

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА
КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

На правах рукописи

УДК 78.033+78.034

+781.4

Лебедев Сергей Николаевич

ПРОБЛЕМА МОДАЛЬНОЙ ГАРМОНИИ В МУЗЫКЕ
РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

17.00.02 - Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва - 1988

Работа выполнена в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных

Кафедра полифонии и анализа

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор

Ю.Н.Холопов

Официальные оппоненты – доктор искусствоведения Д.Г.Кон,

кандидат искусствоведения М.А.Сапонов

Ведущее учреждение – Дальневосточный педагогический институт искусств

Защита состоится

15 XII 1988 г. в 17

часов на заседании специализированного совета Д 092.08.01 по присуждению ученых степеней Московской государственной дважды ордена Ленина консерватории имени П.И.Чайковского Министерства культуры СССР. 103871, Москва, ул.Герцена, 13.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской консерватории

Автореферат разослан 28 X 1988 г.

Ученый секретарь специализированного совета

кандидат искусствоведения

В.П.Фомин

Целью настоящего исследования является освещение одного из важнейших периодов в истории музыки – *ars nova* – с точки зрения ладогармонической системы, а также раскрытие этой системы в основных ее закономерностях. Исследование призвано способствовать тому, чтобы можно было правильно воспринимать красоту музыки XIV века – времени пылающего заката изысканной куртуазной лирики и пробуждения новой, более демократичной и жизнелюбивой ренессансной культуры. Работа нацелена также на то, чтобы помочь нашему музыковедению научиться анализировать гармонию в музыке раннего Возрождения адекватно ее собственной сущности. Из всего этого вытекает основная задача диссертации – выработать верный теоретический взгляд на гармонию эпохи *ars nova*, практически рассмотреть систему гармонии в ее конкретной специфике.

Материалом исследования послужили более трехсот многоголосных музыкальных пьес XIV века (основной акцент сделан на музыке самых крупных композиторов эпохи – Франческо Ландини и Гильома де Машо) и около восьмидесяти музыкально-теоретических трактатов эпохи средневековья и раннего Возрождения. При этом использовались лучшие на сегодняшний день транскрипции нотных рукописей¹⁾ и, по возможности, самые новые, критически выверенные

¹⁾ По итальянской музыке – транскрипции Л.Шраде, У.Т.Марокко, К. фон Фипера и Ф.А.Галло (в серии "Polyphonic Music of the Fourteenth Century") и Н.Пиротты (в серии "Corpus Mensuralis Musicae"). По французской музыке – Л.Шраде (серия "Polyphonic music..."), В.Апеля (издание: "French Music of the Late Fourteenth Century". – Cambridge (Mass.), 1950) и др.

издания теоретических текстов.²⁾

Актуальность темы исследования определяется художественной значимостью музыки *Ars nova* и ее относительной малоизученностью. До настоящего момента ни в СССР, ни за его пределами не было создано специальной научной работы, в которой бы гармония этого периода рассматривалась в сколько-нибудь полном объеме ее категорий и притом в ее неповторимой специфике. Вместе с тем, в ряду исследований по истории доклассической гармонии высотной системе музыки XIV века должно быть отведено особое место. Возникшая на грани крупных музыкально-исторических эпох (Средневековья и Возрождения), она знаменует собой последнюю фазу эволюции средневековой гармонии и первую – ренессансной (эпоха "интонационного кризиса" по Б.Асафьеву). Именно поэтому для познания законов звуковысотной системы в ее эволюции исследование столь крупной и, можно сказать, переломной эпохи необходимо.

В диссертации применялись различные методы исследования, среди которых главным является историзм – установка на подлинность исторического факта. Он проявляется, в частности, в параллельном рассмотрении музыкально-теоретических воззрений отдаленных эпох и самой музыки. Одновременно в полной мере используется весь арсенал аналитических средств сегодняшней музыкальной

²⁾ В сериях "Corpus scriptorum de musica", "Greek and Latin Music Theory", "Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft" и других, а также отдельные издания трактатов, среди которых можно назвать такие образцовые, как: Herlinger J.W. The Lucidarium of Marchetto of Padua. – Chicago, 1985; Rohloff E. Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio. – Leipzig, 1972

Общепотребительные собрания трактатов М.Герберта (GS) и Э. де Кусмакера (GS) рассматривались с коррективами, внесенными новейшей текстологической и источниковедческой наукой.

науки. В специфику теоретического (логического) метода диссертации входит использование как новейших понятий (и терминов), так и актуализация понятий (и терминов) старинной теории, вне которых объективное представление о гармонии XIV века невозможно.

Научная новизна диссертации заключается, прежде всего, в детальной разработке самого понятия (старо)модальной гармонии по отношению к многоголосной музыке *Ars nova*. В исследовании раскрывается то, какое эстетическое значение имеет эта гармония в музыке своей эпохи. Новизна работы определяется также выработкой относительно целостной системы понятий, показывающих сущность гармонии XIV века в ее конкретной специфике. В эту специфику входят особые многоголосные лады модального типа, вертикальные созвучия – "конкорды", основные гармонико-интонационные комплексы, которым в исследовании присвоен термин "сонантные ячейки", модальная диатоника вместе с модальной хроматикой ("фундаментальный" и "акцидентальный" слои звукоряда), разветвленная и строго упорядоченная система каденций и некоторые другие важные особенности и явления звуковысотной структуры периода *Ars nova*.

