Григорьева Маргарита Александровна

margrig13@mail.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Волгоградской государственной консерватории им. П. А. Серебрякова

400066 Волгоград
ул. Мира, 5-а

Margarita A. Grigoryeva

margrig13@mail.ru

Ph. D., Associate Professor of the Subdepartment of Music History and Theory at the Volgograd P. A. Serebriakov Conservatory

5-a Mira St.,
Volgograd 400066
Russia

Аннотация

Древнегреческая хрома — от античности до наших дней

В статье прослеживается судьба мотива, происходящего из древнегреческого хроматического рода — так называемой «античной хромы» (условно *g–e–es–d*). В русле антикизации, типичной для европейских гуманистов, этот мотив подхватили ренессансные композиторы — Н. Вичентино, Л. Маренцио, К. Лежен, П. Ненна, К. Джезуальдо, мастера раннего барокко — М. Росси, Дж. Трабачи, Дж. Фрескобальди и др. В статье анализируются примеры специфической разработки античной хромы в их музыке; особое внимание уделено проблеме гармонизации мотива в системе старомодальной гармонии, выявляется его семантическое наполнение. Минуя классико-романтическую эпоху, античная хрома привлекла внимание некоторых композиторов XX века. Как показывают некоторые анализируемые примеры (А. Шнитке, С. Шаррино), стилистический потенциал «классического» мотива еще далеко не исчерпан.

Ключевые слова: древнегреческая музыка, хроматическая гармония, мелодика, Вичентино, Лежен, Джезуальдо, Фрескобальди

Abstract

The Ancient Chromatic Genus (*chrōma*) — from Antiquity to the Present Day

The article traces the life of the motif, derived from the Greek chroma genus (so-called antique *chrōma*, conditional *g–e–es–d*). In line with the interest for antique culture peculiar to European humanists this motif was caught up by the Renaissance and Early Baroque composers (N. Vicentino, L. Marenzio, C. Le Jeune, P. Nenna, C. Gesualdo, M. Rossi, G. Trabaci, G. Frescobaldi, etc.). The article analyzes examples of specific development of the antique *chrōma* in their oeuvre. Special attention is paid to the problem of the modal harmonization of the motif; furthermore, its semantics is revealed.

Neglected in the Classical and Romantic periods, antique *chrōma* had attracted attention of some composers in the 20th century. The stylistic potential of the "classical" motif is far from being exhausted as some of the analyzed examples show (A. Shnittke, S. Sciarrino).

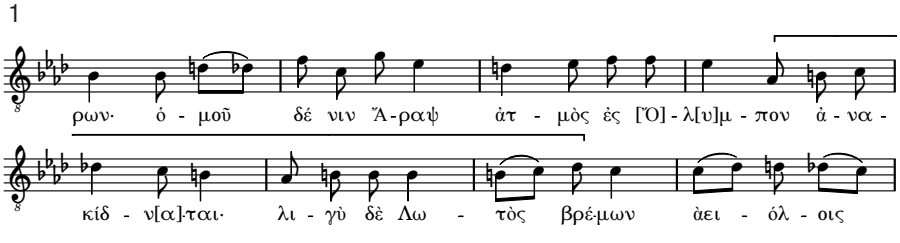
Keywords: Early Greek music, chromatic harmony, melodic motive, Vicentino, Le Jeune, Gesualdo, Frescobaldi

Маргарита Григорьева

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ХРОМА — ОТ АНТИЧНОСТИ ДО НАШИХ ДНЕЙ

В многоголосной музыке XVI века обращает на себя внимание характерный мелодический ход: *g–e–es–d*. Знатоки сразу признают в нем один из трех (наряду с диатоническим и энармоническим) родов греческой гармоники (науки о гармонии), а именно — *хроматический род*, о котором писали в своих трудах Аристоксен (IV в. до н. э.), Птолемей (II в. н. э.), Боэций (VI в.) и многие другие античные авторы. В античной гармонике хроматический род в тетрахорде получался путем смещения средних (или *кинуменов*) звуков на полтона вниз, при том что крайние звуки тетрахорда (или *гестоты*) оставались неподвижными, в результате чего внизу образовывалось два полутона подряд, так наз. *пикнон*[1]. Примеры сходной хроматики можно найти в современных реконструкциях Пельмана и Веста [14, *65*], например, в гимне Афинея (128–127 до н. э.) — звуки *as–h–c–des*, и они же — в нисходящем движении:

1



Этот пример — фрагмент мелодии, выдержанной в хроматическом роде. Музыканты же XVI века в попытках возродить хроматический род мелоса взяли из него только один ход. В современной исследовательской литературе этот ход называют по-разному. М. Кордес в книге о Вичентино

