

На правах рукописи

ГЛЯДЕШКИНА ЗОЯ ИВАНОВНА

**МОДАЛЬНОСТЬ И ТОНАЛЬНОСТЬ
ВО ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕОРИИ
И ПРАКТИКЕ ПОЗДНЕГО РЕНЕССАНСА
И РАННЕГО БАРОККО**

17.00.02 – Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ ДИССЕРТАЦИИ
НА СОИСКАНИЕ УЧЕНОЙ СТЕПЕНИ
ДОКТОРА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**

МОСКВА 2012

**Работа выполнена в
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского**

Научный консультант:

доктор искусствоведения, профессор

Юрий Николаевич Рагс

Официальные оппоненты:

Ефимова Наталья Ильинична	доктор искусствоведения, профессор, Академия хорового искусства имени В.С.Попова, проректор по научной работе
Трембовельский Евгений Борисович	доктор искусствоведения, профессор, Воронежская государственная академия искусств, заведующий кафедрой теории музыки
Алексеева Ирина Васильевна	доктор искусствоведения, профессор, Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова, заведующая кафедрой теории музыки

Ведущая организация:

Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке

Защита состоится: « 11 » октября 2012 г. в 16 часов
на заседании диссертационного совета Д 210.009.01, созданном на базе
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
(город Москва, 125009, ул. Большая Никитская, 13/6)

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Автореферат разослан « _____ » _____ 2012 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор искусствоведения, профессор

Ю. В. Москва

Общая характеристика работы

Диссертация посвящена изучению процесса становления функционально-гармонической тональности из недр модальной гармонии во французской музыке второй половины XVI-XVII веков и его отражению во французских теоретических трудах того же времени.

Предмет изучения – лад и тональность, рассмотренные и в их противопоставлении, и в их взаимосвязи: путь эволюции модальной гармонии в тональную, модальной тональности в функционально-гармоническую. Предметом изучения являются ладовая диатоника в ее одноголосном, интервальном и аккордовом преломлении, влияние правил сольмизационной системы на музыкальную теорию и практику XVI-XVII веков, пути насыщения диатоники модальным и тональным хроматизмом, применение полного хроматического звукоряда, расширение способов использования «ложных отношений» и диссонансов, формирование модулирующего аккорда, воздействие метроритма и музыкальной формы на связь между аккордами. Последовательное рассмотрение каждого из указанных элементов музыкального целого создает доказательную базу для объяснения путей эволюции модальной тональности в функционально-гармоническую.

Задачи и цели исследования: выявление путей эволюции гармонии как искусства и как науки о музыке, определение комплекса качеств теоретической и практической гармонии от середины XVI века до конца XVII.

Актуальность темы связана с научным обоснованием путей становления классической тональности в ее теоретическом и практическом аспектах, анализе ее параметров в трудах основоположника современного теоретического музыкознания Жана-Филиппа Рамо и подготовки его новаторской системы во французских теоретических работах более раннего времени. Анализ путей формирования функционально-гармонической тональности важен для понимания особенностей ее проявления и эволюции в музыке XIX-XX веков. Ее полные теоретические характеристики необходимы для вузовского курса «Музыкально-теоретические системы», где обзор французских работ эпохи барокко

сегодня практически отсутствует. Анализ теоретических работ, созданных в течение 150 лет, позволяет выявить национальную специфику французской школы теоретического музыкознания.

Степень изученности. Исследование французской музыкальной теории и практики указанного времени в трудах зарубежных ученых как правило велось в русле общеевропейского процесса с постоянными ссылками на музыку и трактаты итальянские, немецкие, английские, испанские и т.д. В конце XX века в рамках «Центра барочной музыки в Версале» создано ряд работ, отражающих специфику французской музыки XVII-XVIII веков. В трудах отечественных ученых французская теория музыки XVII-XVIII веков предметом специального исследования никогда не была: изучены лишь отдельные эпизоды из этого огромного свода знаний. Приоритетные позиции в изучении теории музыки Ренессанса и барокко занимает кафедра теории музыки Московской консерватории, на которой создано много работ по теоретическому музыкознанию Италии, Германии, Австрии и других стран.

Проблема эволюции модальной тональности в функционально-гармоническую применительно к Франции во всем комплексе своих аспектов ни в нашей стране, ни в других странах специально не ставилась, хотя зафиксировано много частных наблюдений и в России, и во Франции (труды СМВУ и CNRS).

Доказательная база:

- 1) последовательный анализ французской музыки второй половины XVI-XVII веков.
- 2) последовательный анализ французских теоретических трактатов того же времени.

Методология исследования основана на традициях французского и отечественного теоретического музыкознания. Во Франции широко распространен исторический подход: исследование старой музыки методами современной ей теории. В России, напротив, специфика старинной музыки рассматривается с позиций все более углубленных и совершенных современных представлений о

гармонии, о тональности, о ладе и т.д. Каждая методика дает свой круг наблюдений и выводов. В диссертации применены оба метода исследования.

Научная новизна может быть оценена в нескольких отношениях: 1. разработка методов анализа гармонии и теоретических работ во французской музыке второй половины XVI и XVII веков, которые могут быть применены при изучении других национальных школ; 2. определение того нового, что внесла Франция в общеевропейский процесс эволюции науки о гармонии во второй половине XVI и в XVII веках, рассмотрение французских теоретических работ этого времени как компонентов французской национальной школы теоретического музыкознания.

К числу новых методов исследования мы относим последовательное рассмотрение комплекса теоретических положений, сложившихся в XVI-XVII веках, как импульсов воздействия на композицию того времени – на гармонию и музыкальную форму, и их интерпретацию в XXI веке в условиях современных теоретических представлений. Это выявление воздействия сольмизационной системы на структуру модальной гармонии: ее роль в трактовке ладов, в отборе хроматических звуков и их распределения в контексте (рассредоточенный хроматизм). Мы фиксируем внимание на замене *Echelle générale* как диатонической основы письма на хроматический звукоряд, а затем – на утверждение двенадцати уровней транспозиции, на преобразования гексахордовой системы мутации в семиступенный звукоряд мажора и минора. В диссертации выявлена специфика модального хроматизма и его преобразование в хроматизм тональный, обнаружены мелодические и гармонические формулы, сопровождавшие этот процесс, в том числе при замене интервальной структуры письма на аккордовую.

В диссертации рассмотрена роль «ложных отношений» в двух аспектах: при развитии системы вводнотонности и при формировании диссонирующих аккордов. Приведены примеры сочетания увеличенной кварты и уменьшенной квинты с проходящими звуками и формирования на этой основе аккордового диссонанса: сначала обращений, а затем основного вида малого мажорного септаккорда и малого с уменьшенной квинтой. Прослежен путь переоценки «ложных отношений» в теоретических трудах, путь «оседания» неаккордового звука

в аккорд в музыке того времени. Мы даем новые обобщения, акцентируя внимание на тех процессах, которые не фиксировались старинной теорией, но оказались ведущими на пути перерождения гармонии от модальной к функционально-гармонической.

В диссертации прослежено воздействие на гармонию стихосложения, музыкальной формы. В этой связи нами предложена новая классификация старинных музыкальных форм с позиций воздействия строчной формы и периода имитационного строения на весь дальнейший процесс формообразования. Строчная форма представлена как своего рода единица измерения в музыке XVI-XVII веков, как исходный фактор становления периода, рондо, двухчастной и трехчастной безрепризных форм. Рассмотрены «переходные» формы: строчная форма с чертами периода и период с чертами строчной формы. Отсутствие тематической повторности и неквадратность структур оценены как важнейшая особенность французской музыки этого времени. Период имитационного строения рассмотрен как предшественник фуги и малого и большого мотета. Модальная имитация трактована как фактор модальной гармонии. Прослежены особенности применения имитации, начиная от точной – имитации-транспозиции, и далее – имитации в плагальном ладу, модальной имитации и перерастание имитации в мотивное и тональное развитие. Все указанные приемы рассмотрены применительно к французской музыке, но их вполне можно применить для анализа любой национальной музыкальной культуры того времени.

Практическое применение диссертации тесно связано с актуальностью темы. Прежде всего – это расширение сферы научного осмысления музыкальной гармонии и ее теоретических основ во Франции позднего Возрождения и раннего барокко, анализ генезиса функционально-гармонической тональности. Новые данные обогащают лекционные курсы в высших музыкальных учебных заведениях (история теории музыки, историко-стилевой курс гармонии и полифонии, история музыки). Диссертация поможет совершенствованию вузовского курса композиции, поскольку делает очевидными связи между теоретическими воззрениями композитора и его творчеством. Методика анализа французской

музыки и теории музыки может быть использована при анализе других европейских музыкальных культур. Диссертация привлекает внимание к высокохудожественным и незаслуженно забытым музыкальным произведениям для хора, органа, лютни, клавесина и т.д., которые украсят современный концертный репертуар.

Диссертация создает перспективы для возможного будущего анализа музыкальной теории и практики второй половины XVI-XVIII веков:

- Методы анализа, примененные в диссертации для рассмотрения французской музыкальной культуры, позволяют повторить их при изучении музыкальных явлений в других европейских странах – Германии, Италии, Испании, Англии и т.д.
- Предложенное нами направление в подходе к особенностям строчной формы может быть продолжено для уточнения путей становления главной партии в классической сонатной форме, при определении исторических путей появления формы периода во всем ее разнообразии, двухчастных, трехчастных форм, формы рондо, фуги и т.д.
- Выводы из анализа могут послужить опорой для изучения эволюции мелоса, изменения структуры интонаций, включения в рамках темы интонационной повторности экспозиционного плана.

Анализ высвечивает связь между имитацией и интонационным развитием в условиях не только фуги, но и сонатной разработки, и может быть продолжен при анализе музыки XVII-XVIII веков.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, соответствующих трем этапам развития музыкальной теории и практики, Библиографии и нотографии, а также Приложения.

Во Введении (объем 65 страниц) анализируются теоретические аспекты понятий *тональность* и *модальность*, прослеживаются основы понимания тональности и модальности в европейской музыке 1550-1700 годов согласно исследованиям французских, русских и советских ученых.

- 1 глава (объем 68 страниц) посвящена рассмотрению французской музыки и теоретических трактатов второй половины XVI века (поздний Ренессанс);
- 2 глава (101 страница) представляет музыкальную теорию и практику XVII века до освоения во Франции цифрованного баса (раннее барокко);
- 3 глава (120 страниц) дает анализ музыкальных произведений и теоретических работ второй половины XVII века – эпохи цифрованного баса.

В Заключении к диссертации делается обобщение путей развития гармонии и методов композиции во французской музыке и в теоретических трактатах указанного времени, отмечая те из них, которые вели к созданию *классической теории* Рамо.

