

ЗВУКОВЫСОТНАЯ СИСТЕМА КЛАВИРНЫХ СОЧИНЕНИЙ ДЖИРОЛАМО ФРЕСКОБАЛЬДИ

В настоящее время необходимость рассмотрения звуковысотных систем композиторов эпохи раннего барокко, ярчайшим представителем которой является и Джироламо Фрескобальди (1583-1643), становится все насущнее. Это вызвано усилением интереса к музыке указанной эпохи, а также отсутствием традиций адекватного ее восприятия. В очень большой мере высказанное утверждение касается гармонических черт раннебарочных сочинений. Несмотря на появление ценнейших работ в этой области, многие аспекты все еще остаются непроясненными, поскольку гармонические стили композиторов раннего барокко сильно разнятся и общетеоретические выкладки желательно «примерять» на произведения конкретного творца.

Необходимость адекватного восприятия звуковысотности старинной музыки кажется нам фак-

том неоспоримым, ведь традиция высокомерного взгляда на «переходную гармоническую систему барокко» все еще существует. Для того чтобы лучше и скрупулезнее разобраться в некоторых особенностях звуковысотной организации в музыке Фрескобальди, мы и предприняли данное исследование.

Творчество великого итальянца, как всегда, преподносит музыковеду множество загадок. Как объяснить столь свойственную композитору остроту, пикантность созвучий, соседствующую с очень сдержанными средствами? Что значат эти поразительные хроматизмы? Почему, следуя традициям в использовании выразительности тех или иных ладов, Фрескобальди оказывается новатором даже более радикальным, чем некоторые из его современников? На эти и другие вопросы мы попытаемся ответить.

1. Лад и тон

Лады подменяются один другим, но не всегда одинаково удачно...

Глареан. Двенадцатиструнный. II, 11 (цит. по [9, 388])

Однако тона имеют специальные и отличающиеся друг от друга особенности звуков и притом такие, что прилежному музыканту и опытному певцу они, сверх того, сами дают представления о себе.

И. Коттон. Музыка. XVI. (цит. по [9, 210])

1. 1. Две концепции

Изучая звуковысотную организацию музыки эпохи Возрождения или раннего барокко, исследователь сталкивается с проблемой адекватной трактовки. Очевидно, что теория гармонии, основанная на музыке классицистов и романтиков, не может быть применена в данном случае. Понимание этой сложности присутствует в работах отечественных музыковедов, и многое на данном пути уже сделано. В современных работах по данной теме наметились два принципиально различных подхода. Первому из них, который называют *теорией многоголосных ренессансных ладов*, свойствен

своеобразный ретроспективный подход. Его сторонники (К. Епшесен, К. Дальхауз, в большой степени – Ю. Холопов) характеризуют указанные лады как развивающуюся систему, причем вектор этого развития устремлен в будущее, к классической функциональной тональности. Столь удаленные от нас явления рассматриваются сквозь призму всего, что происходило в музыке за разделяющие Ренессанс и поставангард пятьсот лет. Такой взгляд учитывает, в первую очередь, то, что получалось у композиторов, а не то, как они мыслили, другими словами, определяющим становится по-

сткомпозиционный (термин М. Катунян) план композиции.

Из противоположной посылки исходят сторонники **теории аутентичных церковных тонов**, создателем которой является Б. Майер. Лидирующим здесь становится как раз **прекомпозиционный** (термин Ю. Холопова) аспект. Таким образом, по меткому обобщению Г. Лыжова, в первой концепции «предикатом является *система* (высотных связей)», а во второй – «некое *правило* (построения мелодии и, следовательно, высотной системы)» [8, 19].