Впервые анализ категорий гармонии ведется системно не только по музыкальным, но и параллельно по всем доступным музыкально-теоретическим памятникам (главным образом, XIII – XIV веков). Многие из анализируемых нотных и музыкально-научных материалов вводятся в обиход отечественной науки впервые³⁾. Практическую приложимость разрабатываемой теории старомодальной гармонии

³⁾ Многочисленные цитаты из трактатов, равно как и тексты к анализируемым музыкальным произведениям даны в переводах на русский язык. (см., напр., Приложение 3, с. 258).

доказывает выдвинутый на страницах диссертации метод гармонического анализа музыки XIV века. Этот метод воплощен в удобной, приспособленной к дидактическим целям форме алгоритма.

Практическая значимость работы. Система научных понятий и методы анализа, выдвигаемые на страницах диссертации, позволяют практически разбираться в гармонии эпохи раннего Возрождения, способствовать освоению ее музыкантами-исполнителями (в частности, научные выводы работы призваны прояснить сам нотный текст старинных музыкальных произведений), учащимися (в вузовских курсах гармонии, истории музыки, истории и теории полифонии, в курсе истории и теории музыкальных форм). Трактаты, анализируемые в диссертации, содержат много интересных и малоизвестных современной науке фактов, позволяющих обновить учебный курс музыкально-теоретических систем (в его разделах "теория средневековья" и "теория Возрождения"). Наконец, теоретические положения диссертации могут применяться в практике дальнейших музыковедческих исследований, направленных на проблемы доклассической гармонии, а также на создание общей и эволюционной теории гармонии.

Объем и структура работы. Диссертация состоит из Основного текста (со Списком литературы) и шести Приложений. Основной текст на 195 с. включает в себя Введение, три главы и Заключение. Примечания к Основному тексту, все таблицы, нотные схемы и примеры оформлены отдельными Приложениями (соответственно, Приложения 3,2,1). В Четвертом Приложении дан список Условных сокращений, принятых в работе. В Приложении 5 дано объяснение некоторым редко встречающимся терминам старинной и современной теории гармонии. И наконец, ввиду труднодоступности нотных

изданий мы сочли целесообразным дать полностью 16 транскрипций музыкальных сочинений XIV века, на которые есть многие ссылки в диссертации.

Апробация работы. Диссертация выполнена на кафедре полифонии и анализа ГМПИ им. Гнесиных. В своем законченном виде она обсуждалась на заседании кафедры полифонии и анализа 11 ноября 1987 года и была рекомендована к защите.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении к диссертации излагаются основные концепционные предпосылки исследования. Уточняется значение термина "гармония" и понятия (старо)модальной гармонии в тех ее аспектах, которые далее затрагиваются в работе. Парадоксальным образом, за точку отсчета принимаются схождения весьма старых (XIII - XIV вв.) и новых (XX в.) трактовок гармонии как высотной структуры многоголосной музыки⁴⁾. Для того, чтобы определить специфику понятия гармонии, оно вкратце рассматривается в соотношении с некоторыми другими важнейшими понятиями и категориями музыки: гармония и лад (модальный, тональный); гармония и аккорд; гармония и контрапункт; гармония и полифония. Сложные понятия модальности и тональности трактуются в соответствии с новейшими разработками отечественной

⁴⁾ См., например: Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии. - М.: Музыка, 1974. - с.43 - 44.

музыкальной науки⁵⁾. Принято относить термин и понятие гармонии к музыке классического периода или, во всяком случае, к такой музыке, в которой актуальна категория аккорда. Однако, сама музыкальная практика XIV века доказывает, что гармония может существовать в иных условиях, в частности, и вне категории аккорда. В этом она сродни современной гармонии XX века⁶⁾. В научной литературе широко распространено коррелятивное противопоставление "гармонии" (подразумевается, классического периода) "контрапункту" (доклассической эпохи). Как показывают анализы старинных трактатов, понятие гармонии и сам термин "гармония" практически никогда не исчезали из научных работ по теории музыки. Поэтому кажется целесообразным значение термина "контрапункт" (по крайней мере, в рамках исследуемого в диссертации материала XIV века) привести в соответствие со старинным пониманием сущности контрапункта как техники композиции (таково одно, возможно, главное значение термина в эпоху *l'era nova*). Ограничиваться лишь изучением "контрапункта Машо" значит, в сущности, не затрагивать гармонию Машо как таковую, то есть подменять один объект исследования другим. Точно также кажется невозможным коррелятивное противопоставление "гармонии" "полифонии" (и наоборот). Понятиями одного

⁵⁾Ценный вклад в развитие понятия модальности внесен Т.Б.Барановой в ее диссертации "Переход от модальности к тональной системе в западноевропейской музыке XVI - XVII веков" (Москва, 1980). Понятие тональности подробно обсуждается в диссертации М.И.Катунян "Эволюция понятия тональности и новые гармонические явления в советской музыке" (Москва, 1983).

⁶⁾Напомним известное высказывание Стравинского: "Когда я говорю, что все еще сочиняю "гармонически", я придаю этому слову особый смысл, безотносительно к аккордовым отношениям" ("Диалоги". Л.: Музыка, 1971, с.237-238).

уровня являются "полифония" и "гомофония". Они характеризуют склад музыкальной ткани. Гармония - понятие другого уровня и относится к высотной структуре музыкального произведения. Таким образом, одно ("гармония") не может быть выражено через другое ("полифония"). Допустимо в равной мере "гомофонная гармония" (например, в музыке эпохи венского классицизма) и в равной мере "полифоническая гармония" (например, в музыке И.С.Баха). Сопряжение понятий из разных логических рядов кажется терминологической ошибкой.