Библиография и нотография содержат перечень аннотированных французских трактатов второй половины XVI – XVII веков (23 названия), перечень использованных нотных изданий (73 названия), литературу по вопросам модальной и тональной гармонии (483 названия, из них 181 на иностранных языках, преимущественно на французском).

Приложение (объем 135 страниц) содержит нотные примеры, фрагменты французских теоретических работ, переведенные на русский язык, отдельные высказывания отечественных авторов.

Апробация работы происходила на заседаниях кафедры теории музыки Московской консерватории 25 марта 2010 года и 23 сентября 2011 года. Диссертация была одобрена и рекомендована к защите. Материалы диссертации были зачитаны и обсуждены на нескольких Международных научных конференциях «Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии» (см. Перечень опубликованных докладов), на Курсах по повышению квалификации педагогов высших музыкальных учебных заведений при РАМ им. Гнесиных, а также в лекционном курсе «Музыкально-теоретические системы» в РАМ им. Гнесиных.

Основное содержание работы

Обоснование темы. Развитие гармонии в европейской музыке – сложный и многоаспектный процесс, в котором переплелось множество факторов: тенденции, обусловленные физической природой звука, особенностями слуха и психики человека, социальным предназначением музыки, национальными особенностями фольклора и спецификой его воздействия на профессиональное творчество, взаимодействием с другими национальными культурами и многое другое.

Исследователи XIX-XX веков не раз обращались к изучению происхождения тональности из недр средневековой модальной гармонии. Одной из особенностей анализа было рассмотрение музыкальной эволюции как единого процесса в рамках своего рода «объединенной Европы». В XX веке получил развитие и другой подход – исследование музыкальной практики и теории со стороны национальной специфики своеобразия национальной культуры. Настоящее исследование продолжает эту линию теоретического музыкознания. Мы ставим своей задачей проследить процесс становления тональности и как теоретической категории и как музыкального феномена на родине этого понятия – во Франции. Таким образом, мы выделяем французское музыкознание в отдельную самобытную национальную теоретическую школу, которая была мощным импульсом для развития теории музыки всей Европы, в том числе и России.

Объектом нашего внимания является французская музыка и теоретические трактаты, созданные между 1550 и 1700 годами. Конечная цель – выявление тех тенденций в гармонии музыкального произведения и в рекомендациях по сочинению музыки, которые подготовили почву для появления тональной концепции Рамо. За нижний предел – 1550 год – взята дата выхода в свет первого трактата по теории музыки на французском языке Луи Буржуа. За верхний предел взят рубеж XVII-XVIII веков – публикация работ Шарля Массона. За этот период музыкальная культура и эстетика Франции продвинулась от традиций

позднего Возрождения до барокко, захватив его начальный, во многом подготовительный период.

Тональность и модальность как категории музыкальной теории и практики исторически конкретны и обладают как основными, постоянно действующими характеристиками, так и исторически изменчивыми, преходящими. Все это вызывает необходимость анализа смыслового наполнения терминов *тональность* и *модальность*.

Рабочая гипотеза. *Французская музыка позднего Ренессанса и раннего барокко прошла сквозь все этапы эволюционной цепи развития тональности, характерные для западной Европы как единого культурного пространства, и явилась основой для последовательного формирования учения о тональности. Крайние точки этого процесса: модальная тональность – тональность функционально-гармоническая.*

Для доказательства этого основного тезиса мы разделяем все элементы гармонии на две группы: способствующие централизации гармонической системы, формированию антитезы *устой – неустой*, и способствующие ее децентрализации. При таком подходе эволюция модальность – тональность предстает как последовательная замена модальных элементов на тональные. В этой линии эволюции мы акцентируем внимание на тех компонентах гармонии, которым ранее не придавалось особого значения. Таковы:

- 1) сольмизационная система Гвидо Аретинского как звукорядная основа музыкальной композиции и ее роль в последующей эволюции гармонии;
- 2) интервальные последования несовершенный консонанс – совершенный консонанс и их роль в формировании аккордики и модальной гармонии;
- 3) правила терции и сексты и их роль в образовании вводнотоновости;
- 4) тактовая организация и ее воздействие на формирование гармонических опор;
- 5) модальный хроматизм как результат ассимиляции ладов;
- 6) методы введения хроматизма как способ выявления новой тоники: хроматизм закрепляющий, вводящий, рассредоточенный, хроматизм, взятый поступенно или скачком, хроматический полутон;

- 7) эволюция «ложных» отношений;
- 8) процесс «прорастания» внутритональных центров: формирование модулирующего аккорда;
- 9) формирование аккордового диссонанса;
- 10) музыкальная форма и распределение каденций;
- 11) тематическая повторность и ее роль в формообразовании и в системе модальность – тональность;
- 12) эволюция музыкальных форм и ее воздействие на эволюцию гармонии;

Наряду с этими линиями анализа в диссертации применяются и другие, разработанные отечественными и зарубежными музыковедами, такие как основные и переменные гармонические и мелодические функции, мажоро-минор, ладовое колорирование, полимодальность и многое другое.

Роль каждого из компонентов прослеживается как в структуре музыкальных произведений, так и в теоретических трактатах – с учетом старинной терминологии.

ВВЕДЕНИЕ. Обзор литературы: антитеза тональность – модальность в музыковедческих работах XVIII-XXI веков (Франция – Россия)

История появления музыковедческих работ о модальности и тональности во Франции и в России различна. Теоретическое музыкознание Франции своими корнями уходит вглубь веков, вплоть до Римской Империи. Франция явилась родиной понятий *тональность* и *модальность* и первых опытов их обоснования.

Бурное развитие теоретического музыковедения в России началось только в конце XIX века, и особенно в начале XX века после выхода в свет капитального труда Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма» в 1909 году. Понятия «тональность» и «модальность» постепенно получали исторически конкретное наполнение в отношении различных гармонических стилей. В целом, французскому музыкознанию не свойственна расширительная трактовка термина *тональность*, несмотря на то, что термин *модальная тональность* – французский. Им широко пользовался Жак Шайе (1910-1999), ссылаясь на работы 60-х годов XIX века Нидермейера и Ортига. В отечественном музыкозна-

нии противопоставление тональности и лада зафиксировано у Одоевского, у Серова, разработано у Танеева, у Способина, у Холопова и у многих-многих других авторов. В целом, для отечественного музыковедения XX века характерна расширительная трактовка обоих терминов и анализ исторических конкретных способов их проявления.

ГЛАВА ПЕРВАЯ. Позднее Возрождение как основа гармонии во французской музыке XVII века. Композиторы и основные жанры творчества. Черты модальной и тональной организации в музыкальных произведениях и в теоретических трактатах второй половины XVI века

Гармония во французской музыке второй половины XVI века отражает все жанровое разнообразие и функциональное предназначение музыки.

Основными направлениями композиторского творчества во второй половине XVI века являются: хоровая миниатюра и циклические хоровые произведения – как светские, так и церковные; сольная инструментальная музыка – главным образом для лютни; ансамбль мелодических инструментов – духовых, струнных; пение с аккомпанементом (лютня, орган).

Взаимодействие между формирующимися мажором и минором, с одной стороны, и традиционным модальным многоголосием, с другой, было сложным, многоаспектным и продолжительным. Встает вопрос, в какой ситуации следует акцентировать модальные признаки, а в какой – тональные, в каких случаях мажорный звукоряд трактован как тональность или как лад. Ведь звукоряды мажора и в определенной степени натурального минора могут быть трактованы и модально, и тонально.

1. Модальность и черты тональности. В диссертации рассмотрено проявление модальных и тональных черт гармонии в условиях различных видов письма:

1. простой контрапункт – *nota contra notam*.
2. фигурированный контрапункт неимитационный.
3. фигурированный контрапункт имитационный.
4. гомофонно-гармонический аккордовый склад (мелодия с аккомпанементом).

К этому следует добавить применение различных видов временной организации: plain-chant – ровное пение без тактовой черты, пение, организованное с помощью тактовой черты, пение в традициях Академии Байфа. Возникали разнообразные перекрестные связи, которые сказывались на отношениях между созвучиями.

Основные способы проявления модальности в многоголосии таковы:

- а) модальность семиступенных диатонических ладов, где гармоническая вертикаль представлена, в основном, трезвучиями и секстаккордами со свободной последовательностью аккордов и специфическими видами каденций;
- б) модальная трактовка мажора и минора;
- в) ассимиляция диатонических ладов с диатонической трактовкой хроматизма (модальность смешанных ладов);
- г) взаимодействие натурального и транспонированного лада в пределах единой октавы;
- д) полиладовость.

Тональными признаками гармонии мы будем считать явления, связанные с вводнотоновостью, с использованием «ложных отношений», с формированием аккордового диссонанса, с ориентацией на кварто-квинтовые отношения между аккордами и выделением формулы T-S-D-T, полной и автентической каденции.

Внедрение хроматизма происходило двумя путями:

- ассимиляция ладов вела к развитию модального хроматизма,
- развитие вводнотоновости вело к усилению тональных качеств гармонии.

а) Модальная семиступенная диатоника. Мы рассматриваем трактовку модальности во французской музыке первой половины XVI века, зафиксированной в одном из изданий Аттеньяна 1529 года. В сборнике содержатся образцы многоголосия в натуральных диатонических ладах (фригийский и лидийский лады не встречаются, лад *Fa* дан с бемолем при ключе). Каденции в песнях, заключенных в сборнике, обозначены способом «невывисанного хроматизма». Последование аккордов свободно, за любым аккордом возможен любой другой аккорд при минимальном употреблении уменьшенной квинты и увели-

ченной квинты. Словом – это модальность натуральных диатонических ладов, модальная тональность.

б) Хроматизация диатоники: ассимиляция ладов, вводнотоновые интонации. Хроматизация диатоники во французской музыке второй половины XVI века происходила двумя путями: это расширение сферы модальной гармонии и постепенное формирование гармонии тональной. Различие между ними усматриваем в избегании вводнотоновых интонаций или напротив, в их привлечении. В обоих случаях французские композиторы второй половины XVI века почти не пользуются хроматическим полутоном.

Модальный хроматизм проявляется в процессе взаимопроникновения ладов. Это достигается двумя путями: при сочетании в единое целое натурального лада и транспонированного лада, у которого нижний звук совпадает с финалисом исходного натурального лада, и при взаимодействии одноименных диатонических систем.

Иными были последствия все более распространявшихся правил терции и сексты, зафиксированных в трудах Царлино. Переход большой терции в октаву или малой терции в унисон содействовал кристаллизации вводнотоновости. Вводнотоновые образования формировались и в заключительной каденции, и в срединных (мы не говорим – в половинных!), а иногда и внутри построения, выявляя новые местные центры. Гармония, сопровождавшая эти новые вводные тоны, оставалась консонирующей – мажорное трезвучие или секстаккорд. Этот прием трансформировал миксолидийский лад *G* в натуральный мажор, придавал вводнотоновость ладам *Ré* и *La*.

Хроматически измененные звуки, как правило, применялись в мелодических оборотах типа вспомогательных *re - до-диез - re*. Смешение их с диатоническими избегалось. Это было связано с отдельным применением твердого и мягкого гексахорда Сольмизационной системы. В диссертации это обозначено как *рассредоточенный хроматизм*. Аналогичный хроматизм применялся также при выходе за пределы традиционных гексахордов вверх или вниз. Тоника появлялась без модулирующего аккорда. Такой прием в диссертации обозначен термином *модальное отклонение*.

в) Гармония Клода Ле Жёна. Гармония в музыке Ле Жёна богата и разнообразна. Ле Жён пользуется имитационной полифонией, гомофонно-гармоническим складом. Особую группу составляют произведения, написанные с применением греческого хроматического тетрахорда, а также произведения на мензурированные стихи в традициях Академии Баифа.

В гармонии Ле Жёна отражены и модальные, и тональные черты. Тональные черты – это применение вводнотоновых интонаций, часто – в нормах сольмизационной системы. Такие обороты у Ле Жёна возможны как в отношении основного звука лада, так и других ступеней. Гармоническая поддержка этого вводного тона позволяет говорить о модальных отклонениях. Однако Ле Жён использует и другие варианты голосоведения, связанного с применением повышающего хроматизма, например, перемещение аккорда, содержащего хроматизированный звук. Встречаются хроматизмы и в проходящем движении. В некоторых случаях этот хроматизм не имеет традиционной мелодической подготовки. Таким образом, у Ле Жёна происходит применение закрепляющего хроматизма, а иногда – и модулирующего.

Ле Жён широко пользовался смешением диатонических ладов в едином построении и формированием на этой основе богатой модальной гармонии – ладового колорирования – своеобразных образцов модального мажоро-минора и миноро-мажора.

В диссертации приводятся образцы хроматизма, направленного как на преодоление «ложных отношений», так и на их получение.

г) Гармония и музыкальная форма. Трактовка гармонии – преобладание качеств модальности или тональности – во французской музыке второй половины XVI века была тесно связана с формообразованием. Становление музыкальной формы, в свою очередь, определялось предназначением музыки, ее жанром и исполнительским составом. Ведущую роль в формообразовании играл текст. Членение текста сказывалось на выборе каденций, а соотношение долгих и кратких, ударных, безударных и «немых» слогов отражалось на организации ритма – на соотношении длительностей. От мелодии шли импульсы к

выбору гармонических средств и при аккомпанементе, и в сольной инструментальной музыке.

Во Франции конца XVI века можно выделить два основных вида «малых» музыкальных форм. Оба они возникли в вокальной музыке, но получили и инструментальную интерпретацию:

1. Строчная, или строфическая форма, при которой цезуры музыкального текста, то есть каденции, соответствовали окончанию строк поэтического стихотворного текста или смысловому членению текста прозаического и даже знакам препинания;
2. Период имитационного строения, когда в силу применения имитационной техники сам текст сокращался до минимума, а распределение каденций и их гармоническое оформление определялось чисто музыкальными импульсами.

И первая, и вторая «малые» структуры могли входить как составные части в более крупные музыкальные конгломераты, в которых уже действовали такие чисто музыкальные факторы формообразования.

§1. Строчная форма. Строчная форма, по-видимому, одна из древнейших видов пения во Франции. В конце XVI века строчная форма существовала в музыке на прозаический текст и стихотворный, на религиозный и на светский. Ее основная особенность – постоянное обновление музыкального материала, тяготение к интонационной безрепризности при четко выраженном каденционном членении, определяемом структурой текста.

В XVI веке повторность музыкального материала достигается несколькими путями:

1. Последовательность строк образует строфу сквозного интонационного строения, а последовательность строф может выявлять черты трехчастности или рондо.

2. Последовательность строк с разными каденциями (сначала на тонике, а затем – на доминанте или же наоборот – сначала на доминанте, а потом на тонике) может вызывать структуру типа периода, как правило неквадратного и неповторного строения с чертами строчной формы или же строчной формы с чертами периода. Такое явление бывает связано с музыкой, написанной на сти-

хи. Оно может проявить себя в музыке инструментальной, особенно танцевальной. Строчная форма в инструментальной музыке иногда ведет к формированию периода повторного строения, чаще неквадратного, с каденциями и выделением особой роли тоники и доминанты.

3. Музыкальное содержание строк может быть сделано с учетом повторности только ритма: все строки текста имеют единое ритмическое строение. Таковы хоры, написанные на нерифмованные размеренные стихи в традициях Академии Баифа.

Наиболее свободная форма – хоровые произведения, написанные на нерифмованные размеренные стихи, и лишенная обычной тактовой черты, которая выставляется только в конце строки. Эта ритмика создает благоприятные условия для развития гармонической модальности. Строфа состоит из нескольких строк, текст организован с помощью нескольких метрических схем. Музыкальное оформление строк подчинено каденциям на тонике или на доминанте, соответствующим смыслу текста и его знакам препинания.

Такие формы в редких случаях подвержены воздействию квадратности. Иногда из взаимодействия строк складывается форма двухчастная, трехчастная, рондальная, но на общем фоне такие структуры единичны.

Хоровая музыка, написанная на рифмованные стихи – *les vers rymés* – более строга по форме. Здесь более периодически возникают каденции, благодаря чему возрастает роль тоники и доминанты.

§2. Период имитационного строения. Период как музыкальная мысль, завершенная каденцией, во французской музыке второй половины XVI века встречается не только при гомофонно-гармоническом складе фактуры, но и при имитационном строении. Мы назвали такую структуру *период имитационного строения*. Его особенности: сначала идет изложение небольшой темы, затем ее несколько имитаций, приводящих сначала к аккордовому изложению, а затем – к каденции на тонике или на доминанте.

Прежде всего отметим интонационную концентрированность такого периода: во всех голосах представлена одна и та же интонация, как правило исходящая от I или от V ступени. Формирование каденций здесь никак не связано с

завершенностью текста и подчинено чисто музыкальной логике развертывания гармонии.

Период имитационного строения может делиться на предложения. Он может быть единственной основой пьесы, а может явиться частью крупного произведения, состоящего из нескольких имитационных периодов. Он может включать в себя только одну тему, а может и несколько, каждая из которых последовательно получает имитационное развитие.

§3. Мотет (малый мотет). Мотет во французской музыке второй половины XVII века представляет собой пьесу имитационного склада, состоящую из одного или нескольких периодов имитационного строения. Вступление тем бывает и последовательное, и одновременное. Время от времени имитационный склад сменяется на гомофонно-гармонический, что ведет к появлению каденции на тонике или на доминанте. В диссертации анализируются мотеты Томаса Крекийона и Жана Майара.

§4. Вариации. Вариации представлены, в основном, в музыке инструментальной. Их особенность – в структуре темы. Как правило, это строка, где есть только одна каденция.

2. Теоретические предпосылки модального и тонального письма во французских теоретических трактатах второй половины XVI века. Познать правила композиции, разграничить в них рекомендации по применению модальной или тональной гармонии можно только познакомившись с несколькими трактатами того или иного времени: каждый из них заключает в себе свой комплекс сведений. Общий ход эволюции музыкально-теоретических представлений можно оценить, только учитывая труд исследователей многих поколений, преемственность музыкально-теоретических идей. В скромных, казалось бы, правилах соотношения между интервалами заключено все богатство многоголосной модальной гармонии, а затем и ее трансформации в тональную. При этом надо иметь в виду, что многие правила сначала бытовали в устной традиции, реализуясь в музыкальном произведении. Постепенно, с течением времени они закреплялись в теоретических трактатах.

Во второй половине XVI века создаются первые трактаты на французском языке. В нашем распоряжении имеется семь трактатов второй половины XVI века. Все эти работы имеют одинаковые теоретические основания, но различные цели написания: это и пособия для учеников, которые учились петь по нотам, и советы по сочинению музыки для начинающих композиторов, и отдельные рекомендации по использованию plain-chant в многоголосии.

Рекомендации по модальной гармонии, содержащиеся во французских трактатах второй половины XVI века, могут быть сведены к следующему:

- основа музыкальной композиции – «Общая шкала» звуков – двухоктавный звукоряд, деленный на гексахорды; хроматические звуки b-mol и b-quarte принадлежат разным гексахордам;
- раздельное употребление мягкого и твердого гексахорда и, как следствие, – отсутствие хроматического полутона;
- восемь тонов и двенадцать ладов соответствуют звукоряду «Общей системы»;
- пение диатоники реализуется применением мутации и Гвидоновой руки;
- интервал – строительная единица музыкальной композиции. Последовательность интервалов – несовершенный консонанс переходит в совершенный – определена акустически вне конкретного лада в рамках «Общей системы»;
- соотношение между интервалами не регулируется финалисом; в ладах нет нумерации ступеней в отношении финалиса, хотя указывается величина всех интервалов по отношению к финальной ноте;
- консонантность многозвучных вертикальных комплексов определяется согласо общепринятой традиции через комбинации консонирующих интервалов;
- избегание «ложных отношений» (теоретически).

«Тональные» (пока не осознанные в таком качестве) правила, заключенные в трактатах второй половины XVI века, немногочисленны:

- гармоническая и мелодическая структура каденций с применением повышающего хроматизма;

- тоника, точнее говоря – унисон, октава и квинта, – выделяется в результате следования правилу терции и сексты;
- выход за пределы любого гексахорда определяется правилами *mi contra fa* и *fa super la* и ведет к появлению двух полутоновых интонаций: сверху от гексахорда – ноты с бемолем, снизу от гексахорда – ноты с диезом. Восходящий хроматизм допускает трактовку в качестве вводного тона – одного из важнейших элементов тональности.

Рекомендации по интонированию хроматических звуков в каденции содержатся в трактатах Буржуа, Гийо, Иссандона, Ле Руа, де Монфора. Советы по применению в композиции уменьшенной квинты зафиксированы в трактате Ле Руа, правила избегания этого интервала – у Иссандона. Мишель Минеу вводит термин *sauver*, когда речь идет о применении диссонансов.

ГЛАВА ВТОРАЯ. Первая половина XVII века. Новое соотношение модальных и тональных признаков гармонии. Теоретические трактаты: переосмысление старых правил композиции при сохранении основ модального письма

1. Музыкальная практика. Кристаллизация гармонических опор, «ложные отношения», рассредоточенный хроматизм, неаккордовый диссонанс, полимодальность как факторы модальной или тональной организации

а) Композиторы и основные жанры творчества. Начало XVII века не внесло резких стилевых изменений в практику музыкальной композиции во Франции. Наиболее видные авторы этого времени – дю Корруа, Титлуз, Баллар, Безар – родились еще в XVI веке, и каждый из них продолжал творить в привычной для себя манере.

б) Эсташ дю Корруа. В хоровой музыке дю Корруа представлены произведения, написанные на размеренные стихи с их метрическими схемами, строчной-строфической формой с ее постоянно изменяющимся мелосом в рамках избранного ритма. Следует отметить употребление периода имитационного строения в «Ноэлях» на одну-две темы. В инструментальных фантазиях дю Корруа использован как период имитационного строения, так и сквозное ими-

тационное развитие, разделенное каденциями, в котором, однако, трудно выделить отдельные периоды.

Гармония Эсташа дю Корруа – это одно из наиболее совершенных воплощений модальной тональности во французской музыке начала XVII века, имеющей свои специфические черты в нозлях, в музыке на мензурированные тексты, в инструментальной музыке. Модальность сказывается:

- в использовании натуральных диатонических ладов как при проведении тем (цитат богослужебных напевов), так и в их развитии;
- в самом характере тематизма даже в тех случаях, когда цитаты нет;
- в свободном чередовании консонирующих аккордов диатонического лада;
- в эпизодическом применении аккордов – носителей «ложных отношений»;
- в использовании «закрепляющего» хроматизма;
- в явном преобладании свободного высказывания над ритмически активными построениями.

Тональные черты проявляются:

- в использовании знаков, выравнивающих натуральные диатонические лады по аналогии с ладами *Ut* и *Ré*;
- в использовании в ряде произведений преимущественно «тональной аккордики», в частности – автентических оборотов.

Увеличенная кварта и уменьшенная квинта в ряде случаев создают эффект модальных отклонений и круга тональностей модального родства. Ритмическая организация выступает в качестве важного фактора возникновения модальных (например, в музыке на размеренные стихи) и тональных (например, в Нозлях) признаков гармонии.

Применение точного ответа при имитации, вызывающего тот или иной хроматизм при проведении темы, тоже можно отнести к факторам тональной гармонии.

в) Гийом Бузиньяк. Перечень сохранившихся произведений Бузиньяка невелик – это песни и мотеты. Особенностью стиля Бузиньяка является использование *Basse continue*, но без цифровки. Бузиньяк предпочитал сочинять в натуральных ладах, не имеющих ключевых знаков, хотя у него встречается и *соль*

минор с одним бемолею. Большинство его произведений имеет тактовую черту, в некоторых мотетах применена свободная квантитативная ритмика. Его любимая музыкальная форма – период имитационного строения, встречается и строчно-строфическая форма. Для гармонии характерна модальная трактовка мажора и минора.

г) **Пьер Гедрон.** Модальные черты гармонии Гедрона сводятся к свободному последованию аккордов в пределах звукоряда, особенно мажорного, к использованию переменного-функциональных аккордовых связей. Тональные черты более разнообразны. Это применение вводных тонов, кристаллизация типичных для тональности оборотов типа T-S-T, T-D-T, отклонения в тональности побочных ступеней с применением модулирующих аккордов, особенно секстаккорда VII ступени.

В ариях Гедрона наблюдается дифференциация средств гармонии в соответствии с формой. Следует назвать две устоявшиеся формулы, которые проявляют себя в конце построений: вопрос на доминанте и ответ на тонике в основной или в побочной тональности. Из минора переход делается чаще в параллель, а из мажора – в доминанту. Свобода, последовательность и выразительность высказывания – посредством расположения каденций, подготовки новой мысли, где-то повторения высказанной мысли, ее усиления, где-то – утверждение мысли – такова логика построения музыкальной формы в придворных ариях Гедрона.

д) **Жан Титлуз.** Основные произведения Титлуза – это «Церковные гимны с фугами и ричеркарами» (1623) и «Магнификат» (1626).

Церковные гимны Титлуза, как и многие фантазии дю Корруа, имеют в своей основе *santus firmus*. В этих произведениях в басу представлен традиционный литургический напев с подтекстовкой, который исполняется прихожанами. Партия органа при этом выступает в роли инструментального сопровождения имитационного склада.

Особенностью гармонии Титлуза является широкое применение мелодических переменных функций при свободной – модальной последовательности аккордов диатоники.

е) Робер Баллар. Особенности гармонии Баллара проистекают из взаимодействия различных приемов письма. В его музыке сильны признаки функционально-гармонической тональности в ее барочной интерпретации, но они подчас стусеиваются из-за особенностей формообразования. У Баллара часто использован модулирующий аккорд с внезапным появлением хроматизма и вводнотоновых интонаций. Баллар тяготеет к строчной форме, образуя на ее основе своеобразно трактованный период из двух предложений, период с дополнением, период с расширением. Но эти периоды у Баллара очень часто неквадратны, возникающие на их основе более крупные композиционные структуры имеют сквозное безрепризное тематическое развертывание. Преобладание в гармонии аккордов главных ступеней, большая роль звучания тоники вызывают ощущение функционально-гармонической тональности.

Пьесы, представленные в «Книгах для лютни» Баллара, – это своеобразные миниатюры. Обращает на себя внимание разнообразие построений, состоящих из этих музыкальных строк. Их характерная черта – окончание строки на тонике основной или побочной тональности. В таком случае получается, что период состоит не из двух предложений в вопросо-ответной форме, а как бы из двух гармонически завершенных строк. Весьма характерны строчные построения трех-, пяти- и даже шеститактовые. Половинная каденция на доминанте бывает, но не всегда. В то же время встречаются построения, состоящие из двух частей, каждая из которых оканчивается на доминанте: сначала это половинная каденция, а в конце – модуляция в доминанту.

Таким образом, в музыке Баллара происходит взаимодействие строчной формы и периода с перевесом то в одну, то в другую сторону. Однако встречается период и повторного строения с половинной и заключительной каденциями.

ж) Жан-Батист Безар. Гармония Безара представляет собой уникальное явление во французской музыке первой трети XVII века. Перед нами море модальной гармонии, где хроматика возникает на базе взаимодействия диатонических систем. Здесь сочетаются признаки модальной диатоники, модальной трактовки мажора, ладовой переменности, полимодальности, черты классиче-

ской тональности (особенно в каденциях), романтические терцовые сопоставления аккордов. Отметим также применение параллелизмов (ленточного голосоведения).

Основной принцип трактовки хроматизмов у Безара, традиционный для французских композиторов его времени, – не применять хода *b-mol – b-quarré*. Нарочитое распределение двух высотных вариантов ступеней по разным октавам, разным пластам фактуры и мелодическим линиям было следствием линейной ладовой организации отдельных голосов.

Гармония Безара диатонична и модална, несмотря на наличие большого количества хроматических знаков, которые выставляются в фортепианных расшифровках его лютневых произведений. Словом, это яркий образец модалной тональности, трактованной оригинально и разнообразно. В то же время иногда в ней можно отметить и черты гармонии будущего – внезапное применение доминантсептаккорда с неподготовленной септимой, модулирующего аккорда.

з) Выводы. С позиций XXI века мы можем говорить о проявлении в музыке первой половины XVII века модалных и тональных качеств гармонии, граница между которыми устанавливается по способам внедрения и частоте употребления вводнотоновых мелодических тяготений.

Модалная гармония имеет следующие проявления:

- натуральные диатонические лады (Фантазии дю Корруа, Гимны Титлуза, «Реквием» Модюи);
- модалная трактовка мажора и минора (встречается у всех композиторов);
- модалность смешанных систем (Безар);

К этим традиционным уже приемам добавляется:

- значительное более развитая система мелодических и гармонических переменных функций (Безар);
- полимодалность (Безар).

Тональные признаки гармонии расширяются за счет внедрения хроматизма без применения традиционной мелодической формулы и за счет формирования

модулирующего аккорда. В некоторых случаях можно говорить об образовании функционально-гармонической тональности.

Основные новации в формообразовании проявляют себя в музыке инструментальной. Это различная трактовка строчной формы, взаимодействие строчных форм, приводящее к образованию структур, близких периоду, периода с чертами строчной формы, а иногда и имитационной формы, обладающей чертами строчной формы. Во всех случаях преобладают структуры, лишенные тематической повторности и неквадратные.

Наконец, именно в первой половине XVII века, в 40-е годы, во Франции впервые применяется бас континуо, который во второй половине века внесет свою лепту в развитие тональности.

2. Теоретические основания тонального и модального письма во французских трактатах первой половины XVII века. Французские теоретические трактаты первой половины XVII века в целом отражают состояние музыкальной практики, однако в них рассмотрены далеко не все процессы, происходящие в гармонии.

В трактатах в большинстве своем зафиксированы «модальные» правила композиции, вытекающие из соотношения консонирующих интервалов. И лишь в некоторых из них закреплены условия применения «ложных» отношений, схемы введения и разрешения уменьшенной квинты. Интервалы – носители «ложных отношений» постепенно получают «реабилитацию» как звуковые сочетания типа диссонанса, за которым должен следовать консонанс. Правила применения диссонанса постепенно закрепляли новые звуковые комплексы, которые через много лет будут называться *аккордовый диссонанс*.

а) Пьер Майар. Тоны, или Рассуждение о ладах в музыке, о церковных ладах и о различиях между ними. 1610. Содержание трактата Пьера Майара соответствует модальному периоду развития представлений о гармонии. Майар приводит образцы музыки, написанной в тонах, и подробно разбирает «этос» ладовой музыки.

б) Саломон де Коу. Гармоническое установление. 1615. Трактат Саломона де Коу отвечает модальному этапу развития и музыкальной практики, и

теории музыки во Франции. Автор приводит образцы псалмовых напевов в двенадцати ладах, по которым мы можем судить о способах введения бемоля, о возможности трактовки звукоряда с бемолем как натурального. В трактате ясно формулируются мысли об избегании тритона, употребление случайных знаков связано с высотной мобильностью ступеней. Каждая пара интервалов рассматривается сама по себе, как организуемая внутренними правилами, которые никак не выстраивают ее отношений к «последней ноте».

в) Пьер Баллар. Трактат по музыке, содержащий инструктивные обобщения для методичной практики композиции. 1617. Этот трактат является редакцией – несколько расширенным переизданием трактата Ле Руа. Обновленное переиздание трактата через 40 лет после его создания – свидетельство актуальности заключенных в нем правил.

г) Рене Декарт. Компендиум музыки. 1618. В «Компендиуме музыки» речь идет о тех же вопросах, что и во многих трактатах того времени: об интервалах, о делении октавы, о ладах, но подход Декарта к их освещению иной – сделанный с позиций математика. Декарт стремится к математически выверенному обоснованию музыкальных явлений и для него, в принципе, нет разницы, что перед ним – модальная и тональная организация. Но понимания тональности у Декарта явно нет. Поэтому получается, что он дает математическое подтверждение модальности диатонических ладов и многоголосия, сочиненного на их основе.

