчестве доминирует концерты. Это многохорные «Псалмы Давида», три тома «Священных симфоний» (1629, 1647, 1650), Маленькие духовные концерты и др. Концертные композиции имеют различные авторские названия: концерт, псалом, симфония, мотет, канцона, диалог, магнификат. Специфический признак концертного жанра – наличие инструментальных голосов (по крайней мере в continuo), активно взаимодействующих с вокальными или же поддерживающих состояющихся друг с другом вокально-хоровые комплексы. От мотета они заимствуют контрапунктический склад изложения, от позднеренессансного мадригала – принцип образной контрастности. В них преобладает тип свободной композиции текстомузыкальной формы, но также типична тенденция к обрамляющим структурам – рефренным или ритурнельным, которые создают систему интонационных арок варьируемых рефренов. Варьирование рефрена открывает путь к рондовариативным формам Баха, к становлению жанра духовной кантаты в Германии.

Рассмотрим систему интонационных арок рефрена в Концерте “Es ging ein Sämman aus, zu säen seinen Samen” для 4 солистов, хора, инструментов и органа из третьего тома Священных симфоний (1650). Следует заметить, что термин симфония означал чисто инструментальные разделы, а концерт строился на чередовании вокальных и инструментальных групп и их слиянии.

В основе текста – Евангелие от Луки, гл. VIII, ст.5, 6, 7, 8. Приведем текст.

- C.5. Вышел сеятель сеять семя свое; и когда он сеял, иное упало при дороге и было потоптано, и птицы небесные поклевали его;
6. А иное упало на камень и взошед засохло, потому что не имело влаги;
7. А иное упало между тернием, и выросло терние и заглушило его;
8. А иное упало на добрую землю и взошед принесло плод сторичный. Сказав сие, возгласил: кто имеет уши слышать, да слышит!

В концерте соответственно четыре части, в конце каждой повторяется варьированный рефрен на слова: «кто имеет уши слышать, да слышит!». Сам рефрен состоит из трехкратного вариантного повтора аккордово-хоральной, вопросно-ответной темы, в которой сопоставляются плагальная и автентическая каденции (обороты) тональностей квинтового соотношения B-dur – F-dur. Обращает на себя внимание, что кварто-квинтовые отношения затрагивают разные композиционные уровни: интонационно-интервальный уровень басового голоса, уровень аккордовых последований и тональных планов, как внутри темы, так и между ее повторами. Напомним, что в риторической символике интервально-ритмических фигур восходящие ходы на кварту или квинту символизируют «крепкую веру», «Воскресение», что свидетельствует о своеобразном, сознательном «риторическом плане» (термин В.Б.Носиной) композитора. Также, наблюдаются разные уровни проявления принципа контраста: фонический аккордовый контраст одноименных мажорных и минорных трезвучий, к которым относятся трезвучия T, S и D; функциональный гармонический контраст – противопоставление плагальных и автентических оборотов,

и тональный контраст – неожиданное использование тональностей далекого родства. Так осуществляется игра плагальными и автентическими каденциями, одноименными мажорными и минорными трезвучиями, тональными планами, масштабами темы. С принципом контраста связаны и инверсионные моменты. К ним относятся замена заключительной каденции, завершающей тему, – половинной, то есть формальная тоника воспринимается скорее как доминанта (см. последние такты примера 5 : 19), но при этом недостаточная функциональная определенность аккорда сохраняется; и замена последней заключительной автентической каденции рефрена плагальной. Вариативность касается увеличения масштабов самой темы за счет вставок, секвенций, а главное тональных планов. В первой части концерта тональный план темы рефрена B-F (первое проведение), F-C (второе проведение), As-B (третье проведение); во второй части соответственно: B-F, F-G, Es-f-g-F; в третьей части: F-C, C-G, Es-c-Es; и в четвертой: B-F, F-C, C-G, G-Es, Es-B, B-F, F-C, C-G, G-Es, B-F-B. Как видно, в последнем проведении рефрена суммируются все предшествующие тональные варианты, которые здесь повторены дважды.

Пример 5 : 18 Г.Шютц. Концерт “Es ging ein Sämann aus, zu saen seinen Samen”. I ч.

(f)
(8 ad libit. al.)
B-dur - (b) F-dur F-dur -
(ff)
C-dur As-dur - B-dur

Пример 5 : 19 Г.Шютц. Концерт “Es ging ein Sämann aus, zu saen seinen Samen”. II ч.

f
B-dur (b) F#-dur F-dur
(4) G-dur Es-dur - f-moll
g-moll (b) F#-dur F#-dur

§2 Высокое барокко (1700-1750)

Высокое барокко, охватывающее первую половину XVIII века, вошло в историю музыки как эпоха Баха и Генделя. Действительно, Бах и Гендель занимали особое положение среди композиторов Западной Европы. Их современники – Теллеман, Кайзер, Рамо, Франсуа Куперен, Антонио Вивальди, Доменико Скарлатти. Как отмечает Т.Ливанова, «система их образов гораздо богаче и шире, да и сами образы внутренне сложнее, глубже и обладают большим потенциалом развития <...>. Их искусство концепционно – одновременно и в жизненной своей основе, и в философии ее осмысления. Творческие концепции Баха и Генделя нередко достигают подлинно трагедийного величия»¹⁷, они открывают новые возможности музыкального письма, их музыку отличает широкий и обновленный выбор выразительных средств.

Параллельно с новой художественной практикой революционный переворот произошёл и в музыкальной науке – это эпоха барочной или раннеклассической, гармонической тональности, закреплённая в научных открытиях Рамо. Именно в этот период был заложен фундамент классической науки о гармонии и в этом особая заслуга принадлежит Рамо, который стал основателем европейского учения о тональности, не употребляя этого термина.

Рамо Жан-Филипп (1683-1764) французский композитор и музыкальный теоретик. Основные труды «Происхождение гармонии» (1737) и «Демонстрация принципа гармонии» (1750). В рамках теоретической системы, основанной на представлениях о физических свойствах звука, Рамо подверг критике традиционное учение о генерал-басе и заложил основы функциональной теории тональности, ввел в употребление ряд важнейших музыкально-теоретических понятий. Ему принадлежит понятие аккорда (концепция «совершенного аккорда» выведена из обертонового звукоряда Мерсенна) и теория обращений трезвучий, которые теперь признавались разными формами одного созвучия. Тот же принцип распространяется и на «единственный диссонирующий аккорд» – доминантсептаккорд. Зафиксированы следующие формы трезвучий: аккорд совершенный, или естественный (трезвучие), аккорд с секстой (сектаккорд) и аккорд с секстой и квартой (квартсектаккорд). Сектаккорд и квартсектаккорд – модификация одной и той же гармонии, единство которой обусловлено единством их основного тона – фундаментального баса. Радикально изменилось и понятие лада – лад стал пониматься как закон и порядок последования аккордов. Интерпретация лада как системы взаимоотношений созвучий приводит по существу к гармонической тональности. Рамо принадлежит теория аккордовых и неаккордовых звуков, дифференциация диссонансов, часть которых получает статус аккордовых диссонансов: секста в субдоминанте, септима в доминанте, впервые формируется представление о тонально-функциональных группах созвучий, что свидетельствует о становлении функциональной теории гармонии. В связи с этим вводятся понятия гармонического (аккордового) центра, а также доминанты и субдоминанты (нижней доминанты). Логика аккордовых последований мотивируется квинтовой связью как наиболее естественной (впрочем она доминировала на протяжении всего XVII века).

Барокко впервые открыло для музыки трагедийность, бурную патетику, резкие контрасты. Национальные особенности итальянской, немецкой, французской культур

¹⁷ Ливанова Т. Бах и Гендель (проблемы стиля) // Русская книга о Бахе. – М., 1986. С.184.

определяли выбор тех или иных жанров, форм, специфику мелодико-тематического материала, ритмики, фактуры, инструментов.

Итальянское барокко представлено именами Д.Скарлатти, Корелли, Вивальди, Тартини, в творчестве которых, за исключением Д.Скарлатти, преобладают концертные жанры.

Творчество французских клавесинистов отличается своеобразной художественной направленностью. В произведениях Куперена, Рамо истоками музыки становится шансон, лютневая прелюдия и танец – жанры, не связанные с органом и не всегда относящиеся к оркестровому искусству. Рококо – легкость, игривость, воплощаемые в жанре миниатюр, не решали проблемы крупных форм.

Народные истоки прослеживаются в музыке немецких композиторов. Швейцер указывал, что истоками хоральных мелодий были не только латинские гимны и немецкие духовные песни, но и светские песни Италии, Франции, Нидерландов, Германии XV-XVI вв., в частности, такие песни лежат в основе лучших хоралов «Страстей по Матфею» Баха.

При этом национальные границы были прозрачны: Гендель и Бах с пристрастием изучали итальянскую музыку (известно переложение Бахом концертов Вивальди, а также его особый интерес к «Музыкальным цветам» Фресквальди). Показательны стилистые пласты, которые выделяет у Генделя Н.Зейфас: патетика итальянской оперы и сольного концерта; церковный стиль – традиции Возрождения и раннего барокко: итальянский камерный стиль – напевные темы танцевального склада с симметричной структурой, трагические и жалобные арии в жанре сарабанды («Альмиро», «Ринальдо», «Амадижи»); французский стиль – оперы Люлли и исходившие от них немецкая оркестровая сюита конца XVII – начала XVIII вв; пасторальность – изобразительные картины природы – изображение шелеста трав, журчания ручьев, щебетание птиц (влияние концертов Вивальди), сфера просветленной лирики; предклассицистские элементы, которые имеют различные истоки, в частности, аккордовые репетиции, которые по словам Берни были модны в 30-х годах в XVIII веке ¹⁸. Главный принцип барокко – «Разнообразие способствует красоте».

Эпоха высокого барокко выделяется наступившей стабильностью нового мажорно-минорного мышления, прочного установления главной тональности, в которой еще заметны следы модальности, но они уже не занимают господствующего или равноправного положения. При этом у одних композиторов отмечается большее проявление модальной гармонии, у других – меньше, иногда это зависит от специфики жанра. Так, модальный колорит ярко проявляется в хоралах Баха.

Черты модальности имеют следующие признаки (проявления):

- несоответствие нормам ключевых знаков (- один): так, Скарлатти не дописывал один знак в тональностях A-dur, E-dur, B-dur, d-moll, g-moll, c-moll, f-moll; аналогичный пример – заключительный хор «Страстей по Матфею» Баха, хоралы Баха: из 371 хоралов 47 не соответствуют нормам ключевых знаков (№№ 8, 19, 34, 171, 206 и др.) ¹⁹;

¹⁸ Зейфас Н. Concerto grosso в творчестве Генделя. – М., 1980. С.33.

¹⁹ В работе используется полное издание хоралов Баха “371 vierstimmige Choralgesänge” (VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag. Leipzig).

- модальная специфика проявляется в повышенном интересе к минору, который больше является носителем модальных традиций: фригийский тетрахорд, развитие в сторону III ступени; плагальные кадансы, диатонические обороты с участием побочных ступеней, аккорды миксолидийского или лидийского ладов: VII и V – мажор, IV и н. II – минор; роль побочных ступеней, переменность функций, плагальность, недостаточная определенность T D S T, секундовые и терцовые соотношения аккордов;
- черты модальности заметны в использовании специфических диатонических форм, а также в суммарном воздействии ладов: в хоралах Баха №20 – фригийский лад, №6 – миксолидийский, №274 – лидийский;
- воздействие модальности сказывается в нарушении правила «главной тональности»: так у Куперена пьесы, начинающиеся в мажоре заканчиваются в миноре: Es-dur (C-dur, c-moll) e-moll (одна из сюит); в хоралах Баха тональность окончания воспринимается как параллель к тональности начала: №337 “O Gott, du frommer Gott” d-moll – F-dur; №275 “O Welt, sieh hier dein Leben” fis-moll – A-dur; неустойчивые тональные планы встречаются и у Генделя: в concerto grossi op3 №1 заканчивается в параллельном миноре B-dur – g-moll, №6 – в одноименном миноре;
- золотая секвенция: нисходящая диатоническая секвенция (восходящая – модулирующая секвенция); у Баха секвенция может состоять из цепи прерванных разрешений D2-D7, отстоящих на малую терцию вниз (Бранденбургский концерт II/I, т.50-55);
- функция незавершенности перехода, модальная палитра параллельной ладовости;
- прерванные обороты – влияние итальянского оперного стиля (итальянский период творчества Генделя).

Наступившая стабильность нового мажорно-минорного мышления определялась полнокровностью гармонии, установлением строгой иерархии функций, развитием равномерно-темперированного строя, внедрением хроматики и освоением 24 тоналностей, в том числе и очень далеких, расцветом энгармонической модуляции у Баха, богатством тональных красок, развитием в творчестве Баха классических и романтических черт гармонии.

Когда мы говорим о полнокровности гармонии, то имеем в виду установление четырехголосного склада. Вообще для позднего барокко характерен переменный тип многоголосия: двузвучная, трехзвучная (полная или неполная), четырехзвучная, пятизвучная аккордика, с ненормативным (с точки зрения классической гармонии) удвоениями. Процесс перехода к четырехголосному аккордовому складу был долгим и неоднородным. Так, у французских клавесинистов преобладала легкая двух- или трехголосная фактура, с большой подвижностью верхнего и нижнего голосов. Д.Скарлатти была свойственна высокая степень свободы состава голосов: свободное противопоставление двухголосного и унисонного изложения (как, правило, в главных партиях сонат) трехголосному и четырехголосному, трактовка клавесина наподобие гитары приводило к кластерным сверхмногозвучным аккордам, которые стали стереотипом лишь в музыке XX века. Утверждение четырехголосного склада происходит в хоровой музыке Баха и Генделя, при этом у Баха – наиболее стабильно, компактно, с полнозвучной гармонической фигурацией, увеличение числа голосов допускается лишь в баховских кадансах, 2-3-хголосие используется в танцевальных сюитах и инвенциях. У Генделя нет такой стабильности. В качестве примера рассмотрим Арию из клавирной сюиты Генделя B-dur.

Форма арии двухчастная репризная с повтором частей. Обращает на себя внимание нестабильность аккордов по количеству голосов, их постоянная смена – 3,4,5 (т.1 – четырехголосные аккорды, т.2 – трехголосные, т.4 – последовательность трехголосного, четырехголосного и пятиголосного аккордов и т.д.); ненормативные удвоения в трезвучиях – удвоение квинт, терций, большое количество неполных аккордов (заключительный тонический аккорд, состоящий из трех звуков b, или тоническое трезвучие без квинты во второй части); модальная цепочка из пяти секстаккордов секундового соотношения (тт.5-6): $I_6-II_6-III_6-IV_6-V_6$; показателен контраст пышности пятиголосной половинной каденции первой части и аскетичности заключительной каденции второй части. Эта ария по своей аккордовой оснащенности далека от классических нормативов, как и характер мелодии, состоящей из коротких повторяющихся фраз узкого диапазона. Но при этом Генделю свойственна и патетика многозвучных аккордов – одна из характерных стилевых черт позднего барокко.

Каденционный план модальной техники сменяется тональной модуляцией, отклонением, сопоставлением, секвентным переходом.

Среди композиторов первой половины XVIII в., богатого музыкальными явлениями, в процессе формирования нового стиля, новой организации музыкального мышления выделяется Д.Скарлатти «лица не общим выраженьем» – оригинальностью своего творчества, которая определялась, в первую очередь, его уникальными открытиями в сфере гармонии. Процесс кристаллизации системы гомофонно-гармонического мышления в его творчестве сочетался с творческими исканиями, предвосхищавшими стилевые черты романтизма и XX столетия – правда, прозрения Скарлатти в этой области глубоко скрыты от глаз современников.

Скарлатти (1685, Неаполь – 1757, Мадрид) – автор 12 опер, 17 симфоний, ораторий, кантат, месс, но прославился и вошел в историю как автор свыше 550 клавирных сонат. Соната Скарлатти, как отмечают исследователи, – микрокосмос, в котором отражена логика большого исторического процесса. Они исключительно многообразны по стилю, фактуре, системе образов, тематизму и настроению. Они выделяются богатством звуковых миров, образных сфер, жанровых типов: сигналы рога, пасторальные напевы, звук деревенской волынки, галантные танцы, торжественные ритмы шествий, чувственные яркие романтические интонации, гитарные наигрыши²⁰. При этом, им свойственны подвижность, переменчивость, постепенная и внезапная, и эта пластичность музыкального образа – абсолютно новое явление. При ограничении одним жанром, исследователи, в частности, Кёркпатрик, отмечает разнообразие содержания, нескончаемую фантазию, отсутствие одинаковых схем. В одночастных сонатах используется два типа формы: двухчастная форма, характерная для танцевальной сюиты, и трехчастная, приближающаяся к классической сонатной форме с особой ролью развивающих разделов.

Ранние «итальянские» сонаты отражают разнообразный стилистический опыт, накопленный молодым Скарлатти: формирование контрапунктического мастерства (сонаты №16 и 21), влияние оперы-серия и итальянского интермеццо (№12), клавирной токкаты (№13), сонаты для скрипки соло и баса (№18 и №19), а также концерто grosso А.Корелли (№ 20).

В других же сонатах преобладает влияние испанской народной музыки. Именно испанский фольклор явился основным стимулом новаторских поисков Скарлатти не только в области техники игры на клавесине, но главное, в гармонии и интонационной системе. «Едва ли есть какой-нибудь аспект испанской жизни, испанской народной музыки и танца, который бы не нашел бы места в микрокосмосе, созданном Скарлатти его сонатами»²¹. На формирование целого комплекса новых гармонических приемов, новых колористических эффектов оказало воздействие особенности игры на гитаре: множество сонат Скарлатти воспроизводят в характере тем, фактуры, гармонии звучание гитары. Связь отдельных стилистических норм композитора с глубинными чертами народной испанской музыки и присущего ей ладогармонического фактора свидетельствовала о расширении средств выразительности, об обновлении стилистики.

²⁰ *Шурина Р.* О стиле сонат Доменико Скарлатти // Из истории зарубежной музыки. Вып.4. – М., 1980. С.168.

²¹ *Kirkpatrick R.* Domenico Scarlatti. Princeton. 1953. P.114. Цит.по: *Шурина Р.* О стиле сонат Доменико Скарлатти. С.168.

Обогащение арсенала аккордовых средств шло за счет структурных изменений и выдвижения на первый план фонической и даже тембросонорной стороны аккорда – то есть всего того, что станет аккордовой парадигмой только через три столетия – в музыке XX века.

Во-первых, встречаются оригинальные функциональные сочетания терцовых аккордов: начало темы побочной партии сонаты построена на повторении оборота S_9-D_7 в d-moll ²².

Пример 5 : 21

Д. Скарлатти. Соната d-moll



Во-вторых, трезвучный аккорд или его обращение дается с добавленной секундой к одному из звуков аккорда: например тоническое трезвучие a-moll с секундой a-h-c-e и следующий за ним доминантовый квинтсектаккорд с добавленным звуком тоники: gis-h-d-e+a. Аккорды с добавленными тонами – завоевание романтизма.

Пример 5 : 22

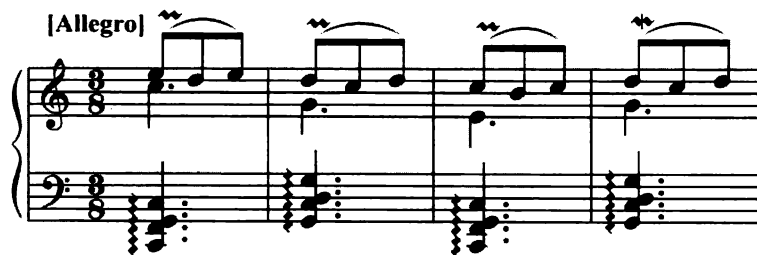
т.3, №5



На равных правах с терцовым аккордом выступает нетерцовый аккорд - созвучие, состоящее из большесекундового сопряжения двух кварт – так называемый «скарлаттиевый аккорд».

Пример 5 : 23

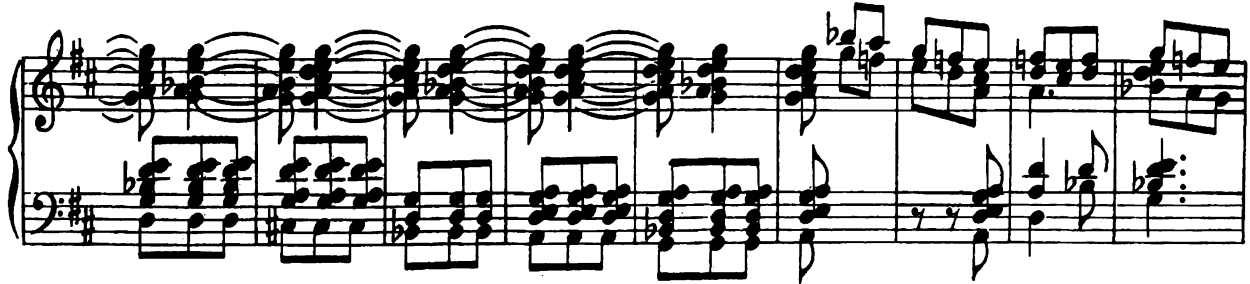
т.3, №44



²² Нумерация сонат производится по изданию: Scarlatti D. Sonaten. Auswahl in 3 Bd. Hrsg. Von H.Keller und W.Weismann. Leipzig, Peters.

И самый экзотичный кластерный тип – это сплошное секундовое заполнение аккорда, связанное с приемом народного музицирования, когда гитарист одним ударом извлекает одновременное звучание всех струн (прием «расгеадо»). Весьма часто Скарлатти использует созвучие, соответствующее строю испанской гитары (d-e-g-a-h),. Густые «аккордовые грозди», уплотненные секундовыми наслоениями, в изобилии встречаются в сонатах Скарлатти.

Пример 5 : 24



Музыка Скарлатти, как и гармония, таит в себе «ошеломляющую красочность звуковых пятен, которую можно сравнить лишь с интенсивностью цветовой палитры на живописных полотнах» (Р.К.Ширинян) ²³.

«Варварские аккорды, скажут многие. Удивительное открытие никогда не предполагавшихся звуковых возможностей – утверждаем мы» – так определил необычайную смелость музыкального языка композитора Мануэль де Фалья ²⁴.

Интересно, что такие аккорды, казалось бы обогащающие арсенал диссонансов, на самом деле лишены напряжения, свойственного диссонансу, поскольку они представляют собой как бы сгусток обертонов. Другая их особенность – их функциональные возможности: они, как и трезвучие, могут быть тоникой, субдоминантой и доминантой: стоящая на первом плане темброво-фоническая сторона не влияет на функциональную, хотя наблюдается постепенное секундовое усложнение аккордики в развивающих разделах формы.

Непосредственные черты романтической гармонии связаны с приемом перегармонизации звука, столь характерным для романтиков и импрессионистов, в частности Дебюсси. «Повторение до одержимости одной и той же ноты, часто сопровождаемой верхними и нижними апподжиатурами» – частная особенность испанской музыки ²⁵. В следующем примере (5 : 25 а) из Сонаты C-dur (т.1, №4) перегармонизация звука с осуществлена аккордами терцового (медиантового) диатонического сопряжения (I-VI-IV-I), передающими блеск трезвучных фанфар шествия. Перегармонизация звука g в последующем интимно-лирическом высказывании (пример 5 : 25 b) носит совершенно иной характер: восходящее поступенное гаммообразное движение нижнего голоса (c-d-e-f-g-as) построено на эллиптических оборотах: доминанта C-dur (D₆₄) сменяется доминантой f-moll (D₆₅), которая переходит в его S (II₂) и заканчивается оборотом D₃₄ - T₆.

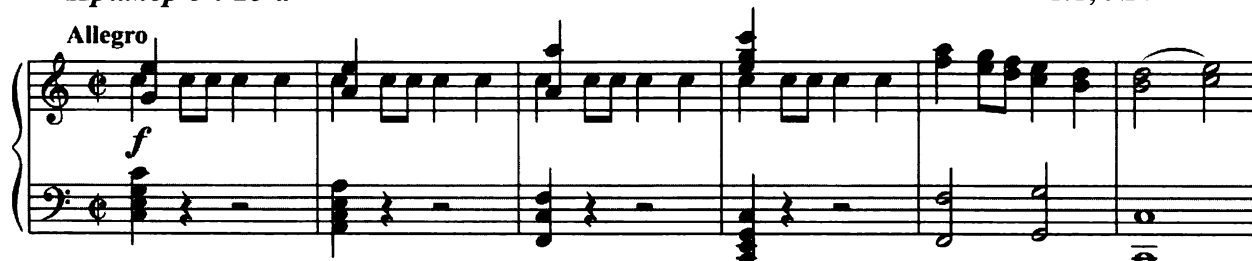
²³ Ширинян Р. Цит. изд., с.183.

²⁴ Фалья Мануэль де. Статьи о музыке и музыкантах. – М., 1971. С.63.

²⁵ Фалья М. Цит. изд., с.54.

Пример 5 : 25 а

т.1, №4



Пример 5 : 25 б

[Allegro]

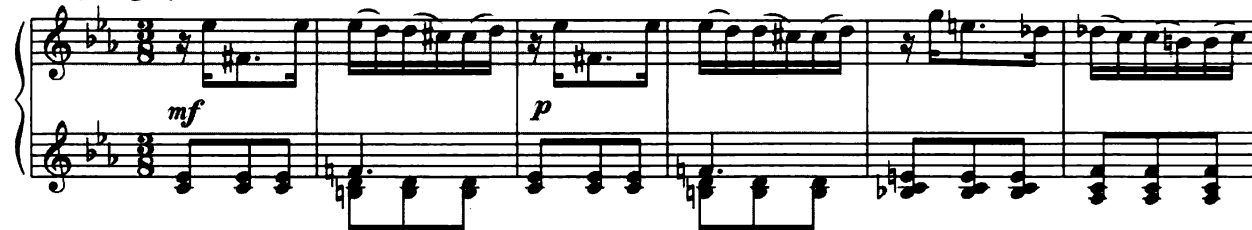


Р.К.Ширинян выделяет романтические интонации в тематизме сонат Скарлатти: одни поражают своей романтической экспрессией, другие – романсно-певучим характером ²⁶.

Пример 5 : 26

[Allegro]

т.2, №7



Пример 5 : 27

[Presto]

т.3, №10



В связи с интонационной системой Скарлатти нельзя не упомянуть сонату №30 g-moll, которая входит в 30 сонат под названием “Essercizi per Gravicembalo” («Упражнения для клавесина», 1738). Соната имеет подзаголовок Фуга и известна под названием «Кошачья фуга». Своим названием она обязана теме фуги, которая имеет непривычный интервальный состав, включающий увеличенные секунды. По мнению М.Клементи, «тема звучит так, словно по клавиатуре инструмента пробежала кошка» ²⁷.

Пример 5 : 28

Fuga

Con moto



Сближают с романтиками и характерные для Скарлатти терцовые соотношения то-нальностей, как например, в Сонате C-dur (т.1, №3): C-Es-c-G.

²⁶ Ширинян Р. Цит. изд., с.179.

²⁷ Цит. по: Аулих Б. «Лунная соната», «Кошачья фуга» или Любопытные истории о знаменитых музыкальных произведениях трех столетий. – М., 2007. С.36-37.

Обилие, разнообразие, необыкновенная смелость энгармонических модуляций в сонатах Скарлатти уходит своими корнями, как отмечает Ширинян, в культуру народной музыки как итальянской, так и испанской. Их характерная специфика – сочетание в одновременно мелодической статики с интенсивностью тонально-гармонического развития. Эти примеры обладают или изысканной лирической нюансировкой, которая была недоступна тому времени (Gis-dur - gis-moll - h-moll - b-moll, пример 5 : 29), или рождают остро драматическую ситуацию, как в случае динамического тонального развития в примере 5 : 30 (Fis, ais, dis, fis, e).

Пример 5 : 29 т.1, №9
[Allegro moderato]

Пример 5 : 30 т.2, №49
[Allegro]

Еще одна показательная проблема того времени – круг используемых тональностей. Если итальянцы Корелли, Вивальди не стимулировали освоение многозначных тональностей, то французские клавесинисты систематически расширяли круг тональностей, что было продолжено мастерами клавирного искусства – Скарлатти и, конечно же, Бахом. У Скарлатти две сонаты Fis-dur, нет тональностей gis-moll, es-moll, Cis-dur, но внутри сонат они встречаются.

В сонатах Скарлатти при мелодической щедрости отмечается и необыкновенное структурное разнообразие главных партий. Как правило, они полифонического плана, последующие темы – гомофонного. Они могут быть в форме периода типа разворачивания или ближе к мелодии классического типа. Побочная партия – контрастна тонально, образно, фактурно, хотя имеются случаи, когда побочная партия – повтор главной в доминантовой тональности.

Таким образом, гармоническая палитра композитора очень многолика, насыщена яркими красками, близка к классической гармонии и в чем-то обгоняет её.

Гендель (1685-1759) и Бах (1685-1750) – великие полифонисты своего времени. При близости их творческой проблематики не менее ярко выражено и различие. Оно

заклучалось в предпочтении жанров (опера – хорал), в соотношении вокального и инструментального начала, внутри образной системы, в особенности стилистики каждого из них. Если в музыке Генделя – сдержанная лирика, строгая печаль, идиллические образы, героические, величественные, марши, фанфары, то у Баха наблюдается небывалое углубление музыкальных образов. У Баха само понятие лирического образа иное, чем у Генделя. Самые глубокие, неповторимые в своей индивидуальной выразительной силе образы возникают у Баха как образы горестные, скорбные, даже трагические, экспрессивные – бесспорно они составляют вершину музыкального искусства.