Закономерно, что в столь отдаленную от нас эпоху раннего Возрождения понимание акта музыкального творчества существенно отличалось от нынешнего. Это понимание воплотилось, в частности, в нестабильном состоянии нотного оригинала XIV века (налицо версии-варианты переписчиков, а не привычный нам однозначный автограф). В ходе создания современных транскрипций нотных рукописей редактор либо следует специфическим особенностям каждой версии в отдельности (например, переносит в транскрипцию только те знаки *musica ficta*, которые выставлены в данной конкретной рукописи), либо некоторым образом выдвигает "усредненную" новую версию (например, переносит в транскрипцию все знаки *musica ficta*, выставленные в разных рукописных версиях данной пьесы). Если руководствоваться установкой на подлинность исторического факта, то в исследовании необходимо предпочесть транскрипцию, максимально приближенную к нотному оригиналу. Каждая рукописная версия музыкальной пьесы XIV века имеет свой неповторимый звуковосотный облик и должна, по возможности, анализироваться (например, с точки зрения гармонии) автономно.

Изучение научной литературы свидетельствует о растущем интересе к музыке отдаленных эпох, который проявляется у нас

в стране и особенно за рубежом. В отечественных диссертациях, дипломных работах, монографиях и научных статьях разрабатывается широкий круг исторических и теоретических проблем, связанных со средневековой и ренессансной музыкой. Особым вниманием пользуются полифония, ритмика, музыкальные формы, психология восприятия музыки⁷⁾. Новейшую тенденцию в отечественной музыкальной медиэвистике представляет целенаправленное изучение старинных музыкально-теоретических трактатов — движение, которое пока только набирает силу⁸⁾. Вместе с тем, разработке проблем истории гармонии средних веков и Возрождения в нашей

⁷⁾Сопшемся на монографии Ю.К.Евдокимовой ("Многоголосие средневековья. X — XIV века". — М.: Музыка, 1983) и Н.А.Симаковой ("Вокальные жанры эпохи Возрождения". — М.: Музыка, 1985), кандидатские диссертации Т.В.Барановой, Д.И.Долидзе ("Многоголосная светская песня Гийома де Машо". — Тбилиси, 1976), В.Г.Карцовника ("Гимнографические элементы средневекового хора". — Л., 1985), Е.С.Ходорковской ("Музыкальное восприятие в условиях модального многоголосия XVI века как историко-культурный феномен". — Л., 1985), дипломную работу М.А.Сапонова ("Музыкальные формы Гийома де Машо". — МДОЛГК, 1973) и его ценную статью "Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гийома де Машо" в сборнике "Проблемы музыкального ритма" (М.: Музыка, 1979).

⁸⁾Особенно значимы докторская диссертация И.А.Котляревского "Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания в их логическом содержании и эволюции" (Киев, 1983), монография В.А.Федотова "Начало западноевропейской полифонии" (Владивосток, 1985), кандидатские диссертации Н.И.Ефимовой ("Музыкально-теоретические проблемы западноевропейской монодии". — М., 1988) и Р.Л.Поспеловой ("Терминология в трактатах И.Тинкториса", — М., 1984), дипломная работа А.В.Пильгуна ("Трактат "Сумма музыки" Анонима конца XIII — начала XIV веков". — МДОЛГК, 1984).

науке отводится пока очень скромное место, хотя проблема средневековой гармонии в СССР уже поставлена⁹⁾. На Западе, в отличие от нас, уже имеются специальные научные статьи по старинным системам гармонии и даже конкретно — по гармонии в музыке *ars nova*¹⁰⁾. И все же работы по этой теме далеки от желаемой степени теоретического обобщения и целостности научных представлений. Удивительным образом, высшие достижения западной науки (главным образом, немецкой) сосредоточены не в специальных исследованиях по отдельным периодам в эволюции доклассической гармонии, а в крупном труде по истории классической гармонической системы ("гармонической тональности")¹¹⁾.

⁹⁾См., например, в диссертации В.А.Федотова "Раннее западноевропейское многоголосие IX — XII веков" (Ленинград, 1986), с.190.

¹⁰⁾Среди прочих интерес представляют монография Х.Кюна (Kühn H. Die Harmonik der Ars nova. Zur Theorie der isorhythmischen Motette. — München, 1973), статьи В.Маргррафа (Marggraf W. Tonalität und Harmonik in der französischen Chanson zwischen Machaut und Dufay // Archiv für Musikwissenschaft. — 1966. — Jg. XXIII. — S. 11 — 31), Г.Рини (Reaney G. Fourteenth-century harmony and the ballades, rondeaux and virelais of Guillaume de Machaut // Musica disciplina. — 1953. — Vol. VII. — P. 129 — 146; idem, Notes on the harmonic technique of Guillaume de Machaut // Essays in musicology. — Bloomington, 1968. — P.63 — 68) и новейшая разработка о Машо Сары Фуллер (Fuller S. On sonority in fourteenth-century polyphony // Journal of Music Theory. — 1986. — Vol. 30. — P. 35 — 70).

¹¹⁾Имеется в виду замечательная монография К.Дальхауза "Исследования о происхождении гармонической тональности" (Dahlhaus C. Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. — Kassel, 1968), где немецкий музыковед делает некоторые чрезвычайно ценные для науки теоретические выводы, закладывает основы верного, адекватного понимания доклассической гармонии (например, он разрабатывает идею "принципа контрсозвучий" и особого склада музыкальной ткани, который обозначается термином Intervallsatz).