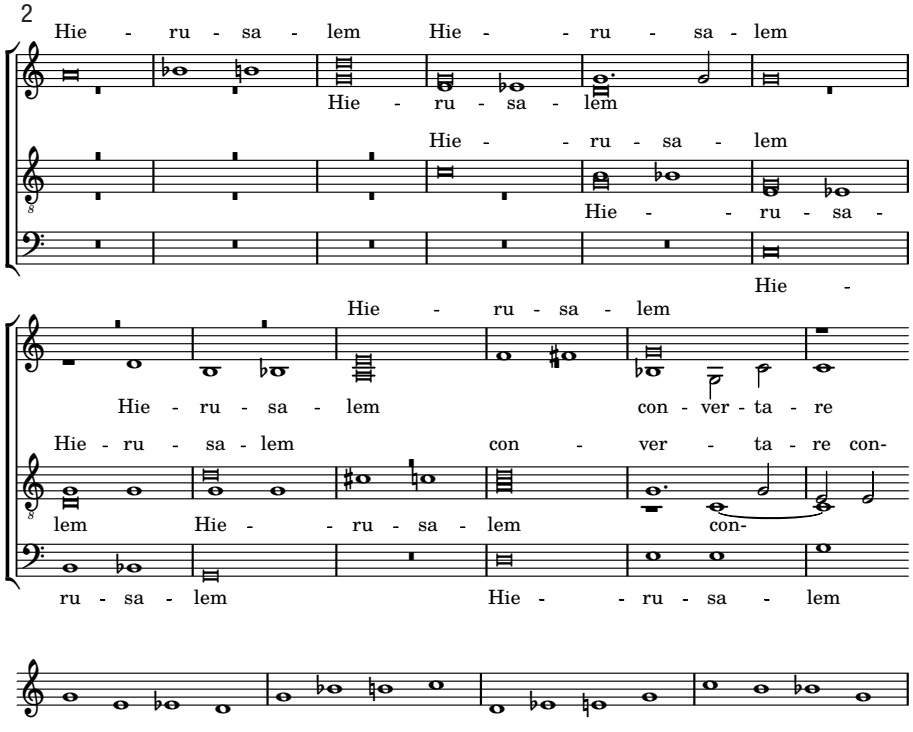
[1] Скученность. См. об этом: [9; 1].

[11, *57 et passim*] называет его хроматическим тетрахордом (der chromatische Tetrachord), аналогично поступает и П. Нидермюллер [13, *121–122*], оба имеют в виду псевдо-античный тетрахорд. Его «псевдо»-природа обнаруживается уже в том, что полуторатон, охватывавший две верхние ступени звукоряда, в европейской линейной нотации записан как терция, а третья ступень (следующая за ним) записана как понижающая альтерация второй, при том что у греков *кинумены* — разные ступени, а не варианты одной и той же. К. Дальхауз пишет по этому поводу: «Наше понимание античной хроматики ущербно. Эта ущербность ярко проявляет себя в невозможности непротиворечиво показать хроматический тетрахорд в нашей нотной записи, выражающей наше музыкальное мышление» [12, *88–89*]. Ю. Н. Холопов видит в этом ходе одно из проявлений ренессансной модальности и обозначает его метафорически словосочетанием «греческая хроматика» [10, *252*].

Насколько нам известно, работы, посвященной подробному исследованию понятия «античной хромы» (*а. х.*, так мы будем для краткости называть рассматриваемый ход), не существует. А между тем ее широкое хождение в музыке XVI–XVII веков вызывает определенный интерес.

Западноевропейская культура, выросшая из античности, обращалась к ее наследию на протяжении всей своей истории, особенно же интенсивно — в эпоху Возрождения. Интерес к греческой культуре и науке, на котором и основывалось движение ренессансного гуманизма, привел к многочисленным проявлениям антикизирующих тенденций в живописи, скульптуре, архитектуре, в литературе и философии. Не осталась в стороне и музыка. Стремление воплотить идеалы, темы, сюжеты, даже некоторые приемы древнегреческой музыки, которые можно было почерпнуть из античных музыкальных трактатов и «обычной» (в том числе, философской) литературы, стимулировало поиски новых форм и способов их воплощения, проявившихся и в сочинении музыки, и в конструировании специальных инструментов, и в теории. В Италии живо обсуждались возможности использования древнегреческих ладов и родов мелоса: напомним о знаменитом споре Лузитано и Вичентино, о полемике между Артузи и братьями Монтеверди; к данному вопросу обращались в своих трактатах В. Галилеи, Э. Боттригари, Дж. Б. Дони и многие другие авторы. Особенно показателен с этой точки зрения трактат Н. Вичентино *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* («Древняя музыка, приведенная к современной практике»), само название которого говорит о том, что древнегреческая музыкальная система понадобилась автору именно в применении к современной ему музыке, и в частности, к многоголосной. Вичентино подробно, с приведением примеров из собственных композиций, описывает древнегреческие роды. Например, во фрагменте мотета *Hierusalem convertare* (fol. 70v) показаны различные виды античной хромы в формах, применяемых в полифонии: в основном виде (*g–e–es–d*, *d–h–b–a*), в виде ракохода (*d–es–e–g*), в инверсии ракохода (*c–h–b–g*)[2].