В музыке Генделя жанровая первооснова проступает намного яснее, более открыто, чем у Баха. У Баха она как бы растворена в новом единстве, всякий раз в ином, всецело индивидуальном. Сарабанды Генделя и Баха по разному соотносятся с их жанровой основой.

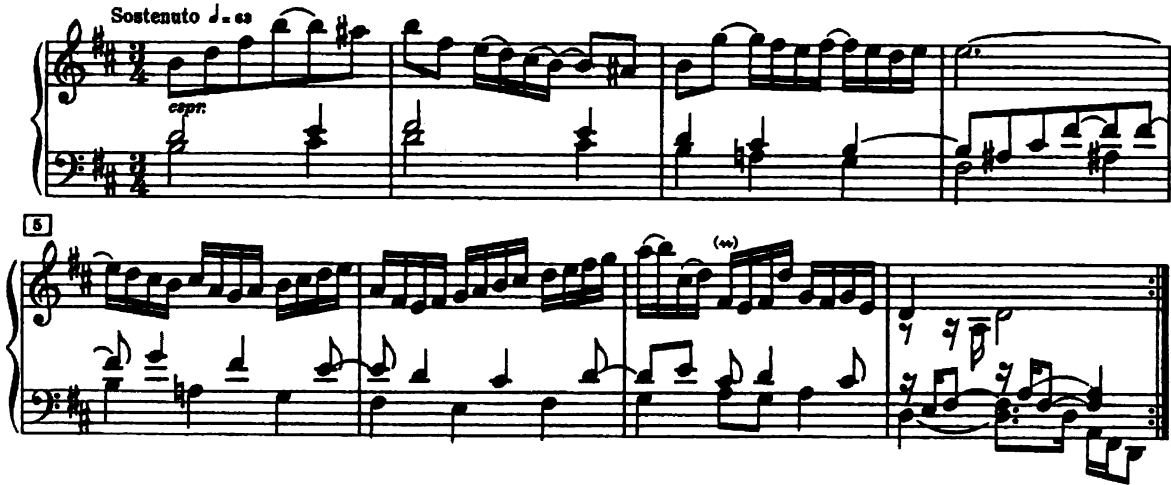
Для Генделя характерно обнажение природы сарабанды. Так, в сарабанде g-moll предельная лапидарность, четкость ритмического движения, скандированная мелодия, поддержанная аккордами, – напрямую соотносятся с простым, почвенным началом танца.

Пример 5 : 31 Г. Ф. Гендель. Сюита №7 g-moll. Сарабанда



Для Баха сарабанда становится основой весьма широкого круга образов, при этом Бах в отличие от Генделя вуалирует ритмоформулу сарабанды.

Пример 5 : 32 И. С. Бах. Французская сюита №3 h-moll. Сарабанда



В эпоху высокого барокко в мелодике Баха и других композиторов закрепляется новая барочная структурная модель – «период типа разворачивания» (Fortspinnung) ²⁸. Данный период характерен для прелюдий ХТК Баха, его партит, инвенций, для таких старинных танцев сюит как аллеманда, куранта, в то же время гавоты, менуэты писались в форме классического периода.

Основу данной модели, в корне отличную от классического периода, составляют индивидуальное мотивно-тематическое ядро и длительное секвенционное разворачивание – аналог бесконечной мелодии. Ядро представляет собой замкнутую, интонационно

²⁸ Впервые ввел данное понятие в научный обиход Вильгельм Фишер в 1915 году.

характерную, обособленную от последующего развития структуру: это двухтактная или четырехтактная мотивная группа, в которой может быть ее вариантный повтор (с октавными перестановками голосов), которая завершается полным или реже половинным кадансом в главной тональности. Специфика метода развития темы, названного «развертыванием», заключается в безостановочном, длительном, все время обновляющимся секвенцировании, что создает иллюзию «растворения» индивидуального мотивно-тематического ядра в общих формах движения. На самом деле, в свободной и непрерывной текучести баховской мелодии Л.А.Мазель видит глубокую выразительность, строгую логичность развития (достаточно отметить тот факт, что свое начало секвенции берут из окончания мотива или других, порою мало заметных, на первый взгляд, интонационных особенностей темы), в которой мотивная связь на расстоянии приобретает особую значимость, структурную завершенность ²⁹.

Показательны масштабы ядра и развертывания: если ядро – 2 или 4 такта, то развертывание может достигать 20 и более тактов. Особого внимания заслуживает тональный план периода. Главная его особенность – окончание периода полным совершенным кадансом в доминантовой тональности (если главная тональность минорная, то иногда период может завершиться в тональности минорной доминанты, как в Прелюдии b-moll из первого тома ХТК: b-moll – f-moll, или в параллельном мажоре). Примечательно, что если вся пьеса написана в форме периода типа развертывания, то и в этом случае она заканчивается в доминантовой тональности, как, например, прелюдия c-moll №3 из 12 маленьких прелюдий Баха, которая заканчивается в G-dur. Еще одна особенность периода типа развертывания в миноре – наличие промежуточной каденции в тональности параллельного мажора, промежуточный характер которой подчеркивается ее несовершенным видом.

Пример 5 : 33 **И. С. Бах. Французская сюита №2 c-moll. Куранта**

Allegro $\text{♩} = 144$

p

c-moll

Es-dur

G-dur

²⁹ Мазель Л. О мелодии. – М., 1952. С.215.

Andante sostenuto. ♩ = 92.

p dolce espressivo

cresc.

f

p

cresc.

sf

sf

dimin.

p

cresc.

fz

dimin.

p

Бах – выдающийся новатор гармонии: высшее обобщение достижений гармонии предыдущей эпохи сочетается с гениальным предначертанием будущих путей ее развития. В качестве примера обратимся к знаменитому № 16 (Crucifixus) из Высокой Мессы h-moll Баха.

Пример 5 : 35

И. С. Бах. Высокая Месса. Хор №16 Crucifixus

Сопр. II.
Cru - ci -

Alt.

Ten.

Bass.

Fl.
Viol.

6

fi - xus, cru - ci - fi - xus,

Cru - ci - - fi - xus,

Cru - ci - fi - xus, cru - ci - fi - xus,

Cru - ci - fi - xus, cru - ci -

12

A

cru - ci - fi - - xus e - ti - am pro no - - bis,

cru - ci - fi - xus, cru - ci - fi - - xus e - - ti - am pro -

cru - ci - fi - -

fi - xus, cru - ci - fi - - xus,

18

B

cru - ci - fi - xus e - - - ti - am pro -
no - bis, e - - - ti - am pro no - - - bis sub
- xus e - - ti - am pro no - bis e - - -
cru - ci - fi - xus e - - ti - am pro no - - - bis

24

C

no - - - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to, pas - -
Pon - ti - o Pi - la - to, sub Pon - ti - o Pi - la - to, pas - -
- ti - am pro - no - - bis sub Pon - ti - o Pi - la - - to, pas - -
sub Pon - ti - o Pi - la - - to, pas - -

30

- sus et se - pul - tus est, pas - - sus et se - pul - tus
- sus et se - pul - tus est, pas - - sus et se - pul - tus
sus, pas - - sus et se - pul - tus est, pas - - sus et se - pul - tus
- - - sus et se - pul - tus est, pas - - sus et se - pul - tus

36 D

est; oru - - - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - - bis

est; cru - - - ci - fi - - xus e - ti - am pro

est; cru - - - ci - fi - - xus

est; cru - - - ci -

42

sub Pon-ti-o Pi - la - - - to, pas - - - sus et

no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - - - to, pas - sus et se - - pul - - tus,

e - ti - am pro no - bis, pas - sus et se -

fi - xus e - ti - am pro no - - - bis, pas - sus

48 E

se - pul - tus est, se - pul - - tus est, se - pul - - tus est.

se - pul - tus est, pas - - - sus et se - pul - - tus est.

pul - tus est, se - pul - - - tus, se - pul - - tus est.

et se - pul - tus est, se - pul - - tus est, et se - pul - - tus est.

По форме – это полифонические вариации на басса-остинато, в которых постоянное обновление мелодических контрапунктов дополняется интенсивным гармоническим варьированием, в результате которого ни одно из 13 проведений темы (а тема содержит шесть звуков нисходящей хроматической гаммы e-moll от I ступени к V: e, dis d, cis, c, h) по своему полному гармоническому облику не совпадает с другим.

Основные принципы гармонического варьирования Баха представлены:

- системой форм аккордовых структур в порядке их усложнения: трезвучие, септаккорд, нонаккорд, аккорд с добавочными тонами, полиаккорд;
- системой форм одной функции: аккорды разных ступеней (например, S может быть представлена аккордами II, IV, VI ступеней), аккорды разных структур (трезвучия, септаккорды и т.п.), аккорды разных ладовых структур – диатонические, альтерированные, мажоро-минорные, хроматические; полифункциональная гармония; смена функции;
- системой ладовых форм: замена мажора минором (и наоборот), диатоники хроматикой, смена тональности.

Но все величие гармонических прозрений Баха становится особенно очевидным, если с помощью одномоментного вертикального среза темы и всех 12 вариаций сравнить гармонизацию одного и того же звука темы во всех ее проведениях³⁰. В этом случае открывается такая величественная панорама, столь впечатляющая картина гармонического мышления композитора, в сравнении с которой даже романтизм не достигает такой полноты. смелости, органичности (пожалуй «эхо» – аналог пассакальи можно усмотреть лишь в прелюдии Дебюсси «Шаги на снегу», построенной на тех же остинатно-вариационных принципах, в которой изобретательность композитора при еще более «стесненных» обстоятельствах, поскольку в его распоряжении всего лишь три звука темы, достойна баховской).

Разве не удивительно, когда в рамках тональной гармонии на одном звуке последовательно опробуются все структурные варианты септаккордов и трезвучий?

Рекорд принадлежит звуку **d**, который насчитывает 8 различных гармонизаций (d-fis-h, d-f-gis-h, d-f-a-c, d-g-h, d-e-gis-h, d-e-g-h, d-f-a-h, d-f-ais); звук **c** имеет 7 вариантов (c-e-a, c-e-fis-a, c-e-fis-ais, c-e-g-h, c-e-g, c-e-fis-a-dis, c-dis-fis-a); звук **cis** – 4 варианта (cis-e-a, cis-e-g-h, cis-f (eis)-gis-h, cis-e-gis-h).

Не менее впечатляет сравнительный анализ потактовой гармонизации, включающей три аккорда. Вариантность касается не только перегармонизации звука, но и ритма смены гармонии: при трехкратном повторении одного звука (1 и 4 такты) смена аккорда может происходить на каждую долю, на первую и третью, на первую и вторую доли или даваться без смены аккорда как в начале 11 вариации.

Так, только первый такт, состоящий из трехкратного повтора звука, **e** дает 10 вариантов. Не имея возможности всех их воспроизвести, укажем на особенности гармонизации в 10 и 11 вариациях. Все вариации, кроме указанных, начинаются с тонического трезвучия, только в 4 и 6 тоническое минорное трезвучие заменяется одноименным мажорным. 10 вариация – кульминационная зона, которая выделена не только новой тональностью a-moll, но и яркой неустойчивой гармонией: малый доминантовый нонаккорд, который на третьей доле сменяется доминантсептаккордом (т.41). После такой яркой вспышки, вариация заканчивается трезвучием минорной доминанты e-moll, которое разрешается в сектаккорд VI ступени, с которого и начинается 11 вариация.

³⁰ Мы используем здесь парадигматический метод анализа, когда каждый элемент исследуется с учетом его вариативности, что в конечном итоге определяет скрытую логику, присущую отдельным вариантам феномена, самостоятельную линию гармонического развития. Функция элементов выявляется через сущность их изменений, через их взаимодействие и взаимосвязь, через противопоставление.

«Баховский хроматизм» – всегда гармонически функционален, подразумевает самостоятельную гармонизацию и не бывает мелодически проходящих хроматических звуков. Особенно наглядно это представлено в разбираемом примере, поскольку в его основе – хроматическая тема.

Рассмотрим 7 вариантов гармонизации последовательности звуков dis-d-d: (тема) dis-fis-a-c, d-fis-h, - ; (1 в.) dis-fis-a-c, d-f-gis-h, - ; (3в.) dis-fis-h, d-f-a-c, d-f-gis-h; (4в.) d-fis-a-c, d-g-h, d-fis-h; (7в.) dis-fis-h, d-e-gis-h, - ; (8в.) dis-fis-a-c, d-e-g-h, - ; (9 в.) dis-fis-a-c, d-f-ais, d-f-a-h.

Рассмотрим 8 вариантов гармонизации последовательности звуков cis-c-c: (Тема) cis-e-g-h, c-e-a, - ; (1в.) cis-f-gis-h, c-e-a, c-e-fis-a; (2в.) cis-e-a, c-e-a, c-fis-a; (3в.) cis-e-a, c-e-a, c-e-fis-ais; (5в.) cis-e-a, c-e-g-h, c-e-a; (7в.) cis-e-a, c-e-fis-a, c-e-fis-a-dis; (9в.) cis-f-gis-h, c-dis-fis-a, c-e-a; (11в.) cis-e-gis-h, c-e-fis-a, c-dis-fis-a.

Как видно Бах активно использует эллипсисы, усложнение аккорда за счет добавочных тонов, альтерации, трансформации структуры аккорда, что делает аккордовую палитру не только красочной, но текущей, вибрирующей.

И в заключение, следует остановиться на жанре протестанского хора в творчестве Баха. Именно в нем сосредоточены модальные структуры позднебарочной тональности. К ним относится использование трех видов минора с вариантностью VI и VII ступеней, старинных диатонических ладов, плагальных каденций, фригийского тетрахорда и т.п., о чем речь шла ранее. Песенные формы хора (простая двухчастная, бар, одночастная, простая трехчастная, период) – однотональны. Хорал часто пишется в форме бар. Её структура А А Б, названия частей: I – столла первая, II – столла вторая, III – припев. Две столы идентичны по мелодии и различны по тексту. Окончания фраз отмечаются каденциями разного вида на разных ступенях.

В заключение приведем сравнительную таблицу, отражающую различие художественных систем Генделя и Баха, составленную А.Власовым ³¹:

ГЕНДЕЛЬ	БАХ
Барочная функциональная тональность с многообразными проявлениями модальности.	Барочная функциональная тональность с большой ролью линейных функций.
Ориентация в определенной мере на тонкости неравномерной темперации.	Художественное манифестирование преимуществ равномерной темперации.
Стремление к диатонической ясности с элементами модальной хроматики при использовании тональной хроматики.	Стремление к изощрённой хроматике тонального происхождения.
Включение всего многообразия модальных ступеней в тональную структуру.	Включение в тональную структуру на постоянной основе всего многообразия побочных доминант.
Эстетика мажорности, обогащение мажора, просветление минора.	Эстетика минорности, потемнение мажора, обогащение минора.
Полифоническая техника с частым ритмическим унисоном голосов, мелодическая выровненность средних голосов, quasi-аккордовая фактура.	Полифоническая техника с мелодически яркими голосами, принцип комплементарности.
Преимущественная консонантность.	При опоре на консонанс большая роль диссонансов.

³¹ Власов А. Гендель и Бах: несходные черты // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения / Материалы музыковедческого конгресса. – М., 1989. С.334-335.

Просветлённая статуарность формы, подчёркивание расчлененности.	Динамическая напряжённость формы, стремящейся преодолеть статичную расчлененность.
Большая расчленённость, «вокальность» мелодики.	Большая слитность, «инструментальность» мелодики.
Стремление к воплощению тематических и ритмических формул эпохи, «свободному от всяких комментариев».	Создание глубоко личностного «комментария» к типическим формулам эпохи и многообразие собственных формул.
Опора на ритмоформулы танцевального и оперного происхождения, относительная ровность ритмической пульсации, ритмические унисоны.	Изощёренная ритмика, ритмическая контрастность и комплементарность «вуалируют» ритмоформулы жанрового происхождения.
Итальянская оперная ария и французская оперная увертюра в качестве частых прототипов тематизма.	Протестантский хорал в качестве ведущего прототипа тематизма.
Преимущество светских жанров при большой роли церковных в стилевой системе.	Преимущество церковных жанров при большой роли светских в стилевой системе.
Героическая действенность, преодолевающая сила духа, эстетика действия.	Философская сосредоточенность, углублённость, терпеливая стойкость духа, эстетика страдания, радостное ожидание смерти.
Королевское величие, просветленная ясность, спокойствие, статуарная невозмутимость, объективность.	Напряженность духовной жизни. крайняя субъективность, напряжение внутренней динамики и внешнего спокойствия (единовременный контраст).
Стремление к предельной обобщенности, лапидарной простоте.	Стремление к предельной индивидуализации.

Литература

1. Бершадская Т. Лекции по гармонии. – Л., 1985.
2. Власов А. Гендель и Бах: несходные черты // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения/Материалы музыковедческого конгресса. – М., 1989.
3. Грачев В. О гармонии Генделя // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 92. – М., 1987.
4. Дьячкова Л. Общие принципы гармонической системы Монтеверди: стилевая и структурная дифференциация гармонического языка в «Коронации Поппеи» // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода. – М., 1987.
5. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы и приемы. – М., 1983.
6. Зейфас Н. Concerto grosso в творчестве Генделя. – М., 1980.
7. Катунян М. Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц: Сб. ст. – М., 1985.
8. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М., 1994.
9. Лобанова М. Гармоническое инвенторство эпохи барокко // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып.92. – М., 1987.
10. Холопова В. Формы музыкальных произведений. – СПб., 1999.
11. Холопов Ю. Гармонический анализ. В 3-х частях. Ч. I. – М., 1996.
12. Холопов Ю. Гармония. Практический курс. Ч. I. – М., 2003.
13. Холопов Ю. О гармонии Г.Шютца // Генрих Шютц: Сб. ст. – М., 1985.
14. Ширинян Р. О стиле сонат Доменико Скарлатти // Из истории зарубежной музыки. Вып.4. – М., 1980.
15. Этингер М. Раннеклассическая гармония. – М., 1979.

Глава VI

ВЕНСКИЙ КЛАССИЦИЗМ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XVIII – ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XIX ВЕКА): КЛАССИЧЕСКАЯ ТОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА

Гармония венского классицизма представляет собой важнейшее звено в эволюции музыкального мышления XVIII-XIX вв. Она явилась фундаментом, отправной точкой для развития музыкальной культуры XIX в. во многих европейских странах и стала исходным в понимании проблем звуковысотной организации, которая получила название классической тональности в музыке XVIII-XIX вв.

Гармонию венских классиков принято рассматривать как одну из вершин европейской музыки, с наибольшей полнотой воплотившей в себе основные тенденции развития аккордики, ладофункциональных отношений, принципов тонального развития. В то же время в ее недрах сконцентрировались такие особенности, которые развивались уже за рамками венского классицизма.

Венский классицизм охватывает период в 70 лет с 1760 по 1827 гг. (зрелый период с 80-х годов) и представлен творчеством Гайдна, Моцарта, Бетховена. Естественно, за это время произошли определенные сдвиги в области художественных идеалов, эстетических критериев, представлений о назначении искусства, что свидетельствует об эволюции и неоднородности явлений. И все же венский классицизм – единое направление. Что же позволяет столь разные индивидуальности объединить в одно направление, в один стиль, в понятие одной школы? Это:

- тип художественной концепции мира – при всем различии эмоционального строя их музыка пронизана чувством гармонии с миром, гармонии человечества с вселенной;
- общие черты, объединяющие образный строй музыки Гайдна, Моцарта, Бетховена, поскольку в центре их творчества стоит земной человек, земные чувства и страсти.

При этом следует заметить, что духовная атмосфера эпохи просвещения и французской революции разбудила, породила психологию и чувства человека новой формации. Сближает их творчество и глубокий и оптимистический гуманизм, ясность и рациональность мышления, совершенство и стройность формы, великолепное равновесие между частями целого, строгая архитектоника, логический фундамент, четкость и определенность эмоций, оптимистическое и объективное отношение к явлениям действительности, драматический характер музыки.

В этот период утверждается сонатность как наиболее органическая и естественная форма мышления, в которой наиболее полно выражены принципы венского классицизма.

Все богатство эмоциональной сферы осуществляется на основе глубокого диалектического разворота исходных гармонических идей, а самой гармонии отводится ведущая роль в системе выразительных и формообразующих средств. Все эти черты проявили себя полнее всего в рамках тех сонатно-симфонических жанров, которые были разработаны композиторами века просвещения и достигли классического уровня в творчестве Гайдна, Моцарта и Бетховена.

В то же время, творчество Гайдна, Моцарта, Бетховена обозначило несколько линий классического искусства. Сказалась и принадлежность к разным поколениям – Гайдн (1732-1809), Моцарт (1756-1791), Бетховен (1770-1827). Они тяготели к различной тематике, кругу образов, к различным жанрам. У Гайдна преобладал интерес к жанрово-бытовому началу искусства (основной жанр – симфония); Моцарт, творческая

натура которого ближе всего к Леонардо да Винчи ¹, более сосредоточен на внутреннем мире человека и тяготел к лирико-драматическому началу (главный жанр - опера); Бетховен завершает эпоху классицизма и открывает дорогу грядущему столетию - симфонизму Брукнера, Брамса, Малера, не случайно Стравинский видел в Бетховене «посланника будущего». Высокое этическое начало его музыки, шекспировский масштаб мысли, микеланджеловский титанизм, художественное безграничное новаторство служили путеводной звездой для композиторов самых различных школ и направлений.

Подчеркнутая обнаженность чувств, обновление интонационной сферы, поиск иных интонаций – динамически устремленных, беспокойных, резких, упорных, создание новых звуковых образов, прорыв в иной звуковой мир и расширение границ звукового пространства необычайно обогатили выразительные возможности музыкального искусства, открыли темброво-фонические, колористические возможности звука, гармонии.

Если Моцарт «строил новые системы доказательств, а не новые миры» (Асафьев), то Бетховен создавал эти миры. Громадный заряд энергии, высокий накал чувств, идея преодоления, – психологическая доминанта Бетховена, когда победа завоевывается в упорном поединке, возвышенный полет мысли, тяга к философскому обобщению – все это преломляется в специфике музыкальной формы, музыкального языка. В Бетховене Асафьев подчеркивал «дерзкую, себя утверждающую волю», тягу к монументальным полотнам.

Время у Бетховена, преломленное через психологический процесс, предстает как цепь событий и отражается в большом количестве разных эпизодов, объединенных одной идеей конфликта главной и побочной партий. Каждая новая тематическая ячейка вносит свой отсчет времени: дробление создает впечатление ускоренного времени, плотной событийности.

Особую значимость имела и новая концепция пространства: завоевание больших музыкальных пространств, преодоление огромных расстояний: создание их единства, цельности стали для Бетховена капитальной творческой задачей. Как следствие – открытие новых выразительных возможностей высоких регистров фортепиано, возрастает объединяющая энергия тонально-гармонических связей, арок и перекличек.

Показательны и количественные соотношения масштабов разделов формы в симфониях Бетховена и Моцарта:

		Эксп.	Разр.	Репр.			Эксп.	Разр.	Репр.
Бетховен	3 симф.	691	246	1853	Моцарт	симф. Юпитер	313	68	824
	7 симф.	450	102	1843		симф. G-moll	229	64	798
						симф. Es-dur	309	41	702

¹ Святослав Бэлза, говоря о взаимодействии художника со временем, сказал: «Моцарт неизменно пребывает в настоящем, связывает нас с прошлым и проецирует будущее». Действительно влияние Моцарта на будущее огромно и имеет много ступеней восхождения, начиная с прямых заимствований: только в одной «Волшебной флейте» предвосхищения, обнаруженные Стравинским и скрупулезно указанные по тактам, тянут на справочник краткой истории музыки – Вебер, Мендельсон («Сон в летнюю ночь»), Вагнер (начиная с «Тангейзера» до «Тристана»), Чайковский («Спящая красавица»), Верди («Риголетто»), Равель (см.: Игорь Стравинский – публицист и собеседник. – М., 1988. С.349) – и кончая разноликим воплощением духа Моцарта в современных композициях, свидетельствующие о том, что музыка Моцарта – важнейший «персонаж» современного культурного мифа. См.: Дьячкова Л. Моцарт в исторических диалогах // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии / Материалы межд. научн. конф. 31 окт. – 2 ноября 2006 г. – М., 2008. – С.78-96.

Рассмотрим тонально-гармонические арки в I части VII симфонии A-dur Бетховена (1812). Основная тонально-гармоническая идея заложена уже во Вступлении, которое выделяется своими масштабами (62 такта) и тональным планом, модель которого не только многообразно реализуется в симфонии, но и становится своеобразной осью, которая пронизывает и объединяет весь цикл. Тональный план вступления выделяется своей ненормативностью: A-dur (т.1-22) – новая лирическая тема C-dur (т.23-33) – F-dur (т.42-52) – A-dur. Соотношение тональностей основано на медиантовых связях тоники главной тональности с тональностями одноименного минора a-moll: C-dur – н.III, F-dur – н.VI. «Прорыв» в побочной партии (E-dur) связан с отклонением в C-dur (т. 135-141), соответственно в репризе он повторяется в F-dur.

В разработке, после четырех вступительных тактов, 32 такта длится C-dur, в дальнейшем появляется F-dur (4 т.). Кода повторяет медиантовые последования вступления, только уже «сжатые» до тонических трезвучий и квартсекстаккордов: As-dur (4 т.) – C-dur (2 т.) – F-dur (2 т.) – A-dur (2 т.) с красочной подменой начального тонического трезвучия A-dur на As-dur, что усиливает сходство гармонических оборотов I-III мажорная (параллельный мажоро-минор). Таким образом, медиантовые отношения пронизывают тональный план части и при этом представлены одним и тем же кругом тональностей.

Пример 6 : 1

Л. Бетховен. VII симфония. I часть. Кода



Медиантовость, ставшая знаменем романтизма, встречается у Бетховена не только в позднем творчестве. Так, в вариациях ор.34 все шесть вариаций, вопреки традиции (имеются в виду строгие вариации), написаны в разных метрах и ритмах, но главное, в разных тональностях: терцовый ряд тональностей F-D-B-G-Es-c-F – будущая идиома романтической гармонии. Интересный образец длительной терцовой медиантовой цепочки, основанной на чередовании 18 неповторяющихся мажорных и минорных трезвучий, представлен в поздней 29 сонате ор.106 Бетховена в переходном разделе между III и IV частями цикла: F-Des-b-Ges-es-H-gis – gis-E-cis-A-fis-D-h-G-e-C-a-F-d-A. Особенность этой цепочки заключается в том, что от любого трезвучия этой цепочки следующие за ним два других объединяются с ним общностью одного звука, который последовательно представлен в них примой, терцией и квинтой аккорда (например, исходный звук F – прима, терция в трезвучии des-f-as, квинта в трезвучии b-d-f: следующий звук des – прима в трезвучии des-f-as, терция в трезвучии b-des-f, квинта в трезвучии ges-b-des и т.д.).

Л. Бетховен. Соната №29

Largo = 76
tutte le corde

Largo ♩ = 76
tutte le corde

p dolce

Un poco più vivace

Tempo I

Allegro

fp

Tempo I

cresc. - f

tr. tr.

(dimin.)



И вместе с тем, как отмечает З.И.Глядешкина: «Контрастное сопоставление мажора и минора как света и тени, мера распространения в музыкальной форме ладогармонической устойчивости и неустойчивости, борьба консонанса и диссонанса, ритм гармонических смен, взаимоотношения гармонического фона и мелодического рельефа, тональный план, частота и способы смены тональностей, формообразование – все это имеет эмоционально-содержательный подтекст, одинаковый для музыки всех трех композиторов»².

Классическая тональность – это централизованная, функционально дифференцированная, в основе диатоническая двуладовая мажорно-минорная система аккордового типа, в которой аккорд является главным объектом развития, а общие закономерности определяются действием принципа тяготение-разрешение.

Возможности тональной системы как формы логической организации в музыке определяются функциональной дифференциацией ее элементов и их централизацией. Динамические возможности системы обусловлены действием двух сил – центростремительной и центробежной, которые реализуются через систему устойчивых и неустойчивых функций: централизация гармонических структур выражается в наличии объекта, к которому направлено движение (тоника), и характеризуется стремлением неустоя разрешиться в устой. Логика и конфликтная динамика лада концентрируются в гармоническом обороте T S D T, где D выступает как центростремительная, а S как центробежная сила.

Динамика ладовых тяготений выражена не только в борьбе устойчивых и неустойчивых функций, но и в противоборстве основных и переменных функций (Ю.Тюлин), под которыми понимается способность аккордов (тонов) выступать в качестве локальных тоник, центров субсистем с разной степенью самостоятельности.

Меняется и модуль классического лада. Сохраняя в подоснове кварто-квинтовую координацию тонов диатоники, в качестве главного модуля выступает трезвучие. Опорные тоны трезвучия и – шире – аккордов, выполняют роль ладового стержня, регулятора и осуществляют координацию тонов мелодии, формируя типовые ладовые и мелодико-интонационные формулы, организуют и унифицируют интонационную структуру музыкальной ткани. Признаки нового мелодического стиля определялись

² Глядешкина З. И. Гармония в музыке венских классиков. – М., 1998. С.5.

мелодической разработкой аккордов. «Что только не могла взять мелодия хотя бы из одного-единственного трезвучия, смотря по тому, как оно было разбито и ритмизовано! – восклицает Э.Тох. – Весь богатый мир чувств, который способна выражать музыка, мог быть в нем исчерпан. Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт извлекли из трезвучия тысячи образов, полных возвышенного величия, глубочайшей скорби и необузданной веселости»³.