Сразу оговоримся, что мы больше склоняемся ко второй теории, поскольку, с нашей точки зрения, попытка поставить себя на место композитора, угадать, чем он руководствовался при сочинении своих произведений, – очень полезна и перспективна. Однако если ждать полного единогласия и ясности от трактатов раннего барокко, то можно разочароваться: противоречивая, антитетичная эпоха не могла не породить противоречивых мнений. Но если не поддаваться этой иллюзии и посмотреть на происходившее в умах и в музыке того времени объективно, то сама разноречивость в итоге представится как система, как органичное диалектичное целое, из которого нельзя изъять ни одну ее составляющую. Попробуем взглянуть на звуковысотную организацию в музыке раннего барокко с позиций обеих теорий.

Ко времени Фрескобальди уже существовала и находила применение система двенадцати ладов: восемь средневековых и четыре лада, введенных в 1547 году Глареаном. Тем не менее, современные исследователи считают, что эти воззрения не соответствовали реальной музыкальной действительности. Еще К. Еппесен в 1930 году утверждал, что «многоголосие XVI века использует лишь пять ладов: дорийский, фригийский, миксолидийский, эолийский, ионийский» [4, 133–134]. Эту мысль развивает К. Дальхауз, а вслед за ним и Ю. Холопов. Последний, в частности, отмечает изменения, произошедшие в модальной гармонии. Во-первых, различие между автентическими и плагальными ладами упраздняется, благодаря чему остается не 12, а лишь 6 ладов. Во-вторых, лидийский и гиполидийский лады должны быть исключены из-за образующихся в них созвучий с тритоном. В итоге, остается пять ладов, что совпадает с выводом К. Еппесена. И это небольшое количество Е. Кривицкая и Т. Баранова сокращают, считая фригийский разновидностью эолийского [6; 2].

Итак, все вышеперечисленные авторы сходятся во мнении, что на практике использовалось гораздо меньшее количество ладов, чем казалось самим композиторам и теоретикам высокого Возрождения и раннего барокко.

По мнению сторонников теории многоголосных ладов, модальной гармонии интересующего нас времени были свойственны такие черты¹:

1) финалис лада – не звук, а аккорд, обладающий основным тоном;

2) амбитусы голосов в контрапунктической многоголосной фактуре сливаются и перестают быть показателями лада, следствием чего становится –

3) нивелирование различий между автентическими и плагальными ладами;

4) место исчезнувшего монодического амбитуса занимает амбитус гармонический – сумма созвучий, употребляемых в данной системе;

5) одноголосная реперкусса тоже трансформируется в созвучие, чаще всего располагающееся на пятой ступени лада.

Мы описали первую из названных концепций, теперь же попробуем разобраться в том, как мыслили сами теоретики и композиторы высокого Возрождения и раннего барокко.

Важным показателем для характеристики аутентичных мнений становятся различия, существовавшие в *нумерации тонов*. В «Додекахорде» Глареана отсчет ведется от дорийского *d*, который «являлся самым употребительным из всех ладов» (цит. по [9, 395]). Однако эта последовательность не была единственно возможной. Уже за двенадцать лет до рождения Фрескобальди Дж. Царлино в своей работе «*Dimostrazioni harmoniche*» (1571) отказывается от традиционного порядка (ему он следовал в первых редакциях «*Le Istitutioni harmoniche*») и начинает отсчет с ионийского *C*. Новация Дж. Царлино была воспринята Д. Артузи, С. Кальвизиусом, Ф. Саллином, М. Мерсенном, Г. Шютцем, И. Вальтером и др. Правда, подобное приятие новой нумерации ладов не было повсеместным и однозначным. Я. Свелинк предлагает обе последовательности, а М. Преториус вводит двойное обозначение ладов: *juxta vulgatem opinionem* (по общепринятому мнению) соответствовало старинной традиции, а *juxta Italorum opinionem* (по

¹ Эта обобщающая характеристика излагается нами по работе Г. Лыжова [8, 18].

