

# МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК В ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ



З. И. ГЛЯДЕШКИНА

*Российская академия музыки им. Гнесиных*

УДК 78.085.1.034.7 (420)

## ВОПРОСЫ ФОРМИРОВАНИЯ ТОНАЛЬНОСТИ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI И XVII ВЕКОВ

**Т**ональность, атональность, пантональность, омнитональность, хроматическая тональность, рассредоточенная тональность, тональность в сонорном преломлении...

XX век выдвинул множество терминов, производных от *лад* и *тональность*: для объяснения новой музыки использовались также модальность, неомодальность, дважды лады, лады ограниченной транспозиции, симметричные лады. Чтобы определить границы применения этих терминов и связанных с ними качеств гармонии, следует вспомнить об их генезисе, о том, какие качества музыкальной организации разделяли эти две формы музыкального мышления в начальный период их размежевания, как происходило расширение их смыслового наполнения.

В настоящей статье речь пойдёт о путях проявления тональности и модальности во французской музыке и в теоретических трактатах 1550-1700 годов – в период позднего Возрождения и раннего Барокко. Во Франции представлен не только путь практического освоения тонального письма в музыке, но и созданы первые фундаментальные исследования, освещающие различные аспекты тональности, которые и сегодня определяют основные подходы к изучению этого феномена.

Современная методика анализа предполагает учёт многих факторов музыкальной композиции, конкретное воплощение которых позволяет судить о гармонии как о модальной или как о тональной. Это – звукоряд, голосоведение, особенности применения «ложных отношений» и диссонансов, особенности введения хроматизмов, метроритмические соотношения между аккордами, типы гармонических последований, особенности распределения тоники среди других аккордов, формирование модулирующих аккордов, особенности применения имитаций. Следует учитывать также факторы формообразования: применение тематической повторности или тематического продвиже-

ния, связь со структурой стиха, воздействие смыслового деления. Каждый из этих компонентов музыкальной композиции своеобразно трактовался в условиях модального и тонального письма и каждый из них за сто пятьдесят лет претерпел свою эволюцию.

Проследим, какие правила музыкальной композиции, содержащиеся во французских теоретических трактатах второй половины XVI века, содействовали формированию модальной или тональной гармонии. В нашем распоряжении были работы следующих авторов: Луи Буржуа (1550), Максимилиана Гийо (1554), Мишеля Минеу (1558), Жана Иссандона (1582), Адриана Ле Руа и Робера Баллара (1583), Корнеля Блоклана де Монфора (1587)<sup>1</sup>. При анализе их содержания следует иметь в виду, что эти трактаты – либо современники трактатов Царлино, либо созданы на несколько десятилетий ранее.

Если говорить в самых общих чертах, то на уровне XVI века модальные признаки, заключённые в трактатах, связаны с использованием натуральных диатонических ладов и комплекса интервальных правил, регулирующих вертикаль и горизонталь. Тональные правила касались применения «ложных отношений», терции и сексты. Практика, ориентированная на эти правила, несравнимо богаче их и даже даёт образцы ярко индивидуального их воплощения, формирования композиторских стилей.

Трактаты второй половины XVI века обычно открывались анализом основного звукоряда, свода употребляемых звуков под названием *Eschelle generale* или *Eschelle commune* (соврем. – *Échelle générale*) – Общей шкалы звуков, соответствующей сольмизационной системе Гвидо Аретинского. Далее следовало описание двенадцати ладов или восьми тонов музыки, представленных, однако, не в средневековых традициях, а в аспекте трактовки лада в XVI веке.

Система считалась диатонической, несмотря на наличие в ней одного хроматизма – звуков *b-mol* и

*b-quarre*. Однако эти звуки принадлежали разным гексахордам – мягкому и твёрдому, которые не должны были смешиваться между собою: между твёрдым и мягким гексахордом следовало помещать натуральный. Это – одно из важных правил композиции. Соблюдение его вело к расстановке во времени *b-mol* и *b-quarre*, что имело следствием почти полное отсутствие во французской музыке XVI и очень часто первой половины XVII века хроматического полутона. Назовём такое явление *распределённый хроматизм*.

В рамках Общей шкалы звуков был разработан порядок следования интервалов независимо от конкретного лада, исходя из акустических качеств интервалов и независимо от конкретного финалиса.

Соблюдение правила соотношения несовершенного и совершенного консонанса имело два последствия: внутри построения оно вело к формированию модальной гармонии, а в каденции – тональной. Правила регламентировали применение диссонансов и интервалов – носителей «ложных отношений» увеличенной кварты и уменьшённой квинты в одновременном звучании.

Хроматизмы могли образовываться в каденции в результате соблюдения правила терции и сексты. Именно употребление этих правил – большая терция должна переходить в октаву, а малая терция – в унисон – и открывало дорогу вводноновости. Здесь мог употребляться повышающий хроматизм. В некоторых трактатах содержались правила формирования каденции с употреблением полутонного хроматизма типа *la - sol # - la*, *la - sol #*, аналогично – от *ré*. Хроматизм мог и употребляться при выходе за пределы каждого из гексахордов на полутон вверх и вниз. Здесь тоже могли образовываться вводноновные интонации.

И действительно, в композициях второй половины XVI века мы видим соблюдение этих правил. В такой манере сочиняли, например, композиторы Сермизи, Жервез, Клод Ле Жён, Жак Модюи и многие другие не только во Франции, но и в других странах.

Модальность во французской музыке второй половины XVI века выявляется в трёх основных случаях: в использовании ресурсов натуральных диатонических ладов, в частности, – оговорим это отдельно, – натурального мажора – ионийского лада, смешанных ладовых систем, а также специфической многоголосной трактовки древнегреческого хроматического тетрахорда. Модальному складу гармонии способствовала квантитативная метрика, разработанная в Академии Баифа, отсутствие тактовой черты, постоянное обновление тематического материала, применение строки литературного текста в качестве основной структурной единицы текста музыкального.

Модальная гармония XVI-XVII веков характеризуется особым способом введения отклонений без применения хроматического полутона и модулирующего аккорда. Хроматический звук, сопровождаемый диэзом, берётся в форме как бы нижнего вспо-

могательного и возвращается обратно, например, *la - sol # - la*. Этот хроматизм поддерживается консонансом нижнего голоса – большой терцией. Если он в басу – сверху может быть взята малая терция и малая секста. В любом случае этот хроматизм трактуется в рамках доминанты как вводный тон. При модальном отклонении нет модулирующего аккорда, и такой хроматизм можно было бы назвать *закрепляющим*. Он мог быть поддержан также звучностью «ложных отношений», и это увеличивало эффект вводноновости.

Применение имитаций тоже способствовало формированию ощущения тональности, но не всегда: в музыке этого времени применяется так называемая *модальная имитация* – такое интонационное изменение темы, которое даёт возможность сохранить исходный лад, когда тема проводится на другой высоте.

Первая половина XVII века во французской музыке представлена именами композиторов Эсташа дю Корруа, Жана Титлуза, Робера Баллара, Жана-Батиста Безара... В музыке этих мастеров большое место принадлежит модальной гармонии, подчас индивидуально трактованной. Помимо особенностей модальной гармонии, которые имели место в XVI веке, формируются и новые. Это применение мелодических переменных функций, полиладовости, более активной ассимиляции ладов, модального мажоро-минора и постепенной модуляции.

Широкое применение модальной гармонии, как и прежде, делается без применения вводноновных интонаций, хроматического полутона, модулирующего аккорда. В то же время следует отметить и применение средств тональной гармонии, особенно в танцевальной музыке.

Сохраняет своё значение строчная и строфическая форма. Периода повторного строения с типичным для музыки будущего распределением каденций практически нет. Период из двух предложений, как правило, имеет каденцию на тонике в конце первого предложения и на доминанте – в конце второго. После этого он повторяется. Постоянное тематическое продвижение внутри периода – норма, исключения очень редки.

О состоянии теории музыки во Франции первой половины XVII века можно судить, исходя из анализа трактатов Пьера Майара, Саломона де Коу, Пьера Баллара, Рене Декарта, Марена Мерсенна, Антуана Паррана, Антуана де Кузю<sup>2</sup>.

Теория музыки этого времени характеризуется двумя важными особенностями: расширением круга средств, соответствующих тональной гармонии, и внедрением научных обоснований в теорию музыки. Именно в первой половине XVII века создаются исследования Декарта и Мерсенна.

К основным нововведениям теории музыки этого времени следует отнести:

- допуск в композицию увеличенной кварты и уменьшённой квинты;

- расширение количества «ложных отношений», получивших рекомендации к использованию;
- допуск в композицию хроматического полутона;
- расширение сферы транспозиции;
- рассмотрение способов «заимствования» каденции, то есть модуляционных явлений;
- признание «желанного» интервала при завершении музыкальной мысли.

Очень чётко сопоставление лада и тона обозначено в трактате *Пьера Майара* «Тоны, или рассуждения о ладах в музыке»<sup>3</sup>. Автор сетует на то, что его современники употребляют эти термины как синонимы. Между тем, по его мнению, между тоном и ладом существуют значительные различия: тонов всегда было только восемь, и все они – принадлежность музыки средневековой. Майар подробно описывает специфические особенности и тонов, и ладов.

Трактат *Саломона де Коу* примечателен фиксацией процесса унификации звукорядов по образцу мажора, уравнивания в правах автентического, плагального и транспонированного ладов. Как известно, любой лад в натуральной позиции ключевых знаков не имел. Однако де Коу, объясняя седьмой и восьмой лады *Fa* как натуральные, ставит при ключе *си-бемоль*.

В работе *Рене Декарта* «Компендиум музыки», написанной явно рукой математика, большое место занимает вычисление высотных отношений между звуками. Он провозглашает тезис: «Звук относится к звуку как струна к струне», – и делает это в традициях чистого строя, который создаёт необходимые консонантные отношения в звучании. У Декарта проводится одна из основных идей тональной гармонии – идея потребности заключения на интуитивно ощущаемом интервале – идея, уже высказанная Царлино и другими авторами в рамках «латинской» культуры. Декарт связывает это ощущение с движением несовершенного консонанса к совершенному и применяет термины *желанный* и *отдых (покой)*: «...потому и следует применять наиболее близкий, ведь он – самый желанный»<sup>4</sup>. Декарт говорит, следуя Царлино, о роли большой и малой терции в характеристике каждого из двенадцати ладов и применяет термин *совершенный аккорд*, однако в значении «совершенный консонанс». Декарт рассматривает переход только от натурального «голоса» в мягкий, говорит о запрещении в музыкальной композиции увеличенной кварты и уменьшённой квинты, о соотношении между совершенным консонансом, несовершенным и диссонансом как основе композиции, что даёт основание считать его «Компендиум музыки» памятником модальной гармонии.

«L'Harmonie universelle» *Марена Мерсенна*<sup>5</sup> – основной труд по теории музыки XVII века, возможно, не только во Франции, но и во всей Европе. Вслед за Царлино Мерсенн рекомендует для настройки музыкальных инструментов применять большую терцию. Тем самым он строит все вычисления между звуками,

и прежде всего основной звукоряд – *До-мажорную* гамму – в величинах чистого строя. Мерсенн делает свои подсчёты, привлекая не только длину струны. Его доказательства включают в себя также количество колебаний струны в единицу времени, а также соотношение между звуками в аспекте обертонового ряда: он нашёл способ подсчёта количества колебаний струны и доказал существование частичных тонов. В своих изысканиях Мерсенн, как и его предшественники, опирается на интервальные соотношения, но привлекает значительно больше вариантов отношений, чем кто-либо другой. Он сильно расширяет перечень интервальных последований, годных к употреблению.

В трактатах Мерсенна содержится также целый ряд положений, направленных на формирование гармонии тональной. Так, среди рекомендованных им интервальных оборотов встречается ряд хроматических полутонов типа *b-mol – b-quarre*, которые можно оценить как частицы модулирующих аккордов, как вводные тоны. Мерсенн расширяет перечень «ложных отношений» (например, вводит в их число уменьшённую и увеличенную октаву) и доказывает не только возможность, но и необходимость применения увеличенной кварты и уменьшённой квинты.

Мерсенн пользуется термином *sauver – спасать, уводит* – при описании перехода несовершенного консонанса в совершенный. Здесь ещё нет речи о разрешении – *résolution*. Мерсенн применяет также термин *supposer – предполагать*, когда речь идёт о предполагаемом интервале при построении консонирующей вертикали. Мерсенн подробно рассматривает способы формирования консонирующих созвучий из нескольких звуков и для доказательства правильности их построения создаёт многочисленные цифровые партитуры – традиционным цифрованным басом он не пользуется.

Мерсенн стремился преодолеть гексахордовую систему сольмизации и рекомендовал пользоваться слогами *bi* и *si*. Характер лада Мерсенн традиционно связывает со звучностью большой или малой терции над финалисом в соотношении «модальных струн», то есть звуков тонического трезвучия.

Мерсенн доказал необходимость перехода в настройке музыкальных инструментов к системе *двенадцати равных тонов*, построил хроматическую гамму в этой настройке и показал возможности двенадцати высотных позиций мажорного трезвучия в условиях равномерной темперации. Основы тональной гармонии получили у Мерсенна такое же математическое и физическое обоснование, как и гармонии модальной.

В трактате *Паррана*<sup>6</sup> делается новый шаг в создании рекомендаций по сочинению музыки, соответствующий тональной гармонии. Речь идёт о введении в текст музыкального произведения каденций из других ладов, которые он называет *заимствованными – par emprunt*. Автор приводит многочисленные образцы таких каденций. Наряду с «закрепляющим» хроматизмом здесь употребляется также модулирую-

щий аккорд, иногда даже диссонирующий. В некоторых примерах хроматизм вводится скачком.

И, наконец, в трактате *Антуана де Кузю*<sup>7</sup> тональные черты гармонии проявляются в решительно провозглашённой идее необходимости применения в музыке уменьшённой квинты (увеличенной кварте не уделено такого же внимания). Основой сочинения музыки автор считает изобретённую им Королевскую систему – хроматическую гамму.

Таким образом, теория музыки 40-х годов XVII века уже приняла к использованию целый ряд приёмов, свойственных тональной гармонии. Здесь явная опора на мажор и минор (дорийский), использование тритоновых отношений, применение отклонений, но ещё очень многие признаки тональной гармонии не осознаны.

Во второй половине XVII века во французской музыке происходят заметные качественные изменения. Освоение новых жанров отразилось на трактовке гармонии, на становлении барочной тональности. Сочинение опер, балетов оказало воздействие и на другие жанры творчества: в эти годы возникают новые жанры – большой мотет, оратория, кантата, симфония. Наблюдается расцвет сольной инструментальной музыки для лютни, теорбы, скрипки, клавирина, для органа. Инструментальное сопровождение солирующего голоса, хора или инструмента часто записывается с применением цифровой табулатуры, сформировавшейся в Италии, – цифрованного баса.

Основная тенденция в развитии гармонии – переход к барочной тональности с её системой вводноновости, соотношения гармонически и мелодически опорных и подчинённых ступеней, интервалов и аккордов, чётким проявлением аккордового диссонанса, применением увеличенной кварты, уменьшённой квинты, характерных интервалов гармонического минора, особым строением темы, в которой подчёркиваются и повторяются звуки тонического трезвучия, применением модулирующего аккорда, в том числе и с использованием хроматического полутона и хроматизма, взятого скачком. При смене гармонических опор, как правило, принимает участие общий аккорд, однако в редких случаях употребляется и эллипсис. Ведущее место принадлежит натуральному мажору и гармоническому минору, но трактованному, как правило, в тональной манере, где свобода последования аккордов уступает место типизированным гармоническим оборотам.

Наиболее сложная гармония у Марка-Антуана Шарпантье, Жана-Анри Англебера, Луи Куперена, временами – у Люлли. У других композиторов, как правило, старшего поколения – Анри дю Мона, Николя Ле Бега, Жака Шампиньона де Шамбоньера, Гийома Нивера и многих других можно проследить отдельные признаки барочной тональности, но иногда – и применение модальной тональности с её ладами, свободой аккордового движения, секстаккордом уменьшённого трезвучия и т. д.

Теория музыки во Франции второй половины XVII века обогащается целым рядом наблюдений и обобщений в области тонального письма. В трактатах на интервальной основе содержится описание оборотов с проходящими квартсекстаккордами, применение уменьшённого трезвучия, движение голосов при ходе от трезвучия к секстаккорду и т. д. Особенно ясным становится это описание, если автор пользуется техникой цифрованного баса.

В теории музыки, наконец, закрепляется звукоряд мажорного лада и минорного (дорийского), а также создаётся перечень диезных и бемольных тональностей согласно возрастанию количества ключевых знаков.

В трактатах встречаются отдельные описания способов композиции, которые ведут к закреплению ведущей роли кварто-квинтовых отношений, к пониманию особой роли гармонического центра, к выделению побочных центров гармонии через использование подчинённых им созвучий, к осознанию квинтового круга тональностей.

Назовём наиболее важные теоретические положения по тональному письму, изложенные в трактатах ряда авторов второй половины XVII века: Николя Флери, Ля Вуа Миньо, Гийома Нивера, Марка-Антуана Шарпантье, Этьена Луль, Шарля Массона<sup>8</sup>.

В теоретическом трактате *Николя Флери* впервые во Франции освещена практика применения цифрованного баса. Изложенные им правила относятся к формированию и аккордики, и аккордовых последований. Это подробное описание интервальных шагов (по вертикали и по горизонтали), выполнение которых ведёт к формированию современной ему гармонии с чётко выраженным тональным акцентом.

В трактате впервые речь идёт об аккорде как о сочетании трёх звуков – примы, терции и квинты. Для его обозначения автор применяет термины *l'Accord parfait* и *l'Accord naturel*. Ложная квинта не избегается, а вводится в музыкальную ткань на правах диссонанса.

Лады в трактате обозначаются согласно финальной ноте с указанием на большую или малую терцию в соотношении модальных струн.

В трактате *Ля Вуа Миньо*<sup>9</sup> расширен перечень ложных отношений, которыми можно пользоваться в композиции. Кроме того, речь идёт о применении чуждых каденций (*estrangeres*), или каденции вне лада (*ou hors du Mode*). Модуляция рассматривается именно как смена звукоряда, а не как модулирование в старом понимании термина (движение по ступеням лада или по его «модальным» струнам). В вопросе о применении хроматизмов автор остаётся верен традиции: он не рекомендует смешивать  $\flat$  и  $\sharp$  и говорит о раздельном употреблении « $\flat$ » мягкого и « $\sharp$ » твёрдого. Автор запрещает движение голоса на увеличенную кварту: если соответствующий знак при ноте не выставлен, он всё равно должен иметься в виду.

*Гийом Нивер*<sup>10</sup> начинает свой трактат с объяснения хроматической гаммы. Он также расширяет перечень

допускаемых в композиции «ложных отношений». В развёртывании одной партии, по его мнению, допустимы «уменьшённая секунда» (то есть, увеличенная кварта – хроматически полутон), уменьшённая кварта, изредка – увеличенная квинта. Все остальные ложные отношения порочны. В соотношении двух партий допустимы увеличенная секунда, увеличенная и уменьшённая кварта, уменьшённая и увеличенная квинта и уменьшённая септима. Все остальные запрещены, но «слух их терпит подчас с удовольствием». Нивер говорит о «предположении» звука интервала (*Supposition*), имея в виду аккордовый тон, когда он замещается неаккордовым. В целом, трактат Нивера соответствует практике тонального письма.

В трактате *Марка-Антуана Шарпантье*<sup>11</sup> сформулировано учение о вводных тонах, об обращении интервалов. Речь идёт о возможности свободного, без подготовки, употребления некоторых диссонансов, даётся чёткое представление о *ладовой ноте* (то есть, о тонике). Это – тональный трактат, как и музыка самого автора. Однако в трактате он осветил менее широкий круг гармонии, которой сам пользовался в своих произведениях.

В трактате *Этьена Лувье*<sup>12</sup> представлено авторское обоснование натурального звукоряда мажорной гаммы. Автор говорит о двенадцати вариантах высотного положения этого звукоряда (Мерсенн говорил только о мажорном трезвучии) и располагает звукоряды по квинтам с точным соблюдением количества ключевых знаков. По сути дела – это квинтовый круг мажорных тоналностей: не хватает только самого круга.

И, наконец, в трактате *Шарля Массона*<sup>13</sup> вводятся термины *мажорный лад*, *минорный лад*, которые, как он считает, авторы часто выставляют в названии своих произведений. Массон излагает порядок мажорных и минорных ладов в транспозиции согласно количеству ключевых знаков.

Итак, за сто пятьдесят лет (1550-1700) французская музыка и теоретическая гармония прошли интенсивный путь развития от многоголосно трактованной диатоники семиступенных ладов до барочной тоналности. Не все аспекты музыкальной практики были отражены в теории – лишь самые существенные для сочинения музыки. Эти правила имели настолько обобщённые формулировки, что не ограничивали композитора, а лишь указывали путь.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Bourgeois L. Le Droit Chemin de Musique. – Genève, 1550; Kassel und Basel, MCMLIV; Guillaud M. Roudiments de Musique pratique. – Paris, 1554; Ménéhou M. de. Instruction Familière, 1558, rééditée par H. Expert. 1900; Yssandon J. Traité de la Musique Pratique, divisé en deux parties. – Paris, 1582; Genève, 1972; Le Roy A. et Ballard R. Traité de Musique contenant une théorique succinct pour méthodiquement pratique la composition. – Paris, 1583; Blocland de Montfort C. Instruction méthodique et fort facile pour apprendre la musique, sans aucune Gamme, ou main, par avant et jusque aujourd’huy tant accoustumée de plusieurs Musiciens. – Lyon, 1587; Genève, 1972.

<sup>2</sup> Maillart P. Les Tons ou Discours sur les modes de musique et les tons de l’église et la distinction entre iceus. – Tournay, 1610; Genève, 1972; Caus S. Institution Harmonique. – Francfort, 1615; Genève, 1980; Ballard P. Traicté de Musique... – Paris, 1617 (Nouvelle édition du Traicté de 1583). Voir sous Le Roy; Descartes R. Abrégé de Musique. Compendium musicae. – Paris, 1987; Mersenne M. Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique. – Paris, 1636; Ed. facsimilé. Introd. par François Lesure. V. 1-3. – Paris, 1963; Parran A. Traicté de la Musique theorique et pratique. Contenant les precepts de la Composition. – Paris, 1639; Genève, 1972; Cousu A. La musique

universelle contenant toute la pratique et toute la théorie. – Paris, 1643.

<sup>3</sup> Maillart P. Op. cit.

<sup>4</sup> Цит. по: Глядешкина З. И. Рене Декарт и его время. Комpendиум музыки. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. – С. 104.

<sup>5</sup> Mersenne M. Op. cit.

<sup>6</sup> Parran A. Op. cit.

<sup>7</sup> Cousu A. Op. cit.

<sup>8</sup> Fleury N. Methode pour apprendre facilement à toucher le Theorbe sur la Basse-Continue. – Paris, 1660; La Voye Mignot (de). Traité de Musique. – Paris, 1656; Genève, 1972; Nivers G. Traicté de la composition de musique. – Paris, M.DC.LXVII; Charpentier M. Règles de composition. – Paris, 1704; Loulié E. Éléments ou principes de musique. – Paris, 1696; Masson C. Nouveau Traité des Regles pour la composition de la Musique. – Paris, 1699.

<sup>9</sup> La Voye Mignot (de). Op. cit.

<sup>10</sup> Nivers G. Op. cit.

<sup>11</sup> Charpentier M. Op. cit.

<sup>12</sup> Loulié E. Op. cit.

<sup>13</sup> Masson C. Op. cit.

### Глядешкина Зоя Ивановна

профессор кафедры гармонии и сольфеджи  
Российской академии музыки им. Гнесиных,  
соискатель кафедры теории музыки  
Московской государственной консерватории  
им. П. И. Чайковского