Это двуладовая система мажора и минора XVII-XIX вв., так называемая «гармоническая тональность», в которой аккорд – главный объект развития, предполагает активные динамические смены аккордов-ступеней, модуляцию в качестве высшей формы движения⁴ и связь внутритонального аккордового развития и тонального плана. Четкое разграничение функций позволило создать совершенные по своей архитектонике музыкальные произведения.

Структура гармонической вертикали. Основной структурной единицей в музыке венских классиков является аккорд, при этом терцовая вертикаль – символ классической гармонии. В рамках тональной системы аккорд находится в условиях строгого «паспортного режима», его характеристики отличаются многоаспектностью: ладо-функциональные свойства (принадлежность к ладу, тональности, ступени, функции) преобладают над структурными (консонанс – диссонанс, основной вид – обращение. диатонический – альтерированный).

Аккордика в произведениях Гайдна, Моцарта, Бетховена близка, но вместе с тем имеет и отличительные стилевые черты. Различие определяется отношением к диссонирующим созвучиям, соотношением трезвучий и септаккордов, голосоведением и фактурой⁵.

Гайдн:

- мелодическая природа гайдновской фактуры – строгость линий, количество голосов – во многом обязана влиянию фактуры итальянской инструментальной музыки XVII в., французских клавесинистов, у которых выработался определенный тип фактуры: 2-хголосное изложение.
- Основу составляет трезвучия и сектаккорды второй и седьмой ступеней, компактное звучание доминантсептаккорда с обращениями, септаккорды седьмой и двойной доминанты, а также квинтсектаккорд второй ступени в различных видах.

Моцарт:

- Увеличение роли диссонанса, увеличение роли диссонирующих тонов, септаккордов, септаккорд и квинтсектаккорд второй ступени.
- Более частая смена тональностей.
- Особую красоту аккордике и мелодике Моцарта придают неприготовленные восходящие хроматические задержания.

Бетховен:

- Переход от линейной фактуры Гайдна к многозвучной аккордовой фактуре Бетховена, хотя это не исключает резкого фактурного контраста разных тем. 29 соната В-dur открывается фанфарными, призывными семизвучными аккордами на *ff*, которые сменяются интимной трехголосной темой с чертами подголосочного контрапункта, тема же побочной партии – двухголосная.

³ Тох Э. Учение о мелодии. – М., 1928. С.62.

⁴ Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. – СПб., 2003. С.236.

⁵ Вопросы аккордики приводятся по книге З. Глядешкиной. С.5-10.

Пример 6 : 3

Л. Бетховен. Соната №29. I часть



Пример 6 : 4

Л. Бетховен. Соната №29. I часть, побочная партия



- Расширение терцовой структуры аккордов, использование доминантового нонаккорда;
- Нетерцовая вертикаль – квинтаккорды, их использование в IX симфонии связано с программным замыслом, – характеристикой хаоса, что указывает на отношение к ним как к антиаккордам.

Тональное мышление покоится на определенных принципах организации звуковысотности, ритма, формы, фактуры и обладает своими фактурными, структурными и метро-ритмическими признаками.

В классической музыке прочно утверждается новый тип изложения темы – классический период выделяется в самостоятельную композиционную структуру. Его главные отличительные признаки: кристаллизация принципа квадратных структур (2-4-8 и т.д., период соответственно будет 8 тактов, 16, 32) и внутренняя логика мотивно-тематического развития, одной из сторон которого являются определенные масштабные структуры, названные масштабнотематическими или масштабнотаксическими ⁶.

Основные типы масштабнотематических структур восьмитактного периода:

- Периодичность, основанная на симметрии повтора: a-a-a... (точной или частичной, как, например, основанной на сходстве рисунка и ритма однократных мотивов в теме «Киарина» из «Карнавала» Шумана, в теме главной партии финала 17 сонаты Бетховена d-moll.
- Пара периодичностей (или группа периодичностей): a-a-b-b, что особенно характерно для народной песни («Во поле березка стояла»).

⁶ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. – М., 1967. С.393-492.

- Суммирование – двум более коротким построениям отвечает одно более длительное, приблизительно равное их сумме, структурные варианты которого представлены следующими типами: $1 + 1 + 2 - 1 + 1 + 2$; $2 + 2 - 4$.

Прогрессирующее суммирование: $1 + 1 + 2 + 4$ (тема финала, Alla turca сонаты Моцарта A-dur [К.№331]).

- Дробление – за слитным построением следуют меньшие: $2 + 1 + 1$.
- Дробление с замыканием: $2 + 2 + 1 + 1 + 2$ – данная структура может относиться к целому периоду или только к первому предложению, которое в таком случае носит название «большого предложения» (главная партия I части 1 сонаты Бетховена).

На основе мотивно-интонационного единства различаются: периоды повторного строения, неповторного строения, единого строения, в форме большого предложения, период из трех неповторных предложений со сквозным развитием (редкий случай, Бетховен, соната №27 e-moll, I ч., г.п.).

С точки зрения тонального плана различаются однотональные, модулирующие и тонально разомкнутые периоды. Тональная структура периода:

- Секвентное строение периода (второе предложение – секвенция первого):
 Моцарт D – e соната D-dur К.№576 (тональности диатонического родства)
 Бетховен f – Ges 23 соната (тональности хроматического родства)
 G – F 16 сон. (тональности мажоро-минорного родства)
 C – B 21 сон. «.....»
- Секвентное строение первого предложения: 29 соната Бетховена, II ч. Скерцо:
 B-dur – g-moll – Es-dur – B-dur – Es-dur – b-moll – F-dur (медиантовые тональности диатонического родства, затем кварто-квинтового).

Пример 6 : 5

Assai vivace $\text{♩} = 80$

Л. Бетховен. Соната №29, II часть Скерцо



- Начало с предвосхищающего отклонения: Лондонская симфония Гайдна G-dur начинается в тональности II ступени a-moll.
- Начало не с тоники: с доминанты – тема финала VII симфонии Бетховена; с субдоминанты с прибавленной секстой (S^6) – начало 18 сонаты Es-dur Бетховена.
- Отклонение в первом предложении периода (Бетховен, 27 соната, гл. п., первое предложение: e-moll – G-dur). Тональное развитие внутри периода часто связано с выражением образной сферы борьбы, столь характерной для творчества Бетховена.
- Модулирующие периоды в тональности третьей, пятой ступеней; модуляции в тональности мажоро-минорного родства: VI симфония, III ч., начальный период F-dur – D-dur; VII симфония, III ч., начальный период F-dur – A-dur; квартет №2, III ч. E-dur – D-dur.

Тональные соотношения между темами, частями цикла, разработки. Классические тональные отношения между главной и побочной партиями, основанные на соотношении главной и доминантовой тональностей, были дополнены Бетховеном целым рядом нововведений: использованием субдоминант, медиант и мажоро-минорной системы:

- VIII симф. F D – F B
- IX симф. d B – d D
- 8 соната c es – c c
- 16 соната G H – G B
- 21 соната C E – C A
- 29 соната B G – B B

В 21 сонате многообразие мажоро-минорных тональных структур романтического плана в первой части дополнено яркими колористическими ладовыми контрастами в побочной партии в репризе. Форма побочной партии – сложный период или повторенный период в тональности E-dur, основанный на вариативности фактуры: колористике хоралообразной шести-пяти-семизвучной аккордовой фактуры (*dolce*) начального периода противостоит разреженная фактура трех-четырёхзвучных аккордов с гармонической фигурацией верхнего голоса второго периода. В результате сама тема, охватывающая одно предложение, проходит четыре раза и в рамках каждого периода варьируется только ее регистровое положение: первый и второй регистры первого предложения, октавой ниже – второе предложение).

Пример 6 : 6

Л. Бетховен. Соната №21, I часть

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a piano introduction marked *dolce e molto legato*. The second system continues the main theme, featuring dynamics such as *cresc.* and *p*. The third system shows further development of the theme, with *dolce* and *cresc.* markings. The score includes fingerings, slurs, and dynamic markings throughout.

В репризе тема побочной партии проходит в A-dur, при этом варьирование касается не только усиления многозвучности аккордов в начальном предложении (семи-восьмизвучные аккорды), но и ладовой колористики последующих проведений темы: A-dur – первое предложение, a-moll натуральный (!) – C-dur – второе, C-dur – a-moll гармонический – C-dur – третье, C-dur – четвертое предложение.

Пример 6 : 7

Л. Бетховен. Соната №21, I часть



Тональные соотношения между частями цикла:

Гайдн, соната Es-dur, E-dur (медленная часть), Трио G – E (средняя часть), Трио с финалом «в немецком стиле» Es – H (средняя часть); Бетховен 29 соната B-dur – fis-moll (III ч., Adagio).

У Гайдна используются одноименные тональности: симфония 95 c-moll: II ч. (медленная) Es – es – Es, III ч. Менуэт c – C – c.

В этом плане особый интерес представляет сочинение Гайдна «Семь слов Спасителя на Кресте» (1785). Сочинение далеко выходит за рамки классицистских норм и стилистики Гайдна, во многом предваряет музыкальные образы и приемы зрелого Бетховена, а так же будущего романтизма. Есть темы, предвосхищающие музыку Шуберта, Верди, Мендельсона, что привносит в произведение много неожиданных, не характерных для стиля Гайдна моментов ⁷.

⁷ Гилярова В. М. Евангельская тема «Семь слов Спасителя на кресте» в христианской культуре: к проблеме интерпретации. Дисс. канд. иск. – М., 1999. См. также ее статью: Гилярова В. Евангельская тема «Семь слов Спасителя на кресте» в христианской культуре // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып.129. – М., 1994. С.82-114.

Наряду с ясной принадлежностью эстетике венского классицизма в сочетании с несомненной преемственностью с эпохой барокко, сочинение это буквально поражает многочисленными новаторскими моментами. Во-первых, это смелость и новизна тонального плана композиции – ладовый контраст и сопоставление очень далеких по нормам того времени тональностей в последовательности частей цикла:

d – В – c(C) – E – f – (a) – A – g(G) – es(Es, es) – c
 Интрод. I ч. II ч. III ч. IV ч. интрод. V ч. VI ч. VII ч. II terremote

Обращает внимание отсутствие ярко выраженной единой тональности, общая разомкнутость тонального плана. Как отмечает Л.Кирилина в статье о теоретической мысли конца XVIII века: «считалось, что чем значительнее содержание («чувство» – как говорили в XVIII веке), тем масштабнее должна быть форма, тем смелее модуляционный план»⁸. Яркой иллюстрацией этих слов, по мнению В.Гиляровой, является тональный план данного сочинения.

В предисловии к оратории (один из четырех вариантов этого произведения), изданной в 1801 г., Гайдн писал: «Прошло примерно пятнадцать лет с тех пор, как один каноник из Кадикса обратился ко мне с просьбой сочинить инструментальную музыку на Семь слов Иисуса на Кресте <...> В полдень все двери запирали и тогда звучала музыка. Поднявшись на кафедру, епископ, после подходящего к случаю вступления, произносил одно из семи слов и принимался толковать его. Закончив, он спускался с кафедры и падал на колени перед алтарем. Паузу заполняла музыка, затем епископ вновь поднимался на кафедру и снова покидал ее – и всякий раз по окончании его речи вступал оркестр. Этому действу и должна была соответствовать моя композиция»⁹.

Перед композитором стояла нелегкая задача «дать подряд семь Adagio, каждое из которых должно длиться около 10 минут, при этом не утомить слушателя»¹⁰. Гайдн создает инструментальный цикл, каждая часть которого – медленная Sonata (семь сонат – семь музыкальных «проповедей») с различными особенностями: отсутствие разработки (IV ч.), отсутствие полного повторения главной партии в репризе (VI ч.), монотематизм партий (II ч., IV ч.), зеркальная реприза (IV ч.) и т.д.

В сфере тонального плана можно выделить следующие его особенности: при нормативном тональном соотношении главной и побочной партий I части – г.п. B-dur, п.п. F-dur, в разработке даны большетерцовые тональные сопоставления F-dur – Des-dur, B-dur – Ges-dur.

II ч. г.п. c- moll, п.п. Es-dur; реприза: c-moll, C-dur.

В IV части при нормативном соотношении главной и побочной партий г.п. f-moll, п.п. As-dur (если не учитывать тот факт, что обе темы монотематичны) отсутствует разработка, а в зеркальной репризе: п.п. Ges-dur, г.п. f-moll.

V ч. г.п. A-dur, п.п. Cis-dur – E-dur.

VI ч. г.п. g-moll, п.п. B-dur; реприза: п.п. G-dur, заканчивается G-dur.

⁸ Кирилина Л. Бетховен и теория музыки его времени // Музыка барокко и классицизма. Вопросы анализа. Сб. тр. Вып.84. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. С153.

⁹ Цит. по: Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение. – М., 1973. С.298.

¹⁰ Там же.

Интересны музыкальные образы в V части – «Жажду». Первая тема рисует манящий образ воды – «колыбельное» покачивание «водной глади» (терции *pizzicato* у струнных) предвосхищает образный строй «Песен венецианских гондольеров» Ф.Мендельсона и вокальных циклов Ф.Шуберта. Контрастной гранью образа является передача страдальческого состояния, навязчивого желания, мольбы: тревожное повторение звука воспринимается как падающие капли воды (слезы). «Эмоциональную остроту, болезненность и напряженность в этой части создают яркие гармонические штрихи: нона в сочетании «звучо-капель» и ламентозного секундового мотива; увеличенное трезвучие, многочисленные септимы в задержаниях. И, наконец, устремленный в будущее тонкой, импрессионистической выразительностью момент, объединяющий нисходящие терцовые мотивы (мольба, жалоба), оstinatное повторение звука (прикованность, навязчивое желание, капли влаги) и восходящее хроматическое движение (движение вверх, как символ жажды духовной)»¹¹.

Пример 6 : 8 Й. Гайдн. «Семь слов Спасителя на Кресте». VI часть



Тональные планы разработок в творчестве венских классиков многообразны, но можно среди них выделить диатонические, мажоро-минорные и хроматические типы. Диатонические типы разработок характерны для Гайдна, также как и движение тональностей по квинтовому кругу, много реже встречаются среди них мажоро-минорные типы (соната 26 B-dur, где в разработке используется тональность Des-dur; в сонате 24 c-moll тональный план разработки включает тональности Es-dur, as-moll, Ges-dur, d-moll – тональности одноименного, параллельного и однотерцового мажора).

Многообразие тональных планов отличает и разработки Моцарта¹². Среди них – однотональные (соната №5 G-dur [K 283] – разработка в тональности доминанты D-dur); диатонические: соната №8 a-moll (K 310), №10 C-dur (K 330); мажоро-минорные: довольно скромные, как правило, там присутствует одна тональность мажоро-минорного соотношения.

Тональные планы разработок Бетховена отличаются большим разнообразием и гигантским размахом. Диатонических немного: соната №1 f-moll; преобладают мажоро-минорные, среди которых встречаются довольно развернутые: соната № 2 A-dur: C-dur – As-dur – f-moll – F-dur – d-moll – g-moll и т.д; хроматические тональные планы: соната №4 Es-dur: в разработке появляются тональности a-moll, d-moll; в сонате №21 C-dur:

¹¹ Гилярова В. Евангельская тема «Семь слов Спасителя на кресте» в христианской культуре // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып.129. – М., 1994. С.101.

¹² Подробно этот вопрос рассмотрен: Глядешкина З. Гармония в музыке венских классиков. – М., 1998. С.65-77.

грандиозный динамичный тональный план, охватывающий более 12 неповторяющихся тональностей квартово-квинтовых, мажоро-минорных и хроматических соотношений тональностей: F - c - g - c - f-b - Ges - Ces - b - As - Ges - f- es - Fis - h - G - c - Des и т.д.

Модуляционная система определяется способами модулирования, направленностью тонального развития, степенью насыщенности побочными тональностями, усложнением способов смены тональностей, расширением круга тональностей.

3.И.Глядешкина выделяет следующие способы модулирования: метроритмическая модуляция, переход через общий аккорд, через общие звуки, секвенцию, эллипсис, энгармонизм уменьшенного септаккорда, малого мажорного септаккорда, постепенные модуляции в отдаленные тональности, мажоро-минор¹³.

В качестве примера мы приведем энгармоническую модуляцию через уменьшенный вводный септаккорд в Confutatis из «Реквиема» Моцарта.

Второй раздел этого номера начинается со слов «Oro supplex et acclinis» («Я молю, преклонив колени и чело, мое сердце в смятении подобно праху»). Он представляет длительную секвенцию, 4 звена которой осуществляют энгармоническую модуляцию через уменьшенный вводный септаккорд в тональности хроматического родства: a-moll – as-moll – g-moll – ges-moll – F-dur. Начинается секвенция с тональности a-moll: тоническое трезвучие, уменьшенный вводный септаккорд в доминанту, который приравнивается к уменьшенному вводному в субдоминанту новой тональности (as-moll) и рассматривается как тройное задержание к доминантсептаккорду и разрешается в него (звук аккорда, совпадающий с тоном доминанты новой тональности, остается на месте, остальные идут на полтона вверх), этот доминантсептаккорд переходит сначала в кадансовый квартсектаккорд, затем опять в доминантовое трезвучие и тонику.

a-moll	t	ум.DD ₇ =
as-moll		ум.VII ₇ -(S) D ₇ K D t

Пример 6 : 9

В. Моцарт. Реквием. Confutatis

The image shows a musical score for the 'Confutatis' section of Mozart's Requiem. It includes vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, along with a piano accompaniment. A bracket labeled 'B' is placed over a specific measure in the piano part. The lyrics 'O - ro sup - plex' are written under the vocal staves. The score is in G major (one sharp) and 2/2 time.

¹³ Там же, с.30.

27

et ac - cli - nis,

et ac - cli - nis,

30

cor con - tri - tum qua - si

cor con - tri - tum qua - si

cor con - tri - tum qua - si

32

ci - nis. Ge - re

ci - nis. Ge - re

ci - nis. Ge - re

35,

cu - ram, ge - re cu - ram me - i

cu - ram, ge - re cu - ram me - i

cu - ram, cu - ram me - i

38,

fi - nis!

fi - nis!

Segue

Говоря об особенностях гармонии Моцарта следует отметить и такой немаловажный факт, как особенности сонатной формы Моцарта. Она связана с необыкновенным мелодическим даром Моцарта, который «провоцировал» композитора использовать любую возможность введения нового материала в сонатной форме. Следствием этого становится двухчастная безрепризная форма главной партии, соответственно с двумя различными темами, новая тема в связующей, три побочных партии и начало разработки с эпизода на новой теме. Речь идет о 12-й сонате Моцарта F-dur (K.332).

Выбор тональности:

Гайдн предпочитал тональности с 1-2 знаками, но есть сонаты и с 4 знаками: cis-moll (36), E-dur (31), f-moll, симфонии E-dur, H-dur, f-moll, fis-moll. Нормой являются более близкие тональные отношения – одноименные, параллельные, а иногда все части цикла написаны в одной тональности.

У Моцарта – более узкий круг тональностей: A, Es (симфонии), церковные C, D, F, Es, A; «Дон-Жуан» D-d, эпизоды Es, A, E. У Бетховена соната Fis-dur (24). Показательно, что Бетховен не вторгнулся в образную сферу моцартовского g-moll и не обращался к ней. Напротив, образная сфера моцартовского c-moll была ранее всего освоена композитором, он быстро догнал Моцарта и успешно состязался с ним в уровне драматической экспрессии. Точно также моцартовская интерпретация d-moll в том виде, как она предстает в увертюре к «Дон Жуану», Реквиеме, несомненно, дает себя знать в бетховенском d-moll вплоть до IX симфонии. Известно воздействие на Бетховена и моцартовской трактовки тональностей C, D, Es.

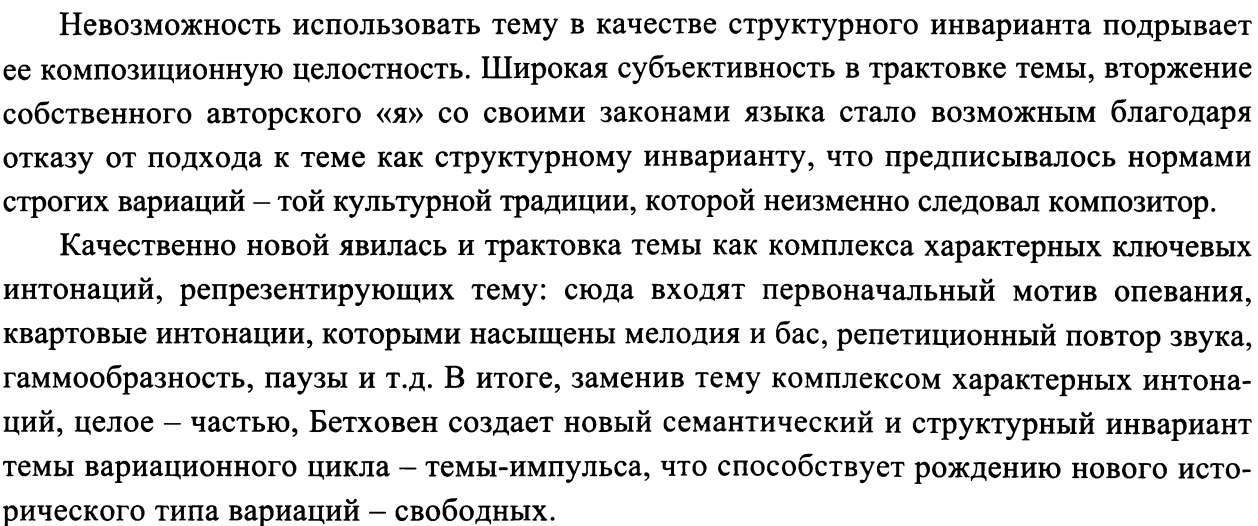
Примечательно, что «итальянская» сфера у Моцарта устойчиво связана с тональностью A-dur: Вариации на тему сицилианы (I ч. Сонаты K.331), медленная часть струнного квартета (K.575), I ч. Концерта для клавесина с оркестром (K.488), дуэт обольщения Дон Жуана и Церлины. К моцартовской традиции относится и A-dur Бетховена: 5 квартет, Largetto II симфонии. Но иногда бетховенская трактовка A-dur весьма далека от моцартовской традиции (итальянской ариозности): тарантелла финала Крейцеровой сонаты, I ч. VII симфонии, I ч. 28-й сонаты с предромантическими чертами.

Обратимся к Вариациям на тему вальса Диабелли op.120 Бетховена – выдающемуся по своим художественным, композиционным и новаторским качествам сочинению, в котором загадочный феномен позднего творчества Бетховена отразился в полной мере. На стилевом уровне объектом анализа становится соответствие избранной модели основным творческим устремлениям Бетховена; жанровый уровень предполагает сопоставление типологически сходных явлений с позиций принципов венского классицизма, наиболее полно выраженных в сонатном мышлении.

Известно, что тема данного вариационного цикла не была избрана самим автором. Она была предложена А.Диабелли целому ряду композиторов, в том числе и Бетховену, с просьбой написать на нее по одной вариации. Бетховен решительно отверг эту идею, расценивая такую работу не лучше, как он образно выразился, «сапожной заплаты» (Schusterfleck). Позднее он создал серию вариаций на вальс.

Музыкальная тема – важнейшая категория классической композиции, форма воплощения существенной стороны художественного образа. Использование Бетховеном вариационной формы как составной части сонатно-симфонического цикла (например, 7, 10, 12-й сонаты; III, V, VII симфонии) свидетельствует о динамически-экспрессивной трактовке жанра, о тяготении его к философской концептуальности. Простая, незатейливая, бытового характера тема явно не соответствовала творческим установкам композитора, его эстетическим идеалам и лежала за пределами как образной системы стиля позднего творчества Бетховена, так и данного сочинения. Таким образом, перед нами оппозиция исходного тематического материала и его авторской интерпретации, что, очевидно, и послужило толчком к качественно новому подходу к теме.

Л. Бетховен. 33 вариации на тему вальса Диабелли. Тема



Смысловому расширению структурного инварианта во многом способствует обращение композитора к разным уровням структуры. Намечая множество линий развития, сопоставляя их по принципу бинарных оппозиций: гармония – полифония, гармония – мелодия, диатоника – хроматика, консонанс – диссонанс и т.д., подключая к ним жанровые (цикл обрамляет вальс и 33-я вариация в темпе менуэта) и стилевые модусы, Бетховен создает разветвленную систему перекрестных связей – интонационных, ритмических, фактурных, достигая не знающих аналогов многоплановой симфонической фабульности. О сложности таких взаимодействий можно судить по линии развития гармонии или мелодии.

Гармоническое развитие опирается не только на имманентные свойства самой гармонии – расширение круга используемых тональностей (19 против 4-х в теме), изменение тонального плана и типа сопряжения тональностей, насыщение альтерационно-хроматическими явлениями, – но включает в свой арсенал театрализованное соперничество гармонии с другими средствами музыкальной выразительности – с мелодией, полифонией и т.п. Полное торжество гармонии над мелодией демонстрирует 13-я вариация – **вариация на паузы**, в которой от темы остался лишь один гармонический «скелет»: отдельные аккорды перемежаются многочисленными паузами.

Пример 6 : 11 Л. Бетховен. 33 вариации на тему вальса Диабелли. Вариация XIII
Vivace

В свою очередь, гармония терпит поражение от полифонии: в загадочной 20-й вариации полифония размывает тональные границы темы – это один из уникальных ранних примеров тональной неопределенности в музыке XIX века, отмеченный Ю.Н.Холоповым.

Пример 6 : 12 Л. Бетховен. 33 вариации на тему вальса Диабелли. Вариация XX

Andante
p
pp
dim.
pp

Не менее остро сюжетно развитие мелодии: она не только исчезает в 13-й вариации, но и предстает в «маске» Лепорелло в 22-й вариации – ремарка “alla “Notte e giorno faticar” da Mozart” (В духе арии Лепорелло «День и ночь изволь служить» Моцарта). Шутливо подчеркнув интонационное сходство мелодий, Бетховен не менее озорно вставил ее в новую большетерцовую тональную оправу: C-dur – As-dur – E-dur – C-dur.

Пример 6 : 13 Л. Бетховен. 33 вариации на тему вальса Диабелли. Вариация XXII

Allegro molto alla „Notte e giorno faticar“ da Mozart

p
f
p
f
(p)cresc.
f
pp
pp
cresc.



Столь остроумная стиливая замена, подсказанная бесспорным сходством начальных квартовых интонаций, была возможна лишь в рамках карнавальной эстетики. Это первый образец свободных стиливых вариаций с ярко выраженным театральным эффектом: в основе цикла лежит остроумная игра, юмор, шутливость, карнавальность. Р.Роллан явно ошибся, увидев в цикле «огромное несоответствие между кипением страсти и крошечным поводом, породившем ее». И надо отдать должное художественной интуиции Святослава Рихтера, в трактовке которого искрометность вариаций предстает в полном блеске, что выделяет их не только среди всех предшествующих образцов данного жанра, но и придает им особую значимость во всех последующих.

Так, способность видеть в исходной теме многоуровневую символику позволила Бетховену осуществить прорыв к новому историческому типу вариаций – свободных. В них впервые смысловое расширение темы основывалось на обращении композитора к ее разным структурным уровням – интонационному, представленным комплексом отдельных интонаций, мелодическому, гармоническому, полифоническому, жанровому, стиливому, каждый из которых был персонифицирован композитором и имел свою сюжетную линию.

Для анализа данного произведения предлагается следующий аналитический модус: Определить:

- Ключевые интонации;
- Жанровые координаты;
- Стиливые координаты;
- Фактурные координаты;
- объем содержания интонационного, гармонического, фактурного, жанрового, структурного материала;
- Планы и ракурсы развития;
- Смены тональных планов;
- Трансформации формы;
- Найти смысловое значение отдельных элементов текста: какие его детали становятся «опознавательными знаками» драматургических событий;
- Выявить многочисленные арочные связи на разных уровнях (синтагматическом и парадигматическом) по разным параметрам: тематико-интонационный, ладотональный, фактурный, жанровый, стиливой;
- Романтические черты гармонии;
- В каких сонатах и симфониях Бетховена отдельные части написаны в форме вариаций.

Предлагаем примерные ответы на некоторые из них.

Жанровые координаты: вальс (тема), марш (1 вар.), французская увертюра (14 в.), буффонная ария (22 в.), барочная ария *lamento* (29 в.), барочная тема (31 в.), фугетта (24 в.), fuga (32 в.), менуэт (33 в.).

Фактурные координаты: гармония – полифония. Гомофонно-гармонический склад: вариации 1, 2, 3, 5, 7 и т.д.; полифонический склад: вариации 4, 6, 9, 11, 21, 24, и т.д.

Ключевые интонации:

- Начальный мотив опевания: вариации 2, 3, 6, 9, 11, 21, 25;
- Квартовые интонации, которыми насыщены мелодия и бас: 22 вариация и др.;
- Репетиционный повтор звука – 1 вариация;
- Гаммообразность – 10 вариация;
- Паузы – 13 вариация.

Смены тональных планов: самой вариации, в конце первой части темы и внутри разделов темы.

Смена тональности темы C-dur: a-moll (вариация 13), c-moll (вариации 29, 30, 31), Es-dur (вариация 32).

Варианты тонального окончания первой части темы, которая заканчивается в G-dur (или на доминанте C-dur): e-moll (5 в., 14 в.), C-dur (15 в.), a-moll (25 в.), D₃⁵ f-moll (30 в.), D₃⁴ Es-dur (31 в.).

Тональные планы внутри разделов крайне разнообразны, достаточно указать, что в вариациях Бетховен использует 19 тональностей, против 4-х в теме.

Литература

1. Берков В. Гармония Бетховена. – М., 1975.
2. Бершадская Т. Лекции по гармонии. – Л., 1985.
3. Бетховен // Сб.ст. – М., 1971. Вып.1.
4. Гилярова В. Евангельская тема «Семь слов Спасителя на кресте» в христианской культуре // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. Сб.тр. Вып.129 / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994.
5. Гляदेशкина З. Гармония в музыке венских классиков. – М., 1998.
6. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. – М., 1972.
7. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. – СПб., 2003.
8. Холопов Ю. Гармония. Практический курс. Ч.1. – М., 2003.
9. Холопов Ю. Гармонический анализ. В 3-х частях. Ч.1. – М., 1996.

РОМАНТИЗМ (1830-1885): РАСШИРЕННАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ

Художественное течение романтизма оформилось в конце XVIII – начале XIX века, музыкальный романтизм – во втором десятилетии XIX века. В музыке романтизм проявился с наибольшей полнотой и мощью, музыка была признана романтиками «самым романтическим искусством».

Эпоха романтизма объединяет разные творческие явления, воплощает характерные особенности музыкальных стилей данной эпохи во всем их разнообразии и богатстве. В свою очередь в ней можно выделить три стадии:

- ранний романтизм – период начала века (1830-1850): Шуберт (1797-1828), Россини, Беллини, Шопен (1810-1849), Шуман (1810-1856), Глинка (1804-1857);
- зрелый романтизм, период середины века (1840-1880): Берлиоз (1803-1869), Лист (1811-1886), Вагнер (1813-1883), Верди (1813-1901), Гуно (1818-1893), Франк (1822-1890), Сметана (1824-1884);
- поздний романтизм (1890-1910): Брамс 1833-1897), Григ (1843-1907), а также русские композиторы: Мусоргский (1839-1881), Чайковский (1840-1893), Римский-Корсаков (1844-1908).

К этим трем стадиям примыкает постромантизм и импрессионизм (1890-1910): Малер (1860-1911), Р.Штраус (1864-1949), ранний Шёнберг, Дебюсси (1862-1918).

Романтизм вызревал в недрах культурных традиций классического искусства и обнаруживает преемственные связи с ним: их объединяет глубокая содержательность, рельефность образов, высокое совершенство. И в то же время романтизм динамичен по отношению к традиции. В ходе художественной эволюции происходит перестройка образных структур, возникновение новой художественной системы.

В музыке эпохи романтизма гармония обретает второе дыхание. Новое мировосприятие, романтическое мироощущение, иные эстетические ориентиры влекут за собой новые нормы музыкального мышления. Гармонический стиль претерпевает глубокие внутренние изменения. Развитию подвергаются функционально-динамическая и, особенно, фоническая сторона классической гармонии. Именно гармония становится одним из главных выразителей эстетических принципов романтизма, среди которых – необыкновенно яркие контрасты романтического мироощущения, стремление к разнообразию, культивирование неоднородности, поливалентности, тяга к созерцанию, интерес ко всему таинственному, мистическому.

Специфику романтической гармонии достаточно полно отражает следующее высказывание Э.Курта: «для романтизма (даже при сохранении тональной законченности) главное лежит в текучих, подвижных силах, в бесконечных возможностях отклонений. Его роскошествующая фантазия утопает в богатстве тонального развития. Поэтому даже в законченных формах, приводящих к возвращению в главную тональность, последняя представляет лишь отодвинутый в самую глубину фон, скрываемый бурно разросшимися побегами многочисленных отклонений. Уже в самом начале произведения такие отклонения создают чрезвычайно насыщенные эффекты, притом в такой мере, как мы это у классиков вряд ли могли встретить даже в так называемых разработочных

частях, то есть тех кульминационных разделах, которые свободный полет фантазии освобождает от строгой сдержанности формы»¹.

Методология художественного творчества основывается на отрицании нормативности в эстетике и поэтике, на свободном самовыражении художника. В центре художественной концепции романтизма – лирический герой, культ внутреннего мира человека, устремленность в строй его мыслей, чувств, переживаний. Культ чувства, сменивший культ разума, породил многообразие форм художественной лирики – лирической исповеди, интимного излияния, образы томления и мечты, духовного и душевного страдания, душевного порыва. Ранний Флобер утверждал, что душа измеряется глубиной страдания, как собор величиной колокольной.

Романтизм выработал новое представление красоты, тяготевшей не к уравновешенному изяществу, сколько к предельной психологической и эмоциональной выразительности, к свободе форм, к красочности и многоплановости музыкального языка. Его характерные структурные принципы – это поэтика контрастов, тяготение к открытой форме, перевес образа над идеей, решающая роль фантазии, воображения.

Ведущие сферы творчества: лирика, фантастика, народность, музыкальный пейзаж, музыкальный портрет, inferнальные образы. Решение новых задач в области психологической и эмоциональной выразительности, картинности и красочной изобразительности обусловили огромные новаторские достижения в области гармонии, инструментовки, музыкальных форм.

Общие тенденции развития классической тональности в этот период заключаются в расширении ладозвукоряда основы и аккордового материала, в нарастании хроматических явлений и моментов децентрализации, в доминировании плагальных и медиантовых отношений, в преобладании переменных функций над основными, в подключении к функциональным отношениям интервальных и линейных связей аккордов, в повышенном внимании к процессуальной и красочной стороне гармонии, в раскрытии её индивидуальных качеств. Исходя из этих посылок и оставаясь главным объектом развития, гармония завоевывает новые рубежи.

Романтическая гармония определяется усложнением и расширением ладогармонической системы; усилением динамической (экспрессивность) и фонической (красочность) сторон гармонии и их взаимодействием; господством терцовости и нарастанием хроматических явлений («век терцовых тонов и хроматизма»); индивидуализацией ладогармонических структур, их характерностью; господством принципа гармонического варьирования.

Развиваются и новые техники романтической гармонии. По классификации Ю.Н.Холопова к ним относятся²:

1. Дубль-функции как тритоновые замены.
2. Разработка аккорда.
3. Линейные функции (ряды проходящих аккордов, вспомогательные, сочетания с pedalю).

¹ Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера». – М., 1975. С.307.

² Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. – СПб., 2003. С.453.

4. Колористические функции (подчеркивание красочности, смещение художественного эффекта на звучность, краску).
5. Функциональная инверсия (тяготение к диссонансу, неаккордовому звуку, к неустой).
6. Аккордовые ряды (где функции – модель и повторение).
7. ДКЭ, добавочные конструктивные элементы гармонии (вытесняющие базовые функциональные элементы).
8. Модальность как принцип гармонии, параллельный тональности (опора на звукоряд, а не на функции гармонии).
9. Модальность натуральных ладов, различных интервальных родов (лады: дорийский, лидийский, локрийский, укосненный, пентатонный, гемиольный «цыганский», переменный и т.д.).
10. Модальность симметричных ладов.
11. Расщепление категории тональности. Различные состояния тональности (рыхлая, диссонантная, парящая, инверсионная, переменная, колеблющаяся, многозначная, снятая, политональность).
12. Постальтерация. Эмансипация хромы. Возникновение принципа гемитоники, снятие семиступенности лада, образование омнитонального круга.
13. Тонально-функциональная реорганизация традиционного формообразования (на основе техники центрального тона, симметричных ладов, инверсионной либо диссонантной тональности и т.д.).

Новые гармонические техники используются как отдельно, так и во взаимодействии. Например, в миниатюрной второй прелюдии Шопена используется целый комплекс новых техник: разработка аккорда, линейные функции, колористические функции, функциональная инверсия – и шире – техника инверсий, которая является одним из мощных факторов вариативной техники, столь значимой в романтизме.

Типологическая общность музыкально-стилевой системы рассматриваемого периода определяется: связью гармонической стилистики с художественным заданием; базированием форм гармонического языка на принципах расширенной тональности, преимущественно в ее альтерационно-хроматической разновидности, но так же и модальной; особой ролью вариативных методов развития.

Художественные особенности альтерационно-хроматического стиля, который, в первую очередь, ассоциируется с «Тристаном» Вагнера, частично прослеживаются и в раннем романтизме. Они определяются: усилением красочной стороны гармонии, изменениями в функциональной системе гармонии, развитием деструктивного, децентрализующего начала, вуалированием звучности аккорда, тоники, тональной сферы. Хроматические явления включают: альтерированные аккорды, неаккордовые звуки к альтерированным звукам в аккордах – вспомогательные, побочные тоны, хроматизм аккордовых последовательностей – хроматическое перемещение всех или отдельных тонов.

Красочная сторона гармонии (фонизм, колористика) определяется следующими нормами:

- связь гармонии с тембром становится нерасчленимой;
- особая роль фактуры, мелодической фигурации в рождении новых форм фонизма;
- активное использование всего спектра возможных септаккордов;

- усложнение и обострение терцовой вертикали путем внедрения добавочных тонов (усложняющих диссонансов); возрастания альтераций, применения неаккордовых звуков к альтерированным звукам в аккордах – вспомогательных, побочных тонов;
- развитие аккордов нетерцовой структуры – квартовые, квинтовые, секундовые аккорды, неполные трезвучия;
- диссонантный контекст наделяет новой семантикой традиционные аккорды: трезвучие в «Тристане» – символ пустоты и простора, что раньше достигалось звучанием пустых квинт;
- новая аккордовая техника колористических сдвигов: эффект потемнения колорита (свет-тьма) осуществляется понижением терцового и квинтового тона в мажорном трезвучии, которое по Курту излучает свет, с одновременным опусканием баса на терцию вниз; или сопоставлением мажорного и минорного трезвучия;
- символика лейтгармонии.

Изменения наблюдаются и в функциональной системе гармонии:

- обогащение функциональной системы происходит за счет развития внутритональных отношений и медиантовых функций;
- новое распределение роли среди функций: укрепляется функция S, она становится универсальным модуляционным средством (как D₇ у классиков), возрастает роль плагальных оборотов – плагальная каденция становится основной, субдоминантовые предикты подготавливают появление тематизма;
- развитие и разрушение функциональной формулы T S D T идут параллельно: детализация (на видное место выдвигаются медиантовые созвучия) оборачивается децентрализацией функций: с одной стороны, слабые представители функции, с другой, перевес переменных функций над основными;
- тенденция расшатывания устойчивости: вуалирование звучности аккорда, тоники, тональности; эстетически привлекательной становится неопределенность окончаний: начало не с тоники, окончание не на тонике, окончание в другой тональности.

Развитие красочной стороны гармонии – фонизм и гармоническая колористика – стали важным художественным средством уже в раннем романтизме, начиная с Шопена. Колористические функции аккорда определяются такими факторами звучности как расположение аккорда, регистр, плотность (одновременность или разновременность взятия звуков), интервалика одновременно берущихся звуков (подчеркнутость или завуалированность интервальных комбинаций из звуков аккорда), протяженность аккорда во времени, экспрессия фактурного изложения, динамика, тембр³.

Фонизм (или краска, звучность аккорда) определяется исходным колористическим материалом и его развитием: показ разных граней элементов (перекодирование) и их эмоциональной изменчивости – переокраска звука аккорда, мотива, темы; использование приема вуалирования аккорда, тоники, тональности, что привносит недосказанность, делает более зыбкими очертания. В его орбиту попадают лейтгармонии («Тристан-аккорд»), стилевые аккорды: шубертова шестая минорная, шопеновская доминанта с секстой.

³ *Холопов Ю.* Цит.изд., с.360-361.

Уникальным примером вуалирования аккорда, тоники, тональности, претворения новых техник является вторая прелюдия a-moll Шопена, в миниатюре которой оригинально воплощена излюбленная романтическая тема двойничества.

Среди новых техник здесь представлены разработка аккорда, линейные функции аккорда, колористические функции, инверсионная техника, предтеча техники альтерационно-хроматического стиля Вагнера: каждая последовательность – кадансирование, усложненное хроматизмом.

Следует отметить, что инверсионная техника не ограничивается функциональной инверсией, под которой подразумевается «обращение» тонального тяготения, поворот его в обратную сторону, она рассматривается романтиками много шире, как правило, охватывает разные уровни композиционного целого, так что можно говорить о принципе инверсии, который становится аналогом бинарных оппозиций в музыкальном произведении – музыкальных образов и музыкальных структур в широком значении.

В музыке сопоставление полярно противоположных начал реализуется не только через систему образов, но и через инверсионную амбивалентность отдельных элементов музыкального языка. Каждый из инверсионных элементов наделен своей семантикой и в совокупности предстает как некая системная целостность, возникающая на базе оппозиций двух самостоятельных понятий, слитых воедино. Техника инверсий таит в себе бесконечную возможность зеркального отражения любого объекта, любого элемента, сообщая ему смысловую или пространственную глубину при достаточно экономном использовании средств музыкального языка. Придавая изначальную амбивалентность любому элементу структуры, она вместе с тем несет в себе идею тождества материала, сообщая ему органическую целостность и единство. Принцип бинарных оппозиций становится общей художественной моделью романтической музыкальной композиции, ее смысловым и структурным инвариантом.

Форма прелюдии – период, состоящий из трех сходных предложений: 7 тактов (два такта вступление, пять тактов тема) – 5 тактов – 7 тактов, пауза и завершает прелюдию четырехтактная каденция.

В прелюдии Шопена техника инверсий охватывает разные уровни гармонической системы. Это структурная амбивалентность разных «ликов» трезвучия – консонанс-диссонанс; это – функциональная амбивалентность трезвучия, основанная на вариантно-функциональном перекодировании аккорда: тоника становится субмедиантой, доминанта – тоникой, тоника – доминантой; тональная амбивалентность мажора и минора: впервые индикатор главной тональности a-moll – кадансовый квартсекстаккорд – появляется за девять тактов до конца пьесы; диссонантная неустойчивость трезвучий и подчеркнутая консонантность тонического трезвучия.

В основе темы лежит крайне простая гармоническая последовательность из четырех трезвучий: каденционный оборот K-D-T, который предваряется субмедиантой – минорным трезвучием VI ступени. И с самого начала возникает несоответствие предполагаемого, ожидаемого и реально осуществленного.

Пример 7 : 1
Lento

Ф. Шопен. Прелюдия № 2

Рассмотрим в чем заключаются эти несоответствия:

- начальная гармоническая последовательность темы указывает на свою принадлежность мажорной тональности, а не минорной, что подтверждается всеми аккордами каденционного оборота;
- начальное минорное трезвучие (e-g-h), звучащее на протяжении трех тактов из семи, по своей продолжительности претендует на роль тоники, но в последний момент происходит его функциональная подмена на субмедианту G-dur;
- тональность темы первого предложения – G-dur, главная тональность a-moll – тот самый «отодвинутый в самую глубину фон, скрывааемый бурно разросшимися», в данном случае, мажорными тональностями, о котором так красочно писал Курт;

- само начальное минорное трезвучие (натуральная доминанта), не типично для главной тональности a-moll;
- диссонантная неустойчивость трезвучий за счет фигурационного орнамента.

Таким образом, перекодирование гармонических элементов воспринимается как смена или сбрасывание масок, которыми они наделены изначально: трезвучие дается под маской диссонанса, субмедианта – под маской тоники, как и наоборот, а главная минорная тональность a-moll – под маской мажорных тональностей G-dur и D-dur.

Разъясним некоторые положения. Пронизывание аккордовой ткани линейным тяготением (вводнотоновые отношения, неаккордовые звуки – альтерационные и хроматические) носит по отношению к цельному вертикальному комплексу деструктивный характер – разрушает акустическое единство вертикали. Так, трезвучие становится диссонирующим аккордом (по принципу «структурного диссонанса» Ю.Холопова) в результате нестандартного использования вспомогательных хроматических звуков одновременно с натуральными. Контрапунктом к мелодии является двухголосная фактура, которая представлена гармонической фигурацией ломанными аккордами нижнего голоса. В ее основе чередование квинты аккорда с октавным удвоением терцового тона (черта, характерная для романтиков), только первый раз в трезвучии e-g-h октава (g-g) заменяется уменьшенной септимой (ais-g), в которой звук ais является вспомогательным к звуку h, и октава восстанавливается только при повторении оборота. Так оттягивается узнавание исходной структуры аккорда, которая проясняется только на слабом времени второй доли такта. Эта двудольная модель остигательно повторяется шесть раз и переходит к следующей гармонии – кадансовому квартсектаккорду тональности G-dur, при котором в фактуре нижнего голоса меняется только один нижний звук d. Трезвучие доминанты (d-fis-a) в следующем такте вуалируется еще тщательнее, поскольку вдвое увеличивается дистанция до момента «узнавания» аккорда: после квинты d-a берется уменьшенная октава gis-g, во второй раз – октава g-g, в третий раз – малая септима gis-fis и только в четвертый раз появляется ожидаемая, дополняющая трезвучие октава fis-fis. Такое интенсивное использование вспомогательных хроматических звуков, с одной стороны, говорит о линейных функциях и колористической технике, которая придает аккордам таинственный, мистериальный характер, с другой, – о технике разработки аккорда. Блуждание в потемках аккордовых и тональных лабиринтов завершается внезапной вспышкой света: так воспринимаются плагальные обороты заключительного тонического трезвучия G-dur, освобожденного от хроматического орнамента неаккордовых звуков, чередующегося с минорным (e-g-h) и увеличенным (es-g-h) трезвучиями субмедиантовой функции (опять же характерная черта романтической гармонии). Таким образом, заключение по своему характеру инверсионно началу предложения.

Второе предложение повторяется квинтой выше в D-dur. Но вместо ожидаемой тоники в нем интенсивно нарастает тональная неопределенность: впервые появляются «натуральные» диссонансы, окончание темы приходится на гармоническую неустойчивость, столь характерную для развивающей середины, и предложение оказывается разомкнутым и тонально неопределенным. Его окончание по своему характеру прямо противоположно первому предложению.

Третье предложение по наметившейся тональной логике ожидается в A-dur, но оно инверсионно заменяется кадансовым квартсектаккордом a-moll, с которого начинается не только зона главной тональности, но и зона диатоники, свободной от хроматизма

альтерированных аккордов. Аккорд растягивается на пять тактов, прерываемый мелодическими речитативами, паузой и усложняемый протянутыми диатоническими звуками мелодии f, затем d. Трезвучие доминанты появляется в новом фактурном обличье – на смену ломанным аккордам пришла четкость хорально-аккордовой фактуры, но эта четкость также обманчива, поскольку аккорд неожиданно меняет свою функциональную ориентацию: он становится тоникой следующей за ним автентической каденции в E-dur. Но игра функциональной амбивалентностью не закончена – последующее превращение тонического трезвучия E dur в доминантсептаккорд с секстой восстанавливает его доминантовую функцию и следует еще одна, «настоящая» каденция, приводящая к тонике a-moll. Тенденция расшатывать устойчивость заключительной тоники путем отклонения в субдоминанту, вследствие чего тоника звучит как доминанта, или, как в данном случае, путем отклонения в доминанту, которая становится тоникой, оборачивается сопоставлением двух каденций – ложной и настоящей. Заключительная каденция прелюдии – синтезирующий вариант двух предыдущих каденций, поскольку инверсионно сочетает структурную и функциональную определенность каденции первого предложения с поисками и блужданием каденции второго предложения. Таким образом, путь к тонике a-moll – долог и извилист. Длительное избегание тоники – один из распространенных приемов романтической гармонии: начало не с тоники и в другой тональности, избегание главной тональности до заключительной каденции – свидетельство вуалирования аккорда, тоники и главной тональности.

В эпоху романтизма рождается новый тип тональной системы, который получает название расширенной тональности (термин А.Шёнберга)⁴. Расширенная тональность – категория романтической, позднеромантической, импрессионистской и постимпрессионистской гармонии. В эволюции европейской тональной системы расширенная тональность определяет качественно новый этап в переходе от классической тональной системы, в широком смысле слова, к современной хроматической системе. Этот этап характеризуется не только расширением, обогащением, уточнением и усложнением ладогармонической организации, но и расшатыванием устоев классической тональной системы, формированием её новых качеств и свойств.

Расширенная тональность свойственна и музыке XX века. Она встречается в произведениях Скрябина раннего и среднего периода творчества (до op.59), Римского-Корсакова, Рахманинова, Дебюсси, Равеля, раннего Шёнберга, Р. Штрауса и других композиторов.

Процесс расширения тональности характеризовался резким возрастанием элементного состава гармонической системы – ее ладовых, аккордовых, функциональных и тональных средств. Рассмотрим эти изменения более детально.

Ладозвукордная основа представлена целым рядом хроматических и диатонических структур. Хроматика включает альтерационно-хроматические и симметричные (целотоновую и полутон-тоновую) структуры; новыми формами обогащается мажоро-минор – одноименные разновидности дополняются параллельными, однотерцовыми, полными; диатоника включает тональную диатонику, семиступенную диатонику (старинные или народные диатонические лады) и пентатонику – свидетельство возрождения модальности в новых условиях. Эти разные по своим конструктивным и выразительным возможностям ладовые звукоряды – средство характерности и контраста – функционируют как

⁴ *Schönberg A. Harmonielehre. Leipzig. 1977. (1-е изд. 1911).*

относительно замкнутые ладовые субсистемы, рождая специфические интонационные сферы и обогащая композиционные техники. В варьировании, противопоставлении ладов композиторы черпали новую выразительность, используя их с целью создания образных контрастов. Рассмотрим ряд примеров.

Прелюдия Шопена №9 E-dur – образец концепционного использования мажоро-минорных структур в миниатюре, насчитывающей 12 тактов. Форма прелюдии – период из трех предложений – A, A₁, A₂.

Пример 7 : 2

Ф. Шопен. Прелюдия № 9

The musical score for Chopin's Prelude No. 9, E major, 12 measures, is presented in four systems. The first system (measures 1-2) begins with a forte (f) dynamic and a descending scale in the right hand. The second system (measures 3-4) continues the descending scale and includes a 'cresc.' marking. The third system (measures 5-6) features a 'ff' (fortissimo) dynamic and a 'decresc.' (decrescendo) marking. The fourth system (measures 7-12) includes a 'riten.' (ritardando) marking and ends with a 'ff' dynamic. The score is annotated with various musical terms and symbols, including 'Largo', 'f', 'ff', 'p', 'cresc.', 'decresc.', 'riten.', and 'Lento'.

Все три предложения, имея сходное начало, построены на ярком гармоническом контрасте. Принцип варьирования здесь осуществляется сменой гармонических техник, переоценкой состояния тональности, с различной функциональной трактовкой какого-либо приема, и подразумевает наличие ладовых, функционально-гармонических, тональных, секвентных изменений в процессе повтора темы. Прелюдия носит характер торжественного шествия не лишенного героико-траурного оттенка – размеренная поступь, маршеобразность (в конце первых двух предложений звучат отголоски барабанной дроби – длительное тремоло в басу на последнем аккорде), пунктирный ритм, медленный темп *Largo*, низкий басовый регистр, исходное звучание *f*, на *crescendo* в кульминации второго предложения достигает *ff*, третье предложение начинается *p* и к концу на *crescendo* снова достигает *ff*.

Первое предложение – однотональное, трактовка диатоники основана на разнообразии кварто-квинтовых соотношений аккордов, включающих как аккорды основных функций (T, S, D), так и аккорды побочных ступеней II-V, III-VI. Нарастающая экспрессия второго предложения связана с использованием аккордов одноименного и параллельного мажора-минора (третья низкая, третья мажорная), с динамикой интенсивного модулирования в далекую тональность *As-dur*. Богатство тонального плана с уходом в бемольную сферу, отправной точкой для которого стало трезвучие н. III ступени *g-h-d*, (*E-dur* – *C-dur* – *F-dur* – *As-dur*), эллиптических оборотов, функциональных инверсий создает очень пластичное ладово-тональное переинтонирование многократно повторяющихся тонов темы, что в целом и создает эффект интенсивно изменяющегося тонального состояния, характерного для развивающих разделов. Путем сопоставления мажорного тонического трезвучия *As-dur* с одноименным минорным *as-moll*, энгармонически равному трезвучию *gis-moll* (верхняя медианта -III ступень *E-dur*), Шопен возвращается в главную тональность *E-dur*. Третье предложение представляет собой двукратное восходящее секвентное проведение первого такта темы: *E-dur*, *F-dur*, *g-moll* – *G-dur*, тоника которого в качестве н. III ступени становится теперь уже точкой возврата в главную тональность и завершается каденцией в *E-dur*. Таким образом, трехкратный утверждающий повтор темы логично контрастирует развивающей середине и в то же время дает еще один вариант мажоро-минорных отношений. Отметим особую роль верхней медианты в ее разных вариантах. Она выступает в роли отправной точки перехода в новую тональность, как уже указывалось, во втором предложении (аккорд н. III); соединительного звена в секвентных построениях в третьем предложении: минорная *S E-dur* (*a-c-e*) является верхней медиантой тонического трезвучия *F-dur*, соответственно его *S* (*b-d-f*) – верхняя медианта тонического трезвучия *g-moll*. Она же выступает в роли точки возврата в главную тональность *E-dur* в конце второго предложения (*III-D*), в конце третьего предложения (*н. III-D-T*).

Выразительные возможности модалной техники заложены в интонационной характерности ладовых структур. Динамика гармонического развития заключается в ладовом колорировании, варьировании, противопоставлении. Одним из наиболее ярких и убедительных образцов подобного ладового варьирования является вступительная тема сонаты Листа *h-moll* (1853) – тема рока, судьбы. Ее гаммообразный характер концентрирует внимание на специфике ладовой структуры, которая последовательно варьируется в каждом новом проведении темы, рождая красочный эффект ладовых смен. Так, во вступлении тема проходит сначала во фригийском, затем в дважды гармоническом *g-moll* (цыганская

или венгерская гамма); в доминантовом преддыкте к теме первой побочной партии ее варианты от звука «а» «прочитываются» в гармоническом b-moll, в гармоническом d-moll (доминантовый лад), в натуральном и в мелодическом d-moll и т.д.

Пример 7 : 3 а
Lento assai.

Ф. Лист. Соната h-moll

Example 7: 3a, Lento assai. The score is in F major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a piano introduction marked *p sotto voce*. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The tempo is Lento assai.

Пример 7 : 3 б

Ф. Лист. Соната h-moll

Example 7: 3b. The score is in F major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a piano introduction marked *p*. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The tempo is Lento assai. The score includes various markings: *8va bassa*, *cresc.*, *molto cresc.*, *poco rall.*, and *marc.*

Рассмотрим примеры симметричных ладов. В эпоху романтизма пальма первенства в открытии целотоновой гаммы принадлежит Глинке. По поводу второго лада полутон-тон или, как вариант, тон-полутон, обычно называемого в отечественном музыкознании «гаммой Римского-Корсакова», такой однозначности нет, поскольку на авторство кроме Римского-Корсакова претендуют Шопен и Лист. Рассмотрим Сонет 104 Петрарки-Листа (1839) из второй тетради «Италия» его цикла «Годы странствий», в котором не только ярко проявились черты, свойственные художественной системе зрелого романтизма и в какой-то мере предвосхитившие находки Вагнера, но были сделаны открытия и в ладовой сфере.

Речь идет о вступительной теме. Первый раздел вступления *Agitato assai* носит драматически страстный характер. Взволнованно, тревожно, порывисто звучат диссоциирующие аккорды в секвентном восхождении, передающие возбужденное состояние героя. Необычна и ладовая организация раздела. Он построен на энгармонизме всех обращений одного уменьшенного вводного септаккорда *his – dis – fis – a*, несущих функцию вводного в субдоминанту. По примеру *Confutatis* из «Реквиема» Моцарта, этот уменьшенный вводный септаккорд с обращениями рассматривается как тройное задержание к доминантсептаккордам соответствующих тональностей, в которые они и разрешаются (звук, относящийся к пятой ступени новой тональности, остается на месте, остальные звуки поднимаются на полтона вверх – см. пример 6:9).

Пример 7 : 4 Ф. Лист. Сонет Петрарки №104



В секвенционной последовательности выстраивается малотерцовый ряд D_4 к тональностям H, D, F, As, H, которые вместе с вводными септтаккордами объединяются восходящим гаммообразным ходом баса по звукам симметричного лада полутон-тон (*his – cis – dis – e – fis – g – a – b – c*) с характерным для него в будущем малотерцовым рядом моноструктурных аккордов. Так были открыты новые возможности симметричного лада, представленного в своей системной целостности – в мелодико-звукорядной и новой аккордово-гармонической форме (напомним, что Сонет был создан в 1839 г., а Римский-Корсаков, за кем закреплена пальма первенства открытия данного лада, в 1844 году только родился).

Примечательно, что исследователи, в частности Ю.Холопов, гамму полутон-тон обнаруживает у ИС.Баха в Сарабанде *g-moll* в Третьей английской сюите (тт.17-19), в репризе *Andante* фортепианной сонаты Бетховена op.28 (т.25 от конца), в разработке Первой баллады Шопена [1831-1835] (тт. 130-133), в заключительной партии экспозиции и репризы 1 части его сонаты *b-moll* op.35 [1837-1839] (в двадцатитактовой теме это тт.11-12)⁵. Д.Гойови аналогичный лад (*c – des – es – e – fis – g – a – b – c*), названный им «шопеновская гамма», усматривает в начальных тактах финала той же сонаты Шопена⁶.

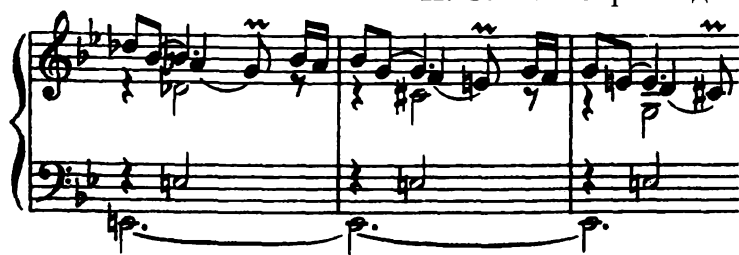
⁵ Холопов Ю. Симметричные лады в русской музыке // Идеи Ю.Н.Холопова в XXI веке / К 75-летию со дня рождения. – М., 2008. С.119-120.

⁶ Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов. – М., 2005. С.52.

Пример 7 : 5

a

И. С. Бах. Сарабанда



b

Л. Бетховен. Соната op.28 ч.II



c

Ф. Шопен. Баллада №1



d

Ф. Шопен. Соната b-moll op.35 ч.I





Ответом на вопрос кем открыт лад, может служить тот факт, что, во-первых, во всех приведенных примерах лад использовался как фрагмент тематического развития. Не является исключением и единственный пример использования лада в начале темы финала сонаты Шопена (пример 5 е), поскольку его фрагментарность еще более усилена. Это связано с тем, что секвентное развитие начального мотива, представляющего мелодическую фигурацию уменьшенного септаккорда с примыкающей к нему большой секундой и, естественно, использующего неполный лад дается в двух разных транспозициях лада (от *des* – т.1 и от *c* – тт.2-3), что нарушает целостность ладового звукоряда, тем более, что он тут же без остатка «растворяется» в последующем безостановочном интонационном развитии. И только в Сонете Листа, впервые, при сохранении «природного» секвентного характера гаммы полутон-тон, принцип тематической фрагментарности в использовании лада переходит в новое качество и сменяется принципом тематической целостности, при которой лад полностью определяет характерность художественного образа темы, что так блестяще значительно позднее осуществил Глинка на основе целотоновой гаммы Черномора. Это и определило магистральные пути дальнейшего развития данного лада в творчестве многих композиторов.

Во-вторых, звукорядная форма нового симметричного лада полутон-тон обогатилась новой колористической, а не функциональной аккордовой техникой. Если во всех предшествующих случаях, показанных в примере 5, гамма излагалась на фоне обращений одного аккорда – уменьшенного вводного септаккорда (пример 5 d) или доминантсептаккорда (пример 5 c), то с легкой руки Листа в дальнейшей художественной практике широко используется аккордовая техника малотерцовых рядов (мажорных и минорных трезвучий, доминантсептаккордов) – в данном случае малых мажорных терцкварталкордов. Все сказанное – красноречивое свидетельство особых заслуг Листа в открытии новых выразительных возможностей лада полутон-тон, которые и стали отправной точкой его использования и развития в художественной практике.

Обогащение аккордового арсенала тональности шло за счет добавления новых аккордов в мажоро-минорных системах, причем они относились к условной диатонике и не рассматривались как альтерационные или хроматические.

Аккордовая палитра расширялась за счет использования терцовых многозвучий – нон-аккордов, ундецимаккордов, разнообразных структур септаккордов (пример 7 : 6), усложнения и обострения терцовой вертикали путем внедрения всевозможных добавочных тонов (усложняющих диссонансов), а также за счет обращения к аккордам других структур: квинтовым (пример 7 : 7), квартовым, секундовым, использования неполных аккордов.

Пример 7 : 6

Р. Шуман. Любовь поэта. Я не сержусь

Пусть я забыт то бой,
Хоть из-ме-ни ла ты,
E - wig ver. lor - nes Lieb,

пусть я забыт то бой, но гне - ва нет,
хоть из-ме-ни ла ты, я не сержусь,
e - wig ver. lor - nes Lieb, ich grol - le nicht,

Пример 7 : 7

Ф. Лист. Мефисто-вальс

Allegro vivace (quasi presto)

Piano

1 mezzo forte

f marcato

Неполные аккорды наглядно представлены в песне «Двойник» Шуберта.

Пример 7 : 8

Ф. Шуберт. Двойник

Sehr langsam [Очень медленно]

Спит го-род весь, во мра-ке рас-ки-нут. Вот здесь ко-
Still ist die Nacht, es ru-hen die Gas-sen, in die-sem

-гда-то ан-гел мой жил. Уж е-ю дом дав-но по-
Hau-se wohn-te mein Schatz, sie hat schon längst die Stadt ver-

-ки-нут, а все он сто-ит так же, как и был.
-las-sen, doch steht noch das Haus auf-dem-sel-ben Platz.

Пред ним че-ло-век, и плачет он, бедный, ло-ма-ет ру-ки
Da steht auch ein Mensch und starrt in die Hö-ke, und ringt die Hän-de

credo. poco a poco

в стра-да-ние не-мом. Мне страшно взглянуть на лик тот бледный,
vor Schmerzensge-walt, mir graust es, wenn ich sein Ant-lits se-he,

cresc.

43 *accel.*

ведь те же му-ки во мне са-мом! Двойник пе-чаль-ный, смеешь-ся ты,
der Mond zeigt mir mei-ne eig-ne Ge-stalt. Du Dop-pel-gän-ger, du blei-cher Ge-

dim. p cresc.

что ли? За-чем ты повто-рил точь-в-точь мо-и стра-дания, му-ки бо-ли пред
- sel-le! Was äffst du nach mein Lie-bes-leid, das mich ge-quält auf die-ser Stel-le so

до-мом ми-лой в э-ту ночь?
man-che Nacht in al-ter Zeit!

p pp ppp

Как всегда у Шуберта, как и вообще у романтиков, на первом плане передача общей атмосферы поэтического текста и его смысловых оттенков, которые иллюстрируются в основном средствами гармонии. Сам текст Гейне, балансирующий на грани воображения и реальности, показывает героя. его трагический монолог, навеянный мрачными,

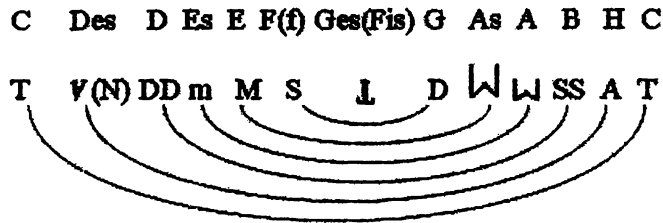
навязчивыми воспоминаниями, в зеркале которых отражаются былые, но неостывшие терзания и муки израненного сердца. Музыкальным эквивалентом этих чувств становятся вариации на басса-остинато в жанре пассакалья. В качестве темы остинато используются два самостоятельных гармонических оборота из четырех аккордов каждый, которые частично реализуют идею двойничества. В основе первого лежит мотив креста, близкий к ВАСН: h-ais-d-cis, – символ крестных мук, который проецируется на муки любовные. Безысходность, отражающаяся в его неизменном повторе, немое страдание, чувство опустошенности, которое достигается использованием неполных аккордов в виде пятиголосных(!) двузвучий с необычным «пустотно-разреженным» тембро-регистровым расположением тонов аккордов, из которых как бы вынута «душа» – тоническое трезвучие без терцового тона, доминантовый секстаккорд без квинтового и т.п., линейная природа которых подчеркнута октавными дублировками, – рождает образ трагической безысходности. Второй гармонический оборот – отзвук далекого прошлого. Напряжение спадает благодаря включению элементов модальности (h эолийский: t-d- tP) и полноты трезвучных аккордов, привносимой звуками мелодии. И третий остинатный элемент, цементирующий оба остинатных построения на протяжении 14 тактов, – это выдержанный осевой тон f^{is} аккордовых последований, который не меняя своего регистрового расположения в малой и большой октавах, является общим звуком для всех аккордов, участвующих в его перегармонизации. Контрапунктом к остинатной теме служит мелодия речитативного склада, интонационная основа которой все время обновляется. И только в пятой, кульминационной, вариации (т.43) размыкается замкнутость пространства, дается новый материал – последование аккордов на основе хроматической гаммы. В качестве репризы-коды звучит первая остинатная тема, обрамленная двумя трезвучиями (тоническим и н.П ступени), которая завершается плагальной каденцией с мажорной тоникой.

В музыке романтиков усилено внимание к структуре аккорда – его расположению, фактурному изложению, интервальному строению, фоно-колористической звучности. Происходит интервальная «перепланировка» терцовой структуры аккорда: в аккордах акцент делается на интервальной симметрии тритонов, которая возрастает в связи с альтерацией аккордов. В таком качестве выступает доминантообразные аккорды (D₇ на пятой и DD₇ на второй ступенях). В результате понижения квинтового тона этих созвучий в их структуре возникает двойной тритон, влекущий за собой энгармоническое равенство основного вида аккорда его обращению – терцквартаккорду, отстоящего на тритон («тритоновый дубль» по Холопову) или дубль-доминанта и дубль-двойная доминанта, что существенно обновляет фонизм таких аккордов. Немаловажно и регистровое расположение тонов аккорда (см. описание начала примера 7 : 10).

В отличие от классической тональности в расширенной тональности к трем главным основным функциям (Т, S, D) добавляются функции двух медиант и субмедиант, «фригийская» вторая ступень, а также по терминологии Ю.Холопова дубль-доминанта, дубль-двойная доминанта, дубль-субдоминанта, верхняя и нижняя атаки (вводнотоновые аккорды к тонике). В следующей схеме представлены функции аккордов на ступенях хроматического C-dur по системе Ю.Н.Холопова ⁷ (расшифровку символов см. Приложение 1.2):

⁷ Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. – СПб., 2003. С.446.

Схема 1



Раздвижение структурных рамок тональности обусловлено включением в ее состав аккордовых средств тональностей диатонического, а затем и мажоро-минорного родства: статус новых тональных элементов обретают их доминанты и субдоминанты, получившие название побочных. Подчиняясь новой тонике, они перестают выполнять модуляционную функцию, увеличивая радиус действия тонального центра.

Возросшая роль аккорда закрепились в понятии «лейтгармония», которое выступает как аккорд-символ, несущий стилевую функцию и обладающий образной семантикой. И хотя свой отсчет она ведет от «тристан-аккорда» Вагнера, в подобной функции, например, выступает увеличенное трезвучие в Мессе As-dur Шуберта. В целом, в творчестве Шуберта формируются многие характерные признаки романтической гармонии зрелого романтизма, которые получают развитие в творчестве Листа, Вагнера и других поздних романтиков ⁸.

Аккордовый арсенал Шуберта включает не только многообразные виды септаккордов, но и увеличенное трезвучие. Сам принцип его трактовки предвосхищает вагнеровскую идею аккордовой символики, идею лейтгармонии – знакового элемента романтической музыки. Именно такую функцию несет увеличенное трезвучие в мессе As-dur ⁹. Активное использование его в энгармонических модуляциях, фоническая характерность, риторическая символика, таинственная недосказанность дают повод рассматривать его как лейтгармонию. Разная степень интенсивности его хроматической сущности определяется близостью или отдаленностью соединяемых тональностей (например, As-dur – f-moll или F-dur – fis-moll) и выявляет его изменчивую образную семантику. Лирический акцент свойствен ему при переходе из мажора (As-dur) в параллельный минор (f-moll). Размещение энгармонической модуляции в начале темы открывает процесс внутреннего интенсивного гармонического развития, основанного на пластике мелодической линии фагота as-e-f-d-es, которая на фоне выдержанной тонической терции as-c двух кларнетов обрисовывает четыре различных аккорда, как результат ее перегармонизации. Именно в таком качестве участвует увеличенное трезвучие в создании интимно-исповедальной, лирико-философской, созерцательной темы Kyrie мессы As-dur.

⁸ В музыке Листа увеличенное трезвучие играет особую роль: достаточно вспомнить вступительную тему «Фауст-симфонии» (1854), мелодия которой состоит из двенадцати хроматических звуков, в основе которых лежат четыре увеличенных трезвучия – одна из первых общепризнанных «серийных» тем:



⁹ Примеры Шуберта из мессы As-dur приводятся из работы: Лопанцева О. Сакральные модели романтизма: мессы Ф.Шуберта. Дипл. раб. РАМ им. Гнесиных (научн. рук. Л.С.Дьячкова). – М., 2001. См. также: Лопанцева О. Романтическая гармония в мессах Шуберта: семантика музыкального языка // Семантика музыкального языка. Материалы научн. конф. РАМ им. Гнесиных 15-16 марта 2004. – М., 2005.

Пример 7 : 9

Ф. Шуберт. Месса As-dur. Kyrie

Andante con moto.



Равновеликость увеличенного трезвучия, по мнению О.Лопанцевой, символизирует в мессе Божественное Троиединство – Отца, Сына и Святого духа. Наряду с этим, трехголосная фактура начала Кугие также отображает Божественную Троицу ¹⁰. Своеобразное преломление получает контур увеличенного трезвучия и в тональном плане цикла – As-dur (Kyrie), E-dur (Gloria), C-dur (Credo) ¹¹.

Драматической экспрессией наделено увеличенное трезвучие в теме, открывающей Sanctus и состоящей также из четырех аккордов. Динамический характер темы во многом обусловлен фактурным расположением аккорда, способами его фигурирования и связью с тембром, динамикой, артикуляцией звука, что и определяет особый колористический эффект данной темы.

Пример 7 : 10

Ф. Шуберт. Месса As-dur. Sanctus

Andante.

Примечательно тембровое и регистровое расслоение звуков тонического трезвучия F-dur – «от глубоких басов (виолончель, контрабас и орган) до высоких обертонов

¹⁰ Лопанцева О. Романтическая гармония в мессах Шуберта: семантика музыкального языка. С.16.

¹¹ Там же, с.19.

(кларнеты и гобой): их разночастотная пульсация образует «аккорд-резонанс», который создает достаточно напряженное гармоническое поле. В «аккорде-резонансе» участвуют и валторны со специфическим, выделяющимся из общего контекста «раскачивающимся» мелодическим оборотом (базирующимся сначала на тонической прима, а затем тонической терции)»¹², что акцентирует общий звук трех аккордов – а. В третьем такте появляется увеличенное трезвучие f-a-cis, которое в момент кульминации на *ff* разрешается в тонику однотерцового минора fis-moll. Мистериальный характер темы окрашивает в те же тона и увеличенное трезвучие. Трехкратное консеквентное проведение темы выстраивает следующий малотерцовый тональный ряд: F – fis, D – es, H – c.

Все это подтверждает слова Курта, что «варианты выразительных возможностей одного-единственного аккорда бесчисленны и полны значения»¹³, а приведенные примеры дают повод рассматривать в качестве «предвестников аккорда, имеющего лейтмотивное значение», не только упомянутые Куртом «трезвучие A-dur в «Лоэнгрине» и уменьшенный септаккорд, характеризующий силы зла в «Волшебном стрелке» Вебера¹⁴, но и увеличенное трезвучие в мессе Шуберта As-dur.

С романтической тягой к колористичности связано и активное развитие субдоминантовой сферы в музыке романтизма. Велика доля аккордов субдоминантовой функции в гармонических последованиях, субдоминанта заняла доминирующее положение в качестве модулирующего средства, значительно возросла роль плагальных каденций – например, все части мессы Шуберта Es-dur имеют плагальное завершение.

Характерным индексом романтической гармонии становится медиантовость: «...Гармония романтиков отличается чувственной роскошью многочисленных медиантовых сочетаний»¹⁵. Медиантовые отношения характеризуют последовательности аккордов, сопоставления тональностей тем, разделов, частей цикла. Уже у ранних романтиков Шопена, Шуберта, Шумана используется техника терцово-диатонических, терцово-мажоро-минорных и терцово-хроматических рядов. Многочисленны их примеры в музыке Берлиоза, Вагнера, Листа, Брукнера, Гуго Вольфа. Так, медиантовыми отношениями насыщена гимническая тема Grandioso первой побочной партии в сонате h-moll Листа. Конструктивный каркас темы – непрерывный терцовый ряд, основанный на по-тактном чередовании трезвучий и септаккордов сначала диатонического, затем мажоро-минорного родства тональности D-dur: I – VI₅ – IV₆₄ – II₂ – н.VII – н.II₆₄.

Пример 7 : 11
Grandioso.

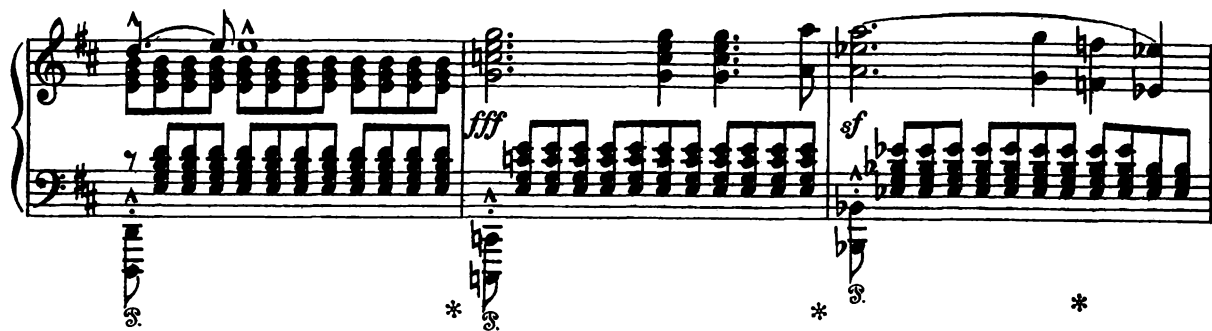
Ф. Лист. Соната h-moll. Grandioso

¹² Там же, с.16.

¹³ Курт Э. Цит. изд., с. 99.

¹⁴ Там же, с.95.

¹⁵ Там же, с.174.



Медиантовая направленность тонального соотношения частей цикла отличает мессу As-dur Шуберта: As - E - C - F - F - As - F - f - As.

Другое завоевание романтической гармонии – хроматические аккордовые последовательности разных видов. Один тип – хроматические скольжения (термин Курта) параллельных аккордов, как, например, нисходящий хроматический каскад мажорных квартсектаккордов, «стартующий» со звука g третьей октавы и заканчивающийся на звуке As контроктавы в этюде Листа «Мазепа»; или, как вариант, во вступительном разделе того же этюда движение параллельных уменьшенных вводных септаккордов сначала по квартам вниз cis-gis-es-b-f-c, затем по хроматизму вверх c-cis-d. Линейно-мелодические связи таких созвучий, основанные на «ленточном» голосоведении (Ю.Тюлин), компенсируют отсутствие функциональной связи с тоникой.

Пример 7 : 12 а

Ф. Лист. Этюды трансцендентного исполнения. Мазепа



Пример 7 : 12 b
Allegro.

Ф. Лист. Этюды трансцендентного исполнения. Мазепа



К этому же типу относится хроматическая последовательность параллельных мажорных сектаккордов, восходящих по малым секундам на органном пункте h, с помощью которой осуществляется динамическое нарастание во второй части мессы Шуберта As-dur, Gloria.

параллельные H_6 C_6 Cis_6 D_6 Fis_9
сектаккорды
органый пункт h _____

Пример 7 : 13

Ф. Шуберт. Месса As-dur. Gloria



Второй тип хроматических образований – альтерированные последовательности с одновременным противодвижением в крайних голосах через общую звуковую ось в крайних голосах при педалирующих средних. Он представлен в Credo мессы Шуберта As-dur. На фоне выдержанной сексты es-c средних голосов (тенора и альты) в крайних голосах осуществляется хроматическое противодвижение – восходящее в сопрано (fis – g – as – a), нисходящее в басах, дублируемых тромбонами (as – g – fis – f – e), где общей осью является звук g. В результате возникает гармоническая последовательность с интенсивным движением, насыщенным энгармонизмом и эллиптическим оборотами ¹⁶.

Пример 7 : 14

Ф. Шуберт. Месса As-dur. Credo



¹⁶ Примеры 13 и 14 заимствованы из статьи О. Лопанцевой, с.28-29.

Наряду со стремлением к аккордовой символике романтизм формирует феномен отдельного звука (Э.Курт). Романтизм воспринимает звук в подсознательном напряжении, вибрации, в стремлении выйти из замыкающих его границ ¹⁷. Последнему способствует колористическая аккордовая и тональная перекраска звука. При этом используется перегармонизация звука не только в мелодии (пример 7 : 15), но и в басу (пример 7 : 11 – звук d), и в средних голосах (пример 7 : 8 – осевой звук fis).

Пример 7 : 15

Ф. Лист. Liebestraum

Темпо I.



«Как ни одно другое стилистическое направление, романтизм умеет извлекать необыкновенные динамические и красочные эффекты из сопоставления созвучий светлых диэзных тональностей и темных бемольных сфер, использует своеобразное сверкание ошеломляющих переходов и поражающее воздействие отдельных аккордовых сдвигов» ¹⁸. В данном высказывании Курта речь идет о создании в музыке гармонического эффекта света и тени в виде тончайших намеков, обильно используемых Вагнером, в частности, в «Тристане». Суть «эффектов движения вглубь» (Курт) заключается в понижении терции, а нередко и квинты мажорного трезвучия и присоединением к нему терции снизу. Гармонический прием колористического сдвига аккордов связан напрямую с семантикой текста. Подобные сдвиги достигаются и более простыми средствами – сопоставлением одноименных трезвучий и медиантовыми мажоро-минорными сопоставлениями, которые Курт в музыке Шуберта определял как «интенсивный контраст настроений».

В период зрелого романтизма тяга к крайнему заострению романтических черт позволила Курту говорить о кризисе романтической гармонии. Романтическая гармония зрелого романтизма напрямую связана с «Тристаном» Вагнера, в котором сконцентрированы все самые острые её проблемы. Это формирование новой альтерационно-хроматической системы, новая трактовка консонанса и диссонанса, устоя и неустоя, дальнейшее развитие техники инверсий, техники колористических сдвигов аккордики, техники лейтгармоний, появление дополнительно-конструктивного элемента, предельное проявление линейности, техника бесконечной мелодии.

В системе мышления Вагнера в данной опере логические черты музыкальной композиции определяются двумя основополагающими принципами: инверсией элементов музыкальной композиции и их отношений, и варьированием как средства выявления мифологической основы музыкальных структур. Инверсия дня и ночи, любви и смерти (Liebestod) ¹⁹, жизни и смерти, конца-начала допускает свое функциональное обращение,

¹⁷ Курт Э. Цит. изд., с.43.

¹⁸ Курт Э. Цит. изд., с.267.

¹⁹ Термин Liebestod принадлежит Вагнеру, он впервые был «озвучен» в программе-пояснении, подготовленной композитором для концерта 27 декабря 1863 года: «Тристан и Изольда». Вступление (Liebestod)».

что воплощается в исходной идее зеркального подобия-расхождения: в гармонии – это зеркальная инверсия структуры лейтгармонии мотива любви-смерти, мажорное трезвучие – минорное трезвучие, и т.п. Так происходит охват в поэтической системе полярных граней бытия: любовь и смерть – Liebestod. Стремление разгадать тайну любви, выразить внутреннее состояние – впечатление грезы наяву, чего-то резко отчетливого и одновременно-туманно-расплывчатого, оборачивается склонностью к незавершенности, к бесконечно расширяющемуся образу – характерное для Вагнера понимание единства музыкальной формы как единства непрерывного развития. Неслучайно, у Вагнера отмечают новую историческую модель «бесконечной мелодии», свойственной Баху. Индексом непрерывного развития становится не только секвентное развертывание, но и сцепление звеньев чаще всего через общий звук, который связывает окончание предыдущего звена с началом следующего. Этот прием продемонстрирован с первых тактов Вступления. Начальное звено секвенции в тональности a-moll начинается со звука “a” и заканчивается в мелодии звуком “h”; мелодия второго звена в тональности C-dur должна начаться со звука “c”, но начинается со звука “h”, что не только подчеркивает начало нового этапа – кульминационный звук первого звена оказывается инверсионно-исходным для следующего подъема, но и сама замена интонации малой сексты большой секстой (или уменьшенной септимой) усиливает напряженное состояние.

Пример 7 : 16

Р. Вагнер. Тристан и Изольда. Вступление

Langsam und schmachkend

legato

pp

6

p

cresc.

11

p

pp

cresc.

16

piu f

f

p

Композиционное новшество – расширение способов варьирования микротематизма путем постоянной перемены отношений символов и функций. Это определяет логическую форму развития, логическую форму отношений элементов.

Непрерывность обновления особенно характерна для «Тристана», где оно становится своего рода метафорой бесконечного томления. Бесконечность стремления, для которого каждое достижение является началом нового цикла, непрерывность развития осуществляется благодаря преобразованию собственно мотивов – минимальных единиц тематического процесса. Курт интерпретировал эти Ur-формы поэтики в духе романтической философии бессознательного. Характерное для Вагнера преобладание мотива над темой (равно как и замена темы мотивом), и развитие микротехники – оказались пророческими для судеб европейской музыки XX века. Примечательна мысль Курта, которая стала затем аксиомой символизма абстрактной живописи, что, чем ближе содержание к глубинам, тем больше упрощаются символы, приближаясь к первейшим, типичнейшим и основным формам. Лейтмотивы Вагнера выступают как ментальные структуры.

Общая тенденция искусства второй половины XIX века образно обозначена братьями Гонкурами как литература «близоруких». Писателей все меньше заботила цельность видения, все большее значение приобретали детали, фрагмент. В 1869 г. они писали: «Для древней литературы характерно то, что было литературой дальноточных, т.е. изображение целого. Особенность современной литературы и её прогресс в том – что она литература близоруких, т.е. изображение частностей»²⁰. «Преувеличение деталей – их выделение, укрупнение – оставляло неясными, размытыми контуры целого: пропорциональность общих линий и перспектив – писал Мопассан, – уступила место близости к объекту, размещению внутри него»²¹. При разъятии целого на отдельные фазы фрагмент выступал как его символ («часть вместо целого»). Стремление и способность мотива нести функцию темы ярко проявилось в лейтмотивной системе вагнеровских опер. По мнению Ю.Н.Холопова лейтгармония является исходной точкой и центральным звеном развития и ее следует рассматривать как добавочный конструктивный элемент (ДКЭ), который оспаривает свое первенство с тоникой.

Альтерационно-хроматическое направление отражает мир романтических страстей и волнений, тенденцию к воплощению эмоциональных нарастаний и напряжений. Художественные особенности альтерационно-хроматического стиля определяются повышением внимания к процессуальной стороне гармонии, что выражается в возрастании гармонического напряжения, экспрессии и достигается путем избегания ощущения покоя:

- в аккордике – перерастание аккордом рамок трезвучия, предпочтение ему септаккордов и нонаккордов, консонанс по звучанию менее продолжителен чем диссонанс, функциональная подмена консонанса диссонансом, разрешение аккордов напряжения в септ-и нонаккорды, альтерированных септаккордов – в неальтерированные септаккорды («консонанс»);
- устремление аккорда к дальнейшему расширению реализуется через разрешение септими аккорда вверх – свидетельство усиления мелодического тяготения;

²⁰ Цит. по: Божович В. Традиции и взаимодействие искусств. – М., 1987. С.34.

²¹ Там же, с.40-41.

- в тональной сфере всевозможное обострение доминантовости, вводнотоновости привели к преобладанию характерных доминантовых форм аккордов над другими: гипертрофия D за счет T и S, разного рода «доминантовые аккорды» на разных ступенях лада провоцирует рост доминантовых напряжений. Обилие вводнотоновых тяготений приводит к тому, что мелодическое начало приобретает перевес над аккордовым, что свидетельствует о развитии линейно-мелодических функций;
- усиление связи гармонии с полифонией, которой Вагнер отводил ведущую роль: «гармония сама по себе есть нечто воображаемое: действительно доступной чувствам она становится как полифония» – писал Вагнер в «Опере и драме»²². Еще тональная связь не утрачена, но становится заметной связующая сила контрапунктических форм.

Изменения в функциональной системе определялось двумя противоположными тенденциями, направленными на усиление или на ослабление функциональной динамики. Разнясь по своему генезису, они подчас оказывались сходными по конечному результату.

Развитие функциональной стороны гармонии в расширенной тональности выражено:

1. В усилении роли отдельных функций, в частности доминантовой: преобладание характерных доминантовых форм аккордов и доминантовых отношений между ними связано с господством альтерированных аккордов.
2. В возникновении новых вариантов типовых функциональных формул на основе более широкого использования аккордов побочных ступеней. Традиционный доминантсептаккорд может разрешаться в трезвучия или септаккорды I, VI, II, III, IV ступеней²³.
3. Любая кадансовая формула может дублироваться аккордами побочных ступеней.

Развитие структурной и функциональной неопределенности связано не только с вуалированием звучности аккорда, тоники, тональной сферы, о которых речь шла выше. Так, например, вуалирование тоники являлось следствием усиления функциональной динамики без прямого участия тоники: звучание тоники заменяется ощущением тоники, уничтожается барьер между S и D, между мажором и минором, нет функциональных разграничений и законченности разделов.

Яркий пример – Вступление к «Тристану». Основная тональность a-moll, но тоника впервые появляется в конце вступления: на всем протяжении она заменяется или прерванным оборотом (VI ст.) или одноименным мажорным трезвучием A-dur, но при этом она как бы выполняет «режиссирующую функцию» (термин Ю.Н.Тюлина). Примечательно, что опера заканчивается в тональности H-dur, а объединяющей тональностью является E-dur (для которой a-moll – минорная S, H-dur – D), – именно она господствует в центральных сценах оперы.

Ослаблению функциональных отношений способствовала и неопределенность тональных тяготений альтерированных и хроматических созвучий, способных разрешаться в тоники различных тональностей, и аккорды побочных ступеней, что вело, в конечном

²² Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. – М., 1978. С.488.

²³ Любой септаккорд, по утверждению Римского-Корсакова, может разрешаться во все трезвучия, кроме тех двух, из которых он состоит. Блестящий пример, охватывающий все перечисленные варианты разрешения доминантсептаккорда, – романс Рахманинова «Здесь хорошо».

итоге, к децентрализации. В модальной сфере децентрализация возникла в результате воздействия натуральных ладов. Это сказалось в избегании автентичности и вводнотонности, в преобладании плаговых, медиантовых, секундовых отношений, в богатстве переменных функций при нечетко выраженных основных.

Так происходит перерастание рамок классической функциональности и централизации.

В технике альтерационного стиля Вагнера используются следующие средства развития:

- в основе каждой аккордовой последовательности лежит кадансирование, усложненное хроматикой;
- преобладание секвентно-вариантного принципа развития;
- техника функциональной и структурной инверсии, как прием сопряжения аккордов, как новая трактовка диссонанса-консонанса, устоя-неустоя, диатоники-хроматики;
- бифункциональная природа диссонанса и консонанса: возможность диссонанса брать на себя функцию консонанса, а консонанса выступать в роли диссонанса;
- вариантно-функциональное переосмысление аккордов и оборотов;
- техника терцово-хроматических рядов;
- многоцентровая тоникальная сущность тональной системы.

Все эти средства представлены во Вступлении к «Тристану» уже в первых тактах мотива томления. В художественной системе «Тристана» охват полярных граней бытия основан на принципе инверсии дня и ночи, любви и смерти, конца-начала, воплощенного в исходной идее зеркального подобия-расхождения, эти же черты просматриваются и в исходной гармонической последовательности, построенной, как отмечает Ю.Н.Холопов, по принципу функциональной и структурной инверсии. Аккордовая хроматическая последовательность начального лейтмотива основана на структурной инверсии: интервальный ряд «Тристан-аккорда» 3.3.4. инверсионно повторен в малом мажорном септаккорде 4.3.3. Функциональная инверсия данной последовательности заключается в том, что аккорд разрешения – доминантсептаккорд-воспринимается как консонанс. Ю.Н.Холопов «Тристан-аккорд» наделяет функцией ДКЭ – дополнительно-конструктивного элемента, временно замещающего функцию центра и несущего основной образ, и объясняет его с точки зрения инверсионной структуры²⁴.

«Гармония позднеромантического периода, конца XIX – начала XX веков, – как указывает Ю.Холопов, – не отделена никакой сколько-нибудь определенной гранью от предшествующей эпохи. Если и есть в этот период что-либо качественно новое, то оно представляет собой скопление и сгущение качеств и тенденций, продолжающих свое развитие далее, а также последствие их»²⁵.

В качестве примера подобного «скопления и сгущения качеств и тенденций» зрелого романтизма рассмотрим хор «Ave Maria» из четырех духовных произведений для хора a cappella Верди (1901). Он входит в когорту великих сочинений на данную тему: это произведения Шуберта, Баха – Гуно и Верди.

²⁴ Холопов Ю. Гармонический анализ. В 3-частях. Ч.I. – М., 1996. С.51.

²⁵ Холопов Ю. Гармония. Практический курс. Ч.I. – М., 2003. С.307.

Пример 7 : 17 Дж. Верди. Четыре духовных произведения для хора. Ave Maria

Moderato (♩ = 84)

p *A*

C. A - ve Ma - ri a, gra - ti - a ple - na,

A. A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus

T. A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,

B. A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,

Do - mi - nus te - cum, be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus,

te - cum, be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus,

Do - mi - nus te - cum, be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus,

ri a, a - ve,

et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus.

et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus.

et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus.

a - ve, Ma - ri a.

dim. sempre morendo

dim. sempre morendo

dim. sempre morendo

dim. sempre morendo

p

San - cta Ma - ri - a, mater De - i, o - ra pro

p

A ve Ma - ri -

p

San - cta Ma - ri - a, ma - ter De - i, o - ra pro no - bis pec - ca

p

San - cta Ma - ri - a, mater De -

p

no - bis, pro no - bis pec - ca -

p

a, a - ve, a -

p

to - ri - bus nunc et in ho - ra mor -

p

- i, o - ra pro no - bis pec - ca - to -

pp

to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis no - strae.

pp

- ve Ma - ri - a.

pp

tis, et in ho - ra mor - tis no - strae.

pp

ri - bus, o - ra.

p

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum,

p

A - ve Ma - ri a, gra - ti - a ple - na,

p

A - ve Ma - ri -

p

dolce

do - mi - nus te - cum,

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, be - ne - di - cta

p

be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris

p

Do - mi - nus te - cum, be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus,

p

a, a - ve, a - ve

tu in mu - li - e - ri - bus,

pp

tu - l, Je - sus. A -

pp

et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - l, Je - sus. San - cta Ma - ri - a,

pp

Ma - ri a. San - cta Ma - ri - a,

p

pp

A - ve Ma - ri - a. San - cta Ma - ri - a,

un poco cresc.

ve Ma ri a,

un poco cresc.

ma ter De i, o ra pro no bis

un poco cresc.

ma ter De i, o ra pro no bis pec -

un poco cresc.

ma ter De i, o ra pro no

dim. poco a poco

a ve, a ve Ma ri

dim. poco a poco

pec ca to ri bis nunc et in ho ra mor tis

dim. poco a poco

ca to ri bus nunc et in ho ra mor tis

dim. poco a poco

bis pec ca to ri bus nunc et in ho ra mor tis

allarg. p morendo G.P. pp

a. A men, a men.

p morendo G.P. pp

no strae. A men, a men.

p morendo G.P. pp

no strae. A men, a men.

p morendo G.P. pp

no strae. A men, a men.

no strae. A men, a men.

В данном произведении особенно ярко выражена тенденция романтизма к все большей мелодизации фоновых голосов фактуры, к насыщению их самостоятельной мелодической значимостью, что выливается в полифонизацию гомофонной в своей основе фактуры и позволяет говорить о линейно-мелодических функциях. Аккорд часто становится источником мелодического движения, в недрах которого вуалируется гармоническая последовательность.

Данный хор выделяется удивительной по красоте музыкой. В нем использована техника *cantus firmus*, в качестве которого выступает «загадочная, таинственная», как назвал её Х.Риман, гамма: *c-des-e-fis-gis-ais-h-c* – *c-h-ais-gis-f-e-des-c*, с вариантами четвертой ступени *fis/f*, занимающая 16 тактов. Эта «неземная гамма» (не мажор, не минор, с элементами целотонового лада при восходящей направленности) придает не-земной характер всей музыке: на звуках гаммы рождаются божественные гармонии – образец высшей гармонии, тайны которой невозможно постичь. Эта гамма символизирует восхождение к духовным высотам и нисхождение Божьей благодати вниз на землю. Гамма проходит в пьесе четыре раза в разных голосах: бас и альт от звука *c*, тенор и сопрано от звука *f*, образуя четырехчастную строфическую мотетную форму со сквозным развитием и тональными сменами. Данную форму можно рассматривать как вариации на тему остинато, главная задача которых, – перегармонизация звуков гаммы, выписанной целыми нотами, и обновление контрапунктов.

В основе лежит расширенная тональность альтерационно-хроматического стиля. На первый взгляд, из-за экзотичности и недиадоничности самой гаммы может создаться видимость хроматической тональности, но интенсивный модуляционный процесс с ясными функциональными отношениями, обилием энгармонических модуляций свидетельствуют скорее в пользу расширенной тональности вагнеровского толка, с бесконечной мелодией и гармонией, с обилием доминантообразных аккордов, одноименных трезвучий, прерванных каденций, с использованием в качестве модулирующего аккорда малого септаккорда с уменьшенной квинтой. Сплетение голосов, вязь аккордов, перетекание одной гармонии в другую через линейные связи, когда гармония как бы растворяется в линиях, рождаясь из них, о чем свидетельствует одновременное различие одних и тех же хроматических звуков в разных голосах (*cis-des*), как и несоответствие записи традиционного аккорда, например *D₂* (*e-ais-cis-ges* вместо *fis*), не снижает актуальности функциональных отношений.

Пластика линий, не уступающая, если не превосходящая вагнеровскую, использование в качестве центрального элемента (ЦЭ) индивидуальной гаммы, зыбкость основной тональности *C-dur*, которая заявляет о себе первым и последним аккордом сочинения в качестве тонического трезвучия (и один раз в середине как *T₆*), текучесть, непрерывная смена тональностей позволяет говорить о тональной колористике.

В качестве образца приведем гармонизацию первого восходящего проведения гаммы в басу. Звук гаммы рассматривается как прима, терция, квинта или септима аккорда.

	c	des	e	fis	gis	ais	h	c
C-dur	T=							
F-dur	= D D ₇ h.VI=							
Des-dur	= T S _{6/4} DD=							
cis-moll	=DD t ₆ =							
H-dur	= II ₆ r.II _{6/5} D ₇ K DD _{VII6/5} DD _{4/3} D _{6/5} III _{6/4} D _{6/5}							
e-moll	DD _{6/5} D ₇ S ₆ VI ₇							
	c	h						
e-moll	II _{4/3} DD _{4/3} D							

Уже десять тактов первого предложения демонстрируют избегание основной тональности, интенсивное, бесконечное тональное развитие с использованием тональностей диатонического, мажоро-минорного и хроматического родства, избегание аккордов тонической функции, их редкое и мимолетное появление – тонические трезвучия появились три раза: тоника C-dur (1-й аккорд), два остальных – в результате перегармонизации аккордов – тоника Des-dur и тонический сектаккорд cis-moll. В основном господствуют аккорды субдоминантовой функции, двойные доминанты, медианты и доминанты. Все это – свидетельство многоцентральной тоникальной сущности тональной системы при ярко выраженной функциональности.

Завоевания в сфере хроматики и диатоники, характерные для данного этапа эволюции, определили и дифференциацию музыкальной стилистики. В творчестве поздних романтиков, как указывают исследователи (Э.Курт, Л.Мазель), различаются два противоположных типа расширенной тональности: альтерационно-хроматический, основанный на развитии и усложнении форм функциональной динамики (Лист, Вагнер, Р.Штраус, ранний Шенберг), и модальный, во главу угла ставивший красочные свойства ладов и их сопоставлений (Шопен, Лист, Мусоргский, Дебюсси). Конечно, эта поляризация достаточно условна, поскольку оба направления подчас существуют в рамках одной системы, как в этом убеждает музыка Листа, Римского-Корсакова.

Таким образом, расширенная тональность – такая тональная организация, в которой при наличии диатонической, мажоро-минорной или симметричной ладовой основы принципиально новое качество получает тоника: она не только увеличивает радиус своего действия за счет подчинения аккордов тональностей диатонического и мажоро-минорного родства, но и меняет свои структурные и функциональные характеристики.

Как утверждает Ю.Холопов, эволюция тональности проходит ряд особых состояний, которые необходимо учитывать при восприятии и анализе гармонии²⁶. Состояние тональности определяется через четыре тональных индекса:

²⁶ Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. – М., 1988. С.383-399; СПб., 2003. С.410-425.
Холопов Ю. Гармония. Практический курс. – М., 2003. Ч.1. С.363-366.

1. Центр, центральный элемент системы – обозначение Ц.
2. Тоника – Т.
3. Сонантность, уровень гармонического напряжения – консонантного и диссонантного – в аккордах, созвучиях – С.
4. Функции, смысловые значения всех аккордов системы, устанавливаемые в зависимости от их отношения к тонике – Ф.

Каждый из тональных индексов имеет свои полюсы, положительный (+) и отрицательный (–). Обозначения и расшифровка их:

1. Ц + - центр единый;
Ц _ - центров два или более, центр неопределен.
2. Т + - тоника реально представлена;
Т _ - тоника реально не представлена.
3. С + - консонантность, диссонансы разрешаются в консонансы;
С _ - диссонантность, диссонансы не разрешаются в консонансы.
4. Ф + - функциональные значения центростремительны, указывают на тонику;
Ф _ - функциональные значения центробежны, на тонику не указывают определенно.

В зависимости от конкретной комбинации данных индексов. Ю.Холопов выводит десять состояний тональности ²⁷.

1. Функциональная тональность: Ц+Т+С+Ф+ (музыка Шуберта):
 - Строгая функциональная тональность диатонического лада;
 - Расширенная функциональная тональность мажора-минора.
2. Рыхлая тональность: Ц+Т+С+Ф_ (Шопен, Григ):
 - Тональность подчинена модальности.
3. Диссонантная тональность: Ц+Т+С_Ф+ :
 - Диссонанс самостоятелен (не подчинен консонансу).
4. Парящая тональность (атоникальность): Ц+Т_С+Ф+ (Шуман, Лист):
 - Центр однозначен, тоника не появляется. (Р.Шуман. Крейслериана, №4, главная тема; Лист. Багатель без тональности.
5. Инверсионная тональность: Ц1/2 Т+С+Ф+ (Шопен):
 - Либо окончание не на тонике, либо в начале нет ощущения тоники, либо начало и конец не на тонике, либо упор не на тонику. Шопен. Скерцо №2 Des-dur, начало, вступление b-moll (двутональность b-Des).
6. Переменная тональность: Ц 1-2 Т+С+Ф+ (Шопен):
 - Начало в одной тональности, окончание в другой. Тональности либо равноправны, либо одна подчинена другой. Шопен. 2-я баллада (равноправные тональности F-dur – a-moll).
7. Колеблющаяся тональность: Ц 1-2-3 Т+С+Ф_ (Шопен, Вагнер):
 - Тоника слаба, центр меняется с каждой новой опорой. Вагнер. «Колцо нибелунга», мотив судьбы (d-fis V).

²⁷ Термины «рыхлая», «парящая», «расширенная» тональности принадлежат А.Шёнбергу.

8. Многозначная тональность: Ц 1=2 Т+С+Ф₋ :
 - Гармония определена, но одновременно в двух тональностях: обе тональности слышатся сразу, а не попеременно.
9. Снятая тональность: Ц неопредел. Т_С_Ф₋ :
 - Каждый аккорд легко угадывается в какой-нибудь определенной тональности при отсутствии какой-либо тоники. Ф.Лист. Прелюды (первый раздел разработки); Лист. «Фауст», вступление (увеличенные трезвучия); Шопен.Этюд ор.10, средняя часть (поток уменьшенных септаккордов).
10. Политональность: Ц+1 Т+С+Ф+
Ц+2 Т+С+Ф+
 - Одновременное звучание двух тональностей, которое характерно уже для XX века (один из ранних образцов «Петрушка» Стравинского), в XIX в. Холопов в качестве примера приводит «Два еврея» из «Картинок с выставки» Мусоргского, где в репризе каждая из образно-контрастных персонифицированных тем остается в своей ранее показанной тональности des-moll
b-moll.

Таково новое понимание категории «тональность» в романтической гармонии.

Литература

1. Асафьев Б. Григ. – Л., 1986.
2. Бершадская Т. Лекции по гармонии. – Л., 1985.
3. Вагнер Р. Сборник статей. – М., 1987.
4. Вартанов С. Сцены из «Фауста» или загадка Сонаты Листа h-moll // Фортепиано. Журнал МГК. – М., 2006.
5. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М., 1997.
6. Вишневская Л. Гармония в стилях. Теория. Практика. – Саратов. 2008.
7. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. – М., 1975.
8. Лопанцева О. Сакральные модели романтизма: Мессы Ф.Шуберта. Дипл. раб. РАМ им. Гнесиных (научн.рук. Л.С.Дьячкова). – М., 2001.
9. Лопанцева О. Романтическая гармония в мессах Шуберта: семантика музыкального языка // Семантика музыкального языка. Материалы научн. конф. 15-16 марта 2004. РАМ им. Гнесиных. – М., 2005.
10. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. – М., 1972.
11. Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. – М., 1982.
12. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. – М., 1988; СПб., 2003.
13. Холопов Ю. Гармонический анализ. В 3-х частях. Ч.І. – М., 1996.
14. Холопов Ю. Гармония. Практический курс. Ч.І. – М., 2003.
15. Цуккерман В. Соната си минор Ф.Листа. – М., 1984.

Глава VIII

ИМПРЕССИОНИЗМ (КОНЕЦ XIX – НАЧАЛО XX ВЕКА): НЕОМОДАЛЬНОСТЬ И ТОНАЛЬНОСТЬ В СОНОРНОМ ПРЕЛОМЛЕНИИ

§1 Клод Дебюсси

Дебюсси (1862-1918) – знаковая фигура в музыке XX века. «Творчество Дебюсси открыло новую страницу в истории музыки. Почти все тенденции XX века или брали начало непосредственно в нем, или черпали вдохновение в отталкивании от него» – так оценил заслуги Дебюсси С.Яроцинский¹. «Творчество мага-волшебника, именуемым Клодом Дебюсси, представляет собой отправную точку для самой коренной революции, которую отмечает история искусства звуков» – писал М. де Фалья². «Музыканты моего поколения и я сам больше всего обязаны Дебюсси» – утверждал И.Стравинский³. «Дебюсси, Равель и Стравинский <...> изобрели новый способ бытия – с музыкальной точки зрения» – отмечал Булез⁴. Он назвал «Игры» Дебюсси «капитальнейшим произведением современной эстетики»⁵. В эссе «Искажение во вкусах» (*Corruption in the censors*, 1956), посвященном эстетике «современного ощущения» Дебюсси, Булез так рассуждает о значении Дебюсси в музыке его времени: «Что такое в действительности Дебюсси – Сезанн – Малларме? Яркость света, который противостоит преломлению любой призме простого анализа. Возможно, что их революция должна была не только конструировать, но и мечтать»⁶.

Булез отмечает следующие составляющие прорыва в будущее, который совершил Дебюсси:

- с Дебюсси – (и часто возвышаясь над всем) – изменилось значение *музыкального времени* (прежде всего в его последних работах). В отличие от Мусоргского, чье влияние было ограничено, его концепция необратимого музыкального времени (время протекает вместе с музыкой) приобрела универсальное значение;
- создание своей техники, своего словаря, своей формы привело его к полному пересмотру *нотации*, которая оставалась статичной к его времени: нотация должна фиксировать такие субъективные формы интенсивности как колебания, мгновения, внезапность в музыке;
- для *организации* звуков такая концепция означала отказ от существующей гармонической иерархии: есть только факты звучания, отношения предмета к предмету ус-танавливаются в контексте последовательно изменяющихся функций; для *ритмического письма* эти особенности манифестировали метрическую переменность;
- забота об адекватности тембра глубоко изменило *инструментальное письмо*, инструментальную комбинацию звучания оркестра;

¹ Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. – М., 1978. С.222.

² Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. – М., 1971. С.60-61.

³ Стравинский Игорь. Диалоги. – Л., 1971. С.90. Интересную параллель провел А.Альшванг между Дебюсси и Стравинским: «От «Моря» прямая линия ведет к «Весне священной» Стравинского. Там на совершенно новой идейной основе дана та же вещьность, предметность ощущений». Альшванг А. Избр. соч. в 2-х т. Т.2. – М., 1965. С.229-230.

⁴ Булез П. Пути. Равель, Стравинский, Шёнберг // Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи. – М., 2004. С.58.

⁵ Boulez P. Claude Debussy. Encyclopedia de la Musique, t.1. 1958. P.639. Цит. по: Куницкая Р. О романтической поэтике в творчестве Дебюсси. – М., 1982. С.86.

⁶ Boulez P. Notes of an Apprenticeship. – Knopf. New York. 1968. P.28. Цит. по: Петрусёва Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. – М., 2002. С.32.

- вопроса о какой-либо особенной форме даже не существовало: все события форма изменяет так, что они не могут иметь отношения к установлению какой-либо «административной» формы;
- «свободное одеяние», которым эта музыка выделялась среди всей другой, открыло неизвестное «современное ощущение» как условие всего последующего развития (ibid., p.30-31) ⁷.

Вклад Дебюсси в обновление звукового мира Булез связывает со сферами поэтики и эстетики: «Чтобы написать первые такты «Послеполуденного отдыха фавна», Дебюсси понадобилась необычайная энергия, но ведь благодаря осознанию нового поэтического чувства оказалось ликвидировано все тяжеловесное наследие Вагнера; Дебюсси – подлинно великий мастер, который сумел использовать открытия вагнеровского языка, отвергнув его эстетику» ⁸. Действительно, в знаковом для импрессионизма оркестровом прелюде «Послеполуденный отдых фавна» представлен образ истомленного зноем фавна, лениво дремлющего на жгучем песке и грезящего о нимфах. Неподвижно застывший образ томительного желания передается сначала лениво-восточным колоритом хроматического флейтового наигрыша, «инициативу» которого подхватывают всплески двух «роскошных», структурно инверсионных аккордов (3.3.4 и 4.3.3.), ассоциирующихся с началом «Тристана» – лейтмотивом томления: те же малый уменьшенный и малый мажорный септаккорды, но взятые от одного звука, акцентируют картинно-колористическое начало темы томления и приглушают напряженность и бесконечную устремленность вагнеровской модели.

Пример 8 : 1

Très modéré

К. Дебюсси. Послеполуденный отдых фавна

The image shows the first system of the musical score for 'Afternoon of a Faun' by Claude Debussy. The score is for Piano and includes parts for Flute (Fl.), Piano (Piano), and Horn (Cor.). The tempo is marked 'Très modéré'. The piano part is marked 'p doux et expressif'. The flute part has a melodic line with a slur. The horn part has a melodic line with a slur. The piano part has a melodic line with a slur. The score is in G major and 3/4 time.

⁷ Там же, с.33. Как отмечает Н.Петрусева, «компромисс с традицией заключается у Дебюсси в том, что звуковые плоскости, размеченные центрами, идентифицируются с частями небольших трехчастных форм или формы рондо (во второй форме рондо – «Паруса», «Ветер на равнине»). В рамках этих плоскостей протекает музыка».

⁸ Булез П. Пути. Равель, Стравинский, Шёнберг. Цит. изд.. с.56.

Известно, что Дебюсси никогда не соглашался с термином «импрессионизм» в отношении своей музыки, всегда противился ему, говорил о нем не иначе, как с иронией⁹. Яроцинский объясняет это тем, что эстетика импрессионизма уже в то время никого не удовлетворяла, даже самих импрессионистов. «Она была мощным импульсом для творческих поисков во всех областях, но она лишь создавала иллюзию, будто дает универсальный ключ к решению нарастающих проблем»¹⁰. Вместе с тем, постепенно все искусство и вся культура оказались во власти аналитичности и пытливости импрессионизма.

Импрессионизм (фр. *impression* – впечатление) – направление в искусстве, наиболее ярко выразившееся во французской живописи 70-90-х гг. XIX в. (художники К.Моне, О.Ренуар, Э.Дега и др.). Отправной точкой стала картина Клода Моне «Впечатление. Восход солнца в Гаврском порту», написанная в 1874 году. Основным методологический принцип импрессионизма – обращение к реальной действительности для передачи непосредственного впечатления о ней. Отстаивая главный принцип искусства – изобразительность, своей целью импрессионисты ставили не воспроизведение предметов и явлений действительности, а передачу своего восприятия реального мира. Это привело к необходимости работы над поисками новых форм изображения. И многое сближает Дебюсси с импрессионистами¹¹. В предисловии к «Ноктюрнам» композитор писал: «Название «Ноктюрны» следует понимать в его обобщающем и декоративном значении. То есть нас должно занимать, в первую очередь, не соблюдение традиционной формы Ноктюрна, а поэтическое значение этого слова: ассоциативный ряд, впечатление и особые эффекты. «Облака»: здесь мы видим неизменное небо с медленно и меланхолично плывущей по нему вереницей облаков, но заканчивается она страдающим, серым облаком, потихоньку растворяющимся в белом. «Празднества»: здесь воздух движется в ритме танца, с внезапными вспышками света. <...> «Сирены»: море, его несчетные ритмы, где над волнами, посеребренными лунным светом, разносится пение сирен, смеющихся и исчезающих»¹².

Творческим стимулом к созданию «Ноктюрнов» послужили полотна Джеймса Уистлера, американского художника, который в своем творчестве «исповедовал» идею синтеза искусств, популярную среди представителей модерна. Само название картин «Ноктюрн в черном и золотом», «Симфония в белом» – красноречивое свидетельство переклички живописи и музыки: «Прежде всего мы должны помнить, что аранжировка красок и тонов в искусстве аналогична композиции в музыке и совершенно независима от изображения фактов», – утверждал художник¹³.

Дебюсси в одном из писем Эжену Изаи разъяснял замысел «Ноктюрнов»: «Я пишу три «Ноктюрна» для скрипки с оркестром. В первой части задействована струнная группа, во второй – флейты, четыре рожка, три тубы и две арфы. В третьей эти группы

⁹ Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. – М., 1978. С.137.

¹⁰ Там же, с.136.

¹¹ «Словосочетание "музыкальный импрессионизм" впервые использовал в 1882 г. Ренуар (в диалоге с Вагнером). В 1887 г. один из рецензентов, критикуя Дебюсси за слишком свободное, по его мнению, обращение с законами музыкальной формы и чрезмерное внимание к колориту, неодобрительно назвал его "импрессионистом"». Музыкальный словарь Гроува / Перевод с английского, редакция и дополнения Л.О.Акопяна. – М., 2007. С. 349-350.

¹² Цит. по: Холмс П. Дебюсси. – Челябинск, 1999. С.81.

¹³ Сарабянов Д. Модерн. – М., 1989. С.5.

объединяются. Короче говоря, это эксперимент с различными сочетаниями оттенков одного цвета – похоже на этюд в серых тонах в живописи»¹⁴ (См. сравнительную таблицу композиционных принципов импрессионизма в живописи и музыке на стр.220-221).

Другое направление в искусстве конца XIX – начала XX века – символизм (от греч.сл. *symbolon* – знак, условный знак). Символистский метод трансформации, преобразования и воплощения первообраза, чувство бесконечности, таинственной непостижимости бытия чрезвычайно обострилось на рубеже нового столетия.

Конечно, художественная индивидуальность Дебюсси испытала влияние русской музыки Мусоргского, Римского-Корсакова, Вагнера, восточной музыки и др., но творческая позиция Дебюсси, его эстетика многим обязаны идеям символистов, поэзии Бодлера, Верлена, Малларме. Это – идея необратимого времени: «Разве можно выразить в композиции одни и те же эмоции дважды»¹⁵; протест против однозначной символики Вагнера: «Я ненавижу лейтмотив»¹⁶. «Он (Вагнер – Л.Д.) впадает в преувеличенную точность и мелочность, не оставляя ничего для догадки»¹⁷ («дешевое умственное развлечение»), подчеркивая, что музыка создана для невыразимого. Это нашло отражение в его мировоззрении.

«...музыка начинается там, где слово бессильно. Музыка создана для невыразимого»¹⁸, она призвана эмоционально отражать то, что «невидимо» в природе (тайну леса, ветерка). «Музыка не сводится к более или менее верному воспроизведению природы, она способна открывать тайные связи между природой и воображением»¹⁹. «Музыка ответственна за движение вод, за игру воздушных течений, колеблемых изменчивым ветром; нет ничего музыкальнее солнечного заката!»²⁰. Дебюсси призывает искать идеи не в себе, а вокруг себя, чаще заглядывать в Книгу Природы: «Я хочу воспеть свой внутренний пейзаж»²¹.

Культ лирики, стремление добиться в музыке более обнаженной эмоции, интуиции, фантазии – единственно, что позволяет найти правильное решение, которое не нужно перегружать постоянными поисками, школьными доктринами, правилами. Декларативный отказ от всяких систем он подкреплял призывом «постигать гармонии, неизвестные трактатам».

Лирическая арабеска – капризная извилистая линия, идущая от стилизации растительных мотивов в греческой, византийской, также в арабской и персидской орнаментике. Уже в сознании Бодлера «арабесковый рисунок» расценивался как «наиболее одухотворенный из всех» и был одним из существенных элементов в стиле «сецессион». «Дебюсси очаровывает в арабеске – пишет Яроцинский, – прежде всего ее абстрактность и отсутствие определенных символических значений. Его восхищает в ней то, что она воздействует лишь чистой красотой, не индивидуализированной, лишенной всякого психологизма»²². Слежение за игрой арабесок открыло двери искусству беспредметному (Гоген, фовизм, кубизм).

¹⁴ Цит. по: Холмс П. Дебюсси. С.66.

¹⁵ Fontainas A. Mes souvenirs du symbolisme. Paris, 1928. P.92-93. Цит. по: Яроцинский, с.146.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Emmanuel M. "Pelléas et Mélisande" de Debussy. Paris, 1930. P.34. Цит. по: Яроцинский, с.146-147.

¹⁸ Emmanuel M. "Pelléas et Mélisande" de Debussy. P.35-36. Цит. по: Яроцинский, с.150.

¹⁹ Comœdia, 1920, 17 octobre. Цит. по: Яроцинский, с.144.

²⁰ Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. С.140.

²¹ Там же, с.192.

²² Яроцинский С., с.155.

Согласно концепции Э.Курта импрессионизм – последняя стадия романтизма. Но он не только завершал романтическую эпоху, но и смотрел в далекое будущее. Несомненно, импрессионизм развивал традиции романтизма, но в то же время, в этом процессе можно уловить диалектически «снятые» черты прежней художественной системы и формирование смысловых ориентиров нового искусства.

Развитие традиций романтизма:

- Культ лирики, эмоции: музыка должна быть «достаточно гибкой, достаточно негладкой, чтобы приспособиться к лирическим движениям души, капризам мечтательности»²³. В музыкальной драме все должно служить выражению лирического начала.
- Красочность, колористичность: «Музыка состоит из красок и ритмов». «Нас все еще интересует ход гармоний, как же редко встречаются те, кто удовлетворяется красотой звука»²⁴. «Надо, чтобы красота была ощутима, чтобы она доставляла нам наслаждение немедленное, чтобы она покоряла нас и вкрадывалась в нас без затраты на это каких-либо усилий с нашей стороны»²⁵.
- Национальный колорит. Дебюсси ратовал против влияния немецкой музыки, вагнеризма²⁶. «Французская музыка – это ясность, изящество, декламационность простая и естественная; французская музыка стремится прежде всего доставлять удовольствие... Куперен, Рамо – вот настоящие французы»²⁷.
- Пышный расцвет гармонии с акцентом на ее способности передавать богатейшую гамму чувств, нашел живой отклик у многих современников Дебюсси: «Гармония заключает в себе основу и цель... она, не спеша, вкушает очарование минуты. В цветнике аккордов она собирает самые красивые» (Р.Роллан)²⁸; «Дебюсси вновь раскрыл всем музыкантам сущность аккорда; он был столь же значителен, как Бетховен, который указал нам путь к развитию формы, и как Бах, который открыл нам высшую мудрость контрапункта» (Б.Барток)²⁹; «Дебюсси заставил консонировать даже диссонансы» (Пьер Ситрон)³⁰. Преобладание аккордов терцовой структуры в музыке Дебюсси («Пеллеас» – страна нонаккордов, усложненных побочными тонами, «Мертвые Листья», «Холмы Анакапри»), не ограничивало его привязанности к квартаккордам («Ундина», «Вереск»), наслоению секунд («Менестрели», «Ундина»).
- Возможность освобождения от наскучивших мажора и минора Дебюсси видел в необычайном ладовом своеобразии музыкальной палитры. В сфере интересов Дебюсси – целотонный лад, пентатоника, архаичные натуральные лады, ориентальные ладообразования в «испанских» темах, красочный фольклор арабских и дальневосточных народов.

²³ Цит по кн.: Кремлев Ю. Клод Дебюсси. – М., 1965. С.150.

²⁴ Paoli R. Debussy. Firenze, 1951. P.204. Цит. по: Яроцинский, с.189.

²⁵ Дебюсси К. Статьи... С.169.

²⁶ Дебюсси, так же как и многие французские композиторы этого времени, испытал на себе влияние Вагнера: его вокальный цикл «Пять поэм Бодлера» несет на себе печать активного подражания «Тристану и Изольде».

²⁷ Дебюсси К. Статьи, рецензии... С.168.

²⁸ Роллан Р. Музыканты наших дней. Пг., 1923. С.130-131.

²⁹ Moreux Serge. Béla Bartók. – Paris, 1955. Вступительная глава. Цит.по: Нестьев И. Бела Барток. Жизнь и творчество. – М., 1969. С.682.

³⁰ Citron Pierre. Bartók. "Solfeges", Paris, 1963. P.38. Цит. по: Нестьев И. Бела Барток. С.690.

- Вариантность – ведущий принцип формообразования, важнейшее средство развития, действие которого распространяется на все композиционные уровни, которое создает длительное обновление музыкального образа без изменения его внутренней сущности. Приверженность к вариантности обусловлено связью с эстетикой, со стремлением воплотить внешний мир в его изменчивости (при кажущейся бесконечности), запечатлеть миг, который может разрастись до масштабов целой поэмы. Вариативность позволяет создать ощущение музыкального времени как долгого развертывания, пребывания в одном состоянии. Подобное ощущение времени характерно для формы-состояния, которая превалирует в творчестве Дебюсси над формами – процессами. Многие произведения Дебюсси написаны в форме вариаций: «Послеполуденный отдых фавна», прелюдия «Шаги на снегу», Р.Куницкая относит к ним также «Фейерверк», «Что видел западный ветер», «Море» (3 вариационных цикла), «Сирены»³¹.
- Избранный метод развития предполагает колористическую роскошь, изощренную звукопись, импровизационную вариантность (время поглощается пространством).

Антиромантические тенденции:

- Импрессионизм демонстративно отбрасывает экспрессионистскую неистовость, внешнюю романтическую аффектацию: как фактор экспрессии теперь выступают дединамизация, тишина.
- Стремление освободить музыку от всякой априорности и от звучания традиционной символики: особенно резко выступая против системы лейтмотивов Вагнера, их однозначности, Дебюсси создал свою концепцию лейтмотивов в «Пеллеасе и Мелизанде».
- Отвращение к тематическому развитию, его заменяет фраза, арабеска; «Я хотел бы достичь, и я достигну наконец того, чтобы музыка действительно избавилась от мотивов или строилась, скорее, на одном постоянном мотиве, течение которого никто не прервет, и который никогда не повторится»³².
- Изменение роли и значения гармонического фактора: звуко сочетания не обязательно должны интерпретироваться функционально: они могут управляться модальными принципами, подчиняться сонорике; аккордовая последовательность часто представляет собой «утолщение» мелодической линии, так называемые ленточные параллелизмы («Сады под дождем», «Затонувший собор»).
- Отказ от диалектического контраста и конфликта сонатной формы. Контрастность у Дебюсси, в отличие от смысловых контрастов классиков и романтиков, сталкивающих активное и лирическое начала, личность и враждебный ей мир, скорее ассоциируется с богатством и согласованностью оттенков цветового спектра картины, создающего определенное настроение. Подобно тому, как художники-импрессионисты в своих пейзажах стремились передать трепетное движение воздуха, пользуясь техникой контрастных, рядом лежащих мазков, Дебюсси с помощью красочных элементов музыкальной выразительности передает ощущение объемной воздушной среды. Контраст не вносит диссонанса в образный строй, а дополняет образ новыми гранями, делает его объемным, почти ощутимым, обогащает статику внутренним движением. Примечательно, что

³¹ Куницкая Р. Цит. изд. С.68-69.

³² Fontainas A. Mes souvenirs du symbolisme. P.92-93. Цит. по: Яроцинский, с.153.

Дебюсси в прелюдии «Паруса» подчеркивает общность контрастных ладовых структур: целотонику и пентатонику объединяет отсутствие полутонов (ангемитонность), в то время, как в художественной практике, в том числе в музыке Римского-Корсакова, симметричные и диатонические лады использовались в контрастных образных сферах ³³.

Смысловые ориентиры нового искусства:

- Дебюсси заложил основы сонорного мышления, его композиционная техника основана на диалектике гармонического и сонорного мышления.
- Сонорика открыла чистый звук с эмоционально-акустическим воздействием. Сонорные качества звука означают: а) разнообразные трактовки звука при помощи динамики и артикуляции, отношения длительности и интенсивности; б) стремление расширить звуковой материал за пределы традиционного горизонта, в границах которого вращается воображение художника, что достигается уничтожением традиционных границ естественного и неестественного регистра инструментов; в) частое использование *divisi* («Море» – 15 пар струнных), d) параллельная аккордика происходит у Дебюсси из мышления сонорными категориями. Сам звук сосредоточивает на себе внимание композитора, начинает формировать музыкальное произведение. Звуковой облик становится фактором образности: речь идет о выборе определенного круга выразительных средств или звучности одного элемента (аккорда, лада) для выражения одной мысли, одного состояния, одного впечатления. В этих условиях смена тематизма осуществляется сменой звукового материала – сонористика выходит на уровень формообразования и драматургии музыкального целого.
- Новая концепция организации звукового пространства. Трактую художественное время как взаимодействие длящихся состояний музыкальный импрессионизм выдвигает на первый план проблему организации звукового пространства. В ее решении большую роль играет фактура, с помощью которой создается эффект наполнения, разрастания, последовательного расширения музыкального объема в зависимости от художественной задачи. Возникает разграничение фактуры на несколько драматургических и регистровых пластов, каждый из которых – с самостоятельной драматургической функцией, своим интонационным, жанровым решением («Развалины храма при свете луны», «Мертвые листья», «Ворота Альгамбры») ³⁴, что свидетельствует о новых формах колористической трактовки фактуры. Фактура подчеркивает однородность, единство звукового поля или его многомерность, сложность, расчлененность, что реализуется в противопоставлении звуковых плоскостей. Звуковая вертикаль не равна гармонии, она преодолевает ее рамки. Вертикальные структуры, как отмечает Яроцинский ³⁵, могут быть гомогенными (однородными), гетерогенными (разнородными) и полигенными (контрастными), распадающимися на отдельные звуковые плоскости. Однородные структуры предполагают полную гармоническую общность пластов и основаны на их ладозвукорядном тождестве, которая в XX веке перерастает в унификацию горизонтали и вертикали (Скрябин, Рославец, нововенцы). В следующем примере горизонталь и вертикаль раскрывают единый целотоновый гармонический комплекс:

³³ Анализ прелюдии «Паруса» см.: Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. – М., 2003. С.83-85.

³⁴ Куницкая Р. Цит. изд. С.60.

³⁵ Яроцинский С. Цит. изд. С.203.

Lent (♩ = 92)

Piano

doucement sonore

un peu en dehors

pp

Разнородные структуры допускают частичную гармоническую разобщенность слоев, основанную или на ладовой разнородности ладов при общей тонике, или на интонационной при общем звукоряде. Сочетание этих обоих принципов дано в следующем примере. Фрагмент средней части прелюдии «Мертвые листья» – область второго симметричного лада (1-2) в первой и второй транспозиции. Первая транспозиция (с cis dis e fis g a ais c) – основа верхнего и среднего пластов фактуры. Если центральный средний голос в духе одноголосной модальной, архаической попевки с устоем е (e fis g a ais) ассоциируется с диатоникой е-moll (звук ais появляется не сразу), то аккордовый орнамент верхнего пласта – типичный для данного лада малотерцовый ряд параллельных мажорных трезвучий в тритоновом сопряжении A Es, Fis C – контрастен теме своей романтической колористикой. Орнамент нижнего пласта сводится к оstinатному секундаккорду малого с уменьшенной квинтой (gis-ais-cis-e) на звуках того же симметричного лада во второй транспозиции (cis d e f g gis ais h cis), верхний звук которого е, общий с устоем напева, смыкается с ним. Это образец звукорядной разнородности.

Пример 8 : 3

К. Дебюсси. Мертвые листья

ppp

un peu en dehors

p

pp

В контрастных структурах гармоническое обособление пластов выражено более полно, чаще всего они связаны с политональностью. Заключительные такты прелюдии «Фейерверк» основаны на политональном сочетании Des-dur – C-dur: мелодические попевки

двух верхних голосов в пентатонике C-dur звучат на фоне оstinатно повторяющейся в басу тремолирующей квинты des-as, и все завершается тоническим трезвучием Des-dur.

Пример 8 : 4

К. Дебюсси. Фейерверк

The musical score is for a piece by Claude Debussy titled 'Feu d'artifice'. It is marked 'Encore plus lent' and 'de très loin'. The score is in C major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a tremolo bass line and a vocal line. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'm. g.'.

- Меняется соотношение мелодического и гармонического начал. В отличие от позднего Скрябина, у которого вертикаль и горизонталь раскрывает один ладогармонический комплекс, у Дебюсси возможны и другие варианты, когда горизонталь и вертикаль несут различную художественную информацию, что позволяет на небольшом протяжении сконцентрировать особую выразительность, когда диатоническая или пентатонная попевка гармонизуется целотоновым аккордом или параллельными трезвучиями, септаккордами, нонаккордами.
- Разнообразны и типы тематизма. Р.Куницкая выделяет мелодический, гармонический и фоновый тематизм: «фигурационное изложение гармонии Дебюсси поднимает до значения фонового тематизма. Фоновый тематизм становится главным, подчиняющим себе напевный, лирический»³⁶, и порою перерастая в них. При разграничении фактуры на несколько драматургических пластов, попеременно, средствами мелодического оформления каждого из них выдвигается на первый план то один фактурный пласт, то другой, как это происходит в первой части «Моря»³⁷.
- Концепция необратимого времени: а) «Разве можно выразить в композиции одни и те же эмоции дважды. Не дайте обмануть себя переменой ритма и тональности».

³⁶ Куницкая Р. Цит.изд. С.63.

³⁷ Там же, с.64.

- б) максимальное уплотнение музыкального времени в насыщении самостоятельной выразительности каждого отдельного аккорда. Система Дебюсси базируется преимущественно не на функциональных тяготениях, а на выявлении, сопоставлении различных красок.
- ощущение музыкального времени, как долгого разворачивания, пребывания в одном состоянии – стремление запечатлеть миг, могущий разрастись до поэмы.

Форму позднего Дебюсси Г. Аймерт рассматривает как «состояние течения», которое в равной степени создают все категории формы – мотив и орнамент, тема, метр, динамика и тембр³⁸. «В последнем произведении Дебюсси – балете «Игры» (1912) – это проявляется как в линейном письме, так и в движениях, которые прорываются и колеблются, в динамических переходах и в различной степени плотности гармонии и инструментовки»³⁹.

Принципы статики:

- движение на микроуровне, значимость каждой детали, ее вариантные изменения;
- тождество заменяется подобием – тембровым, колористичным, сонорным;
- продление зоны звучания одного аккорда;
- формирование аккорда в процессе звучания;
- вариативность гармонии, ее сквозное развитие за счет движения линий; наложения голосов, ладового и фактурного обновления.

Роль гармонии в драматургии определяется бинарным кодом, в разных соотношениях противопоставлены: статика – движение, функциональность – афункциональность, диатоника – хроматика, тональность – модальность, гомогенность – гетерогенность, вертикаль – горизонталь и т.п.

Яркий пример, объединяющий все вышеперечисленные приемы применительно к аккордовой технике, – I часть прелюдии «Затонувший собор» (тт. 1-15) с авторским указанием «Тихо звучит в густом тумане».

Пример 8 : 5

К. Дебюсси. Затонувший собор

Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)

³⁸ Eimert H. Die Debussy's Jeux // Die Reihe V. – London, 1982. P.16. Цит. по: Петрусева Н. С.60.

³⁹ Там же.

Она представляет простую репризную трехчастную форму (4т.-9т.-2т.), в которой средняя часть выделена появлением темы. Контраст трех разделов основан на разных типах тематизма: фоновый (аккордовый) – мелодический – фоновый. Гармоническое развитие в крайних частях построено на вариативности гармонии, ее сквозном сонорном развитии. В них можно выделить три интонационных элемента. 1 элемент – протянутый на два такта шестизвучный квинто-квартовый аккорд, охватывающий контрастные регистры большую – малую и третью – четвертую октавы, с симметричной структурой 5-4 – 4-5. Благодаря регистровому разрыву в нем выделено два самостоятельных регистровых пласта с противоположными в дальнейшем векторами развития: нижний – нисходящий, мобильный, верхний – восходящий, с элементами стабильности. Этот аккорд – главный элемент развития. 2 элемент, выделяющийся своей стабильностью, – оstinатно повторяющаяся модальная цепочка восходящих параллельных квартоквинтовых аккордов с дублировкой. Этот декор ассоциируется с набегающей волной. 3 элемент – трансформация в четных тактах нижней основной квинты исходного аккорда из фоновой (гармонической) в мелодическую, поданную в синкопическом ритме, что в совокупности с низким регистром ассоциируется с ударами колокола, доносящимися из недр моря. Таким образом, здесь несколько самостоятельных временных потоков.

Гармоническое развитие заключается в сквозной колористической разработке исходного аккорда, в котором тождество заменяется подобием, а варианты изменения определяются не только раздвижением границ и расширением объема аккорда, но и нарастанием его диссонантности в условиях диатоники. Гармоническое развитие заключается: 1) в интервальном изменении крайних звуков основного аккорда: квинта (g-d), большая секста (f-d), малая септима (e-d), большая септима (c-h); 2) в структурном изменении аккорда за счет появления новых составляющих – наложение квинтоктавы f-c-f на квинтоктаву g-d-g или слияния пластов в септаккорды; 3) в излюбленном Дебюсси колористическом сопоставлении однотерцовых модальных тональностей C-dur ионийского (крайние части) – cis-moll дорийского (средняя часть), в мелодии которого выделен оstinатно повторяющийся общий терцовый тон e; 4) в установлении в качестве финалиса тона c, которым завершается поступенное нисходящее движение баса всей части: g-f-e-d-c, что и позволяет определить главную тональность C-dur.

Все вышесказанное раскрывает специфику гармонической системы Дебюсси – диалектическое соотношение гармонического и сонорного начал, тонального и модального мышления. Особая роль гармонического варьирования обусловлена стилистическими нормами и действием композиционных принципов. Вариантность гармонии пронизывает все произведение на разных уровнях – от одного звука («Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют»), структуры одного аккорда («Паруса»), отдельных мелодических построений («Девушка с волосами цвета льна»), до целых пьес («Шаги на снегу», «Паруса»).

Модальная техника Дебюсси с её вниманием к красочным свойствам всевозможных ладовых звукорядов и созвучий, включая народные, архаичные и симметричные лады, открыла новые ресурсы музыкального языка в постоянном ладовом обновлении, подменившем тональное развитие. Ладовая переменность, натурально-ладовая гармония, параллельное, терцовое, секундовое соотношение аккордов, избегание акцентов на автентизме и вводнотоновости внесли новые краски в музыкальную палитру, демонстрировали новые перспективы развития, ускоряя распад функциональной гармонии.

§2 Морис Равель

Равель (1875-1937) был младшим современником Дебюсси, он хорошо знал его музыку. У Равеля много точек соприкосновения с Дебюсси, но в то же время при определенном сходстве музыкально-эстетических позиций между Дебюсси и Равелем обнаруживаются различия в стилистике и гармонии, к тому же в его музыке можно увидеть проявления постимпрессионизма, неоклассицизма.

Равель – художник объективного склада, с пристрастием к ярко очерченным архитектурным формам, к их классическим прообразам, в частности, к сонатной форме, с ярко выраженной танцевальной основой его музыки. Равель, как и Дебюсси, широко использовал выразительные возможности модальности, но при этом он черпал свое вдохновение и в культуре классицизма, следовательно, и в тональной системе, и в джазе. Идея неоклассицизма, в широком смысле слова, как обращение к стилям предшествующих эпох, реализована в «Паване» в стиле рококо, «Античном менуэте», в «Менуэте на имя Гайдн», в фортепианной сюите «Гробница Куперена», написанной во французском барочном жанре *tombeau* («надгробие») – пьес посвящения, объединенных в танцевальную сюиту и иногда перераставших в «благодарное подношение»; в виртуозном триптихе «Ночной Гаспар», мрачно-фантастический характер которого выдержан в традициях романтизма. Гармония Равеля, по определению Ю.Холопова, более остра и пикантна ⁴⁰.

В этом возможно сказывалась и эстетическая платформа постимпрессионизма (творчество Ван-Гога, Сезанна, Гогена, Тулуз-Лотрека), которая отразилась и в технике языка: исчезают мягкость, пастельность красок, поэтическая дымка, растворяющая контуры предмета. Постимпрессионисты во всем решительнее: объемы приобретают резкость и остроту граней, краски интенсивней и контрастнее, мазки – резкие, отрывистые («мазок-насечка»), сами по себе идентифицирующие цвет и форму, полотнам свойственна особая напряженность рисунка и колорита (Ван-Гог «Подсолнухи»). И здесь, поиски новых приемов техники языка в живописи и музыке перекликаются. В дальнейшем сказалось и влияние неоклассицизма.

У Равеля, как и у Дебюсси, есть чисто импрессионистские, созерцательные образы, «слуховые пейзажи» – «Игра воды», почти все пьесы цикла «Отражения», Прелюдия из «Гробницы Куперена», «Лодка в океане», «Ночные бабочки». Это отстраненно-объективные образы любования, очарования, оцепенения.

Изысканные образы – томные, утонченные, капризные, экзотические, пряные. Это – большинство вальсов (№№1,2, 4, 7), «Форлана» из «Гробницы Куперена». Таким пьесам свойственна яркость красок, острота и пикантность звучания, изящность, основанная на танцевальных ритмах.

Ностальгические образы – щемяще-нежные, простые, мягкие, хрупкие, светлые: «Павана памяти инфанты», Менуэт из сонатины, Вальс №3, Прелюдия.

Образы объективные, спокойные, уравновешенные, светлые – к ним относятся «Менуэт на имя «Гайдн», Менуэт и Ригодон из «Гробницы Куперена». Экспрессивные образы в фортепианной музыке представлены в цикле «Ночные призраки», в оркестровой – в «Болеро».

Отдельные характерные приемы гармонической техники Равеля включают: классические обороты и натурально-ладовые последования; диатонические аккорды и красочные альтерационные и хроматические гармонические комплексы, приводящие к капризности,

⁴⁰ Холопов Ю. Очерки современной гармонии. – М., 1974. С.190.

изломанности интонаций; использование характерного круга аккордовых средств, насыщенных диссонантностью, обеспечивающих остроту, терпкость звучания, «красочное трение» (К.Зенкин): среди септаккордов преобладают «терцовые небоскребы» (примеры 6 а,б), большие септаккорды, малые усложняются раздвоенными тонами (терцией, квинтой) [пример 6 с], особая роль отводится увеличенному трезвучию и септаккордам, включающим его (пример 7); встречаются полиаккорды на основе соединения нескольких самостоятельных гармонических пластов.

Пример 8 : 6

а) М. Равель. Гробница Куперена. Ригодон

Assez vif

ff *mp*

IV₇ II₁₁ V₁₃ I

б) М. Равель. Менуэт на имя «Гайдн»

Mouv^t de Menuet

H A Y D N

p *f*

m.g.

с) М. Равель. Менуэт на имя «Гайдн»

H A Y

pp *pp*

Пример 8 : 7 М. Равель. Благородные и сентиментальные вальсы. Вальс №2

Assez lent — avec une expression intense $\text{♩} = 104$

en dehors



Прямо противоположный – утонченный, грациозный, несколько отрешенный характер имеют диссонантные септ- и нонаккорды в «Паване», из которых практически соткана вся ткань произведения. Это во многом связано с опорой на модальную технику – «золотые секвенции», модальные последования аккордов, модальные каденции, избегание вводнотоновости.

Пример 8 : 8

М. Равель. Павана памяти инфанты

Assez doux, mais d'une sonorité large $\text{♩} = 54$

Très lointain

pp *m.g.* *m.g.* *mf très soutenu* *ppp* *pp* **un peu plus lent** *f*

Варьирование структуры одного аккорда – один из характерных приемов Равеля:

- Затемнение или высветление колорита – (Вальс №4)

Пример 8 : 9 М. Равель. Благородные и сентиментальные вальсы. Вальс №4

Assez animé $\text{♩} = 90$

pp *p*

- Усиление экспрессии звучания – Менуэт на имя «Гайдн» (ср. примеры 6b и c).
- Достижение большей остроты, пикантности – (Вальс №3).

Пример 8 : 10 М. Равель. Благородные и сентиментальные вальсы. Вальс №3



- Варьирование «представителей» функции:

Структурное варьирование созвучия одной функции и одной ступени, не только тоники, – одна из существенных стилевых особенностей гармонического мышления Равеля. Переменная структура тоники даже в пределах одного оборота вносит ощущение постоянной изменчивости, гибкости, зыбкости, красочности, трансформирует до неузнаваемости традиционные стандартные обороты. В «Форлане» Равеля структурная переменность тоники прослеживается в зоне одной гармонии и в рамках одного автентического оборота:

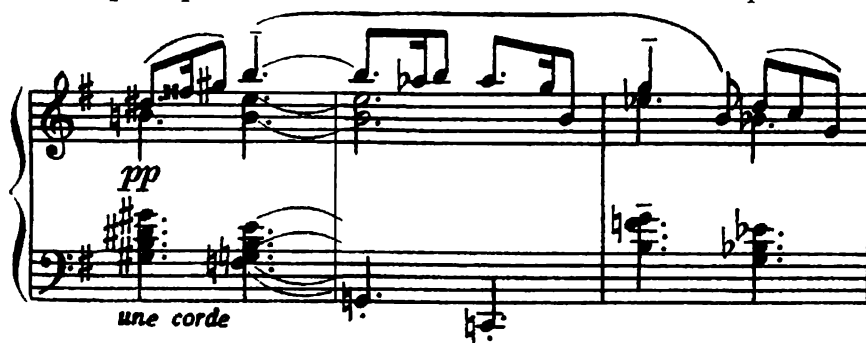
Пример 8 : 11 a

М. Равель. Форлана



Варианты тоники в первом такте: большой минорный терцквартаккорд, большой увеличенный квинтсекстаккорд, в пятом такте - минорное трезвучие.

В следующем фрагменте из «Форланы» представлены варианты автентического оборота D-T.

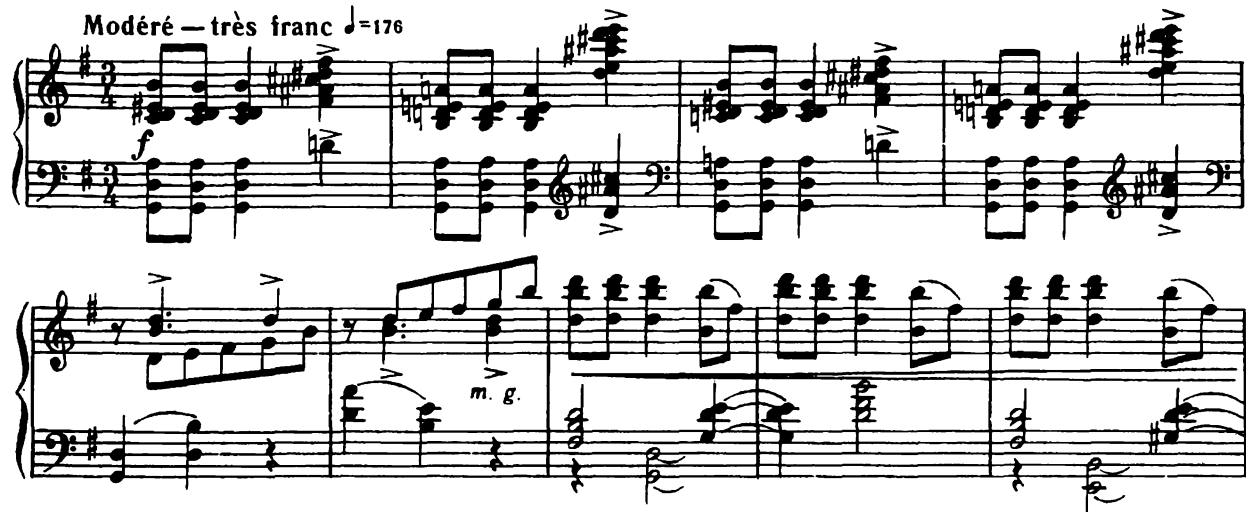


Первый вариант: доминантовый секундаккорд с большой секстой разрешается в тонический большой мажорный септаккорд C-dur; второй вариант – доминантовый квинтсекстаккорд с малой секстой разрешается в терцквартаккорд тоники c-moll.

- Последования аккордов, основанных на принципе фонического контраста: сложные, альтерационно насыщенные структуры сопоставляются с простыми- трезвучными или наоборот, такие сопоставления составляют основу гармонического движения.

Пример 8 : 12 М. Равель. Благородные и сентиментальные вальсы. Вальс №1

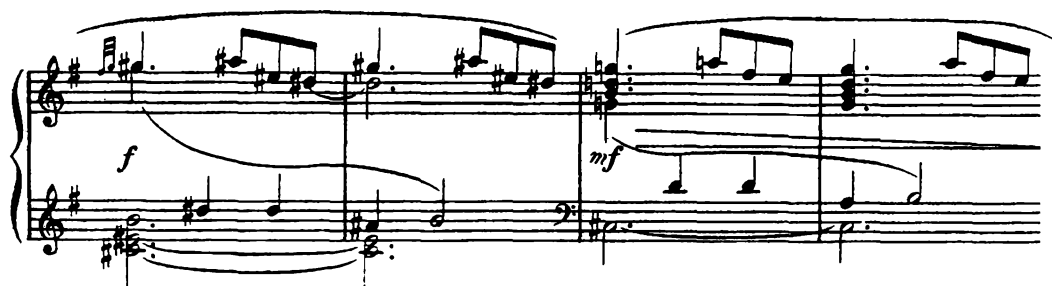
Modéré – très franc ♩ = 176



- Вариантность аккорда одной и той же структуры с использованием контраста его фонического звучания, основанном на акцентировании его альтерированных или диатонических, высоких или низких ступеней. В тональной гармонии эта техника напоминает игру светотени на живописных полотнах: именно в таком качестве использовал ее Равель.

Пример 8 : 13

М. Равель. Менуэт на имя «Гайдн»



- Интерпретация музыкального пространства. Интересный и характерный для Равеля прием – регистровая разомкнутость созвучий на фактурно-самостоятельные пласты –

используется во многих произведениях. Тонкая дифференциация фактурных плоскостей просматривается в следующем примере. Звуковое пространство вертикали в Вальсе №5 составлено из нескольких мелодических линий, постепенное нарастание самостоятельности каждой из них приводит к несению различной художественной информации. Здесь использовано два типа остинатности – гармоническая и мелодическая – в верхнем и среднем слое фактуры. Замедленная гармоническая пульсация – бас вступает на первую долю и в течении 3-х тактов складывается аккорд D₉, разрешающийся в тоническое трезвучие E-dur, которое также складывается лишь в конце 4 такта. Возникает эффект мелодической, ладовой, гармонической многозначности, «полифонии» художественной информации.

Пример 8 : 14 М. Равель. Благородные и сентиментальные вальсы. Вальс №5



- Вариантность каденций: модальная – джазовая (пример 8 : 8, тт.6-7 и 11-12), тональная – джазовая (тт.25-26 и 27-28).

Приведем сравнительную таблицу композиционной основы импрессионизма в живописи и музыке. Импрессионистская эстетика расставляет свои акценты в образной системе искусств: среди множества тем она выводит на первый план две – природу и бесконечное множество неповторимой человеческой индивидуальности. Сознательное ограничение в тематике – разнообразит образную сферу в эмоциональном плане – целые серии работ, посвященные одному месту, одному человеку. Большинство произведений Дебюсси и Равеля программны. У Дебюсси встречаются чисто импрессионистические образы – «Туманы», «Лунный свет», «Сады под дождем»; символические образы – «Мертвые листья», «Шаги на снегу»; слуховые пейзажи: «Туманы», «Звуки и ароматы реют в воздухе», «Ветер на равнине», «Терраса, посещаемая лунным светом», «Лунный свет»; характерные персонажи – «Менестрели», «Танец Пека». У Равеля – «Игра воды», «Лодка в океане», «Ночные бабочки», «Долина звонов».