мнению итальянцев) соотносилось с реформой Дж. Царлино. О том, какая путаница была в этом вопросе, свидетельствуют следующие слова М. Мерсенна: «Я соблюдаю обычный порядок ладов, начиная первый от *C sol ut fa*, который некоторые называют лидийским, другие ионийским, третьи дорийским. Впрочем, неважно, каким именем называть лады, лишь бы слышать их природу и свойства, исходя из которых можно дать названия более приличествующие или хотя бы более понятные» (цит. по [2, 11]). Сам же М. Мерсенн упоминаемый им лад *C sol ut fa* называл ионийским и считал первым. А вот Д. Готье, французский лютист, выстроил пьесы в своем сборнике «Красноречие богов» (1652), начиная от *c* дорийского.

Очевидно, что такая разногласия не была каким-то формальным «спором о порядковых числительных». За каждой точкой зрения стояла определенная концепция звуковысотной организации. Среди тех, кто продолжал считать дорийский первым ладом, были, в основном, приверженцы церковного искусства, среди их оппонентов – любители светской музыки, в частности, танцев.

Любопытно, что Фрескобальди в данной ситуации оказывается в числе «консерваторов». Это и неудивительно, ведь композитор практически всю свою жизнь служил церковным органистом в соборе св. Петра. Кроме того, Фрескобальди свои новации, в том числе и гармонические, вводил как бы исподволь, не декларируя разрыв с прошлым, не выпуская революционных манифестов, и тем сильнее поражал своих слушателей новизной и фантазийностью гармоний.

Многие композиторы предпочитали определять принадлежность своего сочинения к тому или иному тону с помощью его *порядкового номера* (интонация шестого тона, ричеркар девятого тона и т. д.). Модальные лады продолжают рассматриваться как прямые наследники ладов монодичес-

ких, более того, первые отождествляются со вторыми. Разумеется, ни о какой «дискредитации» плаговых тонов не может быть и речи. Раз так считали теоретики и композиторы барокко, значит такие взгляды несли определенный смысл, и к ним следует внимательно прислушаться, а не полагать, будто они просто закрывали глаза на происходящее. Такое доверие к мнению давно живших людей отличает последователей аутентичного подхода.

Обе основополагающие категории указанных концепций – и лад, и тон – оказываются важными и необходимыми для современного исследователя. Лад позволяет увидеть панораму произошедших за столетия изменений, выявляет в звуковысотной организации музыки раннего барокко черты, направленные в будущее. Тон помогает взглянуть на те же явления как бы изнутри, поставить себя на место композиторов, представить себе, каким правилам они следовали и какие требования выполняли.

Поскольку алгоритм определения лада уже существует (Холопов [11]) и этот алгоритм применим к творчеству разных музыкантов, то позволим себе остановиться на проблеме выяснения тона того или иного произведения. Данная задача усложняется тем, что многие раннебарочные композиторы активно бунтовали против каких бы то ни было установлений. Кто-то традиции следовал, а кто-то стремился ее нарушить. Причем обе тенденции могли присутствовать у одного и того же художника в зависимости от выбранного жанра, или периода творчества, или любых других факторов. Вот почему подход к определению тона должен быть *строго индивидуальным*, ведь каждый композитор мог сам придумать некие законы и сам им следовать. Именно такой попыткой выяснения прекопозиционных, *тоновых* закономерностей в клавирных сочинениях Фрескобальди мы и займемся.

1.2. Тоновая организация в музыке Фрескобальди

В своем творчестве композитор опирается на систему двенадцати тонов. Однако в целом можно выделить следующую закономерность: в жанрах фантазийного стиля Фрескобальди использует весь спектр существующих модусов, а в церковных сочинениях он не выходит за рамки восьми ладов. Это и неудивительно, ведь известно, что О. Лассо не принял реформы Глареана, а Ж. Титлуз в предисловии к сборнику магнификатов (1626) написал:

«Церковь свела все антифоны и песнопения к восьми тонам, и нужно, чтобы мы следовали этому правилу» (цит. по [6, 91]).