Таким образом, обзор научной литературы в диссертации показывает, что проблема гармонии в музыке раннего Возрождения поставлена на повестку дня сегодняшней мировой музыкальной науки. Однако, никакого удовлетворительного ее решения до сих пор не достигнуто.

В первой главе, имеющей название "Музыкальная теория XIII - XIV веков об основных категориях модальной гармонии", предпринимается попытка взглянуть на высотную систему исследуемого периода с позиций ее современников - старинных мыслителей о музыке. Наблюдения над текстами теоретических сочинений того времени позволяют констатировать, по крайней мере, семь значений термина "harmonia" в его широком философском, эстетическом и музыкальном понимании. Важно, что в конкретных текстах различные трактовки "гармонии" теснейшим образом связаны друг с другом, как бы слиты воедино в представлении ученых. Для нас особое значение имеют те трактаты (Грокейо, Одингтон, Аноним I), где гармония впервые осознается как категория музыкальная, обозначающая высотную структуру многоголосной музыки, а также конкретные элементы этой структуры - созвучия. Расширение семантики термина "гармония", включение в нее новых, специфически музыкальных значений свидетельствует о том, что в эволюции музыкального мышления периода XIII - XIV веков происходит качественный скачок.

Помимо общих проблем теории музыки, которые так или иначе затрагиваются в трудах Иеронима Моравского, Иоанна де Муриса, Маркетто Падуанского и других значительных мыслителей¹²⁾,

¹²⁾Особенно примечательно приспособление к музыке аристотелевского философского учения о форме и материи в трактате Иоанна де Грокейо (см. раздел 2.1.Первой главы).

довольно много места в трактатах отводится рассмотрению конкретных явлений звуковысотной структуры: интервалике, хроматике, звукорядам, каденциям и ладам.

По проблеме многоголосных ладов сколько-нибудь развернутых высказываний в источниках не обнаруживается. Как это ни странно, несмотря на то, что сама система многоголосных ладов в музыке позднего средневековья и раннего Возрождения несомненно существовала, никакой теории этого интересного явления в то время (да и позже, вплоть до XVI века) создано не было.

Большинство теоретиков описывает с небольшими вариантами одни и те же восемь григорианских (церковных) ладов. Лишь немногие авторы (Иоанн де Грокейо, Аноним I Беркли, в XV веке - Иоанн Тинкторис) рискуют отступить от общепринятой нормы описания, и эти отступления позволяют все же утверждать, что "реагирование" теории на практику многоголосных ладов все же существовало, хотя и в очень скромных масштабах.

Описание звуковой системы к XIII - XIV векам впервые в истории достигает своей полноты (в трактатах Иеронима Моравского и Энгельберта Адмонтского) и отныне включает следующие обязательные моменты: 1) описание звукоряда; 2) деление звукоряда на гексахорды; 3) сольмизационные слоги и примеры мутации; 4) деление монохорда в числах (пропорциях) пифагорова строя. В наиболее полных и систематических описаниях также приводится рисунок "гвидонсвей" (левой) руки с разъяснением методики.

Большое место в трактатах исследуемого периода отводится учению об интервалах (в том числе, в аспекте теории контрапункта). В этом учении отчетливо выделяются четыре главных аспекта: 1) терминология; 2) интервалы и числа (числовое выражение интервалов); 3) "взятие" (одновременное или последовательное извлечение двух звуков); 4) эстетическая оценка созвучий (учение об иерархии консонансов и диссонансов). В ходе исследования трактатов показаны основные достижения "диастемологии" XIII – XIV веков: рост тенденции выражать в терминах ступенную величину (например, *octava, tertia major* вместо прежних *diapason, ditonus*), "отсчет" интервала от основания; усиление противоречий между традиционным исчислением интервалов в числах пифагорова строя и реальным слышанием их в рамках натурального строя; возникновение проблемы различения горизонтальных и вертикальных интервалов и др. В эволюции теоретической оценки качества созвучий прослеживаются следующие тенденции: 1) перемещение терции в сторону большей консонантности; 2) перемещение сексты в сторону большей консонантности; 3) перемещение кварты в сторону большей диссонантности. Этапы эволюции демонстрируются на примерах интервальных классификаций из трактатов Иоанна де Гарландии (первая полная классификация интервалов в пределах октавы, первое ясное теоретическое суждение о консонантности терций), Франко Кёльнского, Петра, называемого Спокойная рука (редкий пример классификации переходного периода с большой секстой–консонансом и квартой–диссонансом), Иоанна Боэна (теоретическое уравнивание в правах терции и сексты, предвосхищение понятия "обращение интервала") и др. В учении о контрапункте большое место занимают предписания последовательностей интервалов. Особенно важно указание теоретиков на соединение разносонантных интервалов – диссонанса с консонансом – которое

было возведено в ранг эстетического и композиционно–технического закона. Процесс осознания этого явления, имеющего прямое отношение к гармонической логике целого, показан на страницах диссертации в его подробной эволюции: от первых несколько общих и неясных высказываний Иоанна де Гарландии и Франко Кёльнского до частных указаний в анонимных трактатах по теории контрапункта второй половины XIV века. Процесс перехода диссонанса в консонанс прямо обозначался как тяготение (передано латинским глаголом *tendere*, или герундием *tendendo*; впервые – у Маркетто Падуанского) более напряженного созвучия в менее напряженное и, шире, в специфической формулировке того времени, как естественный и эстетически оправданный переход "несовершенства в совершенство".