[2] Все формы здесь выведены из основного вида.



Введение хроматических звуков в модальную систему музыки этого времени было, в целом, достаточно многообразным: повышение терцового тона в созвучии пенультимы (*fis* → *g*, *cis* → *d*, *gis* → *a*); в ультиме, для замены м. 3 на б. 3, при завершении на большом (мажорном) трезвучии (т. наз. «пикардийская терция», или ортофония[3]); транспозиция (мутация, или метабола) — перенос всего звукоряда на другую высоту; изолированное применение хроматических звуков и созвучий. Помимо этого постоянно применялось движение нескольких хроматических звуков подряд. Но тетрахорд, в котором интервальный состав соответствовал античной хроме, образует особый ее тип. Так, в мадригале Луки Маренцио *O voi che sospirate* (из Второй книги мадригалов, 1581) на слова «più sorda morte» *a. x.* проходит несколько раз в разных голосах (в форме инверсии) *g–b–h–c*, также на звуках *a–c–cis–d, d–f–fis–g, g–b–h–c*. Интересно заметить, что они словно «цепляются» друг за друга, как в соединенных тетрахордах древних греков; в тактах 21–22 — непосредственно[4]. Думается, что использование *a. x.* в этом мадригале «оправдано» отражением представлений композитора

[3] От греч. *orto* — выправление, в данном случае менее благозвучного на более благозвучное (термин автора данной статьи [2, *53*]).

[4] Аналогично и у Вичентино, например, *g–e–es–d* — *c–h–b–g* по принципу разъединенных тетрахордов, или *g–e–es–d* — *d–h–b–a* по принципу объединенных.

о музыке античной эпохи: на слове *antico* [*stile*] Маренцио причудливым образом объединяет в одной вертикали звуки *gis* и *as, cis* и *des*:

3

to; mu - ti u-na vol-ta quel suo an - ti - co sti -

to; mu - ti u-na vol - ta quel suo an - ti - co sti

to; mu - ti u - na vol - ta quel suo an - ti - co sti - le,

to; mu - ti u-na vol - ta quel suo an - ti - co sti -

to; mu - ti u-na vol - ta quel suo an - ti - co sti - le

Естественно, что и Вичентино использовал *a. x.* в своих сочинениях, например, в мадригале *Dolce mio ben* и в мадригале *Musica prisca*, который был специально сочинен им для демонстрации всех трех родов.

В это же время во Франции, в Академии поэзии и музыки (*Académie de poésie et de musique*), которую основал Жан Антуан де Баиф, увлеченно занимались древнегреческим искусством, в первую очередь реставрацией стиха, видя в нем эстетический идеал. Среди музыкантов Академии наиболее последовательно пытался воплотить «античные» идеи Баифа Клод Лежен. Его эксперименты были сосредоточены преимущественно в области музыкального ритма (так называемые «метризованные арии», *airs mesurés*), но есть и примеры воссоздания античной гармонии, как, в частности, в шансон *Qu'est devenu se bel oeil* (из Второй книги арий, опубл. 1608):

4

Qu'est de-ve - nu ce bel œil qui mon a - me éclai - roit ja de ses rays.

Qu'est de-ve - nu ce bel œil qui mon a - me éclai - roit ja de ses rays

Хотя это и уникальный пример в творчестве Лежена, он, тем не менее, показателен для «антикизирующей» тенденции. На протяжении этой шансон *a. x.* проходит девять раз, очень явно и определенно (см. в примере 3 верхний голос — т. 1–2, нижний — т. 3–4, средний — т. 4–5 и т. д.), что не оставляет сомнения в намеренном ее использовании с оглядкой именно

на античный хроматический род. Возможно, поэтому же Лежен применил здесь и характерную ритмическую формулу: одна длинная и две короткие доли — ∪ ∪, соответствующую античной ритмике — не акцентной, а долготной[5].

Стремление использовать хроматику как можно шире сказалось и на конструировании музыкальных инструментов[6]. В XVI веке строятся самые разные виды клавишных, в том числе хроматические клавесины, а Вичентино, как известно, создал удивительный инструмент — архиклавесин (также архиорган), на котором можно было играть во всех трех «греческих» родах мелоса. Этим инструментом владел феррарский музыкант Луццаско Луццаски[7]. В начале XVII века конструированием хроматических и энармонических музыкальных инструментов занимались многие, в том числе не музыканты: «Запрос на создание нового инструмента, названного архилютня <...>, появился в артистических кругах вице-королевского двора, в частности в неаполитанской Академии праздных (L'Accademia degli Oziosi), образованной в XVII веке под покровительством вице-короля, в которую входили аристократы, дворяне, юристы, артисты, ботаник Фабио Колонна — член Академии зорких (Accademia dei Lincei)[8], вместе с писателями Дж. Базиле, А. Спина и О. Катанео, поддерживающими связь с Маргаритой Австрийской, женой Филиппа III Испанского, и Изабеллой Австрийской» [15, *113*].

Многообразно и неоднозначно представлена хроматика у Карло Джезуальдо. Композитор по праву считается не только самым ярким «хроматистом» своей эпохи, но и одним из наиболее экстремальных экспериментаторов в области лада за всю историю западноевропейской музыки. Его гармонический стиль в целом — это сложное сочетание различных, зачастую противоположных, тенденций: модальность и тональность, гомофония и полифония, консонанс и диссонанс, конкорд и аккорд, диатоника и хроматика.

В силу жизненных обстоятельств в 1594 году Джезуальдо оказался при дворе герцога Альфонсо II д'Эсте в Ферраре, мекке тогдашней культуры, через которую прошли в разное время такие выдающиеся музыканты, как Якоб Обрехт, Киприан де Роре, Жоскен Депре, Андреа Вилларт и где жил и работал Луццаско Луццаски — музыкант, которому Джезуальдо хотел подражать. Косвенным доказательством влияния Феррары является то, что

---

[5] См. также в статье Т. С. Кюрегян «Музыка античных форм» [4]. Этим ритмом увлекался Оливье Мессиан, как известно, вообще уделявший ритму большое внимание, и по этой, в том числе, причине восхищавшийся Леженом.

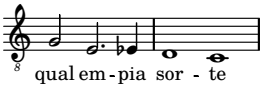
[6] Другой, столь же важной, задачей конструирования зачастую необычных клавишных инструментов было стремление добиться акустической чистоты созвучий.

[7] «Главный органист его высочества Луццаски хорошо управляется с этим инструментом, он играл на нем сочинения, специально для него написанные» [7, *541*].

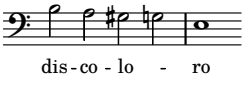
[8] Колонна разработал проект особого клавикорда, на котором могла исполняться музыка всех родов, включая хроматический и энармонический; инструмент детально описан в трактате «Sambuca Lincea» (1618).

в первых двух книгах мадригалов — их Джезуальдо привез с собой из Неаполя[9] — образцы античной хромы не встречаются ни разу, словно Джезуальдо никогда о ней не слышал (в этих книгах хроматики вообще меньше, чем в последующих). Могли ли ему сообщить о греках музыканты из академии[10] отца — П. Ненна, Дж. де Мак?.. А вот начиная с Третьей книги, создававшейся, наряду с Четвертой, уже в Ферраре, мы обнаруживаем в мадригалах этот тетрахорд[11]:

5а Третья книга мадригалов, №10 *Veggio, si, dal mio sole* (т. 20–21)

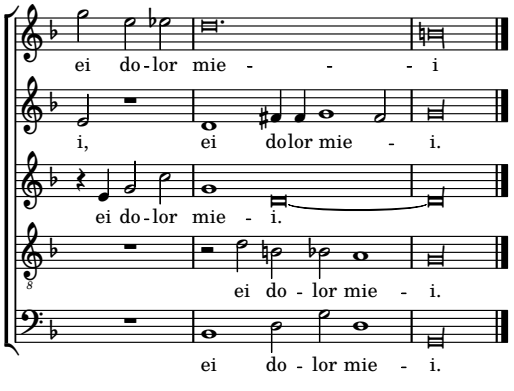


5б Четвертая книга мадригалов, №17 *Ahi, già mi diccolore* (т. 4–5, 6–7)



Но особенно показательны в этом отношении Пятая и Шестая книги, в которых хроматика проявляется невероятно многообразно, и в том числе в форме *a. x.* В первом (*Gioite voi col canto*) и четвертом (*Dolcissima mia vita*) мадригалах Пятой книги поражает воображение выделенный в верхнем голосе (и потому очень заметный) оборот в виде тетрахорда *g–e–es–d*, аналогичный виченти́нову:

6а Пятая книга мадригалов, №1 *Gioite voi col canto*

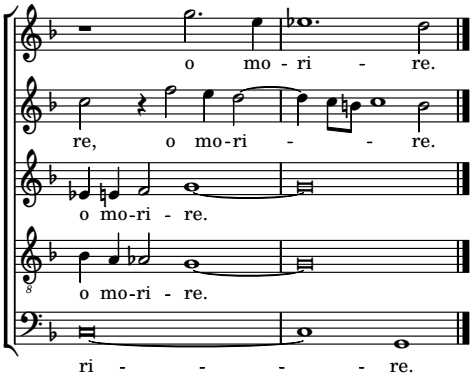


[9] А точнее, из города Джезуальдо, где он провел почти четыре года после известного убийства — 16 октября 1590 года композитор на почве ревности убил (или приказал убить) свою жену, Марию д'Авалос, и ее любовника, Фабрицио Карафу.

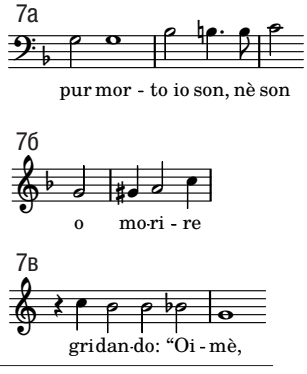
[10] Собственно, это скорее не академия, а встречи неаполитанских музыкантов с застольем и последующим музицированием (cenacolo — трапеза).

[11] Наличие в мотивах еще по одному звуку, полагаем, объяснимо количеством слогов в тексте.

6б Пятая книга мадригалов, №4 *Dolcissima mia vita*



В музыке Джезуальдо многократно встречаются все четыре формы античной хромы. Так, в примере 7 показаны мелодические последования интервалов: а) 3.1.1[12] вверх — инверсия (Пятая книга, II мадригал *S'io non miro*, т. 12–14)[13]; б) 1.1.3 вверх — ракоход (Пятая книга, IV мадригал *Dolcissima mia vita*, т. 41–42)[14]; в) 3.1.1 вниз — инверсия ракохода (Пятая книга, XV мадригал *Tu m'uccidi, o crudele*, т. 33–34)[15];



[12] Цифры означают количество полутонов.

[13] Также см. Духовные песни, №11, т. 11–12: *g–b–h–c*; Пятая книга мадригалов, №2, т. 12–14: *a–c–cis–d*; №10, т. 14–15; №4, т. 41–42; Четвертая книга, №6, т. 23–24; Пятая книга, №21, т. 9–11, имитационно в трех голосах: *c–es–e–f*; Четвертая книга, №6, т. 21–22.

[14] Шестая книга, №2, т. 8–9; Пятая книга, №10, т. 14–15; Шестая книга, №6, т. 16–17; Пятая книга №4, т. 41–42.

[15] Четвертая книга, №17, т. 7–8: *d–cis–c–a*; №14, т. 17–18; Пятая книга, №2, т. 29–30: *c–h–b–g*; №15, т. 33.

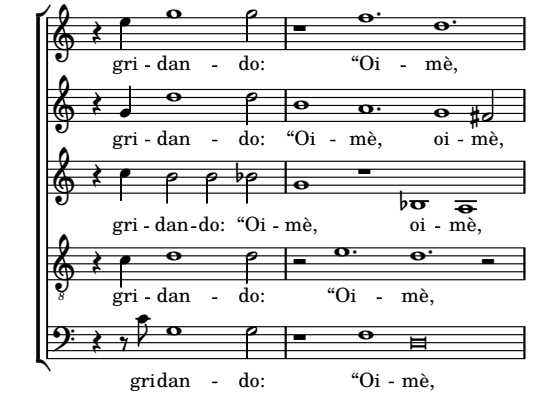
Духовные песни (Sacrae cantiones), №2, т. 53–55: *a–gis–g–e*, т. 57–58: *d–cis–c–a, g–fis–f–d*; Духовные песни, №3, т. 40–43: (*c*)–*h–b–a–fis*, дублировка в м. 3: (*a*)–*gis–g–fis–dis*; Духовные песни, №12, т. 22–27: (*c*)–*f–e–es–c*–(*h*); Пятая книга, №8, т. 45–47.

Духовные песни, №2, т. 53–55: *a–gis–g–e*; т. 57–58: *d–cis–c–a, g–fis–f–d*; Духовные песни, №3, 40–43: (*c*)–*h–b–a–fis*, дублировка в м. 3: (a)–gis–g–fis–dis; Духовные песни, №12, т. 22–27: (*c*)–*f–e–es–c*–(*h*); Пятая книга, №8, т. 45–47.

Хроматический род, который у греков существовал одноголосно, теперь встроен в многоголосие, вертикаль в котором к этому времени составляли как конкорды[16] — созвучия из трех и более тонов, образуемые соединением голосов полифонической ткани на коренном тоне, так и аккорды — цельный монолит с основным тоном. Так, фактура в мотете Вичентино *Hierusalem* (см. пример 1) явно полифоническая, с имитированием мотива античной хромы; тем не менее по вертикали образуются терцовые созвучия. Как же отражается здесь в вертикали тетрахорд *а. х.*, в частности, *хроматический полутон* как «характерный» интервал хроматического рода? Прежде всего полутон вызывает смену мажорного трезвучия на одноименное минорное (например, *C–c*, *G–g*, *A–a*) при нисходящем тетрахорде и обратную смену (например, *d–D*) — при восходящем. Также образуются терцовые соотношения (*Es*–C_6).

У Джезуальдо, как и у Вичентино, видим соотношение больших и малых трезвучий. Одноименные трезвучия образуются при нисходящем полутоне *e–es*. Таковы примеры из Пятой книги мадригалов, приведенные выше (см. пример 5); сходны мотивы, сходна и их гармонизация (во втором случае — 5б — усложненная диссонирующим задержанием). Такова же гармонизация и остальных примеров с нисходящим хроматическим полутоном:

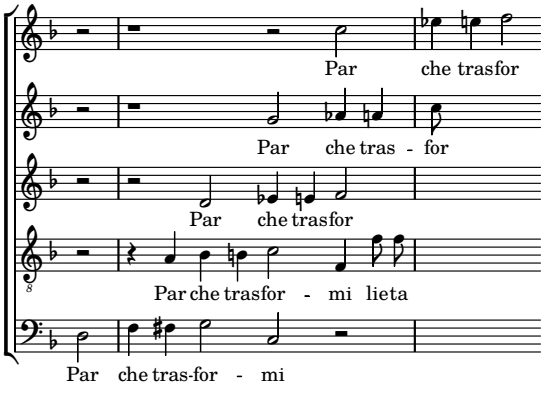
8а Пятая книга мадригалов, №15 *Tu m'uccidi, o crudele,* т. 33–34



Обратная замена при восходящем хроматическом полутоне:

[16] Термин предложен Ю. Н. Холоповым и разработан в исследованиях его ученика С. Н. Лебедева. Аналитическое различение конкордов и аккордов представляет отдельную научную проблему. Она специально рассматривается в диссертации Лебедева «Проблемы модальной гармонии в музыке раннего Возрождения» [6].

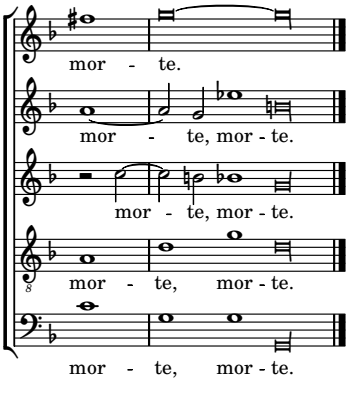
8б Пятая книга мадригалов, №21 *T'amo mia vita*, т. 9–11[17]



Одноименные трезвучия — одна из ярких стилистических черт гармонии Джезуальдо — широко применяются композитором и помимо античной хромы. Равноценность больших и малых терций обусловлена *вокальной* природой музыки Джезуальдо с ее естественной опорой на чистый строй. Но если замена заключительного малого трезвучия в дорийском, фригийском и эолийском ладах на большое была ко времени Джезуальдо уже данью традиции, то обратная замена — сознательная колористическая игра контрастами, которой наполнена вся музыка композитора, наверняка осознававшего различие аффектов, выражаемых большим и малым трезвучиями.

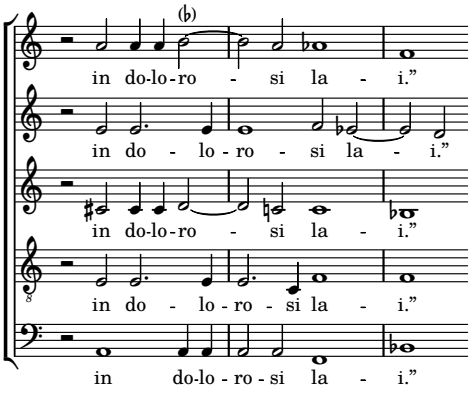
Другой вид гармонизации хроматического полутона у Джезуальдо, как и у Вичентино, — *терцовая* последовательность трезвучий (диатоническая, но также и хроматическая; например, в заключении мадригала II *S'i non miro* в Пятой книге на басу финалиса *G* красиво чередуются мажорные трезвучия *G–Es–G*, или, напротив, в мадригале VI *Io parto* из Шестой книги звучит последовательность двух минорных трезвучий *a–f*):

9а Пятая книга мадригалов, №2 S'i non miro



[17] См. также мотет III *Ave dulcissima Maria*, т. 40–43 из Духовных песен.

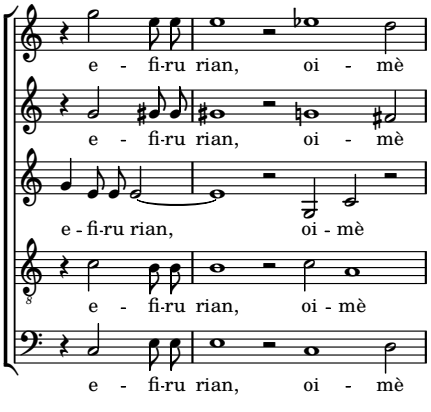
9б Шестая книга мадригалов, №6 *Io parto*, т. 26–28



Трезвучие *f*, выделенное ритмически, создает дополнительное омрачение (см. также мадригал IX в Третьей книге, *O mal nati messagi*, т. 13–14, на слова *Mori’dicesti, oi me*).

В V мадригале Шестой книги *Chiaro risplender* Джезуальдо в поисках еще более сильных средств гармонизует «отработанный» ранее вариант тетрахорда *g–e–es–d* совершенно необычно: для предельного усиления контраста он соединяет трезвучия *E-dur* и *c-moll*:

10



Образуется экстраординарная последовательность трезвучий: *C–E–c–D*[18]. Этот пример можно считать у Джезуальдо кульминационным в использовании *a. x.* В целом в Шестой книге она используется определенно меньше, в то время как самой хроматики становится значительно больше. Создается впечатление, что композитор исчерпал возможности *a. x.* (да они и в самом

[18] Возникает аналогия с «шубертовой» гармонией, но у Шуберта оба трезвучия минорны (*c–e*). Большетерцовая последовательность трезвучий у Джезуальдо создает даже более сильный эффект.

деле все же достаточно ограничены). Понятно, что дальнейшее стремление композитора найти новые, неведомые до того гармонические средства вело к появлению иной хроматики. Тут в большом количестве образуются мелодические линии из трех, четырех, пяти хроматических звуков подряд в каждом из голосов, неожиданные сдвиги (метаболы) в новый, часто далекий, звукоряд, замены отдельных ожидаемых диатонических созвучий хроматическими — образование так называемой «генетической»[19] хроматики.

Что же руководит прогрессией вертикальных созвучий в *а. х.*? Хотя в позднеренессансном многоголосии в условиях модальной системы уже проявляются элементы тонально-функциональных отношений в виде автентических и плагальных оборотов, последовательность хроматических вертикалей регулируется не тональными функциями, а образует конкордовые *сонантные ячейки*[20]. Так, последовательность *E–c* в последнем примере — типичная сонантная ячейка с полутоновыми прилеганиями / разрешениями: *gis* (как *as*)–*g*, *e* (как *fes*)–*es*, *h*–*c*:

E-dur	*e*	*gis*	*h*	*e*
c-moll	*c*	*g*	*c*	*es*

То же и при соединении, например, трезвучий *a–f, Es–G*, с такими же прилегающими полутоновыми мелодическими ходами.

А. х., как и многие другие «мадригализмы» в музыке того времени, часто (хотя и не всегда) обусловлена поэтическим текстом и вне его в таком случае не может быть воспринята адекватно. Вест трактует хроматизмы в приведенном в примере 1 дельфийском гимне («арабские благовония поднимаются к высотам Олимпа») как «мерцающие мелодии», которые свирель вплетает в пение.

Поводом к использованию хроматики для композиторов Ренессанса могли быть упоминания «древностей»: *antico stile* у Л. Маренцио, *бурливый Ауфид*, *Лесбия*, *Сирмион* у Киприано де Роре, образы *сивилл* у О. Лассо (в «Пророчествах Сивилл») и т. д. Другая ее сфера — риторические фигуры, более всего передающие образы страданий. *Жестокая*, *горе*, *убийственная боль*, *горькие слезы*, *рыданья*, *несчастная судьба*, *печаль*, *умираю*, *гибну* и т. п. — слова, призванные, по Винченцо Галилею, внушить подобно древним, другому человеку ту самую страсть, которую они в себе содержат. Этими и подобными словами наполнены не только мадригалы, но и духовная музыка.

Все античные роды и их оттенки, кроме диатоники, исчезли в Европе еще до начала Средневековья. Уже спартанские цари и эфоры ставили в вину знаменитому реформатору музыки Тимофею Милетскому метаболу в хроматику, за что тот понес страшное наказание в виде отрезания

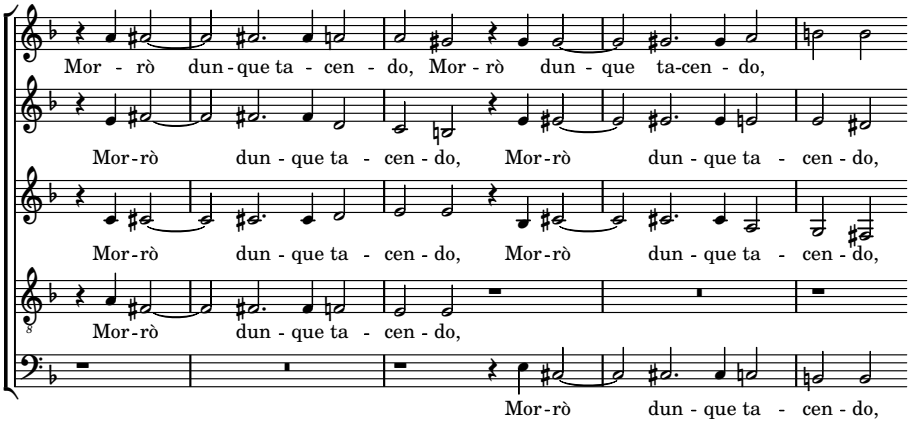
[19] Термин автора [2, *123*], от γένος — род, с указанием опять же на своеобразное подражание античности.

[20] Термин С. Н. Лебедева [6].