При рассмотрении порядка интервалов Декарт говорит об устремленности движения от одного интервала к другому, что типично именно для тональной организации. Декарт зафиксировал воздействие звучащей струны лютни на соседние струны, которые отвечают ей резонансом на некоторые интервалы, но не нашел объяснения этому явлению. Он обратил внимание на эффект передувания, получаемый на флейте, но не сделал выводов относительно гармонической природы звука. Оба эти физические явления будут замечены Мерсенном и тоже не войдут в его доказательную базу в ожидании достойного объяснения своей роли в музыке, которое сделает Рамо.

д) **Марен Мерсенн. Универсальная гармония. 1636.** Труд Мерсенна “L’Harmonie universelle” является основным и наиболее полным изложением принципов модальной гармонии не только во французском, но и, по-видимому, во всем европейском теоретическом музыкознании XVII века. Его исследования исходят из физической природы звука, из математических пропорций, определяемых между звуками либо по длине струн, либо по количеству колебаний. Полученные числовые пропорции он искал и обнаруживал в структуре интервалов, тетрахордов, октавных звукорядов, в родах музыки – в диатонике, хроматике и энгармонике, в интервальных оборотах, в делении интервалов, в способах настройки и в конструкции музыкальных инструментов, в соотношении временных величин, а если говорить еще шире – во всех аспектах мировой гармонии.

Мерсенн резко увеличивает количество рекомендуемых интервальных оборотов, в частности – оборотов с участием хроматического полутона 24 : 25 типа *b mol* – *b quarre* подряд. Применение таких оборотов – свидетельство применения модулирующего аккорда как черты функционально-гармонической тональности.

Характеристику лада Мерсенн связывает с модальными струнами, имея в виду звуки тонического трезвучия. Мерсенн дает математическое обоснование не только трезвучия, но также сектаккорда и квартсектаккорда.

Черты тональности у Мерсенна проявляются в более свободном применении тритоновых отношений.

Мерсенн пишет, что, по мнению практиков, деление октавы на 12 равных полутонов облегчает игру на инструментах, что именно при таком делении (рекомендованном еще Аристоксеном) становится ясно, что тритон и ложная квинта «имеют один и тот же материал», что октава состоит из трех «мажорных терций» – то есть Мерсенн подмечает энгармоническое равенство интервалов в таком строе.

Анализируя всевозможные строи, Мерсенн приходит к выводу, что «каждую музыкальную ноту можно начинать с любой диатонической ступени», что «при игре на органе или спинете можно начинать все виды ладов и тонов с лю-

бой диатонической клавиши». Эта идея Мерсенна свидетельствует о возможности применения двенадцати видов транспозиции

Мерсенн вводит термин *supposer* – *предполагать* – *предполагаемый интервал*. Термин употребляется, когда речь идет о том, что для каждого консонирующего интервала существует другой – *предполагаемый*, добавление которого к данному консонансу создает консонирующую трехголосную гармонию в пределах октавы, квинты, иногда – шире октавы. Этот дополнительный интервал как бы заложен в природе звука. Предполагаемый интервал в ряде случаев трактуется как необходимое дополнение для получения мажорного или минорного трезвучия (большая терция предполагает малую, а малая – большую). Однако предполагаемый интервал в пределах октавы – это обращенный интервал.

Отметим мысль Мерсенна об акустическом, физическом обосновании более крупных музыкальных единиц, нежели интервалы, а именно, консонирующих аккордов, даже с удвоением звуков и расположением их шире октавы. При их обосновании он исходит из своих наблюдений относительно гармонической природы звука, существования призвуков, частичных тонов, обертонов – конечно без применения этих терминов. Мерсенн указывает, что консонансы даны самой природой звука. Доказательство тому – натуральные звуки трубы и других духовых инструментов, резонанс между звуками струнных щипковых инструментов.

е) Антуан Парран. Трактат по теоретической и практической музыке, содержащий советы по композиции. 1639. Парран смело вторгается в область функционально-гармонической тональности и вводит в теоретическое музыковедение новые объекты исследования. Впервые он обращает внимание на применение в музыкальной пьесе каденций, принадлежащих нескольким разным ладам. Он дает им название *заимствованные каденции*. Этим он закладывает основы понимания процесса модуляции как смены тональных центров и круга тональностей диатонического родства.

В его трактате содержатся правила композиции, свойственные и модальной, и тональной гармонии. Он допускает некоторую свободу в применении «ложных отношений». Однако в примерах Паррана очень много аккордов по-

бочных ступеней в их свободном чередовании, много натурально-ладовых оборотов, свойственных модальной гармонии.

Свое изложение теоретических основ музыки, а потому и вытекающих отсюда правил композиции, Парран традиционно строит, исходя из физических характеристик изолированных интервалов и пропорциональных отношений между звуками, взятых вне музыкального контекста, а затем уже он переходит к рассмотрению интервалов в условиях октавного звукоряда.

Определить лад, как указывает Парран, можно согласно ключу и по тем струнам, которые употребляются чаще других, то есть тонического трезвучия – без применения этого термина. Парран говорит о двенадцати ладах современной ему музыки, имея в виду традиционные лады эпохи Возрождения. Он называет три общепринятые отличительные особенности (*les marques*), специфические для каждого из ладов. Это *Доминанта*, *Медиация* и *Терминация* (*la Mediation* и *Terminaison*, или *Cadence*).

Но «струны», о которых идет речь, – это не только тоническое трезвучие: на каждой из них можно делать свое заключение. Парран вводит термин *заимствованные каденции*, которые могут быть сделаны на модальных струнах – на медианте и на доминанте и приводит соответствующие гармонические схемы – образцы каденций во всех ладах. Он выражает надежду, что когда-нибудь будут написаны пьесы во всех двенадцати ладах. Каждый лад в его примерах дан в своем натуральном положении и транспозиции всех ладов на квинту вниз. В качестве местной тоники выступает также трезвучие VI ступени.

Абсолютное большинство новых тоник закрепляется благодаря вводному тону, который берется мелодическим оборотом, типичным для системы сольмизации: *соль – фа-диез – соль*, *ре – до-диез – ре*, *ля – соль-диез – ля*, *ми – ре-диез – ми*, при котором нет модулирующего аккорда. Однако есть и такие случаи, когда хроматизм вводится скачком или другим «не сольмизационным» способом.

ж) Антуан де Кузю. Универсальная музыка. 1643. Трактат Антуана де Кузю «Универсальная музыка, содержащая всю теорию и всю практику» отражает практику и модальной, и – отчасти – тональной гармонии. Прежде всего,

он говорит о применении старинных диатонических ладов, которые отличаются друг от друга «своим положением полутона». Описание основ музыкальной композиции Парран делает на основе соотношения между интервалами. Де Кузю ориентируется на правила сольмизационной системы – как в двухголосии, так и в многоголосии.

Однако в этом трактате есть очень важные новые черты. Некоторые из его рекомендаций даны в русле функционально-гармонической тональности. Прежде всего, он расширяет круг звуков, принимающих участие в музыкальной композиции, и представляет «Королевскую систему» – хроматический звуко-ряд, который по сути дела заменяет собой старинную диатоническую *Échelle générale*. Де Кузю рекомендует более свободное и обильное применение уменьшенной квинты, демонстрирует в своих примерах аккордовый диссонанс.

Отметим также, что Кузю в своих примерах почти не пользуется аккордами побочных ступеней, предпочитая демонстрировать модальные отклонения в эти ступени.

Выводы. В теории музыкальной композиции первой половины XVII века проявляются признаки и модальной, и тональной гармонии. Сохраняется ориентация на двенадцать (шесть) диатонических ладов, которые различаются согласно терции над финалисом и называются лады с *b-quarre* или с *b-moll*. Эти «модальные струны» получают у Мерсенна не только математическое, но и физическое, акустическое обоснование.

Увеличивается роль рекомендаций по использованию увеличенной кварты и, особенно, уменьшенной квинты, вносящих в гармонию вводнотоновые отношения.

В теории намечается переход к использованию двенадцати хроматических звуков, двенадцати равных полутонов, двенадцати способов транспозиции.

Впервые в теорию музыкальной композиции внесены рекомендации о применении «заимствованных каденций», то есть относительно смены ладов в музыкальном произведении. В трактатах рекомендуется применять разрешение диссонанса, а иногда и уменьшенной квинты в старой терминологии: интервал надо “sauver” – спасти, уводить. Такого рода советы постепенно заменяют со-

бой, хотя и не полностью, правила соотношения между несовершенным и совершенным консонансом. Авторы предлагают разные термины для классификации каденций.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. Вторая половина XVII века. Тональность в музыке французского барокко и ее интерпретация в теоретических трудах. Цифрованный бас и его роль в развитии теоретической и практической гармонии

1. Основные жанры творчества и тенденции в развитии гармонии. В музыке этих лет четко проявляются особенности функционально-гармонической тональности:

- преобладание трезвучий главных ступеней – I, IV и V ступеней и их обращений как в основной тональности, так и в побочных;
- трактовка аккордов побочных ступеней как тоник побочных тональностей;
- активное употребление модулирующего аккорда;
- формирование аккордового диссонанса – септаккордов V, II и VII ступеней в основной тональности и в побочных, которые образуются в результате «оседания» неаккордового звука в аккорд как вполне самостоятельные структуры, на основе сочетания уменьшенного трезвучия или его обращений с проходящими звуками – септима аккорда употребляется без подготовки;
- движение по звукам аккорда, особенно по звукам тонического трезвучия как стержень начальных звуков мелодии;
- формирование нового типа музыкальной фразы, в которой активно проявляется организующая роль тонического аккорда;
- использование при модуляции хроматического хода $b\text{-mol} - b\text{-quarre}$, то есть применение вводнотоновой интонации; скачки на вводный тон.

Кроме того, в эти годы временами проявляются черты тональности модальной, например, применение сектаккорда VII ступени, полиладовости.

Функционально-гармоническую тональность этих лет отличает от классической сравнительно редкое применение уменьшенного септаккорда и главное – отсутствие хроматических неаккордовых звуков, которые появятся впервые, по-видимому, только в гармонии Гайдна.

2. Тональность в церковной музыке для хора. Во второй половине XVII века во Франции функционировали три линии развития хорового искусства: церковная хоровая музыка, оперные хоры и хоровые миниатюры в жанре Air de Cour или многоголосной Chanson. Возникает новый жанр с применением хоровой музыки, – оратория. Жанровые различия сказывались на масштабах хоровых произведений, на исполнительском составе, на технике композиции. При этом происходил и другой процесс – взаимовлияние светских и церковных жанров, в частности – театрализация церковной музыки.