С тяготением от (несовершенного) диссонанса к (совершенному) консонансу тесно связано явление так называемой "ложной музыки" (*musica falsa*), или "вымышленной музыки" (*musicæ ficta*). В данном случае "ложной музыкой" теоретики называли хроматический звук, который употреблялся взамен диатонического. Другие значения термина "ложная музыка", функционирование и различные эстетические оценки хроматики (в ее эволюции от "ложного" и "необходимого" к "полезному" и "красивому") рассматриваются по трактатам в восьмом разделе главы.

Классификации форм (конструкций) и характеристики музыкальных каденций в трактатах XIII – XIV вв. немногочисленны. Как и в вопросе о многоголосных ладах, никакой сколько–нибудь развернутой систематики каденций в трактатах не обнаруживается, равно как в этих трудах отсутствуют и практические указания к соотношению высотных уровней в каденциях.

Анализ старинных трактатов открывает для нас много нового в оценке звуковысотной структуры эпохи позднего средневековья и раннего Возрождения. Он доказывает, что многие проблемы, волнующие современного исследователя старинной гармонии, были, очевидно, проблемами и для теоретиков *Ars antiqua* и *Ars nova*. Вместе с тем, приходится констатировать, что целостным учением о гармонии как о высотной структуре многоголосной музыки наука того времени не располагала. По крайней мере, в том виде, как она излагает свое учение о гармонии, это учение к музыке XIV века неприменимо практически. Старую теорию необходимо дополнить обобщениями, сделанными сегодня, на основе анализов музыки XIV века. Задаче разработки современного систематического взгляда на старомодальную гармонию в широком объеме присущих ей оригинальных свойств и признаков (и с учетом ценных достижений науки прошлого) посвящена Вторая глава диссертации.

Общезвестно, что категории мажорно-минорной системы классического типа оказываются малопригодными для адекватного понимания гармонии XIV века. Отдельные гармонические обороты напоминают функциональные последовательности аккордов классической тональности, но, не поддержанные контекстом, они так и остаются отдельными оборотами, потому что тональности как "системы функционально дифференцированных высотных связей, иерархически централизованных на основе консонирующего трезвучия"¹³⁾ в многоголосной музыке XIV века нет.

¹³⁾ Холопов Ю.Н. Тональность (Музыкальная энциклопедия. - М.: Советская энциклопедия, 1981. - т.5 - код. 564 (одно из определений тональности)).

Средоточием специфики исследуемой системы является единая ладовая система модального типа. При том, что тональные тяготения (особого рода) выражены слабо и редко пронизывают всю структуру музыкального произведения или отдельных его частей, звукоряд так или иначе соблюдается всегда. В этом многоголосные лады эпохи *Ars nova* аналогичны ладам григорианского хорада, с которыми они, несомненно, генетически связаны. Общее для обеих систем состоит и в характерном равномерном "обходе" звукоступеней, каждая из которых (кроме ступени "д" в нетранспонированной диатонике) может выступать в роли локального устоя.

Как показали исследования, таких многоголосных модальных ладов шесть: дорийский, ионийский и миксолидийский (эти три наиболее употребительны), также лидийский, эолийский, фригийский (случаи применения последнего единичны). По сравнению с церковными тонами в многоголосных модальных ладах меняется структурное выражение основных категорий - финалиса и реперкусы (при том, что их значение, в общем, сохраняется). Функцию конечного созвучия, основного модально-гармонического устоя выполняет "гармонический финалис". Вторичным устоем (наиболее употребительным или наиболее значимым после финалиса созвучием) является "гармоническая реперкусса". В процессе реорганизации монодикто-ладовой системы в многоголосии произошло переосмысление третьей важнейшей категории - амбитуса. Связанное с ним подразделение ладов на автентические и плагальные стало практически невозможным. На месте монодиктического амбитуса в системе модально-гармонических ладов XIV века находится "гармонический амбитус" - объем конкретных, типичных для данного лада созвучий.

Интервально-звуковой основой гармонии является модальная диатоника вместе с модальной хроматикой. В музыке диатоника часто выступает как "миксодиатоника" (термин и понятие Ю.Н.Хо-

лопова) – восьмиступенная диатоническая система с двойной ступенью "b/h" (в нетранспонированной форме). Диатоника коррелятивна хроматике. Исследование разнообразных форм их воплощения в музыкальных произведениях выявило важнейшее свойство этой корреляции: диатоническая ступень сменяется хроматической без изменения коренной структуры модального лада, поскольку установленный "комплект" возможных хроматических звукоступеней един для каждого из отмеченных многоголосных ладов. Отсюда объективно вытекает наше представление о двухслойности звукоряда: первый, "фундаментальный" слой образуют основные диатонические (и миксодиатоническая) ступени; второй, "акцидентальный" – их хроматические варианты (то, что во многих трактатах исследуемого периода было названо "ложной музыкой", или "вымышленной музыкой"). Композиционное значение акцидентов двояко: с одной стороны, они украшают диссонансы, придавая им более "совершенное" (с позиций тогдашней звукоэстетической оценки) звучание; с другой стороны, акциденты обостряют тяготение (еще раз напомним о "tendere") диссонирующих созвучий в консонирующие.

Анализ диатонических и хроматических ступеней ладовых звукорядов был бы невозможен без учета нестабильного в XIV веке метода нотирования "знаков альтерации". Поэтому в диссертации предлагается полная и разветвленная классификация "сигнатур" и "акцидентов". При этом устанавливается модальное значение конкретных высот, соответственно, фундаментального и акцидентального слоев звукоряда, на которые эти важные знаки указывают.