Таким образом, «смешение стилей», столь типичное для барокко, тем не менее, не было неорганизованным хаосом. В полном соответствии с принципом гармонии антитез, художники данной эпохи умеряли и продумывали свои прихоти и причуды.

Опираясь на существующие в современной теории положения (конечно, с учетом специфики эпохи и индивидуального композиторского стиля Фрескобальди), мы разработали предлагаемый ниже **алгоритм определения тона в произведениях Фрескобальди**.

Сначала необходимо определить основной тон многоголосного финалиса и манерию. Согласно В. Апелью, «термин **маньрия** (*maneria*)... обозначает лады с общим финалисом. ...Выделяются четыре маньрии: *protus, deuterus, tritus, tetrardus*, без подразделения на автентический и плагальный лады» [1, 17].

После этого следует обратить внимание на наличие или отсутствие ключевых знаков, что позволит отнести тон к той или иной проприации. Проприация – это один из трех вариантов высотного положения Гвидонова гексахорда: «... от *f* („мягкий“, с си-бемолем), от *c* („натуральный“, или простой) и от *g* („твердый“, „дуральный“, с си-бекаром)» (Холопов [11, 42]). При наличии бемоля проприация оказывается молярной, при отсутствии – натуральной или дуральной. Для различения двух последних опираемся на акциденции и каденции. Проприация позволят нам выяснить, транспонирован ли тон, и если да, то в какую сторону: на квинту вниз или вверх. В эпоху раннего барокко уже применяются транспозиции в обе стороны, иногда даже на две квинты, в отличие от ренессансной практики, где единственно возможной была транспозиция на квинту вниз (или кварту вверх).

Теперь мы подошли к самому сложному, но и самому интересному этапу – определению конкретного тона сочинения. Это делается по-разному, в зависимости от склада пьесы.

В сочинении полифонического склада учитывается амбитус голосов – так называемая *парная диспозиция* (термин Г. Лыжова). Наиболее ярко названный принцип проявляет себя в четырехголосии, где амбитусы голосов повторяются через октаву. Ведущая пара: *cantus* – *tenor*, поскольку глав-

ным голосом веками считался тенор. Здесь излагаются основные консонансы. Именно по ней определяется тон всего сочинения. Подчиненная пара: *bassus* – *altus*. Выясняя, каково положение диспозиции в конкретном случае (высоко – автентический тон, низко – плагальный), проанализируем мелодический абрис темы. Опора на квинту свидетельствует о принадлежности к нечетному тону, на кварту – четному. Иногда одна и та же тема может меняться в зависимости от того, в каком голосе она проводится. Так образуется соотношение пропрост и респост, соответствующее теме и ее тональному ответу. Это явление К. Бернхард называет *консоциацией ладов*: «...объединение автентического лада с его плагальным и плагального с его автентическим... Консоциация есть лучший способ проводить фуги всеми голосами соответственно данному ладу... В таком случае кварта обращается в квинту, а квинта в кварту, и, где это возможно, сохраняются полутоны... каковые являются господствующими звуками» (цит. по [5, 114–115]).

В том случае, если в пьесе преобладает гомофонно-гармонический склад, амбитус голосов может не быть показательным, так как, например, в токкатах (а именно для них типичен такой склад) нет четкого голосоведения и количества голосов, а обилие пассажей становится причиной гигантского диапазона голосов. Здесь необходимы другие критерии для разграничения автентических и плагальных ладов. Во-первых, наличие или отсутствие нисходящего поступенного хода в басу (как минимум, в объеме кварты) в начале пьесы. В первом случае с большой долей вероятности можно утверждать, что перед нами – плагальный тон. В автентических тонах преобладают (с самого начала!) скачки баса, но не плавное движение. Во-вторых, пристального внимания требует каденционный план пьесы. Согласно теории монодических церковных тонов, их реперкусы располагаются следующим образом: