Лыжов Григорий Иванович

voxhumana2005@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

Grigory I. Lyzhov

voxhumana2005@yandex.ru

Ph. D., Associate Professor of the Music Theory Subdepartment of Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
125009 Moscow
Russia

Аннотация

К истории представлений о европейской ладовой системе на рубеже XVI–XVII веков: приметы нового

Рубеж XVI–XVII веков — эпоха перемен в истории европейской ладовой системы, примечательная композиторскими откликами на ладовую реформу Глареана (появление сочинений, содержащих полный круг двенадцати ладов) и продолжающимся переосмыслением привычных терминов и понятий. Такова двоякая трактовка понятий автентического и плагального лада в «Syntagma musicum» (1619) М. Преториуса, где они одновременно выступают и в традиционном значении — как два тесситурных варианта лада при одном финалисе, и в новом — как обозначение верхнеквартовой транспозиции ладов. Неожиданная параллель с последним напрашивается при анализе ладовой структуры цикла «Духовных песнопений» (1607) немецкого кантора Штефана Фабера, где все четные лады транспонированы. Дидактический «шахматный» порядок в расположении ладов у Фабера призван согласовать принцип двоякого деления октавы, положенный Глареаном в основу его ладовой теории, и церковную нумерацию ладов.

Ключевые слова: М. Преториус, Я. П. Свелинк, Ш. Фабер, ладовая система, раннее барокко, проблема транспозиции

Abstract

The European Modal System at the Turn of the 16th–17th Centuries: Signs of the New

The turn of the 16th and 17th centuries is an epoch of changes in the history of the European mode system, which is notable for the response of composers to the mode reform of G. Glarean (the appearance of works containing a full circle of 12 modes) and the rethinking of the usual terms and concepts. The example of these phenomena is a two-way interpretation of the concepts “authentic” and “plagal” in M. Pretorius’ “Syntagma musicum” (1619), where they simultaneously appear in the traditional sense as two tessituras of the mode at one finalis, and in the new — as a designation of the transposition of the mode. The analysis of the mode structure of Stephan Faber’s cycle “Sacrae cantiones” (1607) gives an unexpected parallel with the latter treatment. The didactic “chess” order of modes by Faber (every even one is transposed) is designed to reconcile the Glarean’s principle of the twofold division of the octave and the church numbering of the modes.

Keywords: M. Praetorius, J. P. Sweelinck, S. Faber, the modal system, early barocco, transposition of the modes

Григорий Лыжов

К ИСТОРИИ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛАДОВОЙ СИСТЕМЕ НА РУБЕЖЕ XVI–XVII ВЕКОВ: ПРИМЕТЫ НОВОГО

Изменения значений музыкально-теоретических понятий, их связей с практикой осуществляются в истории с различной скоростью; будучи инспирированы какой-нибудь крупной фигурой, авторской концепцией, они проходят испытание временем и как бы пропитывают почву музыкантского узуса, или растворяясь в нем, или, напротив, преобразуя повседневный опыт новых поколений музыкантов. Казалось бы, переход от Ренессанса к раннему Барокко, отмеченный в области гармонии признаками медленного накопления нового качества, является изученным в достаточной мере. Однако, как ни странно, и в начале XXI века иногда происходит открытие забытых имен, а с ними — новых деталей этого перехода, которые способны в той или иной степени дополнить картину эволюции западноевропейской ладовой системы на пути ее превращения в мажорно-минорную тональность.

* * *

Зачем садовник подстригает невысокие деревья в парках и обрезает кусты в садах? С одной стороны, для того, чтобы они выглядели аккуратно и единообразно, чтобы вживленная в очертания растений правильная форма успокаивала глаз и свидетельствовала о возможности союза между иррациональной стихией живого роста и предустановленной мерой геометризованного числа, навязанного природе таким невинным способом. С другой стороны, оправившись после стрижки, кусты, освобожденные от лишних ветвей, принимаются расти веселее, пускают новые побеги и сперва охотно подчиняются приданной им форме, как бы оправдывая ее, добавляя ей непосредственности и свежести, — но вскоре следы этой формы

бывают совершенно стерты спонтанным и непредсказуемым ростом, и садовнику вновь и вновь приходится повторять свою работу. Однако она не проходит даром: там, где трудится садовник, сад не зарастает вполне, не дичает, не вырождается, но цветет и плодоносит.

Примерно в таких же отношениях находятся музыкальная теория и практика: теория подстригает и выравнивает, а практика затем пускает такие побеги, которые удивляют саму теорию.

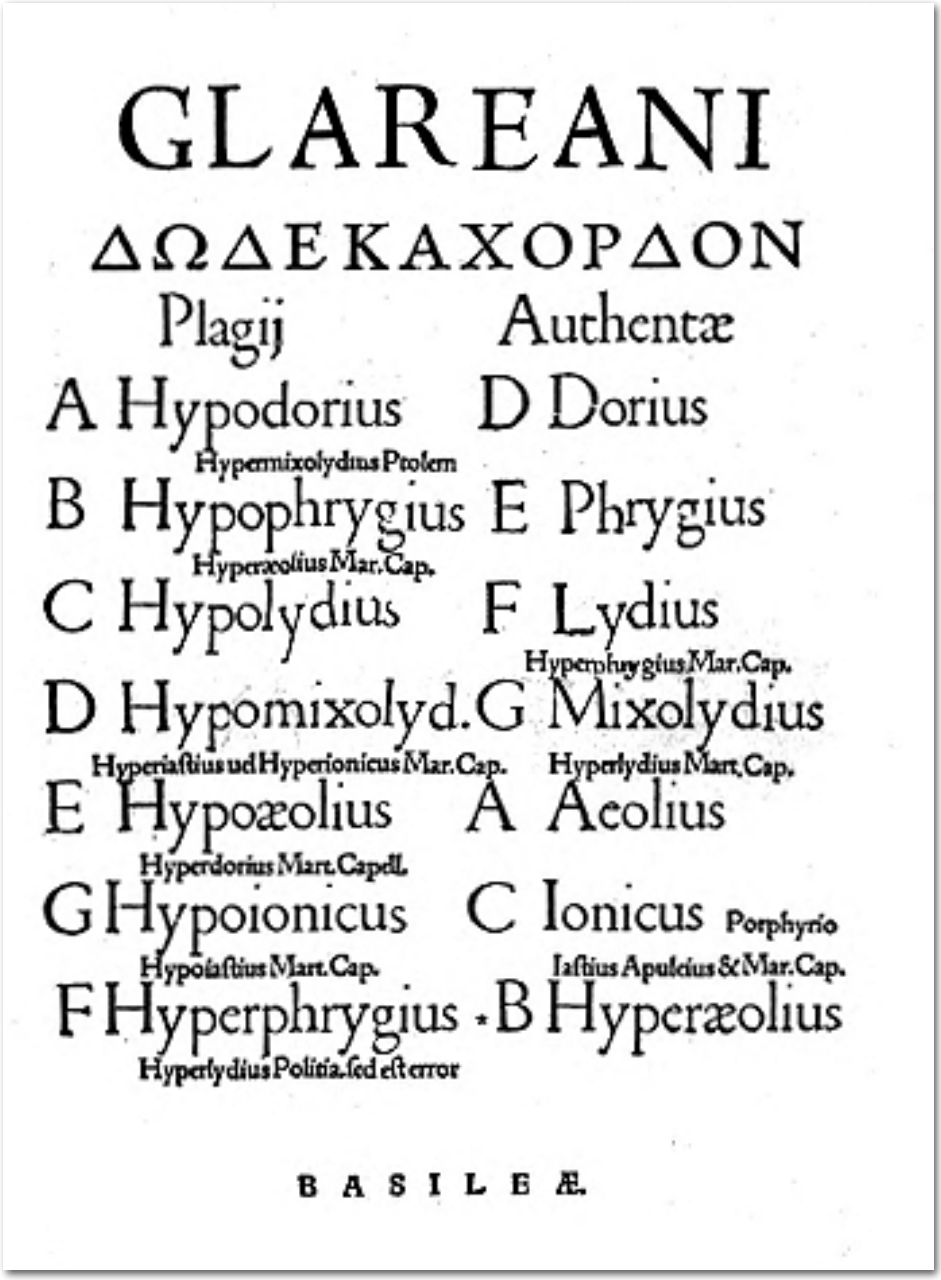
Один из интереснейших предметов в истории отношений музыкальной теории и практики — позднеренессансная ладовая систематика. Главный садовник в европейской ладовой теории XVI века — Генрих Глареан — привил к ней античные ростки, оставив после себя, как известно, систему двенадцати ладов. Именно с выходом его трактата «Додекахорд» в 1547 году в обиход ученой музыкально-теоретической традиции были введены в качестве обозначений ладов те двенадцать греческих этнонимов, которыми мы пользуемся и поныне ([13, *1*]; рис. 1).

Новая ладовая систематика Глареана нашла последователей не только среди теоретиков (сначала Джозеффо Царлино, затем Зет Кальвизий, Галлус Дресслер и другие), но и среди композиторов (Джованни Габриели, Михаэль Преториус, Джироламо Фрескобальди и прочие). Фламандский композитор Александр Утендаль, положивший ладовую систематику Глареана в основу своего цикла Покаянных псалмов, указал в предисловии к ним, что Глареан изъяснил учение о двенадцати ладах при помощи «числовых основ, крепчайших доказательств и изящнейших наставлений» (per Mathematicas rationes, argumenta firmissima, ac praecepta lucentissima) [9, *284*].

Однако единства в области ладовых представлений не стало; не все композиторы и теоретики приняли новую систему[1], а те, кто принял, были поставлены перед проблемой поиска компромисса между новаторской глареановой теорией и необходимостью отвечать потребностям и нормам практики, в частности богослужебной; особенно это касалось католических композиторов, так как и по сей день единственной канонической ладовой систематикой хорального репертуара в католической церкви остается восьмиладовая.

В музыкально-теоретических руководствах начала XVII века эта разноголосица иногда выражается в присутствии разных систематик ладов (соответственно, с разным их количеством) в рамках одного труда. Так происходит, например, в трактате, известном под названием «Правила композиции Я. П. Свелинка». Как отмечает автор русского перевода и исследователь трактата Е. О. Дмитриева, «описание ладов, данное в “*Правилах композиции*”, <...> заслуживает особого внимания, ибо в нем представлены полярные точки зрения — как с позиций традиционной ренессансной теории, так и с новейшей точки зрения, во многом еще непривычной во времена Свелинка» [3, *218*]. В тексте «Правил композиции», известном по изданию

[1] Приверженцем 8-ладовой системы оставался, например, Орландо ди Лассо; см. об этом: [5].



GLAREANI

ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ

Plagij Authentæ

A Hypodorius D Dorius

Hypermixolydius Ptolem

B Hypophrygius E Phrygius

Hyperæolius Mar. Cap.

C Hypolydius F Lydius

Hyperphrygius Mar. Cap.

D Hypomixolyd. G Mixolydius

Hyperiastius ud Hyperionicus Mar. Cap. Hyperlydius Mart. Cap.

E Hypoæolius A Æolius

Hyperdorius Mart. Capdl.

G Hypoionicus C Ionicus Porphyrio

Hypoiastius Mart. Cap. Iastius Apuleius & Mar. Cap.

F Hyperphrygius B Hyperæolius

Hyperlydius Politia. sed est error

BASILEÆ.

Рис. 1. Титульный лист трактата Г. Глареана «Додекахорд» (1547)

1901 года [18], есть, таким образом, четыре ряда схем и примеров, демонстрирующих ладовый порядок в разных отношениях:

1. одноголосное распределение каденций во всех двенадцати ладах [18, *40*];
2. одноголосные примеры на все двенадцать ладов в натуральной позиции (без знаков в ключе) и в транспонированной позиции (один бемоль в ключе) [там же, *40–42*];
3. четырехголосные примеры только на восемь ладов (каждый представлен парой примеров — в натуральной и транспонированной позиции) [там же, *42–49*];
4. буквенные схемы амбитусов двенадцати ладов в натуральной и транспонированной позиции [там же, *85*].

Схемы, которые даны у нас в примере 1, по наблюдению Вернера Брауна, заимствованы из трактата «Syntagma musicum» М. Преториуса (см.: [3, *198*]). Они содержат одну загадку: при ближайшем рассмотрении видно, что на этих схемах встречаются две различные трактовки понятий *автентический* и *плагальный*.

Вот как они выглядят в упомянутом издании трактата Свелинка:

1 Буквенные схемы 12 ладов из трактата «Syntagma musicum» М. Преториуса

а в натуральной позиции

1	3	5	7	9	11
C. {$\overline{\overline{d}}$, $\overline{a}$, $\overline{d}$} A. T. {a, d} B. A	C. {$\overline{\overline{e}}$, $\overline{h}$, $\overline{e}$} A. T. {h, e} B. H	C. {$\overline{\overline{f}}$, $\overline{\overline{c}}$, $\overline{f}$} A. T. {$\overline{c}$, f} B. c	C. {$\overline{\overline{g}}$, $\overline{\overline{d}}$, $\overline{g}$} A. T. {$\overline{d}$, g} B. d	C. {$\overline{\overline{a}}$, $\overline{\overline{e}}$, $\overline{a}$} A. T. {$\overline{e}$, a} B. e	C. {$\overline{\overline{c}}$, $\overline{g}$} A. T. {$\overline{c}$, g} B. c G
2	**4**	**6**	**8**	**10**	**12**
C. {$\overline{\overline{a}}$, $\overline{\overline{d}}$, $\overline{a}$} A. T. {$\overline{d}$, a} B. d	C. {$\overline{h}$, $\overline{e}$, h} A. T. {e, H} B. E	C. {$\overline{\overline{c}}$, $\overline{f}$, $\overline{c}$} A. T. {f, c} B. F	C. {$\overline{\overline{d}}$, $\overline{g}$, $\overline{d}$} A. T. {g, d} B. G	C. {$\overline{\overline{e}}$, $\overline{a}$, $\overline{e}$} A. T. {a, e} B. A	C. {$\overline{\overline{g}}$, $\overline{e}$, $\overline{g}$} A. T. {$\overline{e}$, g} B. e

б в транспонированной позиции

1	3	5	7	9	11
C. {g̿ d̿ g̅} A. T. {d̅ g} B. d	C. {a̿ a̿ e̿ e̿ a̅ a} A. T. {e̅ e} B. aA eE	C. {b̅ f̅ b} A. T. {f B} B. F	C. {c̿ g̿ c̅} A. T. {g c} B. G	C. {d̿ a̅ d̅} A. T. {a d} B. A 106)	C. {f̿ c̿ f̅} A. T. {c̅ f} B. c
2	**4**	**6**	**8**	**10**	**12**
C. {d̿ g̿ d̅} A. T. {g d} B. G	C. {e̿ a̅ e̅} A. T. {a e} B. A	C. {f̿ b̅ f̅} A. T. {b f} B. B	C. {g̿ c̿ g̅} A. T. {c̅ g} B. c	C. {a̿ a̿ d̿ d̿ a̅ a} A. T. {d̅ d aA} B. dD	C. {c̿ f̅ c̅} A. T. {f c} B. F

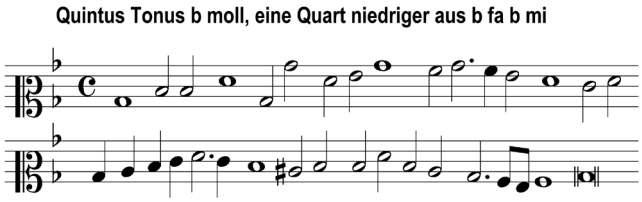
Схемы буквенным способом показывают комбинации остовных консонансов — квинт и кварт, — которые распределяются по голосам идеализированного четырехголосия (C — cantus, A — altus, T — tenor, B — bassus). Само по себе это очень типично для репрезентации ладов в многоголосии, и в частности — для сохранения их деления на автентические и плагальные. Главная закономерность быстро фиксируется при рассмотрении уже одного кантуса (или тенора): если в кантусе (теноре) квинтоктава *d–a–d* — лад автентический, если квартоктава *a–d–a* — лад плагальный. Итак, *в верхнем ряду* первой таблицы (пример 1а) показаны все нечетные лады, и это лады с квинтоктавой в кантусе, то есть *автентические*, а *в нижнем ряду – плагальные*. То же самое на второй таблице (пример 1б), но только вся система транспонирована на квинту вниз, так что при ключе добавлен бемоль. Загадочный же комментарий к таблицам, данный сверху, гласит: «Лады автентические, или основные, в напеве с *b* твердым» (слева), «Лады плагальные, или транспонированные, в напеве с *b* мягким» (справа). Налицо *странное отождествление термина «автентический» с понятием натуральной позиции и не менее странное отождествление термина «плагальный» с понятием транспонированной позиции*[2].

[2] Е. О. Дмитриева отмечает: «В таблицах видна очень важная особенность — своего рода примета “нового времени”: автентическими в ней названы основные (“белоклавишные”) лады, а плагальными — лады регулярной транспозиции! Таким образом, тер-

Мы не будем сейчас комментировать это терминологическое нововведение[3], но предлагаем читателю пока просто запомнить, что в показанных таблицах имело место отождествление транспонированных ладов с плагальными.

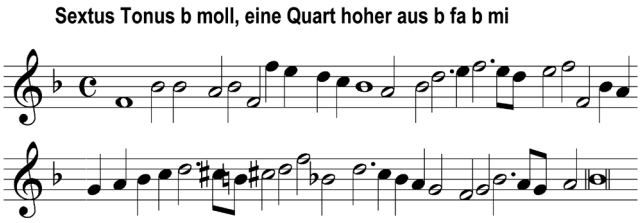
Обратимся теперь к другому необычному примеру, который тоже связан с проблемой транспозиции. Известно, что лады средневековья и Ренессанса — это в некотором (конечно, не мессиановском!) смысле «лады ограниченной транспозиции». Транспонировать их физически было, разумеется, возможно, и в связи с отсутствием универсальной нормы звуковысотного строя они реально могли звучать на любой абсолютной высоте. Однако если говорить о письменной фиксации звукоряда, то нормой до XVII века является нотация либо без знаков, либо с одним бемолем при ключе — в последнем случае вся система ладов понимается как транспонированная на кварту вверх. При этом нельзя сказать, что все лады были равно употребимы в натуральной и транспонированной позициях. За подтверждением обратимся к крупнейшему позднеренессансному мотетному собранию — «Magnum opus musicum» Орландо ди Лассо (издано посмертно в 1604 году). В нем содержатся, например, по нашим подсчетам, 139 мотетов во II церковном тоне, из которых в натуральной позиции только 12, а в транспонированной, соответственно, 127 [6, *322–334*]. Для фригийских мотетов характерна обратная картина: из 70 лишь 11 даны в транспозиции (ля фригийский с си-бемолем при ключе), прочие 59 — в натуральной позиции (ми фригийский). При этом среди всех 516 композиций этого собрания нет ни одного лидийского мотета с финалисом *b*, каковой теоретически должен был бы существовать, если последовательно применить транспозиции всех двенадцати ладов, как это предлагается, например, у Свелинка в приведенном выше примере 1б. Таким образом, можно говорить о традиционных, сложившихся в композиторской практике транспозициях ладов и тех транспозициях, которые инспирированы доведением предписаний теоретической системы до логического конца. Один из таких — свелинковский пример мелодии в си-бемоль лидийском (дается в автентическом и плагальном вариантах):

2 Я. П. Свелинк. «Правила композиции» (1-я пол. XVII века). Одноголосные примеры на лидийский лад с финалисом *b*



мин “плагальный” совершенно утрачивает былой смысл, превращаясь из “гипо”-лада в “регулярно транспонированный” лад» [3, *223*].

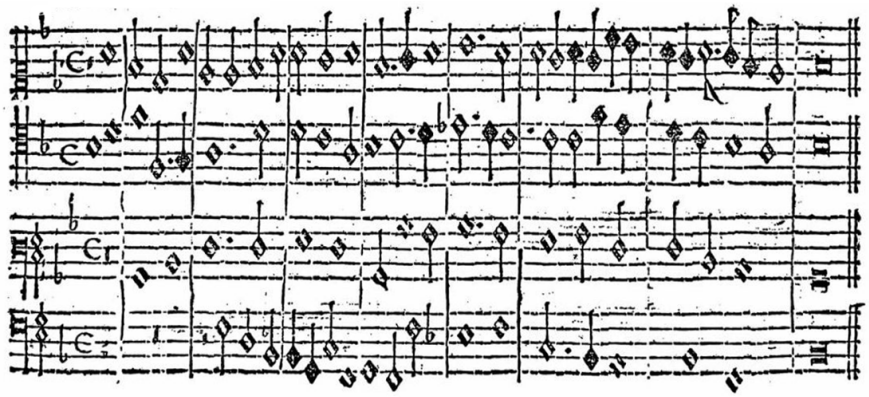
[3] См. об этом статью: [4].



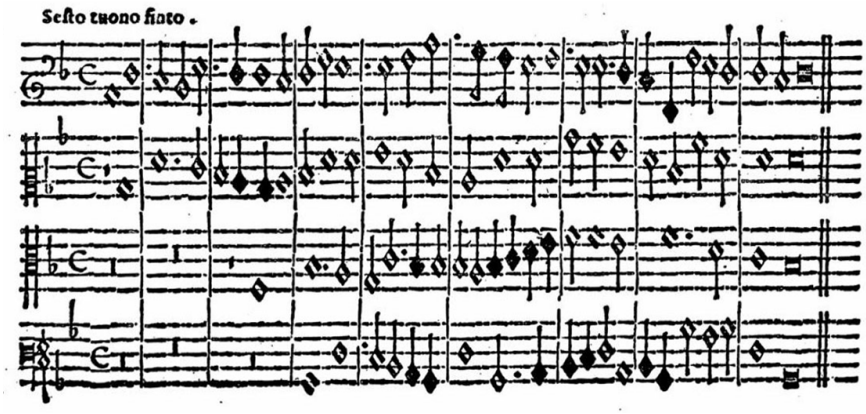
О том, что подобные образцы в си-бемоль лидийском (автентическом и плагальном, что должно соответствовать пятому и шестому тонам) можно найти в это время в разных областях Европы, говорят примеры из трактата неаполитанского композитора Рокко Родьо «Правила музыки» (1609) [16, *71*, *73*]:

3 Рокко Родьо. «Правила музыки» (1609).
Четырехголосные примеры на лидийский лад с финалисом *b*

а



б



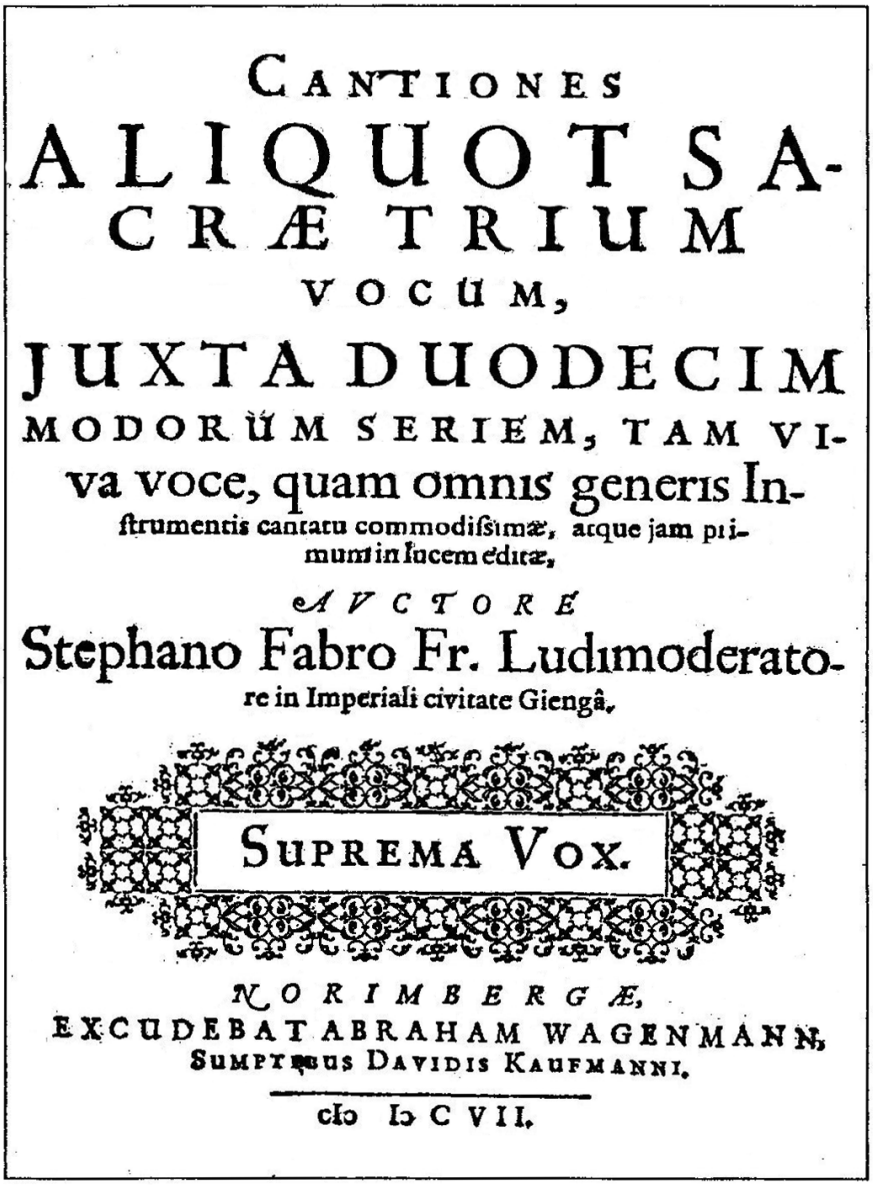
Е. Дмитриева, имея в виду «Правила композиции» Свелинка, отмечает: «...Создателю трактата при транспозиции приходится прибегать к невообразимой замене ♮ *quadratum* на *b rotundum* с финалисом на “си b” в лидийском (!) ладу, что вряд ли может иметь аналоги в практике времен Свелинка» [3, *224*]. Однако, видимо, в эту переходную эпоху и невозможное возможно: если до сих пор речь шла о дидактических примерах из музыкально-теоретических руководств начала XVII века, то ниже демонстрируется необычный образец композиции в си-бемоль лидийском, написанной в то же время[4].

Ее автор — Штефан Фабер (ок. 1580–1632); все документы, которые могли бы быть с ним связаны, сгорели в 1634 году, во время Тридцатилетней войны, при пожаре в городке близ Штутгарта, где проходила его деятельность. Большая часть сохранившихся сведений об авторе содержится лишь на титульном листе его единственного дошедшего до нас произведения (см. рис. 2). Надпись на нем гласит:

«Некоторые духовные песнопения на три голоса, расположенные согласно двенадцати модусам, чрезвычайно удобные для исполнения как голосами, так и инструментами любого рода и ныне впервые выпущенные в свет автором — Штефаном Фабером, старшим учителем имперского города Гингена. Нюрнберг, издано Абрахамом Вагенманом вместе с Давидом Кауфманом, 1607» [11, *XV*].

Штефан Фабер назван здесь несколько нетривиально — *ludimoderator*, вместо более обычного *ludimagister* — школьный учитель. *Ludimoderator* — наставник, старший учитель в латинской школе; в этой должности Фабер проработал в Гингене-на-Бренце (область Баден-Вюртемберг близ Штутгарта) всю вторую половину жизни (около тридцати лет) вплоть до своей кончины в 1632 году. Где он провел первую, у кого учился, остается неизвестным. Как свидетельствует прозвище «Lonnerstatensis», которое фигурирует в содержащемся в том же издании посвящении магистрату соседнего с Гингеном города Ульма, Фабер происходил из франконского города Лоннерштадта (Франкония — часть Баварии). Предполагают, что он был сыном священника, его собственный сын тоже пошел по духовной части. Видимо, не случайно и то, что в качестве текстовой основы цикла Фабера избран духовный текст, квинтэссенция позднесредневековой христианской мистики, чье авторство приписывается Бернарду Клервоскому — *Iesu dulcis memoria* (нечто вроде акафиста Иисусу Сладчайшему в православной традиции).

[4] Следует заметить, что сочинение малоизвестного автора, о котором пойдет речь, было издано позже, чем Е. Дмитриева сделала свой перевод и комментарии к трактату Свелинка.



CANTIONES
ALIQUOT SA-
CRÆ TRIUM
VOCUM,
JUXTA DUODECIM
MODORUM SERIEM, TAM VI-
va voce, quam omnis generis In-
strumentis cantatu commodissimæ, atque jam pri-
mum in lucem editæ,
AUCTORE
Stephano Fabro Fr. Ludimoderato-
re in Imperiali civitate Giengâ.

SUPREMA VOX.

NORIMBERGÆ,
EXCUDEBAT ABRAHAM WAGENMANN,
SUMPTIBUS DAVIDIS KAUFMANNI.

cIↃ IↃ C VII.

Рис. 2. Титульный лист сборника Ш. Фабера «Духовные песнопения» (1607)[5]

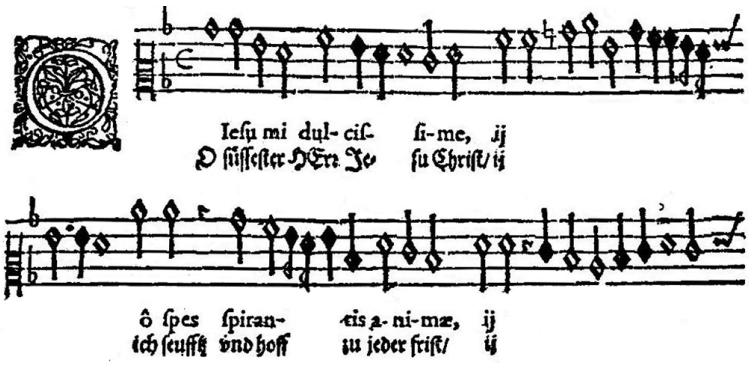
[5] Факсимиле воспроизводится по изданию: [11, *XV*]. Все помещенные далее сведения о Штефане Фабере, иллюстрации и нотные материалы взяты из указанного издания.

Тот музыкальный фрагмент, к которому мы обратимся, написан на одну из строф названного средневекового гимна[6].

27-я строфа	O Iesu mi dulcissime Spes suspirantis animae Te querunt pie lacryme Te clamor mentis intimae.	О Иисусе мой сладчайший, Надежда воздыхающей души, Тебя ищут благоговейные слезы И глас мысли сокровенной (пер. с лат. О. Геро; [1, *130*]).

В примере 4 показан фрагмент партии из книги среднего голоса (сочинения, напомним, трехголосны).

4 Ш. Фабер. «Духовные песнопения».
Мотет №6, начало II части «O Iesu mi dulcissime», фрагмент партии альта



В примере 4 под нотами виден текст той самой строфы, русский перевод которой был показан выше, на двух языках: вверху латинский, под ним эквиритмический перевод на родной немецкий. Издатель и исследователь «Духовных песнопений» Фабера музыковед Андреас Трауб полагает, что перевод мог быть сделан самим Фабером или его близким коллегой — настолько органично он ложится на музыку, не нарушая рисунка латинской фразы. Все это создано, разумеется, для учеников: на дидактический характер сборника, рассчитанного на занятия в латинской школе, указал сам Фабер в посвящении, назвав пьесы «для пользы юношества некогда мной сочиненными» (in iuventutis usum a me nuper composita)[7].

Наконец, перед нами фрагмент того трициния[8], который написан в *си-бемоль лидийском*.

---

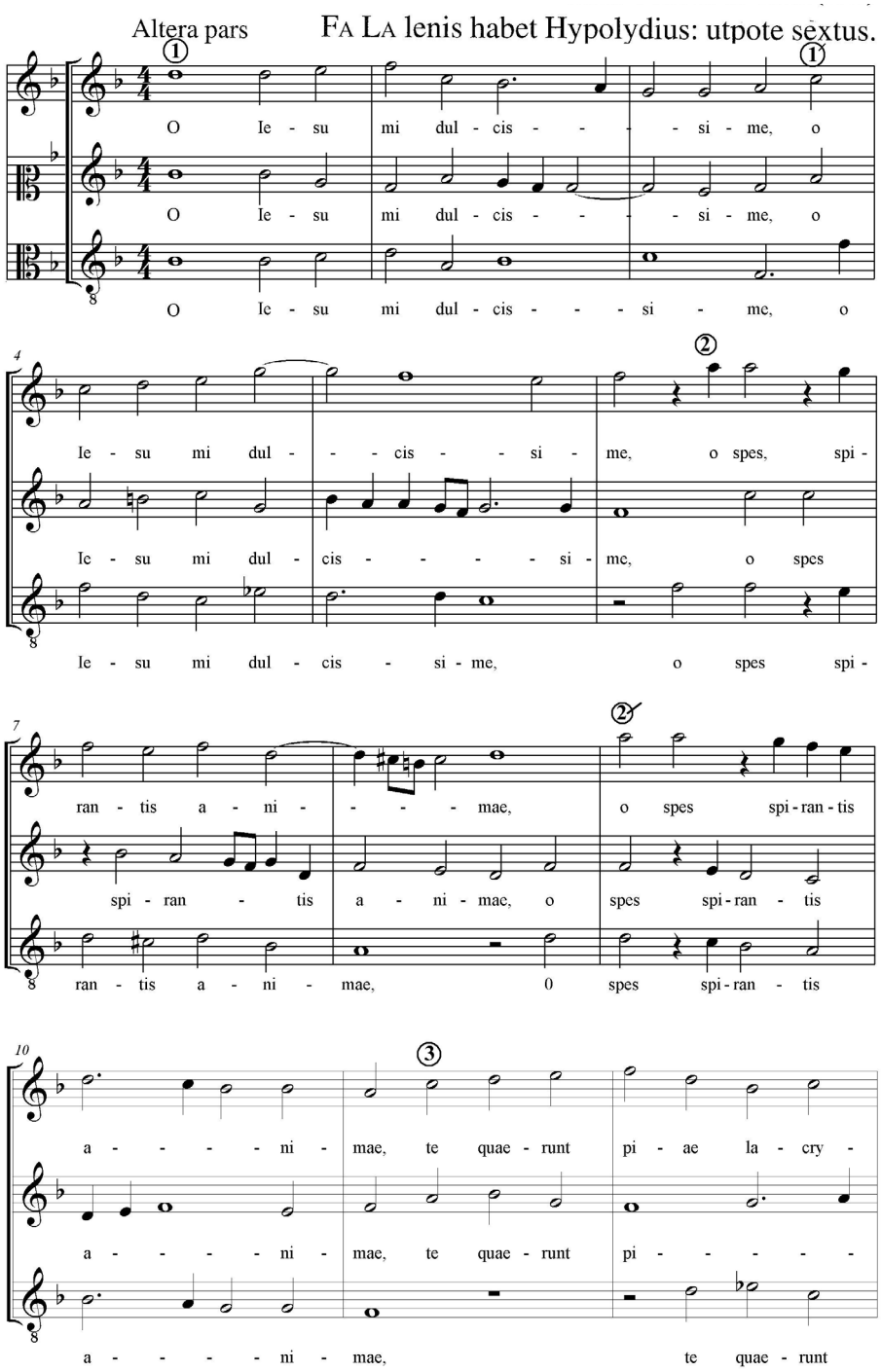
[6] «Гимн оказал значительное влияние на немецкую песенную поэзию XVI–XVII веков вопреки образовавшимся конфессиональным границам. Один из первых переводов был составлен в 1584 году священником и автором поучений и назиданий Мартином Моллером (1547–1606), чьи “Размышления святых отцов” (*Meditationes sanctorum patrem*, 1584 и 1591) были популярным чтением» [19, *16*].

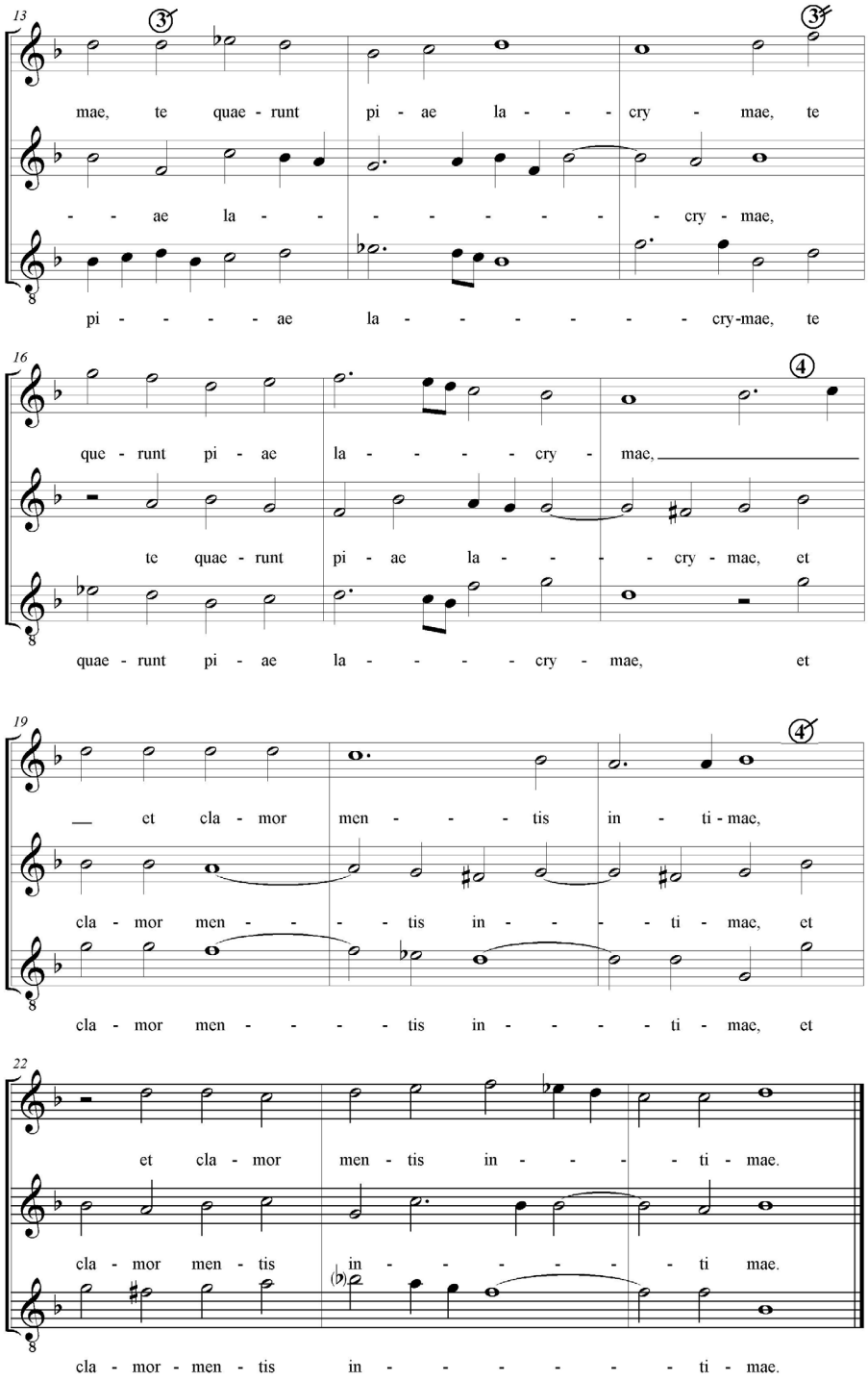
[7] Цит. по: [19, *XVII*].

[8] Триниций (*лат.* tricinium) — название, которым может именоваться любое трехголосное вокальное или инструментальное сочинение эпохи Высокого Возрождения

5

Ш. Фабер. «Духовные песнопения».
Мотет №6, часть II «O Iesu mi dulcissime»




13
mae, te quae - runt pi - ae la - - - cry - mae, te
- - ae la - - - - - - - - cry - mae,
pi - - - - ae la - - - - - - cry-mae, te
16
que - runt pi - ae la - - - - cry - mae,
te quae - runt pi - ae la - - - cry - mae, et
quae - runt pi - ae la - - - - cry - mae, et
19
et cla - mor men - - - tis in - ti - mae,
cla - mor men - - - - tis in - - - - ti - mae, et
cla - mor men - - - - tis in - - - - ti - mae, et
22
et cla - mor men - tis in - - - - ti - mae.
cla - mor men - tis in - - - - - - ti mae.
cla - mor - men - tis in - - - - - - ti - mae.

Каденционный план не приносит неожиданностей: кроме каденций на V–III–I ступенях присутствует мягкая субтерция (VI ступень), свойственная плагальному ладу (VI тону).

	Строки текста	Вид и ультима каденции[9]	Такт	Акциденции[10]
1	O Jesu mi dulcissimae	↑F	3	—
1′	*O Jesu mi dulcissimae*[11]	↑F	6	h, *es*
2	O spes spirantis animae	↑d	8	h, cis
2′	*O spes spirantis animae*	F̲	11	—
3	Te querunt piae lachrymae	B̲	13	*es*
3′	*Te querunt piae lachrymae*	↑B	15	*es*
3″	*Te querunt piae lachrymae*	↑g	18	fis, *es*
4	& clamor mentis intimae	↑g	21	fis, *es*
4′	*& clamor mentis intimae*	↑B	24	fis, *es*

Таб. 1

Может быть, мы разочарованы тем, что это не «настоящий лидийский», как у Шопена или Грига? Ведь композитор кроме прочих акциденций в большей части строк употребляет здесь *es*, нивелирующую собственно лидийский характер, превращая его чуть ли не в обыкновенный ионийский — даром, что только с финалисом *си-бемоль* — и тем как бы обесценивая нашу находку[12]. Однако не будем отчаиваться: находки только начинаются. Для того, чтобы в этом убедиться, посмотрим на сочинение в целом.

Произведение Фабера примыкает к традиции омнимодального цикла, то есть цикла, содержащего все лады по порядку. Эта старинная традиция, воспроизводящая идею построения средневековых тонариев, была со второй половины XV века распространена на многоголосные церковные

[9] Басовая (автентическая) каденция обозначается стрелкой вверх и буквенным выражением основного тона ультимы (↑F = бас: *c–f*); теноровая каденция — подчеркиванием ультимы (F̲ = бас: *g–f*).

[10] Обратим особое внимание на *ми-бемоль* — именно *e-molle* («мягкое *e*») выполняет в транспонированной системе ладов ту же функцию подвижной ступени, какую *b-molle* («мягкое *b*») выполняет в нетранспонированной. Отметим, что это единственная из акциденций, которая имеет «свободное применение»: она может браться и покидаться скачком, а также становиться в позицию ударного слога, то есть подчеркиваться метрически, как бы мы сказали в условиях тактовой системы.

[11] Курсивом в издании по традиции показаны повторенные текстовые строки, подтекстовка которых в оригинале не выписана, но подразумевается.

[12] В настоящей статье мы не ставим целью охват особенностей многоголосной трактовки тех или иных ладов на рубеже XVI–XVII веков, в том числе проблемы «лидийского», которой, в частности, посвящены раздел в книге Бернхарда Майера [15, *52–63*] и статья Зигфрида Гисселя [12].

песнопения — сначала в жанре магнификата и фобурдонных псалмов, а затем, в XVI веке, захватила собой самые разные, в том числе и светские жанры, чему, в частности, известны разнообразные примеры из творчества Лассо[13] и других авторов его времени.

Фаберовское сочинение относится к новому этапу в существовании названной традиции, когда цикл организуется принципом, рожденным «в гуманистической реторте», а именно — системой двенадцати ладов Глареана — Царлино. Такие опыты стали осуществляться с шестидесятых годов XVI века — менее, чем через десять лет после выхода немецкоязычной сокращенной версии трактата Глареана (1557) [14] и «Основ гармоники» Царлино (1558). Ниже перечислены подобные циклы, появившиеся в Германии во второй половине XVI — начале XVII веков[14].

1565	Herpol, Homer	Novvm et insigne opvs mvsicum	Nürnberg
1570	Utendal, Alexander	Septem psalmi poenitentiales	Nürnberg
1577	Hoffmann, Eucharius	XXIIII. Cantiones	Wittenberg
1594	Raselius, Andreas	Teutscher Sprüche / auβ den Sontäglichen Euangeliis durch gantze Jar	Nürnberg
1595	Raselius, Andreas	Teutscher Sprüche / auff die Fürnemsten Järlichen Fest vnd Aposteltäge	Nürnberg
1597	Gesius, Bartholenaeus	Hymni scholastici	Frankfurt / Oder
1598	Dulichius, Philipp	Fasciculus novus	Stettin
1599	Bodenschatz, Erhard	Das schöne vnd Geistreiche Magnificat der Hochgelobten Jungfrawen Mariae	Lepzig
1599	Dulichius, Philipp	Novum opus musicum	Stettin
1602	Demantius, Christoph	Trias precvm vespertinarum	Nürnberg
1607	Faber, Stephan	Cantiones aliquot sacrae	Nürnberg
1610	Demantius, Christoph	Corona harmonica	Lepzig

Таб. 2

Цикл Фабера свидетельствует о том, что «прогрессивная» двенадцатиладовая система перестала быть достоянием узкого круга знатоков и заняла подобающее место в школьном образовании — ведь Фабер был регентом, наставником мальчиков-певчих. О дидактическом предназначении собрания можно судить по косвенным признакам (о них ниже). Примечательная особенность цикла — его организация с точки зрения размещения ладов в той или иной высотной позиции, натуральной или транспонированной.

[13] См. об этом в монографии Б. Майера [15, *420–421*], в статьях Питера Бергквиста [8, *203–226*], Томаса Шмидта-Бесте [17, *428–429*].

[14] Перечень взят из статьи З. Гисселя [12, *82*].

Коснемся сначала дидактической направленности издания. По всей видимости, перед нами труд если и не значительного композитора, то выдающегося педагога. Помимо того, что издание содержит нетрудные ансамбли для относительно высоких тесситур, хорошо подходящие для отроческих голосов, это еще и краткая хрестоматия ладов. В полном соответствии с предполагаемым предназначением цикла каждому двухчастному трицинию, написанному в своем ладу, предпосылается поучительное одностишие на латыни. В нем свернута информация о названии лада — в греческой и номерной номенклатуре, также сообщается о его выразительном характере и о главной ладовой интонации — реперкуссии, то есть остовном интервале, построенном на финалисе (обозначен всякий раз сольмизационными слогами, с прописной буквы). Будучи собранными в единый ряд, строки Фабера складываются в следующий написанный гекзаметром портрет двенадцатиладовой системы[15]:

Dorius est hilaris: Re La sonat ordine primus
Re Fa moestus amat: Hypodorius ipse secundus
Austerus Phrygius: Mi Fa vult: tertius iste
Mi La blandisonat Hypophrygius: is tibi quartus
Lydius est asper: Fa Fa tribuit sibi: quintus
Fa La lenis habet Hypolydius: utpote sextus
Septimus indignans, Vt Sol, Mixolydius
Vt Fa dat placans Hypomix: octavus habendus
Re La suaviter Æolius canit: ille novenus
Tristis Hypoæolius Re Fa notat: hic tibi denus
Ut Sol undecimus jucundius Jonicus effert.
Flebilis extremus, Fa La Hypionicus, addit

Сравним его с аффектными характеристиками ладов, данными в «Трансильванце» Джироламо Дируты [2, *42–48*].

Фабер	Дирута
Бодрый дорийский звучит Re—La — первым по порядку	Этот Тон, играемый на его натуральных клавишах, дает строгую и скромную гармонию
Грустный гиподорийский любит Re—Fa, это — второй	Этот Тон, играемый на его натуральных клавишах, дает гармонию скорбную и трагичную
Суровый фригийский желает Mi—Fa[16]: это третий	Этот Тон по своей натуре — трогательный до слез

[15] Перевод автора статьи см. ниже.

[16] Под *Mi–Fa* здесь следует пониматься интервал малой сексты (в современной нотации — *e–c*), где второй звук выполняет сольмизационную функцию *Fa* в гексахорде квинтой выше, иначе говоря, при сольмизации интервала данной малой сексты подразумевается мутация — переход из натурального (от *c*) в твердый (от *g*) гексахорд, что типично для реперкуссии третьего тона.

Гипофригийский нежно позванивает: «Mi—La»; да будет тебе он четвертым	Этот Тон дает гармонию жалобную и печальную
Жесток лидийский, требует себе Fa—Fa[17]: это пятый	Сущность этого Тона, играемого на его собственных клавишах, — создавать веселую, приятную и непритязательную гармонию
Кроткий гиполидийский имеет Fa—La, ибо это шестой	Этот Тон, играемый на его натуральных клавишах, дает благочестивую и строгую гармонию
Сердитый седьмой, миксолидийский, испускает Ut—Sol	Этот Тон, играемый на его натуральных клавишах, дает радостную и мягкую гармонию
Мирный гипомиксолидийский дает Ut—Fa; его за восьмой считаем	Этот Тон, играемый на его натуральных клавишах, дает мечтательную и приятную гармонию
«Re—La», — поет нежный эолийский; этот — девятый	Этот Тон, играемый на его натуральных клавишах, дает гармонию радостную, мягкую и звучную
Печальный гипоэолийский задает Re—Fa; сей будет тебе десятым	Играемый на его натуральных клавишах, дает гармонию несколько печальную
Ut—Sol издаёт одиннадцатый, называемый ионийским	Этот Тон, играемый на его натуральных клавишах, дает гармонию живую и полную веселья
Последний — жалостный гипоионийский — добавляет: Fa—La.	Этот Тон, играемый на его натуральных клавишах, дает гармонию менее радостную, чем его автентический

Таб. 3

Интересно, что буквальных совпадений почти нет (только в отношении «печального» IX тона). Разница иногда несущественна (гиподорийский у Фабера «грустный», у Дируты — «скорбный» и «трагичный»), но иногда достаточно велика, так что можно говорить о разных аффектах (например, первый тон у Фабера — «бодрый», у Дируты — «строгий, скромный», третий у Фабера — «суровый», у Дируты — «трогательный»; седьмой — у Фабера «сердитый», у Дируты — «радостный и мягкий»).

Разницу эту можно объяснить тем чисто количественным ограничением информации, которое спровоцировано избранной у Фабера словесной формой. Кроме того, складывается впечатление, что фаберовская характеристика лада в одной строке скорее направлена не на описание аффекта, а на запоминание и осознание особенностей структуры звукоряда. Тогда более или менее понятно, почему пятый тон у Дируты — «веселый, приятный, непритязательный», а у Фабера — «жесткий»: первая характеристика

[17] Под *Fa–Fa* подразумевается квинта *f–c*; см. предыдущее примечание.

относится к слуховой картине пятого тона, который сплошь и рядом допускал на практике *b-molle*, а значит, с точки зрения интервального состава сближался с ионийским. Фаберовский же эпитет актуален, если говорить только о гамме лидийского, о схематическом представлении в общей системе ладовых октав, не углубляясь в то, как он реально функционирует на практике.

При этом, как ни странно, в нотном примере на пятый тон у Дируты (здесь не приводится) лидийский звукоряд выдерживается строго, а у Фабера в том же ладу, который он назвал «жестким», не раз встречается *ми-бемоль,* «дезавуирующий» самую характерную ступень транспонированного лидийского. Перед нами показательные противоречия, свидетельствующие о смешении представлений о ладе, почерпнутых из живой музыкальной практики и инспирированных теорией, которая в конечном счете спровоцировала Дируту предложить гораздо более ригористический пример, чем подразумевает его словесный комментарий. Фабер, напротив, включив в характеристику лада эпитет «жесткий», несомненно продиктованный присутствием тритона на первой ступени лидийского звукоряда, при сочинении двухчастного мотета лишь в первой его части идет на поводу у теории и избегает акциденций. Однако во второй части мотета, показанной в нотном примере 5, от этого избегания почти ничего не остается: в декларированном *си-бемоль лидийском* обнаруживается звук *es* (см. т. 4, 12–14, 16, 20, 23). Композитор уступает слуху, требующему смягчить жесткость, которая только в ортодоксальной глареановой теории такова.

Самой, пожалуй, примечательной особенностью «Духовных песнопений» Фабера является систематика ладов, которая проступает в самой организации цикла. Ее легко воспринять по данной таблице:

		Натуральная позиция (чистый ключ)	Транспонированная позиция (per b-molle)
1.	Iesu dulcis memoria	d-dorius authenticus	
2.	Iesum queram in lectulo		g-dorius plagalis
3.	Iesu summa benignitas	e-phrygius authenticus	
4.	Amor Iesu dulcissimus		a-phrygius plagalis
5.	Quocunque loco fuero	F-lydius authenticus	
6.	Iesu decus Angelicum		B-lydius plagalis
7.	Iesu sole serenior	G-mixolydius authenticus	
8.	Tu mentis delectation		C-mixolydius plagalis
9.	Tunc amplexus tunc oscula	a-aeolicus authenticus	
10.	Rex virtutum rex gloriae		d-aeolicus plagalis
11.	Tua Iesu dilectio	C-ionicus authenticus	
12.	O Beatum incendium		F-ionicus plagalis

Таб. 4

Как мы видим, все нечетные, автентические лады — в натуральной позиции, все плагальные — в транспонированной, то есть с си-бемолем в ключе. Как тут не вспомнить таблицы из трактата Свелинка, показанные в начале статьи (см. пример 1а, б)!

Вообще говоря, транспозиция некоторых ладов в омнимодальных циклах — дело обычное. Вот как организован с этой точки зрения сборник Александра Утендаля «Покаянные псалмы и молитвы» (1570)[18]:

		натуральная позиция (чистый ключ)	транспонированная позиция (per b-molle)
1.	Domine, ne in furore		g-dorius authenticus
2.	Beati quorum remissae		g-dorius plagalis
3.	Domine, ne in furore	e-phrygius authenticus	
4.	Miserere mei, Deus		a-phrygius plagalis
5.	Domine, exaudi	F-lydius authenticus	
6.	De profundis	F-lydius plagalis	
7.	Domine, exaudi	G-mixolydius authenticus	
8.	Ne reminiscaris	G-mixolydius plagalis	
9.	Domine patiens	a-aeolicus authenticus	
10.	Quaeso, Domine Deus	a-aeolicus plagalis	
11.	Ecce nos venimus	C-ionicus authenticus	
12.	Scio, Domine	C-ionicus plagalis	

Таб. 5

Как видим, первый, второй и четвертый церковные тоны даны в транспозиции.

На этом фоне поражает шахматная правильность, с которой принцип транспозиции выдержан у Фабера (см. таб. 4). Какую цель преследовал этим школьный наставник?

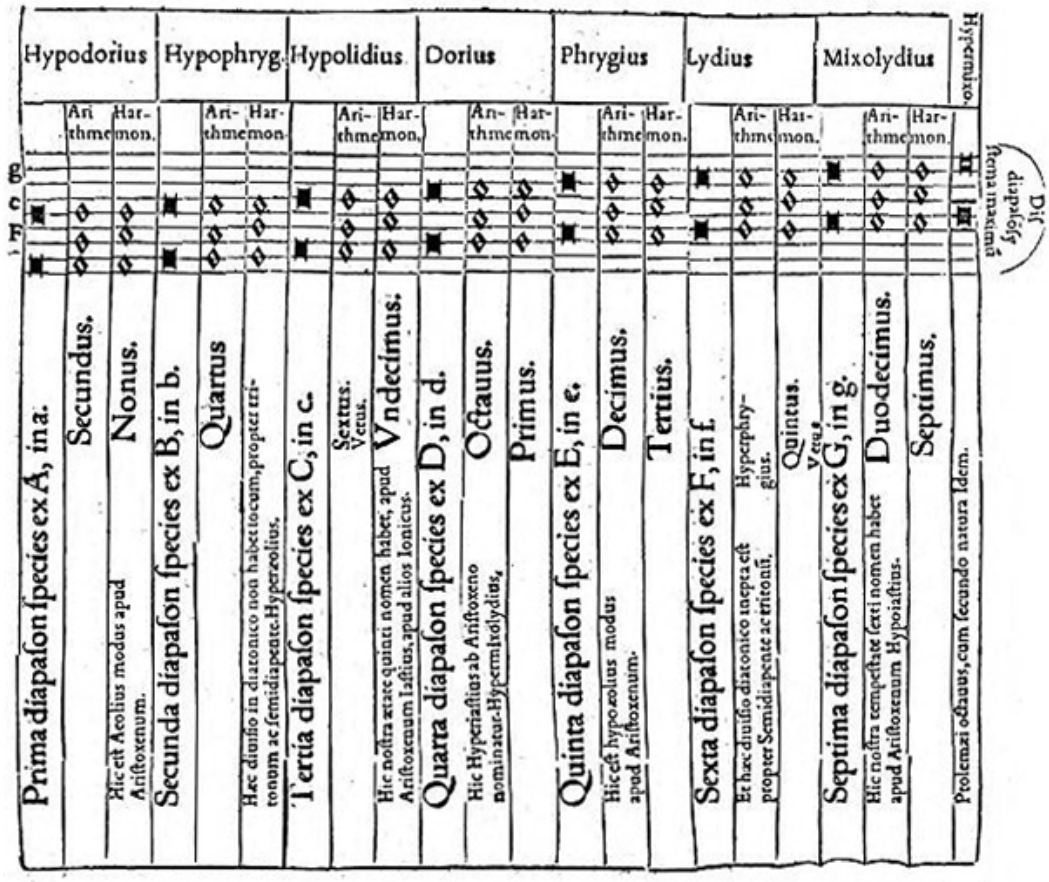
Чтобы ответить на этот вопрос, во-первых, еще раз повторим: Фабер — учитель, он во всем ищет и находит дидактически оптимальную форму. Его цель, как можно понять из общего характера сборника, — адаптировать двенадцатиладовую теорию для школы в благочестивой и ненавязчивой форме.

Во-вторых, зададимся вопросом: а как сам Фабер — провинциальный немецкий музыкант — представлял себе эту теорию, откуда он ее узнал? По предположению А. Трауба, Фабер, очевидно, должен был быть знаком с трактатом магдебургского кантора и школьного учителя Галла Дресслера «Elementa musicae practicae» (1571), хотя исследователь не исключает и прямого знакомства с «Додекахордом» Глареана, который, как уже упоминалось, имелся в переводе на немецкий [14].

[18] *Utendal A.* Busspsalmen und Orationen (1570) // Denkmäler der Tonkunst in Österreich / unter Leitung von Othmar Wessely. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1985.

Если мы раскроем оба трактата — и Дресслера, и самого Глареана, — то найдем там одну и ту же модель демонстрации двенадцати ладов, которая может нас слегка удивить. Разумеется, она не единственная в этих трактатах, но по очередности первая. Ее можно назвать условно *группировкой по видам октавы*. Этот способ, отражающий саму суть глареановой теории, наглядно представлен в следующей схеме из «Додекахорда» [13, 71]:

6 Г. Глареан. «Додекахорд» (1547). 12 ладов в порядке, обусловленном двояким («гармоническим» и «арифметическим») делением октавы в «белоклавишной» диатонике; консонирующей квинтоктаве соответствует автентический лад, квартоктаве — плагальный



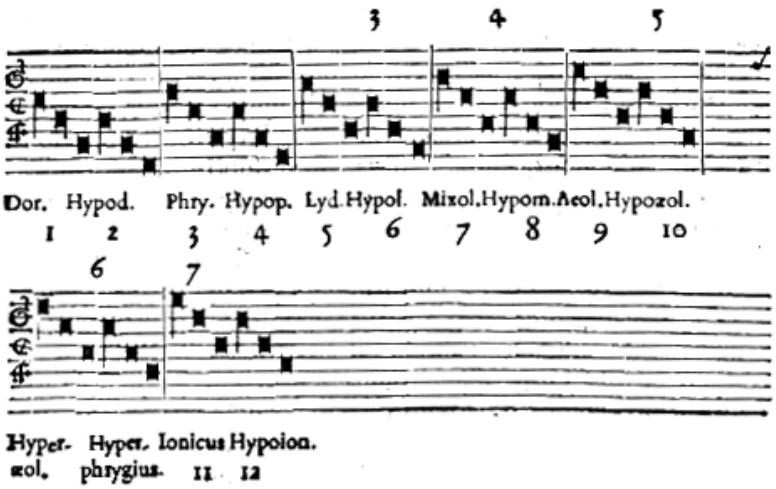
Как известно, Глареан отождествил лады с видами октавы, то есть с той или иной тоново-полутоновой структурой в составе октавного консонанса. На приведенной схеме общий для пары ладов вид октавы показан черными квадратными нотами; «вписывающиеся» в данную октаву лады следуют

справа от нее. Диатонический звукоряд каждой октавы составлен комбинацией звукорядов в рамках квинты и кварты, что имеет прямое отношение к виду лада — автентическому или плагальному. Если, например, октава *A–a* предстает как квинтоктава *A–e–a*, лад считается автентическим, если как квартоктава *A–d–a*, то плагальным. Квинтоктава в числовом выражении интервалов составляет 6:4:3 — так называемую гармоническую пропорцию, квартоктава же — пропорцию менее совершенную, арифметическую 4:3:2. Все это отражено в таблице, которая, «подстригая» детали реальной картины, ясно устанавливает торжество античной мысли: в основании одного вида лада лежит гармоническое деление одной и той же октавы квинтой, другого типа — арифметическое деление квартой. При этом вся систематика выглядит как последовательное деление всех существующих в диатоническом роде семи октав[19], и когда они исчерпываются, таблица заканчивается.

Получается очень стройная картина, вот только незадача — порядок ладов при ней совершенно выбивается из привычной церковной номерной очередности: сначала идут Второй и Девятый, затем — Четвертый, Шестой и Одиннадцатый (см. в примере 6 нижние столбцы с вертикальными надписями Secundus, Nonus, Quartus, Sextus, Undecimus).

Если же взять систематику ладов, представленную на другой таблице из «Додекахорда» (см. пример 7), то в ней сохраняется привычный нам порядок следования ладов, но нарушается принцип гармонического и арифметического деления одной и той же октавы, лежащий в основе таблицы, показанной выше в примере 6 [13, *82*].

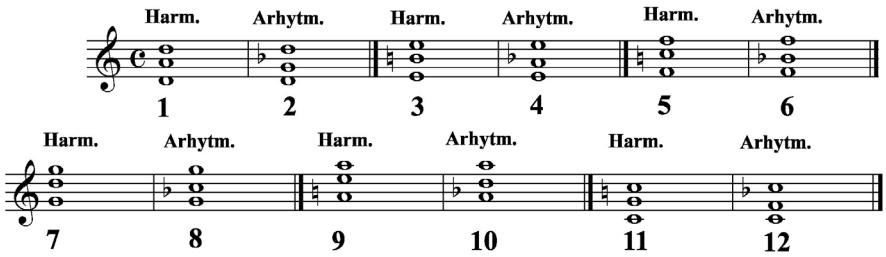
7 Г. Глареан «Додекахорд» (1547).
Шесть пар ладов в восходящем порядке финалисов от *d* до *c*[1]



[19] В случаях, когда квинта в данной диатонической октаве оказывается уменьшенной (*H–f–h*), а кварта увеличенной (*f–h–f*[1]), лада — который может основываться только на консонантном остове — не образуется (см. столбцы 6 и 17 в примере 8).

Нет оснований утверждать, будто Фабер совершил некий методический прорыв: видимо, идея носилась в воздухе. Отсюда он, вероятно, в связи со своими дидактическими приоритетами, дает в цикле «Духовных песнопений» такую высотную диспозицию ладов, при которой, так сказать, и волки сыты, и овцы целы: и номерной порядок ладов выдержан, и последование октав сохраняет парность гармонического и арифметического деления. Таким образом как бы объединяются оба использованных Глареаном принципа систематики ладов, и для этого оказывается достаточным *каждый четный лад поместить в транспонированной позиции*! Следствием этого мудрого решения является закономерность, по которой плагальные лады отождествляются с регулярной транспозицией.

8 Диспозиция ладов в цикле Ш. Фабера «Духовные песнопения» (1607)



Скорее всего, нет прямой связи между помещенными в тексте свелинковского трактата странными ладовыми таблицами Преториуса (пример 1а, б) и высотной диспозицией ладов в цикле Фабера. Однако и без такой связи оба случая намечают тенденцию к использованию явления транспозиции с дидактическими целями, с одной стороны, и к расшатыванию прежнего смысла терминологической пары «автентический — плагальный», с другой. Более того, отождествление плагальных и транспонированных в бемольную сторону ладов неожиданно дает побег, который разрастется и станет плодоносить уже гораздо позже, в рамках теории мажорно-минорного гармонического мышления.

Использованная литература

1. *Геро О.* Духовные тексты в музыке Букстехуде. М.: Классика-XXI, 2010. 308 с.
2. *Дирута Дж.* Трансильванец / пер. Л. С. Березовской // *Березовская Л. С.* Трактат Джироламо Дируты «Трансильванец». Обучение органиста в контексте музыкальной теории и практики конца XVI — начала XVII в.: Дипл. работа / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; науч. рук. И. А. Барсова. Т. II. М., 1991. С. 188–329.
3. *Дмитриева (Попова) Е. О.* Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции. Дис. … канд. искусствоведения. Т. I. М., 2005. 917 с.
4. *Лыжов Г. И.* Две трактовки понятий автентический и плагальный на одной схеме Михаэля Преториуса. Журнал Общества теории музыки. Электронное издание. 2014/4 (8). С. 1–20. http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2014_4%20%288%29_1_%D0%9B%D1%8B%D0%B6%D0%BE%D0%B2%20%28final%29.pdf (дата обращения: 14.06.2018).
5. *Лыжов Г. И.* Ладовая система второй половины XVI века: свидетельство ученика Лассо // Техника музыкального сочинения в разъяснениях автора: Сб. статей / ред.-сост. Л. Л. Гервер. М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. С. 6–28.
6. *Лыжов Г. И* Теоретические проблемы мотетной композиции (на материале «Magnum opus musicum» Орландо ди Лассо). Дис… канд. искусствоведения. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2003. 414 с.
7. *Свелинк Я. П.* Правила композиции / пер. Е. О. Дмитриевой (Поповой) // *Дмитриева (Попова) Е. О.* Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции: Дис. … канд. искусствоведения / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Т. II. М., 2005. С. 585–810.
8. *Bergquist P.* Modal Ordering within Orlando di Lasso's Publications // Orlando di Lasso Studies. Cambrige: Cambrige University Press, 1999. P. 203–226.
9. *Bossuyt I.* Die «Psalmi Poenitentiales» (1570) des Alexander Utendal. Ein künstlerisches Gegenstück der Bußpsalmen von O. Lassus und eine praktische Anwendung von Glareans Theorie der zwölf Modi // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 38. H. 4 (1981). S. 279–295.
10. *Braun W.* „Jesu, dulcis memoria" in Tonsatzreihen zwischen 1600 und 1650: evangelische Autoren // Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. Bd. 44 (2005). S. 163–173.
11. *Faber S.* Cantiones // Musik aus Würtemberg. Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Magnificat-Zyklus und Messen. Stephan Faber (um 1580–1632). Cantiones / Denkmäler der Musik in Baden-Würtemberg. Bd. 10. München, 2001. S. XV.
12. *Gissel S.* Glareans Tonarten lydius und hypolydius und ihre Berücksichtigung durch die Theoretiker/Komponisten bis etwa 1650 // Musica Disciplina. Vol. 51 (1997). P. 73–102.
13. [*Glareanus H. L.*] Glareani Dodekachordon. Basileae, 1547. 475 P.
14. [*Glareanus H. L.*] Vß Glareani Musick ein vßzug […] / Deutsch Übersetzung Johannes Ludwig Wonnegger. Basel, 1557. 160 P.
15. *Meier B.* Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Utrecht: Oostoeck, Scheltema & Holkema, 1974. 478 S.

16. *Rodio R.* Regole di musica. Napoli: Gio. Giacomo Carlino e Costantino Vitale, 1609. 102 p. URL: http://imslp.org/wiki/Regole_di_musica_(Rodio%2C_Rocco) (дата обращения: 20.09.2018).
17. *Schmidt-Beste T.* Modale Zyklen // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enziklopädie der Musik; 21 Bände in zwei Teilen / hrsg. von L. Finscher. Sachteil. Bd. 6. Kassel, Basel u.a.: Bärenreiter, 2001. Sp. 428–429.
18. [*Sweelinck J. P.*] Composition Regeln Herrn M. Johan Peterssen Sweling / Naar drie duitsche bronnen bewerkt en voor het eerst uitgegeven met inleding en aanteekeningen door Dr. H. Gehrmann // Werken van Jan Pieterszn Sweelinck. Deel X. Uitgegeven door Dr. M. Seiffert. Vereeniging voor Noord-Nederlands muziekgeschiedenis. ’s-Gravenhage: Nijhoff; Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1901. VI, 106 p.
19. *Traub A.* Einleitung // Musik aus Würtemberg. Balduin Hoyoul (um 1548-1594). Magnificat-Zyklus und Messen. Stephan Faber (um 1580-1632). Cantiones / Denkmäler der Musik in Baden-Würtemberg. Bd. 10. München, 2001. S. IX–XXIV.
20. *Traub A.* Stephan Faber // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enziklopädie der Musik; 21 Bände in zwei Teilen / hrsg. von L. Finscher. Personenteil. Bd. 6. Kassel, Basel u.a.: Bärenreiter, 2001. Sp. 622.