Наряду с модальностью как доминирующим принципом ладовой структуры в звуковысотной организации музыки XIV века нами были зафиксирована особая форма тональности – "рыхлой", переменчивой, непохожей на классическую (известной по музыке Нового

времени) гармоническую тональность. Существование своеобразной "модальной тональности" (термин Дж. Винсента) обеспечивается благодаря тому, что принцип модальности Э (опора на звукоряд) не коррелятивен принципу тональности (ориентация на центральный тон, созвучие или консонирующее трезвучие). Поэтому модальность и (такая) тональность в музыке раннего Возрождения не противостоят друг другу, а наоборот, являются взаимодопляющими и художественно взаимообогащающими. Непрерывная, замысловатая игра модальности и тональности придает гармонии *Age nova* специфический колорит.

Характерными модальными являются особые секундовые тяготения тональных неустоев в устои. Этот тип тяготений, восходящий, вероятно, к вокальной монодии, составляет сердцевину модальной тональности XIV века и формирует ее резкое, сразу осязаемое на слух отличие от кварто-квинтовых тяготений в мажорно-минорной тональности классического типа:

Пример I. Разрешение "доминанты в тонику" в модальной тональности XIV века (слева) и гармонической тональности XV века (справа)



По аналогии с общеизвестной тональной доминантой наиболее неустойчивое в модальной тональности созвучие названо в работе "модальной доминантой". Она находится в секундовом отношении с "модальной тоникой" (заключительное созвучие-финалис, основной устой синтетического модально-тонального лада). Помимо модальной доминанты композиторы в качестве вторичного устоя систематически применяют и другое созвучие, отстоящее на терцию от тонического (названное явление обозначено как "модальная медианта"). Удель-

ный вес классических тональных функций (тональной доминанты, тональной субдоминанты) в ладовой структуре музыки XIV века сравнительно невелик.

Основным элементом гармонической вертикали в высотной структуре исследуемого периода является не аккорд, а интервал (или комплекс интервалов). В отличие от классических аккордов, которые хотя и могут быть разложены на интервалы, но все же представляют собой звуковой и структурный монолит, многозвучные вертикали XIV века изначально задумывались как составленные по интервалам. Соответственно, как мы предполагаем (и старинные теоретические свидетельства укрепляют нас в этом предположении), само восприятие таких многозвучий средневековым слушателем отличалось от нашего восприятия аккордов. Для того, чтобы отразить в современной терминологии сущностное отличие аккордов от интервальных комплексов, эти последние названы в работе "конкордами" (термин Ю.Н.Холопова). По свидетельству трактатов, нижний по тесситуре тон созвучия или конкорда имел значение "коренного тона" в контрапунктическом многоголосии (независимо от порядка сочинения голосов в конкретном произведении). В нашем нотном примере I (см. страницу I7) средоточием гармонического смысла является ход коренных тонов "e - d" в модальной тоналности (слева) и, соответственно, основных тонов "A - d" в тональности d-moll (справа). Общеизвестное правило ренессансной теории (Иоанн Тинкторис) "лад определяется по тенору" по отношению к многоголосию XIV века можно скорректировать следующим образом: "лад определяется по линии коренных тонов".

Интервалы и конкорды употребляются композиторами не хаотично, а строго системно. Созвучия закономерно объединяются в группы, а те, в свою очередь, подчинены единой логике развертывания

многоголосного модального лада. Группировка интервалов и конкордов мотивирована специфическими для эпохи Ars nova философско-эстетическими представлениями о "совершенном" и "несовершенном" (см. гл. I, раздел 7). При переходе от несовершенного диссонанса к совершенному консонансу происходит спад гармонического напряжения, что и есть специфическое для указанных представлений музыкально-логическое содержание связи созвучий. Это чрезвычайно характерное явление названо нами "сонантной ячейкой". В диссертации показано, что все музыкальное произведение исследуемого периода может быть рассмотрено с позиции сменяющих друг друга сонантных ячеек (интервальных и конкордовых), прославляемых "свободными" (то есть не связанными с диссонансами) несовершенными и совершенными консонансами. Каждая из ультим таких ячеек в силу своей сонантной и метрической устойчивости (как правило, она приходится на сильную долю "такта"), а также в зависимости от местоположения в форме, имеет то или иное, более или менее важное функциональное значение в ладу. Колебание ладофункциональных напряжений в ульTIMах сонантных ячеек (особое значение имеют коренные тоны ульTIM) составляют живую нить модальной гармонии XIV века.

Основной уровень сонантного напряжения в гармонии Ars nova отличается от аналогичного уровня в гармонии классико-романтического периода. Так, в функциональном смысле на месте тонического трезвучия в ней находится совершенно-консонантная квинтоктава, а на месте доминантсептаккорда (натурального в мажоре и с "акцидентальной" терцией в миноре) - несовершенно-диссонантная терцсекста (из звуков одной лишь диатоники или с хроматическими украшениями). Тем не менее, разрешение терцсексты в квинтоктаву (см. Пример I)

в балладе *Машо* столь же эстетически полноценно и значимо в гармонической структуре целого, как и разрешение доминантсепт-аккорда в тоническое трезвучие в симфонии Бетховена. Этот уровень "сонансов" (кон-, дис-) XIV века как бы расположен "этажом ниже" гармонии XIII - XVIII веков. И в то же время обе сравниваемые системы, несмотря на громадное различие в эстетической оценке созвучий (современным слухом), несомненно, принадлежат единой истории гармонии, являют собой две фазы развития целостного эволюционного процесса.

Активную роль в построении музыкального целого играют каденции. В звуковом воплощении они представляют собой, как правило, те же сонантные ячейки, отличаясь, однако, структурной функцией. Систематически чередующиеся каденции разворачивают общую картину лада, обрисовывают его важнейшие модальные и тональные устои. Такого рода показ ладовой структуры в музыке XIV века специфически отличается от модуляционного плана в классической музыкальной форме, так как смена устоя на отдельном очередном этапе разворачивания модального лада не означает перехода в другую ладо-тональность.

Наблюдаемая в музыке *ars nova* система каденций характеризуется удивительной разветвленностью и сложными отношениями соподчинения. В самой многоступенчатости системы ясно прослеживаются отголоски средневекового мировоззрения, которому столь присуще видение бытия как иерархически выстроенного целого.

Полное и адекватное представление о гармонической системе в музыке XIV века невозможно без представления о строении поэтических текстов, поскольку стих и музыка в эпоху *ars nova* слиты в единстве текстомузыкальной формы. Поэтические произведения,

которые органично легли в основу музыкальных, чрезвычайно изысканны и разнообразны с точки зрения стиховой структуры. Шесть выделяемых нами уровней этой структуры точно соответствуют шести уровням соподчинения музыкальных каденций (эти каденции названы, соответственно, "генеральной", суперстрофной", "строфной", "полустрофной", "строчной", "внутристрочной"). Сила указанных каденций пропорциональна их значению в текстомузыкальной форме.

Среди каденций, которые классифицируются по другому критерию, а именно по степени заключительности (заключительной устойчивости), особый интерес представляют очень характерные для модальной гармонии XIV века "открытая" (в рукописях - *ouvert, varto, apertum*) и "закрытая" (*clous, chiuso, clausum*) каденции. Именно там, где встречаются названные разновидности каденционных заключений, мы констатируем две важные закономерности каденционных планов в звуковысотной структуре эпохи *ars nova* :

- 1) высотное тождество ультим генеральной и закрытой каденций;
- 2) доминирование секундного соотношения открытой и закрытой каденций. Открытая каденция как бы "на расстоянии" тяготеет к закрытой, подобно тому как в периоде классической структуры половинная каденция (на доминанте) в конце первого предложения тяготеет "на расстоянии" к полной каденции (на тонике) во втором предложении:

Пример 2. Типичное соотношение половинной и полной каденций (В.А. Моцарт. Соната для фортепиано A-dur, KV311 часть I)

The image shows a musical score for a piano sonata by Wolfgang Amadeus Mozart. It consists of two staves, treble and bass clef, in G major (one sharp). The music is in 3/4 time. There are four measures shown. The first measure is marked with a circled '3' above it, indicating a half-cadence. The second measure is marked with a circled '4' above it, indicating a full cadence. The third measure is marked with a circled '8' below it. The fourth measure is marked with a circled '8' above it. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 in the treble clef; G3, B2, C3, D3, E3, F3, G3 in the bass clef.

Типичное соотношение открытой и закрытой каденций (Франческо Ландини. Баллада "Non avrò ma' pietà", пьеды)

54 55

(meno) (dolce)

te te te

verto chiaso

Отличие состоит лишь в форме тяготения - аккордо-гармонического (кварто-квинтового) в музыке XVIII века и модального (гаммово-секундового) в музыке XIV века. Обе отмеченных закономерности воплощают в себе специфические явления гармонического сознания в системе музыкального мышления исследуемой эпохи.

Для того, чтобы успешно применять теорию старомодальной гармонии на практике и, в конечном итоге, актуализировать высокие достижения музыкальной культуры XIV века, в Третьей главе работы предлагается метод гармонического анализа. Он построен так, чтобы, с одной стороны, не упустить из виду специфику старинной звуковысотной системы, а с другой стороны, полностью использовать ресурсы современной музыкально-теоретической науки. Удобной и простой формой воплощения этого метода служит у нас алгоритм, оперирующий всеми существенными для правильного понимания гармонии XIV века понятиями и терминами (в том числе, и новыми, разработанными в диссертации):

(0). Выбрать надежную транскрипцию, желательно с подробными редакционными комментариями, где обсуждаются разночтения рукописных версий данной пьесы (особенно важны разночтения сигнатур и акцидентий). Сыграть и/или спеть пьесу.

(1). Определить жанр и форму в целом. Выделить в тексте границы строф (суперстроф), в музыке - найти границы крупных разделов. Желателен перевод текстов на русский язык. Дать общую характеристику пьесе (количество голосов, их тесситура и функции в многоголосии;

перекрещивания голосов; наличие изоритмии; количество текстов; склад многоголосия).

(2). Анализировать поэтическую форму: построить схему с указанием строф, строк текста. Обозначить рифмы (если имеются) и исследовать рифмическую структуру.

(3). Соотнести построенную схему текста и его членение в музыке. Составить схему соотношения текста и музыки в текстомузыкальной форме. На схеме обозначить основные каденции. Выставить условные обозначения музыкальных каденций на схеме поэтической формы (см. пункт 2).

(4). Определить местонахождение (в форме), вид гармонического финалиса и выписать его. Определить наличие ключевых знаков (сигнатур), одинаковых во всех голосах. Если таковые имеются, определить лад по коренному тону финалиса с учетом сигнатур. Выписать ладовый звукоряд, принимая во внимание все встречающиеся в транскрипции "знаки альтерации" по всем голосам. Звукоряд записать по ступеням вверх от коренного тона созвучия-финалиса.