а) Анри Дю Мон (1610-1684). Гармония Дю Мона тональна в рамках модели функционально-гармонической тональности. В ней велика роль тоники, аккордов V, IV и II ступеней. Аккорды побочных ступеней в абсолютном большинстве случаев употреблены со своей гармонической периферией. Специфика гармонии Дю Мона заключается в том, что в его произведениях модальность, если она есть, перемещается в область мелодики, модальность представляется линейно на фоне вполне тонального гармонического сопровождения. Уменьшенное трезвучие и его обращения входят в гармонию Дю Мона как ее важная составная часть. Этот аккорд, с одной стороны, роднит гармонию Дю Мона с модальной техникой, а с другой – создает условия для формирования аккордового диссонанса: уменьшенный сектаккорд II ступени и его обращения легко перерастает в диссонирующий септаккорд II ступени, а сектаккорд VII ступени и его обращения – в звучность обращений доминантсептаккорда.

б) Жан-Батист Люлли (1632-1691). Гармония Люлли занимает особое место среди произведений французских композиторов. Это сказывается в смелой трактовке не только тональности, но и тонального развития, модуляционных процессов. Люлли дал новое толкование имитации. Быть может, впервые во французской музыке он применяет вычленение из темы отдельных интонаций и дает им гармоническое развитие с применением тематических переключек, имитаций, которые превращаются в средство интонационного развития.

Музыка Люлли – одно из наиболее совершенных и смелых воплощений функционально-гармонической тональности, почти свободная от традиций сольмизационной системы. Это сказывается в особенностях трактовки вводного

тона, типах гармонических последований, системе модуляций, гармоническом строении мелоса. Многие интонации, темы и целые части произведений Люлли предвосхищают музыку не только Баха, но и Моцарта и даже Верди.

Однако в музыке Люлли еще велика роль периодов, трактованных в традициях старой французской музыки, – строка – строфа, где форма определяется соотношением каденций, его музыка не скована квадратностью и необходимостью введения реприз – музыкальная мысль Люлли стремится к свободе высказывания и обновлению интонационного материала.

Люлли освоил сферу эллипсиса, прерванного оборота. От классической тональности гармонию Люлли отличает полное отсутствие хроматических неаккордовых звуков. При хроматическом движении какого-либо из голосов каждый звук получает свой аккорд. Мелодия, а также бас очень часто строятся с применением перемещения по звукам аккорда. У Люлли, как и у большинства французских авторов второй половины XVII века, еще нет достаточного тяготения к равенству музыкальных построений, к сходству начал или каденций.

в) Марк-Антуан Шарпантье. Музыка Шарпантье отличается от Люлли дальнейшим усложнением своей фактуры, своим многоголосием с преобладанием мелодически самостоятельных голосов, будь это имитационное или неимитационное изложение. Поэтому она производит впечатление весьма насыщенной различными мелодическими элементами – неаккордовыми звуками, интонационными переключками, не достигающими статуса имитации и трактуемыми как тематическое развитие.

В церковной хоровой музыке Шарпантье придерживается примерно такой же трактовки тональности, что и Люлли: это функционально-гармоническая тональность. Употребление побочных трезвучий и септаккордов у Шарпантье ограничено. Процесс «оседания» неаккордового диссонанса в аккорд можно считать завершенным. Композитор свободно пользуется аккордовым диссонансом V, II, VII ступеней, в заключительной каденции предпочитает трезвучие доминанты, хотя применяет и доминантсептаккорд. Хроматизм, в том числе и вводнотоновый, у Шарпантье берется как в поступенном движении, так и скачком. Применение хроматизма как «вспомогательного» звука в «рисунке» соль-

мизационной системы можно считать случайным совпадением, но не целью. Шарпантье широко пользуется модулирующим аккордом, в роли которого выступает секстаккорд VII ступени, консонирующая доминанта, обращения доминантсептаккорда.

Особенностью стиля Шарпантье можно считать склонность к репризным формам, однако не таким, как это будет в музыке XVIII века. Основой его формообразования, как и у Люлли, остается строчная форма. У Шарпантье можно проследить дальнейшие шаги перехода от имитации к тематическому развитию на основе преобразования темы в условиях новой аккордики. Шарпантье освоил применение увеличенного трезвучия, даже в его интерпретации средствами энгармонизма. Встречается энгармонизм и уменьшенного трезвучия. Тональные планы у Шарпантье выходят за рамки диатонического родства и включают тональное развитие в условиях мажоро-минора.

3. Тональность в музыке для лютни и клавесина. Французская инструментальная музыка второй половины XVII века была еще более разнообразна по жанрам и по манере письма, чем в предыдущие годы. Гармония становилась все более активной при создании художественного образа и все более предсказуемой: в ней закреплялись новые гармонические обороты.

а) Дени Готье-младший (1603-1672). В диссертации дается анализ пьесы для лютни Готье-старшего Аллеманда («Гробница»), в которой отмечаются признаки модальной и тональной гармонии.

б) Жак Шампион де Шамбоньер (после 1600 - ок. 1670). Гармония в музыке Шамбоньера – это функционально-гармоническая тональность с преобладанием консонанса, с модулирующими аккордами доминанты, проходящими септимами. Хроматический полутон практически не применяется.

В пьесах Шамбоньера преобладают двухчастные формы. По некоторым признакам их структуры близки тем формам, которые у нас принято называть простыми двухчастными. Но есть некоторые весьма существенные отличия. Прежде всего, у Шамбоньера основой музыкального мышления является не традиционный классический период, а строчная форма, вернее сказать – две строчные формы, которые складываются в построение, напоминающее период.

Окончание первой части на тонике и не создает динамики половинной каденции. Такое построение мы и обозначаем термином *строка*, после которой можно поставить скорее запятую, чем знак вопроса или двоеточие. Вторая строка при этом может подводить к доминанте исходной тональности.

Важным фактором объединения двух строк в период, как и у Шарпантье, можно считать их повторение: знак $:||$. Именно наличие повторения придает построению смысл самостоятельной структурной единицы. Количество тактов при этом может быть весьма разнообразным, и лишь в некоторых случаях кратным четырем.

Пьесы Шамбоньера основываются на таких музыкальных «строках», которые могут в одних случаях «складываться» наподобие периода, а в других – вести к образованию безрепризной строфической формы.

Первая часть двухчастной формы может иметь и другой вариант распределения каденций: первая строка завершается на доминанте, а вторая – на тонике. В конце первой части возможна и модуляция. Встречаются варианты с двумя доминантовыми каденциями.

Другой тип формы у Шамбоньера – это период имитационного строения, однако не в такой мере насыщенный темами-интонациями, которые подвергаются имитации, как в первой половине XVII века и ранее.

в) Луи Куперен (ок.1626-1661). Клавесинные пьесы Луи Куперена очень близки пьесам Шамбоньера по фактуре, по музыкальной форме. Гармоническая структура музыки Луи Куперена соответствует особенностям функционально-гармонической тональности. Это централизованная организация аккордов терцовой структуры, в которой преобладают созвучия тоники, доминанты, секстаккорд и квартсекстаккорд VII ступени, D_7 и его обращения с проходящей септимой, II ступени секстаккорд, субдоминанта, прерванный оборот типа $V_3^5 - VI_3^5$, отклонения в тональности побочных ступеней и т.д. Вводный тон он берет без специальной подготовки, модулирующие аккорды представлены четко. Обращает на себя внимание фактурная разобщенность звуков обращений доминантсекстаккорда, которые нередко переходят в обращения трезвучия VII ступени. Натурально-ладовые обороты не свойственны Луи Куперену.

г) **Николя Ле Бег (1631-1702)**. Функционально-гармоническая тональность применяется композитором в музыке без тактовой черты. Строчная форма проявляет свои особенности в условиях периода, простой двухчастной формы, рондо. Ле Бег применяет нисходящий хроматический ход от I к V ступени. Сюита – один из жанров его творчества. Образец его обозначения тональности: Сюита в *D la ré*, Сюита в *g ré sol b*, что отражает финалис и терцию над финалисом.

д) **Жан Анри д'Аngleбер (1628)**. Гармония д'Аngleбера – это яркий образец функционально-гармонической тональности, включающей в себя и некоторые приемы гармонии модальной. Гармонические обороты невелики по масштабам, часто возникают в результате ритмической повторности и совпадения опорных гармоний с тяжелой долей такта и включают в себя тонику в самом разнообразном аккордовом окружении. Способы введения хроматизма разнообразны: это и модулирующий аккорд, и мелодический минор, и ладовое колорирование. Аккордовый диссонанс вводится без приготовления, с вводным тоном д'Аngleбер обращается свободно, применяя его вне традиционной формулы. Хроматические неаккордовые звуки гармонии д'Аngleбера не свойственны.

4. Тональность в музыке для скрипки и ансамбля скрипок

а) **Луи Куперен**. Скрипичная музыка Луи Куперена (ок.1626-1661) была новшеством не только для Франции, но и для других европейских стран. Как пьесы для клавесина Ле Бега можно считать предшественниками французских сюит Баха, так и скрипичные фантазии Луи Куперена можно расценить как предшественников скрипичной музыки в Италии. Гармония в скрипичных фантазиях Луи Куперена аналогично той, что содержится в его пьесах для клавесина, но медленный темп, а также изобилие восьмых и шестнадцатых делают эту музыку более масштабной.

б) **Марк-Антуан Шарпантье**. Инструментальные нозли Шарпантье отличаются от его церковной хоровой музыки по трактовке и гармонии, и музыкальной форме. Это активная, ритмизованная музыка, в которой большая выразительная роль принадлежит квадратности построений и использованию тема-

тической повторности. Строчная форма выступает здесь как основа периода повторного строения, простой двухчастной формы и рондо.

5. Тональность в музыке для органа. Форма фуги

а) Габриель Нивер (1632-1714). В творчестве Нивера представлен цикл: прелюдия и фуга. Наблюдается сочетание признаков модальной и функционально-гармонической тональности. Фуга трактована как развернутый период имитационного строения.

б) Николя де Гриньи (1671-1703). Трактовка гармонии и формы фуги представлена на примере анализа его Органной тетради. Автор почти не пользуется приемами модальной гармонии. Фуга приобретает черты самостоятельного жанра благодаря тонально-тематическому развитию в ее центральной части.

в) «Органная книга Маргариты Тъери. Книга – собрание музыкальных текстов анонимных авторов, предназначенных для ведения церковной службы: месс, магнификатов и т.д. Здесь применен цикл прелюдия – фуга, трактовка тональности – функционально-гармоническая.

Трактовка фуги сильно отличается от привычного нам баховского толкования этой формы. Анализ французской фуги XVII века показывает процесс исторического формирования этого жанра. В ряде случаев фуга – это небольшая пьеса имитационного склада, включающая в себя одну или несколько каденций, завершающих структуру, которую мы обозначили термином *период имитационного строения*. В такой пьесе преобладает тоническая гармония благодаря неоднократному проведению темы в основной тональности, встречаются отклонения в родственные тональности, но еще нет того тонально-тематического развития, как в фугах XVIII века. В некоторых фугах отчетливо выделяется середина и проведение темы в других тональностях, в том числе – со сменой мажорного варианта темы на минорный. Лишь иногда обнаруживаются черты тематического развития.

Выводы обобщают наиболее смелые приемы функционально-гармонической тональности во Франции второй половины XVII века: применение аккордового диссонанса, модулирующего аккорда, фригийского оборота,

диатонической секвенции, хроматического нисходящего движения от I ступени к V, применение кварто-квинтовых цепочек в последовании как отдельных аккордов, так и при построении тональных планов, насыщение ткани неаккордовыми звуками и т.д.

Обогащение гармонии шло параллельно развитию музыкальных форм, образованию строчной формы с чертами периода, периода с чертами строчной формы, эволюция периода имитационного строения в фугу (лучше сказать – фугетту, но этим термином французские музыканты не пользовались).

6. Черты тональной и модальной гармонии во французских теоретических трактатах второй половины XVII века. Вторая половина XVII века оставила нам множество трактатов, отражающих практику применения цифрованного баса. Эти трактаты имели два повода для своего написания: научить музыканта аккомпанировать певцу или инструменталисту или же помочь композитору овладеть современными правилами сочинения музыки. В обоих случаях речь шла о построении аккордов и аккордовых последований на интервальной основе.

а) Николя Флери. Методика легкого обучения игре на теорбе по цифрованному басу. 1660. Книга примечательна в двух отношениях:

1. Как своего рода каталог принятых в 60-е годы XVII века аккордов и аккордовых оборотов на теорбе, по которому мы и можем судить о модальных или тональных качествах гармонии;
2. Как ранняя стадия применения во Франции цифрованного баса в его своеобразной трактовке: Флери ориентируется не на звукоряд, в котором работает, а на исключительно интервальные отношения от баса и всегда точно указывает, где следует играть большую терцию (ее обозначение – 3:), где малую (3•), где большую сексту (6:), где малую (6•).

Трактат Флери демонстрирует с помощью авторской цифровой табулатуры подробное объяснение взаимосвязи между гармонической вертикалью и горизонталью в традициях, как мы можем судить теперь, функционально-гармонической тональности. Судя по примерам, Флери обучает аккомпанементу в мажоре и в миноре. Он пользуется термином *лад*, имея в виду мажор и ми-

нор, и говорит о его семи высотных позициях: на *F, G, A, B, C, D, E*. Автор пользуется терминами *l'Accord parfait, l'Accord simple, l'Accord naturel* и говорит об идентичности терций, которые находятся на I, IV и V ступенях лада.

б) Ля Вуа Миньо. Трактат по музыке. 1666. Среди его наблюдений мы можем выделить такие, в которых зафиксированы черты как тональной, так и модальной гармонии. Ля Вуа Миньо ориентируется на старинную Общую шкалу звуков, но расширяет гексахорд от *C* на один звук \sharp , превращая его в натуральный звукоряд мажора. Тем самым автор создает условия для отказа от гексахордовой системы мутации. Ля Вуа Миньо говорит о двух видах мутации – старинной, на основе смены гексахордов, и о новой – о мутации с применением новых знаков, главным образом бемолей. В этой связи он подробно объясняет технику расшифровки невыписанного хроматизма.

Большое место Ля Вуа Миньо отводит описанию способов применения «ложных отношений». В трактате рассмотрены следующие виды каденций: совершенная, прерванная, каденция ожидания, каденция чуждая, или внеладовая. Автор предлагает оригинальную трактовку модуляции как смены ладов, но делает это на модальной основе.

в) Гийом Нивер. Трактат по музыкальной композиции. 1667. Тональные черты гармонии в трактате Нивера – это рекомендации по применению вводного тона (этого термина у Нивера нет) в различной ситуации: в условиях уменьшенной квинты, увеличенной кварты, с применением хроматического полутона. Звукоряд, который он рекомендует к употреблению, – это хроматическая гамма без энгармонизма звуков. Нивер предлагает оригинальную систему тонов, которые обозначены числительными и звуками тонического трезвучия. Допускаемый диссонанс у Нивера – это неаккордовые звуки на тяжелой и легкой долях такта.

7. Трактаты 80-х – 90-х годов XVII века как отражение норм современной гармонии. Конец XVII века оставил будущему множество трактатов по музыкальной композиции, по аккомпанементу на клавесине, органе, лютне, гитаре и т.д. В нашем обзоре тональных или модальных качеств гармонии некоторые из трактатов получают «монографическое» освещение. Проблематика

других трактатов – например, Каре [431], Маре [525] – войдет в контекст изложения.

а) Перрин. Книга по музыке для лютни, содержащая новую и легкую методику обучения игре на лютне по музыкальным нотам. 1680. Самая главная задача автора – показать ученику, какими аккордами надо пользоваться при игре на лютне. Перрин приводит их перечень, который служит нам доказательством окончательного преодоления модальных традиций в пользу тональной гармонии. Об этом свидетельствует наличие в аккордах уменьшенной квинты, увеличенной кварты, а также септимы, которая трактуется как аккордовый диссонанс. Многие примеры демонстрируют употребление доминантсептаккорда и сектаккорда II ступени с обращениями. Вопрос о применении натуральных диатонических ладов не ставится.

б) Жан д'Аngleбер. Пьесы для клавесина, сочиненные Ж. Анри д'Аngleбером, придворным музыкантом Короля, и способ их исполнения... Принципы аккомпанемента. 1689. Трактат предназначен для освоения техники аккомпанемента на клавесине. Его особенности – в соблюдении определенного порядка овладения трудностями, в изучении аккордовых оборотов в условиях функционально-гармонической тональности. Ученик должен научиться построению натуральных аккордов с большой и малой терцией, аккордов, составленных из терции и сексты, кварты и сексты, аккордов с участием тритона и уменьшенной квинты, то есть трезвучий главных ступеней и их обращений, доминантсептаккорда и его обращений, применению неаккордовых звуков, каденций. Вся терминология – интервальная.

в) Марк-Антуан Шарпантье. Правила композиции. 1690-1693. В трактате проводится мысль о существовании только двух ладов – со структурой звукоряда по образцу либо *Ut*, либо *Ré*. Такие звукоряды можно строить «от каждой ноты». Такая постановка вопроса явно свидетельствует о признании мажора и минора (которые называются ладами) в качестве основы музыки, и в то же время раскрывает принципы транспозиции.

Шарпантье излагает предпосылки учения о вводных тонах, об обращении интервалов, о необходимости приготовления уменьшенных и увеличенных дис-

сонансов, вводит термин *ладовая нота*. Автор проводит аналогии между музыкальными каденциями и знаками препинания в речи. Все советы по композиции соответствуют тональной гармонии, хотя автор и говорит, например, о ладе *Ut*, о ладовой ноте и т.д.

г) **Этьенн Лулье. Элементы, или принципы музыки, изложенные в новом порядке очень ясно, очень легко и очень кратко. 1696.** Лулье закрепляет звук *si* в структуре мажорного лада. Однако основой минорного лада остается звукоряд от *Ré*. Автор предлагает 12 вариантов транспозиции мажорного лада при квинтовом соотношении финальных звуков и постепенном возрастании количества ключевых знаков. Ключевые знаки он называет транспозициями. Как и другие авторы, Лулье говорит о проявлении в каденциях знаков препинания, свойственных речи.

д) **Шарль Массон. Новый трактат о правилах сочинения музыки. 1699.** В трактате применяются термины *мажорный лад*, *минорный лад* (звукоряд от *Ré*), излагается требование начинать мелодию с главных нот лада. Речь идет о применении каденций «на всех ступенях лада», об условиях применения диссонансов, уменьшенных и увеличенных интервалов, о семи способах транспозиции мажорного и минорного лада с обозначением каждого из них с помощью тонического трезвучия.

Выводы. Вторая половина XVII века – это время широкого распространения во французской музыке функционально-гармонической тональности с ее мажорной и минорной организацией, стандартизацией гармонических оборотов с участием тоники, системой отклонений и модуляций, применением модулирующего аккорда, аккордового диссонанса, диатонической секвенции с участием септаккордов, увеличенного трезвучия, уменьшенного септаккорда, энгармонизма.

Функционально-гармоническая тональность во Франции конца XVII века отличается от классической более скромным набором аккордов в области субдоминанты и доминанты, первыми образцами применения энгармонизма, но полным отсутствием хроматических неаккордовых звуков.

Набор аккордов доминанты и субдоминанты постепенно расширялся за счет различных вариантов объединения тритона или уменьшенной квинты с неаккордовыми звуками, постепенно приобретающих статус аккорда. Сначала образуется уменьшенное трезвучие (секст- и квартсекстаккорда). Далее на его основе – обращения малого мажорного и его основной вид, обращения малого с уменьшенной квинтой и его основной вид, обращения уменьшенного септаккорда и его основной вид.

Каждый из этих аккордов имел свой генезис, и поэтому, вплоть до Рамо, они рассматривались изолированно. Правила их образования и употребления зафиксированы в пособиях по цифрованному басу.

Проследим, в каких понятиях и терминах фиксировались эти явления в XVII веке. Французская теория музыки второй половины XVII века отражает ранний и во многом подготовительный этап ее формирования.

Теория лада. Общая тенденция развития представлений в области лада – это закрепление в теории музыки двух ладов – мажора и минора с III, VI и VII низкими ступенями. Долгое время основной структурой минора был лад с VI высокой ступенью (бывший *Protus*), что отражалось на ключевых знаках (вплоть до трактата Массона 1699 года). И только в трактате Мишеля Сен-Ламбера «Новый трактата по аккомпанементу...» 1707 года будет зафиксирован минорный звукоряд с III, VI и VII низкими ступенями и соответствующими ключевыми знаками. Преодоление гексахордовой структуры при пении мажора зафиксировано в трактате Ля Вуа Миньо (1666). Двудядовость мажора и минора обозначается разными терминами. Большинство пользуется термином *лад*, но и иногда – и *тон*. Лувье вводит термин *простая гамма* (семиступенный звукоряд с применением либо *B*, либо *si*). Ле Бег дает начало обозначению тональности всего произведения, например, *Prélude en D la ré sol*. Шарпантье вводит понятие *le demi-ton favori* – *избранный тон* как шаг на пути к термину *чувствительная нота* и заменяет термин *finale* – *финалис* – термином *ладовая нота* – *la note du mode*.

Теория аккорда обогащается новыми наблюдениями. Термин *аккорд* продолжает употребляться в значении *интервал*, но возникает новая классифика-

ция интервалов – подготовка к пониманию обращаемости. Наряду с этим термин аккорд начинает употребляться для обозначения единства трех звуков. Флери говорит не только о *простом аккорде* (имея в виду интервал), но и о *совершенном аккорде* (состоящем из большой или малой терции и квинты), *натуральном аккорде* (синоним совершенного), он фиксирует идентичность структуры аккорда на I, III и V ступенях. Речь идет о сочетании кварты и сексты, терции и сексты – то есть о получении сектаккорда и квартсектаккорда. Об этом в своих терминах говорил еще Мерсенн, а именно, о гармоническом и арифметическом делении сексты для получения таких же аккордов.

Многие авторы (Ля Вуа Миньо, Перрин и другие) говорят не только о правилах применения «ложной квинты», но и о ее сочетании с терцией и секстой, о сочетании тритона с секундой и секстой – а ведь при этом получают обращения малого мажорного септаккорда.

Авторы еще не говорят о *разрешении* – *resolution* и пользуются старым термином *sauver*.

Звуковысотная основа письма в трактатах второй половины XVII века меняется кардинально. *Échelle générale* – старая диатоническая система гексахордов уходит в прошлое, уступая место хроматической гамме. Антуан де Кузю называл новый звукоряд «Королевская система», а Ля вуа Миньо термин *гама* (*гамма*) применяет уже не к двухоктавному диатоническому звукоряду, а к семиступенному ладу.

Цифрованный бас выступает как ранняя **теория гармонии**, а именно, как свод правил, регулирующих построение аккордов и их последование. Это не только цифровка, но и наука об интервальном строении аккордов и об интервальном шаге баса, вызывающем определенную вертикаль. Можно утверждать, что все богатство гармонии во французской музыке второй половины XVII века отражено в терминах цифрованного баса.

Каденция – один из наиболее важных объектов исследования. Теоретики обычно выделяют два вида каденций: заключительную на тонике и срединную на доминанте. Но терминологически эти явления пока не закрепились. Нивер их называет совершенная и несовершенная, выделяя в отдельный вид прерванную,

Ля Вуа Миньо – каденцию ожидания (*l'attente*). Шарпантье говорит о каденциях заключительной и неопределенной, Массон – о совершенной (на тонике), иррегулярной (на доминанте) и несовершенной (прерванной).

Модуляция понимается двояко. Прежде всего, это заимствованная каденция (Парран, 1639). Под этим термином автор имеет в виду каденции на доминанте и медианте с соответствующим гармоническим оформлением, с применением новых «модальных струн». Нивер (1667) напоминает о заимствовании каденций, в первую очередь тех, которые образуются на модальных струнах (на медианте и доминанте), но ему принадлежит и такой важнейший термин, как *Sortir du Mode* – выйти из лада, то есть сделать каденцию на другой ступени. Массон считает, что каденции можно делать вообще на всех ступенях лада. Ля Вуа Миньо дает этому термину другое толкование: модуляция возникает при переходе в другой лад – транспонированный в ту же октаву, откуда идет движение гармонии. Модальные струны сохраняются (однако возможна смена мажора на минор или наоборот), но меняется ладовый звукоряд. Возникает новое модулирование – движение по новому звукоряду. Ля Вуа Миньо применяет выражения *changer le Mode* – изменить лад, *revenir dans le mesme Mode* – вернуться в тот же лад, *entrer dans le second* – войти во второй, *varier tous les modes* – варьировать все лады.

Учение о родстве тональностей делает свои первые шаги, но совершенно в других терминах. Оно формулируется в рамках представлений о каденции и о модуляции. Но суть его проявляется очень четко. «Модальные струны» – I, III и V ступени – трактуются не только как единый аккорд, но и как точки для формирования новых каденций, как опора при модуляции. Они фиксируют модуляцию в III ступень из минора, в V из мажора и минора и как каденцию на доминанте минорной тональности, параллельной данному мажору (мажорное трезвучие на *ми* при исходном *до мажоре*). Это именно модуляции, а не отклонения, сделанные в аккорды, чей звуковой состав отвечает диатоническому звукоряду исходного лада. Характерно, что при этом нет речи о модуляции из мажора в III ступень.

Транспозиция гаммы чрезвычайно расширяет свои границы. Транспозиции подвергается мажорный лад и натуральный (по понятиям XVII века и ранее, то есть дорийский) минор с VI высокой ступенью – об этом мы судим по ключевым знакам. У Массона транспонированные лады – их тонические трезвучия – выстраиваются в порядке ступеней натурального звукоряда, включая *си* и *си-бемоль*, но не более чем с пятью знаками при ключе.

У Лувье они даны по квинтам в порядке увеличения количества ключевых знаков, тоже не более, чем пять (разных) ключевых знаков.

Анализ французских трактатов по теории музыки, созданных в течение 150 лет, свидетельствует о существовании самобытной национальной школы французского теоретического музыкознания.

Публикации по теме исследования

СТАТЬИ В ИЗДАНИЯХ, РЕКОМЕНДУЕМЫХ ВАК

1. *Гляदेशкина З.* Взаимодействие религии, науки и теории музыки (Декарт – Мерсенн) // Музыка и время. 7/2001, с.33-35. 0,55 п.л.
2. *Гляदेशкина З.* Луи Буржуа и музыка французских композиторов-гугенотов (к 500-летию со дня рождения автора первого трактата по теории музыки на французском языке). – Музыкальная жизнь. 12/2010, с.20-21. 0,3 п.л.
3. *Гляदेशкина З.* Марен Мерсенн: наука о музыке и музыкальная практика во Франции первой половины XVII века в трудах выдающегося мыслителя. – Музыкальная академия. 4/2010, с.174-181. 0,8 п.л.
4. *Гляदेशкина З.* Модальная гармония во французской музыке XVII века: ее критерии и обоснование в трудах Жерара Жея (Франция, СМВУ). – Музыковедение. 7/2010, с.2-7. 0,45 п.л.
5. *Гляदेशкина З.* Музыка в Версале. – Музыкальная жизнь. 7/2010, с.31-32. 0,6 п.л.
6. *Гляदेशкина З.* Трактовка тональности в трудах французских ученых XVIII-XIX веков. – Вестник МГУКИ, 6/2010, с.231-235. 0,5 п.л.

7. *Гляदेशкина З.* Тональность как категория музыкального восприятия. – Вестник МГУКИ, 1/2011, с.224-227. 0,6 п.л.
8. *Гляदेशкина З.* Учение о модуляции. Первые шаги. – Музыка и время, 3/2011, с.25-30. 0,3 п.л.
9. *Гляदेशкина З.* Фантазии Луи Куперена. – Музыкальная жизнь, 5/2010, с.26. 0,1 п.л.
10. *Гляदेशкина З.* Вопросы формирования тональности во французской теории музыки второй половины XVI и XVII веков // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2011, с.70-74. 0,6 п.л.
11. *Гляदेशкина З.* Французская музыка второй половины XVI века: особенности композиционного строения. – Музыковедение, 10 / 2010, с.2-10. 0,6 п.л.
12. *Гляदेशкина З.* Хоровая музыка во Франции позднего Возрождения и начала барокко: пути становления крупной формы. – Обсерватория культуры, 2011, с.134-139. 0,65 п.л.

**ПЕРЕЧЕНЬ ОПУБЛИКОВАННЫХ ДОКЛАДОВ З.ГЛЯДЕШКИНОЙ,
КОТОРЫЕ БЫЛИ ПРОЧИТАНЫ НА МЕЖДУНАРОДНЫХ
КОНФЕРЕНЦИЯХ**

13. *Гляदेशкина З.* Гармония мира как принцип музыки (по страницам “L’harmonie universelle” Марена Мерсенна) // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии. Материалы международной научно-практической конференции. 1999 г. – М., 2000, с.92-101. 0,6 п.л.
14. *Гляदेशкина З.* «Компендиум музыки» Декарта как источник сведений по методике обучения музыке во Франции начала XVII века // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии. Материалы международной научно-практической конференции 29-30 октября 1996 г. / Ред.-сост. Л. С. Дьячкова. РАМ им. Гнесиных. – М., 1999, с.52-61. 0,8 п.л.
15. *Гляदेशкина З.* Музыка для лютни Жана-Батиста Безара. Особенности гармонии и музыкальной формы // Музыкальное образование в контексте куль-

туры: вопросы теории, истории и методологии. Материалы международной научной конференции 31 октября – 2 ноября 2006 г. – М., 2008, с.56-77. 1,1 п.л.

16. *Гляदेशкина З.* Музыкально-теоретические идеи в свете философско-религиозных представлений во Франции начала XVII века // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии. Материалы научно-практической конференции 17-21 ноября 1992 г. / Ред.-сост. Л.С.Дьячкова. РАМ им. Гнесиных. – М., 1994, с.75-81. 0,5 п.л.
17. *Гляदेशкина З.* О сольмизационной системе во Франции XVI века // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии. Материалы международной научно-практической конференции 25-29 октября 1994 г. – М., 1997, с.116-126. 0,6 п.л.
18. *Гляदेशкина З.* Понимание лада и тона во французском теоретическом музыкознании начала XVII века // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории, методологии. Материалы международной научной конференции 21-23 октября 2008 года. – М., 2009, с.226-240. 1,0 п.л.
19. *Гляदेशкина З.* Учение Декарта о страстях и его предпосылки в «Компендиуме музыки» // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии. Материалы международной научно-практической конференции 25-27 октября 2000 г. – М., 2003, с.128-138. 0,6 п.л.

**ПЕРЕЧЕНЬ РАБОТ З.ГЛЯДЕШКИНОЙ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ,
ОПУБЛИКОВАННЫХ В ДРУГИХ ИЗДАТЕЛЬСТВАХ**

20. *Гляदेशкина З.* Гармония мира как принцип музыки согласно “L’harmonie universelle” (1636) Марена Мерсенна). Цикл лекций по курсу «Музыкально-теоретические системы». Т.4. – М., 2008. 40 п.л.
21. *Гляदेशкина З.* Музыкально-теоретические системы. Тематический план и литература. – М., 1991, 1,75 п.л. (28 стр.)

22. *Гляदेशкина З.* Рене Декарт и его время. Компендиум музыки. Лекции и материалы по истории теории музыки во Франции XVI-XVIII веков. – М., 2001, 9 п.л. (143 стр.)
23. *Гляदेशкина З.* Система сольмизации во Франции XVI века. Лекции и материалы по истории теории музыки во Франции XVI-XVIII веков. Т. 1. – М., 1999, 10 п.л. (158 стр.)
24. *Гляदेशкина З.* Сольмизация и гамма. Лекции и материалы по истории теории музыки во Франции XVI-XVIII веков. Т. 3. – М., 2002, 11 п.л. (167 стр.)
25. *Гляदेशкина З.* Учение о технике композиции во французской музыке XVII века. Лекции и материалы по истории теории музыки во Франции XVI-XVIII веков. Т. 5. – М., 2006, 13 п.л. (214 стр.)
26. *Гляदेशкина З.* Ф.-О. Геварт и теория хроматической тональности. – М., 1993, 5,25 п.л. (83 стр.)