Цвет, колорит становятся носителями основного содержания. Выходят на первый план часто за счет рисунка, линии. Джеймс Уистлер (1834-1903) «Серое и серебро», «Ноктюрны в голубом и зеленом», «Гармония в сером и зеленом».	В системе выразительных средств основными ставятся звукопись, лад, аккорд, тембр, берущие на себя роль звуковой палитры. Значение мелодии уменьшается. Происходит усиление сонорики.
Силу эмоционального воздействия приобретает доминирование какого-либо цвета. В основе цветовой гаммы полотна лежат оттенки одного цвета.	Доминирование звучности одного элемента: лада, ориентир на семантику одного избранного аккорда ложится в основу целого произведения или его части. Структурно-фоническое варьирование одного аккорда способствует раскрытию его внутренних ресурсов.

Изображение одного сюжета, объекта при раз- личном освещении: Моне «Руанский собор», «Стога сена».	Вариационный метод развития материала, когда меняется лишь ладовое и гармоническое оформление мысли.
Не смешивание красок, а наложение их рядом в расчете на оптический эффект – соединение их при восприятии зрителем.	Соединение аккордов не функциональное, а по принципу фонической аналогии или контраста – трансформирование одной структуры аккорда, ленточные параллелизмы.
Новые пространственные решения – большое значение воздуха, света, простора.	В организации звукового пространства боль- шую роль играет фактура – многослойное, дифференцированное, создающее объем звуко- вое поле. Особое внимание уделяется организа- ции акустического пространства.
Ощущение выхваченного из временного потока одного мига, остановки движения, наслаждение созерцанием.	Ощущение долгого разворачивания, полной ста- тики – разная степень замены.

Обратимся к анализу прелюдии Дебюсси «Шаги на снегу»⁴¹. Рассмотрим ее с точки зрения парадигматических осей и связей. Понятийное содержание термина парадигма реализуется здесь во всех своих аспектах - и как образец, и как система форм одного элемента, и как тип художественной культуры, выраженный в типологических особенностях музыкального языка, структурных, жанровых и мировоззренческих основ.

Пример 8 : 15

К. Дебюсси. Шаги на снегу

Triste et lent (♩ = 44)

pp *p expressif et douloureux* *più pp*

Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé.

pp *expressif*

⁴¹ Анализ прелюдии дан в статье автора: Дьячкова Л. Парадигма как понятийная система и как инструмент анализа музыкального текста // Музыкальное обозрение в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии. Материалы научн. конф. 25-27 октября 2000 г. РАМ им. Гнесиных. – М., 2003. С.165-180.

Cédez - - Retenu - - //

First system of musical notation. The piano staff (left) begins with a *pp* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The bass staff (right) features a *pp* dynamic and a triplet of eighth notes. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation. The piano staff (left) starts with a *pp* dynamic. The bass staff (right) includes a *pp* dynamic and a triplet of eighth notes. The system concludes with a double bar line.

Cédez - - // a Tempo En animant surtout dans l'expression
p expressif et tendre

Third system of musical notation. The piano staff (left) includes a *più p* dynamic and a triplet of eighth notes. The bass staff (right) features a *pp* dynamic and a triplet of eighth notes. The system concludes with a double bar line.

Retenu - - // a Tempo

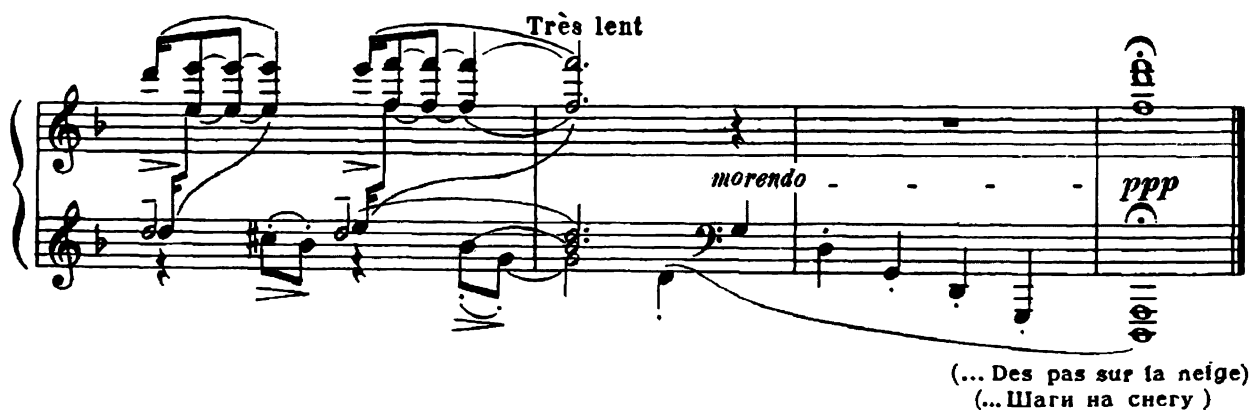
Fourth system of musical notation. The piano staff (left) includes a *pp* dynamic and a triplet of eighth notes. The bass staff (right) features a *pp* dynamic and a triplet of eighth notes. The system concludes with a double bar line.

Comme un tendre et triste regret

Fifth system of musical notation. The piano staff (left) includes a *p* dynamic and a triplet of eighth notes. The bass staff (right) features a *m.g.* dynamic and a triplet of eighth notes. The system concludes with a double bar line.

Plus lent

Sixth system of musical notation. The piano staff (left) includes a *p* dynamic and a triplet of eighth notes. The bass staff (right) features a *pp* dynamic and a triplet of eighth notes. The system concludes with a double bar line.



Жанровая парадигма прелюдии, представленная системой оstinатно-вариационных форм, построена на последовательном использовании их разных исторических типов. Авторский замысел основан на идее перехода оstinатной темы из одного «сюжетного» положения в другое: при сохранении неизменными звуковысотности, ритмики, регистрового уровня, последовательно меняется ее функция в фактуре: она звучит сначала в качестве нижнего голоса (фон), затем среднего (ось), и, наконец, верхнего (рельеф). Подобная имитация «сквозного движения» темы по голосам (наподобие темы фуги) не только позволяет менять ракурсы её «видения», что так символично для эстетики импрессионизма, но и влечет за собой соответствующую смену оstinатных форм: полифонических вариаций на басса-остинато, гомофонно-гармонических на сопрано-остинато и на одновременное сочетание обоих видов.

Всю композицию можно представить как цепь из 9 вариаций: 1-я вариация (т.1-4) – на басса-остинато; 2 вариация (т.5-7) сочетает в себе в одновременности вариации на басса-остинато (тема по отношению к верхнему голосу является «басом»), и сопрано-остинато (для нижних голосов тема выступает в качестве «сопрано»); 3 вариация (т.8-11) – на сопрано-остинато. В 4 вариации (т.12-15) по принципу «перемены в четвертый раз» (В.Цуккерман), тема исчезает, вместо нее в глубинах звукового пространства возникает бесхитростный наигрыш в однотерцовой тональности Des-dur. Вместе с аккордом сопровождения он прорисовывает контур аккорда доминантовой сферы (доминантовый терцдидиамаккорд as-c-es-ges-b-des-f), который плавно трансформируется в загадочно звучащий целотоновый комплекс на той же доминантовой основе c-e-fis-as-b, экспрессия которого усилена тревожным биением в басу тритона c-fis в ритме главного оstinатного мотива. В целом, образуется нечто вроде предыктовой зоны перед наступлением второго раздела.

Данная последовательность вариаций в обновленном динамическом виде повторяется во втором разделе прелюдии (5 вариация – т.16, 6 вариация – т.20, 7 вариация – т.26, 8 вариация – т.30) с ладовым, мелодическим, гармоническим обновлением и усложнением интонационного материала. В каждом разделе линия развития темы завершается в 4 и 8 вариациях, в которых оstinатный элемент заменяется развернутой новой темой. В 4 вариации мелодия звучит в нижнем голосе в самом низком регистре на фоне выдержанного в средних голосах аккорда. В 8 вариации высоко парящая мелодия появляется на фоне ленточного движения параллельными сектаккордами голосов сопровождения в ионийском Ges-dur. Завершается прелюдия кодой (9 вариация – т.33), в которой тема впервые звучит в октавной дублировке в новом высоком регистре (2 и 3 октавы), как бы исчезая за горизонтом.

Пласт музыкально-жанровых ассоциаций указывает, что прелюдия Дебюсси генетически восходит к такому выдающемуся образцу вариационного жанра прошлого как *Crucifixus* из Высокой мессы Баха.

Трансформация типизированных средств барочной модели заметна уже в самой теме. Нисходящий хроматический ход от I к V ступени *e-moll* в баховской теме преобразован Дебюсси в диатонический восходящий поступенный ход от I к III ступени *d-moll* также с элементами повтора звуков. Удивительнее всего как в теме Дебюсси интерпретирован ритм сарабанды: при общем размере 4/4, композитор, используя триольное деление первых и последующих двух долей, вводит синкопированную акцентность второго и четвертого звуков темы, что придает теме характер траурного шествия, свойственной сарабанде и пассакалье. На жанровый исток указывает и такой характерный прием как показ темы, предшествующий её полифоническому развитию.

Примечательна ремарка композитора: *“Ce rythme doit avoir la valeur sonore d’un fond de paysage triste et glacé”* («Этот ритм должен иметь звуковое значение фона печального и обледенелого пейзажа»). Следует заметить, что ритмическая организация интонационного материала прелюдии рождает аллюзию колокольного звона. Она достигается сочетанием трех разночастотных ритмических линий: акцентностью первой и третьей долей половинными нотами звука *d* в теме; акцентностью второй и четвертой долей четвертными нотами в мелодических контрапунктах; синкопической акцентностью восьмых в триолях оstinатного элемента, что создает эффект перезвона колоколов. Как глас вечности звучит плывущий над землей колокольный звон, придавая музыке ореол таинственности, отрешенности, и в то же время насыщая ее трагической экспрессией. «Зову живых, оплакиваю мертвых, ломаю молнии» – это одна из типичнейших надписей на европейских колоколах, вошедшая в эпитафю «Песни о колоколе» Ф.Шиллера, остается символичной и для прелюдии Дебюсси. Именно в этом элементе заложена христианская символика, которая может опосредованно ассоциироваться с баховской моделью.

В процессе взаимодействия различных вариационных форм на первый план выступают типологические свойства каждой их жанровой разновидности. Главным принципом развития в полифонических вариациях является интонационное, ладовое обновление мелодических контрапунктов верхних голосов, что и составляет главную особенность 1, 2, 5 и 6 вариаций.

Система ладовых форм представлена: диатоническими разновидностями *d aeol.* (1 вар.), *d dor.* (2 вар.), симметричными ладами (в 5 вариации тема обрамляется двумя мотивными контрапунктами: в верхнем голосе целотоновым *e-d-c-as*, в нижнем – фрагментом тон-полутонного, который является как бы продолжением самой темы *d e f g a s b*); гармоническим минором (9 вар.) и фрагментом хроматики (3 вариация, гармоническая, дополняется хроматическими контрапунктами в нижнем голосе *fis-g-gis-cis* и *b-a-as-des*).

Принципы гармонического варьирования, как и у Баха, широко и многообразно представлены у Дебюсси, только уже в рамках модальной, а не тональной техники, что значительно ограничивает, по сравнению с Бахом, функциональное развитие, подменяя его фоническим и ладовым. Во 2-й вариации оstinатная тема гармонизована нисходящими параллельными трезвучиями *re* дорийского *G, F, e, d*. В гармонизации темы 3 вариации

композитор сохраняет параллелизм аккордов, только это уже терцквартаккорды малых мажорных в восходящем хроматическом полутоновом сопряжении (g-b-c-e, gis-h-cis-eis). В 6 вариации движение параллельными трезвучиями диатонического сопряжения G, F, e сменяется восходящей хроматической полутоновой последовательностью больших нонаккордов на звуках Des, D, Es, E. В 7 вариации полутоновая хроматическая последовательность меняет свой вектор и аккордовую структуру – это движение параллельными минорными трезвучиями сначала по хроматизму вниз (g, ges, f), затем по малым терциям вверх (d, f, as). В 9 вариации – в коде – тема второй раз возвращается в лоно тональной гармонии и звучит на фоне плагального оборота S T.

Внутренняя связь парных вариаций (1-5, 2-6, 3-7, 4-8), развертывающие собственные парадигматические оси, построена по принципу структурных и образных бинарных оппозиций. Эти оппозиции моделируются с помощью контрастов фонического, сонорного свойства, которые затрагивают самые разные параметры звучания.

1 и 5 вариации отличаются ладовой основой: диатоника (1 вар.) и диатоника в контрапункте с симметричными ладами (5 вар.), что придает звучанию большую насыщенность и красочность.

2 и 6 вариации противопоставлены по направленности движения, ладовому и аккордовому фонизму: мягко звучащая модальная последовательность нисходящих трезвучий ре дорийского (2 вар.) и хроматическая последовательность восходящих больших нонаккордов (6 вар.), благодаря которым просветленный характер темы приобретает экстазическую окраску.

3 и 7 вариации, используя те же ресурсы контраста, что и предыдущая пара, дают полярно противоположные образные соотношения: приподнятый, «мажорный» характер темы, основанной на восходящей хроматической последовательности маломажорных терцквартаккордов, (3 вар.) и, окрашенная в трагические тона нисходящая хроматическая последовательность минорных трезвучий, где светлая печаль сгущается до настроения мрачной безысходности, оставленности, погруженности в себя (7 вар.).

4 и 8 вариации – кульминационные зоны – выделяются ярким регистровым контрастом, который дополняется тональным и модальным типом звуковысотной организации: мелодии в басовом голосе, достигшей предельных рубежей звукового пространства прелюдии («Из бездны взываю»), отвечает мелодия, парящая в воздушном пространстве верхних регистров, полностью отрешенная от внешнего мира.

Синтагматические связи базируются на процессе постепенного перехода мелодических форм в гармонические, модальных в тональные, афункциональных в функциональные. Так, диатоника модального контрапункта (1 вар.) дополняется модальной гармонией (2 вар.), затем сменяется хроматической аккордовой последовательностью (3 вар.), которая переходит в аккорд доминантовой функции Des-dur (4 вар.): постепенность преобразования функциональной неопределенности в доминантовый предыкт осуществляется при помощи 3 вариации, где доминантовые аккорды в хроматической модальности являются таковыми скорее *de facto*, чем *de jure*.

Второй круг вариаций сопровождается дальнейшим усложнением за счет разнообразных комбинаций: диатоника выступает в контрапункте с симметричными ладами (5 вар.), модальная диатоника сопоставляется с модальной хроматикой (6 вар.) и т.д.

Так осуществляется гармоническое варьирование в условиях модальности, в эстетике и технике импрессионизма. Тема Дебюсси – это неповторяющееся и невозвращающееся единичное состояние. 9 вариаций – это 9 взглядов на тему, изменчивая сущность которой находит здесь поистине оригинальное музыкальное воплощение. Подобное проведение оstinatного элемента невольно ассоциируется с тянущейся цепочкой следов на снегу, то четко обозначенных, то едва заметных, то занесенных снегом и, в конце концов, исчезающих за горизонтом. Так программная идея подсказала структуру композиции.

Композитор вдохнул новую жизнь в барочные и романтические модели, по новому осознав их структурные возможности. В сочинении ярко выражен один из важнейших принципов эволюции – свернутость исторической спирали в точке современности, действие которого указывает на синтезирующие тенденции. Композитор как бы прослеживает путь исторического восхождения в развитии оstinatных форм, соединяет и переплавляет их в недрах одной композиции, открывает их новые выразительные возможности. Это еще раз подтверждает мысль Э.Денисова, что «Музыка Дебюсси конструктивно точна, все его формы строго выстроены и тщательно продуманы в мельчайших деталях, но конструктивность эта – совсем иного плана, нежели у С.Франка или композиторов немецкой школы»⁴².

Литература

1. *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы. – М.-Л., 1964.
2. *Денисов Э.* О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Э.Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986.
3. *Дьячкова Л.* Гармония в музыке XX века. – М., 2003.
4. *Жерар М., Шалю Р.* Равель в зеркале своих писем. – М., 1962.
5. *Журдан-Моранж Э., Перлемутер В.* Равель о Равеле. – М., 1967.
6. *Зенкин К.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М., 1997.
7. *Куницкая Р.* О романтической поэтике в творчестве Дебюсси. – М., 1982.
8. *Лонг М.* За роялем с Морисом Равелем.
9. *Мазель Л.* Проблемы классической гармонии. – М., 1972. С.468-478.
10. *Смирнов В.* Морис Равель и его творчество.
11. *Холмс П.* Дебюсси. – Челябинск, 1999.
12. *Холопов Ю.* Гармония. Практический курс. В 2-х частях. – М., 2003.
13. *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. – М., 1988. С.414-416.
14. *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. – М., 1974.
15. *Яроцинский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм. – М., 1978.

⁴² *Денисов Э.* О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Э.Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986. С.92.

1.1. Холопов Ю. Основные знаки тональной функциональности¹

- T, D, S — тоника, доминанта, субдоминанта (трезвучия).
⁺T, ⁺T — тоника мажорная, минорная (+ = знак мажора; ° = знак минора);
 \mathbb{D}, \mathbb{S} — двойная доминанта, двойная субдоминанта
 T_p, D_p, S_p — параллель к T, к D, к S (трезвучия);
 $\mathbb{D} \rightarrow S$ — побочная доминанта, к субдоминанте (с разрешением в нее);
(S)
 $\mathbb{D} \square, \mathbb{D} \square S$ — побочная D, к S (без разрешения в нее);
 $T_p \rightarrow \mathbb{D}$ — доминанта (побочная) обратного действия;
 D^7, S^6, \mathbb{D}^9 — D^7, S с прибавленной секстой, нонаккорд \mathbb{D} (арабские цифры — звуки аккорда);
 $T, D^7_{\frac{3}{5}}$ — (цифра снизу = звук аккорда в басу) — тонический секстаккорд, доминантовый терцкварттаккорд ($\frac{3}{5}$);
 D^6_7 — D^7 с секстой;
 $T^{5<}$ — тоника с повышенной (высокой) квинтой (< и > = знаки хроматического повышения и понижения звуков аккорда);
 $D^7_{>}$ — D^7 с пониженной (низкой) квинтой;
 $T^{<->-<}$ — знаки < и > без цифры относятся к терции;
 $T^{8-7(<)-7>}$ — тоника с (проходящей) большой и малой септимой;
 T^{\sharp} — тоника без терции (только прима и квинта);
 $D\{$ или \mathbb{D}^7 — D^7 без примы (× = «зачеркнутая», т. е. пропущенная прима);
 $\mathbb{D}^{9>}$ — малый D^9 без примы (т. е. уменьшенный вводный септаккорд);
 \mathbb{S} — S без примы (т. е. «VI ступень» как видоизменение S);
 $T\{$ или $T\}$ — T без примы (т. е. «III ступень» в функции T);
 $T^{\frac{6}{6}}$ или T — «T на сексте» (в басу), т. е. «VI» как видоизменение T;
 \mathbb{S} — S на сексте в басу;
 $\mathbb{S}^{6>}$ или S^{\flat} — неаполитанский секстаккорд;
 $D^{\frac{6}{4}-\frac{5}{3}}$ или D^{\flat} — кадансовый $\frac{6}{4}$ и доминанта.

1.2. Функциональные знаки расширенной тональности

- N — фригийская II (= неаполитанское трезвучие nII)
M — большая медианта (E-dur в C-dur)
m — малая медианта (Es-dur в C-dur)
W — большая субмедианта (As-dur в C-dur)
w — малая субмедианта (A-dur в C-dur)
DM — от доминанты большая медианта (H-dur в C-dur)
L — (= «лидийская») II мажорная (не \mathbb{D})
D — дубль-доминанта, т. е. аккорд D не на V, а на nII (например, des·f·as·h в C-dur)
 \mathbb{D} — дубль- \mathbb{D} , т. е. аккорд \mathbb{D} не на II, а на nVI (например, as·c·es·fis·b в C-dur)
S — дубль-S, т. е. аккорд S не на IV, а на VII
T — дубль-тоника, то есть аккорд T не на I, а на nV (например, ges·b·des·e в C dur)
A — прилегающая на полутон снизу (т. е. вводноотно стремящаяся вверх; вVII)
V — прилегающая на полутон сверху (т. е. вводноотно стремящаяся вниз; nII)
L — тритонанта (nV или вIV)

¹ Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. — СПб., 2003. С.522.

**Таблица функциональных символов,
принятых в немецком музыкознании, приводится по книге
Дитера де ля Мотте «Изучение гармонии в исторической перспективе»²**

T, S, D	Тоника, субдоминанта и доминанта (трезвучия) мажорной тональности, аналогичные аккордам I, IV и V ступеней в римской нумерации и в системе цифрованного баса.
t, s, d	Тоника, субдоминанта и доминанта (трезвучия) минорной тональности, аналогичные i, iv и v.
T ₄₃ t ₅ T ₁₂₃	Цифры внизу, следующие за функциональным знаком, указывают на аккордовый или неаккордовый звук, расположенный в басу.
D ⁵⁶⁵ T ⁴³ t ⁷⁸	Цифры сверху функционального символа – мелодическое движение в одном из верхних голосов.
T ³ D ⁵ t ⁸	Числа сверху могут указывать мелодическое положение аккорда.
D ⁷ S ⁶ T ₇ D ⁹ D ⁶	Верхние и нижние цифры также могут указывать на добавленные к трезвучию аккордовые тоны или неаккордовые звуки в верхнем голосе или в басовом (соответственно это – доминантсептаккорд, субдоминанта с секстой, тонический септаккорд, доминантовый нонаккорд, кадансовый квартсектаккорд – Л.Д.).
<p>Маленькие арабские цифры всегда указывают на аккордовый или неаккордовый звук (добавленный к аккорду) в диатонике мажора или минора. Тем не менее, нона в D⁹, которая появляется перед минорной тоникой (t) – всегда малая, соответственно, нона в D⁹ перед мажорным трезвучием (T) – всегда большая. Также минорная секста (то есть минорный кадансовый квартсектаккорд – Л.Д.) будет в последовательности D⁶₃ t и мажорная секста (т.е. мажорный кадансовый квартсектаккорд) – в последовательности D⁶₃ T.</p>	
D ₅ ⁷	Знак (>) – знак хроматического понижения звука на полутон (в данном случае – доминантсептаккорд с пониженной квинтой).
S ₅ ^{6<}	Знак (<) – знак хроматического повышения на полутон – субдоминанта с повышенной секстой.
D ₄ ⁶ > ₃ T	Вопреки мажорному ладу, подразумеваемому по аккорду разрешения (T), секста в доминанте (кадансовом квартсектаккорде – Л.Д.) хроматически понижена.
T — S T T _{1 5 1}	Линия после функционального символа указывает, что основной тон этой функции удерживается в одном или более голосах (как педальный тон).
s ⁿ	Неаполитанский сектаккорд (= s ⁶ _{1>}).

² de la Motte D. The Study of Harmony An Historical Perspective. Эта система принята в немецком музыкознании, свое начало она берет у Х.Римана, затем ее усовершенствовал Вильгельм Малер (Maler W. Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre, Bd.I. Lehrbuch. – Leipzig, 1931), в основном на нее опирается и Мотте (de la Motte, D. Harmonielehre. – Kassel, 1976).

\mathfrak{D}_5^7	\mathfrak{D}_7^9	Перечеркивание функционального знака указывает на отсутствие основного тона.
\mathfrak{D}^v		Уменьшенный септаккорд [vii ^{o7}], который разрешается в t или T (в системе Вильгельма Малера этот символ записывается как D ^v).
		Примечание: \mathfrak{D}^v должен быть нумерован: 1,3,5,7 над нижним вводным тоном, тогда как D ^v Малера считается доминантнонааккордом с пропущенным основным тоном; поэтому члены его нумерации 3,5,7,9 над доминантой.
$^1\mathfrak{D}^v$		Уменьшенный септаккорд [vii ^{o7} /V], который разрешается в D или d (в системе Малера это обозначено символом \mathfrak{D}^v ; в отечественном музыкознании – как вводная двойная доминанта).
$(D^7) \text{ Tr } T (s_2^6 D_4^6 \frac{5}{3}) \text{ Tr}$		В сведенных символах тоническую функцию несет вторая тональность.
$\text{Tr} \leftarrow (D_3^7) S_3$		Стрелка, направленная назад от функционального символа к сведенному символу, указывает, что эта функция реализуется в тональности предыдущей функции.
$(D_3^7) [\text{Tr}]_{S_3}$		Символ внутри квадратных скобок указывает цель предполагаемого разрешения предыдущего аккорда, т.е. параллельный минор мажорной тоники ³ ; однако, аккорд под скобками заменяет ожидаемую цель.
\mathfrak{D}^7		Нижний вводный тон уменьшенного септаккорда в мажоре [vii ^{o7}]. Важный аккорд в классический период. (В системе Малера этот символ обозначен как \mathfrak{D}_7^9).
$D_7^9 \text{ T and } D_7^9 \text{ t}$		Оба начальных аккорда встречаются как аккорд с задержанием и как самостоятельная звучность; тем не менее, самостоятельным аккордом он становится только в эпоху Романтизма. Символ \mathfrak{D}_7^9 (доминантовый но-нааккорд с пропущенным основным тоном) не может использоваться в анализе музыки прежде XIX века.
$\text{Tr}; \text{tP}$		Параллельный минор мажорного тонического трезвучия; параллельный мажор минорного тонического трезвучия (например: C-dur - a moll; c-moll - Es-dur – Л.Д.).
Tg, Sg		(<i>Gegenklang</i>) – контр-параллельное трезвучие ⁴ . (Tg – контр-параллель мажорной тоники например: C-dur - e-moll – Л.Д.).
tG		Мажорная контр-параллель минорному тоническому трезвучию.
TP		Параллельный мажор к мажорному тоническому аккорду (одноименное трезвучие параллели мажорной тоники, например: C-dur - A-dur – Л.Д.).
tp		Параллельный минор к минорному тоническому аккорду (одноименное трезвучие параллели минорной тоники, например: c-moll - es-moll – Л.Д.).
tg		Минорная контр-параллель минорного тонического аккорда (одноименное контр-параллели минорной тоники, например: c-moll - as-moll – Л.Д.).

³ Парные символы, объединяющие параллельные тональности, даются в принятой немецкой транскрипции Tr, tP, а не в английской Tr, tR, в которой немецкому слову parallel (параллельный) соответствует английское слово relative.

⁴ Термин “Gegenklang” или точнее “Gegenparallelklang” (H.Grabner, H.Distler) – антипараллельные (или контрпараллельные – Л.Д.) созвучия – трезвучия, находящиеся в терцовом соотношении с главным и расположенные с противоположной стороны по отношению к параллельным трезвучиям // Балтер Г. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений немецко-русский и русско-немецкий. – Москва-Leipzig, 1976. S.99.

**Образцы соотношения обращений аккордов
в функциональной и ступеневой теориях в немецком музыкознании ⁵**

	D^7	D_3^7	D_5^7	D_7
Обозначение по ступеневой теории	V_7	V_{6_5}	V_{4_3}	V_2
	S_5^6	S_3^6	S_5^6	$S_{8_7}^6$
Обозначение по ступеневой теории	II_{6_5}	II_{4_3}	II_2	II_7

⁵ Чипанина О. Начальный курс элементарной теории в Германии и России. Комментарии // Музыкальное образование в контексте культуры / Материалы международной научной конференции 21-23 октября 2008 г. РАМ им. Гнесиных. – М., 2009. С.53.

О Г Л А В Л Е Н И Е

От автора.....	3
Глава I	
Средневековая ладовая система западноевропейской монодии: вопросы теории и практики.....	5
Глава II	
Ars antiqua. Раннее многоголосие (IX-XIII века). Органум.....	35
Глава III	
Ars nova. Многоголосие XIV века: модальный хроматизм.....	47
Глава IV	
Ренессанс (XV-XVI века): модальная гармония.....	53
§ 1 Эволюция музыкального мышления.....	53
§ 2 Мадригал.....	68
§ 3 Basso continuo.....	93
Глава V	
Барокко (XVII – первая половина XVIII века): модальная тональность.....	105
§ 1 Раннее барокко (1600-1650).....	106
§ 2 Высокое барокко (1700-1750).....	128
Глава VI	
Венский классицизм (вторая половина XVIII – первая треть XIX века): классическая тональная система	146
Глава VII	
Романтизм (1830-1885): расширенная тональность	167
Глава VIII	
Импрессионизм (конец XIX – начало XX века): неомодальность и тональность в сонорном преломлении	203
§ 1 Клод Дебюсси.....	203
§ 2 Морис Равель.....	214
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	227
Приложение 1	
1.1. Холопов Ю. Основные знаки тональной функциональности.....	227
1.2. Функциональные знаки расширенной тональности.....	227
Приложение 2	
Таблица функциональных символов, принятых в немецком музыкознании, приводится по книге Дитера де ля Мотте «Изучение гармонии в исторической перспективе»	228
Приложение 3	
Образцы соотношения обращений аккордов в функциональной и ступеневой теориях в немецком музыкознании.....	230

Дьячкова Людмила Сергеевна
ГАРМОНИЯ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ
(IX – НАЧАЛО XX ВЕКА):
УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ПО ГАРМОНИИ
ДЛЯ ИТК ФАКУЛЬТЕТА

Формат 84x108/16. Объем 29 п.л.
Тираж 1000 экз.

Российская академия музыки имени Гнесиных
Москва, ул. Поварская, 30/36

Л. ДЬЯЧКОВА

ГАРМОНИЯ

**В ЗАПАДНО-
ЕВРОПЕЙСКОЙ
МУЗЫКЕ**

**(IX - начало
XX века)**