(5). Подробно анализировать значение сигнатур (если имеются) и акцидентий. Особое внимание уделить проблеме "b/h". В сложных случаях сигнатур искать толкование каждой встречающейся звукоступени "b" ("h")

(6). Нанести на схему ранее составленного ладового звукоряда (см. пункт 4) основные ступени (фундаментальный слой) и варианты (модальные хроматизмы, акцидентальный слой). Скорректировать, если необходимо, суждение о ладе с учетом проведенного (пункт 5) анализа сигнатур и акцидентий.

(7). Построить схему гармонического остова (конкорды и интервалы в реальной последовательности звучания, со снятыми линейными не-

устоями)¹⁴). На его основе составить схему гармонического амбигуса лада (запись по ступеням вверх от финалиса).

(8). Выделить на схеме гармонического остова важнейшие сонантные ячейки (интервальные и конкордовые). Отметить между сонантными ячейками "свободные" консонансы (несовершенные и совершенные). Определить и охарактеризовать наиболее часто встречающиеся сонантные ячейки.

(9). Анализировать линейные неустои (аналоги неаккордовых тонов гармонии классического периода). В ходе анализа определить нормы кон- и диссонирования в данной пьесе. Особое внимание необходимо уделить проблеме терции и сексты.

(10). Построить схему каденционного плана с указанием на ней важнейших сонантных ячеек. Определить систему соотношений основных ладогармонических устоев (главное внимание - коренным тонам в ультимах каденций). Выявить модальные и тональные черты гармонии (тяготение на близком расстоянии и на уровне каденционного плана). Определить тип тональной структуры в модальной тональности.

(11). Охарактеризовать специфические черты гармонии данной пьесы (если имеются) и нормативные (соответственно гармоническому стереотипу XIV века). Исполнить музыкальное произведение со вниманием ко всей раскрытой в процессе анализа гармонической структуре. Воспринять слухом гармоническую композицию в целом.

¹⁴ Термин "гармонический остов" заимствован нами из монографии В.А.Федотова "Начало западноевропейской полифонии" (Владивосток, 1985, с. 59). Методика построения "гармонического остова" в целом аналогична "скелетированию", предложенному Ю.Н.Тюлиным применительно к гармонии классического периода. (Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации.-М.:Музыка, 1976, с.17, 83-86).

С помощью предложенного алгоритма оказывается возможным проанализировать гармонию в сочинениях Ландини и Машо не менее подробно и тщательно, чем, скажем, в сонатах Моцарта и Шуберта. Вместе с тем, естественно, что специфические особенности национальных школ, индивидуальные композиторские стили нельзя уложить в рамки какой бы то ни было схемы. Живое искусство ставит перед исследователем все новые вопросы, которые требуют нестандартных решений.

В Заключении к диссертации, где подводятся итоги научной работы, отмечается, что категория гармонии в эпоху *Art nova* имеет не меньшее художественное и эстетическое значение, чем категория "традиционной" гармонии (XIII-XIX веков) в музыке барокко, венских классиков, романтиков. Комплексный взгляд на многоголосную музыку XIV века позволил констатировать ее композиционно-техническую полноценность и целостность. Радикальное отличие исследованной гармонической системы от классической состоит лишь в одном, а именно в том, что составляет ее специфику как системы звуковысотных отношений хронологически далекой от нас эпохи раннего Возрождения. Уяснив в основном эту специфику, мы заполнили один из существенных пробелов в знании законов доклассической гармонии, и наше представление о ней стало более полным и объективным.

Основные положения диссертации изложены в следующих публикациях:

1. О модальной гармонии XIV века // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода: Сб. научн. тр. ГМПИ им. Гнесиных; Отв. ред. Н.С.Гуляницкая. - М., 1987. - С. 5 - 33 (1,5 п.л.).

2. Об эстетической оценке созвучий в музыкальной теории средневековья. - М., 1987. - 32 с. (I, 3 п.л.). - Рукопись деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки СССР им. В.И.Ленина 12.10.87; № 1600.

3. Към проблема за авторството на трактатите в сборниците на Герберт и Кусмакер // Музикални хоризонти. - София, 1987. - № 7. - С. 43-71 (I, 75 п.л.).

4. Учение о хроматике Маркетто из Падуи // Проблемы теории западноевропейской музыки: Сб. науч.тр. / ГМПИ им. Гнесиных; Отв. ред. Д.К.Евдокимова. - М., 1983. - С. 34-59 (I, 6 п.л.).

5. Форма и каденции в музыке XIII - XIV веков // Проблемы историзма и современные методы исследования в искусствознании и музыковедении: Тезисы докладов к научно-теоретической конференции (Горький, 1986). - Горький, 1986. - С.147-149 (0, 125 п.л.).

6. Harmonia est consonantia - проблеми на учението за интервалите в епохата на Средновековието // Музикални хоризонти. - София, 1988. - № 4. - С. 61-79 (I, 3 п.л.)

С.Н. Лебедев

С.Н. Лебедев

Подп. в печать 14.10.88. Формат 60x84 1/16
Бумага писчая, печать плоская (ротопринт)
Усл.печ.л.- 1,75 Уч.изд.л.- 1,68 Зак 21 Тир 120

ПО "Печатник" Управленията Мосгорисполкома
ул.Н.-Краснохолмская, 5