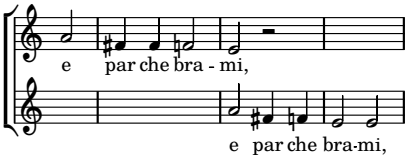
«лишних» струн. Об утере музыкантами хроматики и энармоники с едкой иронией говорил Псевдо-Плутарх: «Но прекраснейший строй, который ввиду его строгости особенно разрабатывали древние, совершенно заброшен современными музыкантами. <...> Их тупость и небрежность доходят до того, что за энгармоническим диэзом не признается вообще никакого воздействия на ощущение, почему он исключается из мелодии, а лица, рассуждавшие о нем и применявшие подобный строй, выставляются просто болтунами» [8, *78*]. Дж. Царлино, напротив, критически высказывается по отношению к хроматике. В трактате «Основы гармонии» он предостерегает музыкантов от применения «всех ступней рода и всех его интервалов, [которые] нельзя позволить, потому что это производит скверное впечатление» [7, *484*]. Многоголосие вынесло античной энармонике и античной хроматике окончательный приговор. Но ностальгия по античности сопровождала развитие западноевропейской музыки вплоть до наступления эры гармонической тональности и даже после этого. Эхо ренессансных изысканий античности звучит и в наступившей эпохе барокко, которое еще дышит воздухом Возрождения. *А. х.* можно обнаружить у многих музыкантов этой и последующих эпох.

Композиторы, творившие на грани веков, по-прежнему, традиционно, применяли *а. х.* в жанре мадригала. Помпонио Ненна (1556–1608) в мадригале *Mercè grido* из Пятой книги в самом драматическом месте (на словах *Morrò dunque tacendo*) выстраивает яркую хроматическую последовательность на звуках *a–fis–f–e* в нижнем голосе (и следом от звука ми: *e–cis–c–h*), а Микеланджело Росси (1601/1602–1656), создавая мадригалы, которые к его времени были уже не в моде, широко и явно в подражание Джезуальдо пользуется хроматикой, в том числе *а. х.* (мадригал *Per noi mi dir*):

11а П. Ненна. Мадригал *Mercè grido* из Пятой книги

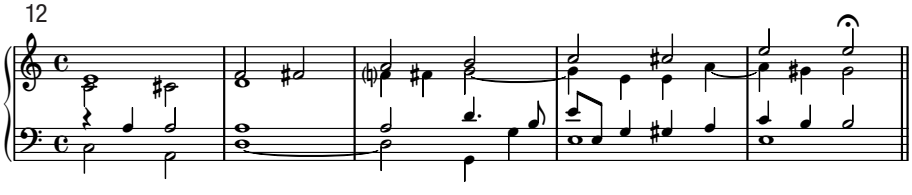


11б М. Росси. Мадригал *Per noi mi dir*



Асканио Майоне (1570–1627) по просьбе Фабио Колонны сочинил для его трактата «Sambuca Lincea» (см. примеч. 8) примеры с использованием хроматического рода в качестве иллюстрации возможностей сконструированного Колонной инструмента.

12

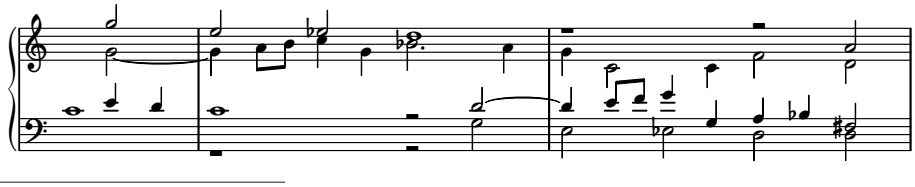


Хроматикой характеризуются сочинения итальянского композитора, органиста и клавесиниста Дж. М. Трабачи (1575–1647), что сам автор подчеркивает в заголовках своих произведений, например, *Ricercata sesto tono cromatico* (то есть «Ричеркар в шестом хроматическом тоне») из Второй книги ричеркаров (1615), во всех голосах которого обильно используется нисходящий трехполутоновый тетрахорд *f–e–es–d*, периодически преобразующийся в *а. х* (*g–e–es–d, d–h–b–a*).

Многочисленны примеры *а. х.* у Дж. Фрескобальди (1583–1643), что объясняется преемственностью традиции (Фрескобальди был учеником Л. Луццаски). В *Capriccio Cromatico con Ligature al Contrario* (из сборника «Токкаты для клавесина и органа») композитор десять раз применил звукоряд *а. х.* в различных ее вариантах[21]. Примечательно, что хрома здесь образована теми же звуками, что и у Вичентино и Джезуальдо.

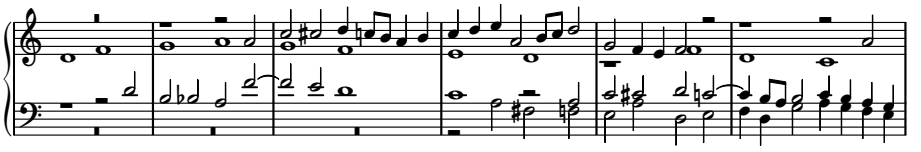
Грандиозное сочинение *Fiori musicali* (1635) содержит три органные мессы, пышно, как это было тогда принято, украшавшие богослужение. В *Kyrie della Madonna* богородичной Мессы композитор на протяжении всей части использует *а. х.* от разных звуков и в различных вариантах, что свидетельствует о сознательном ее применении:

13а



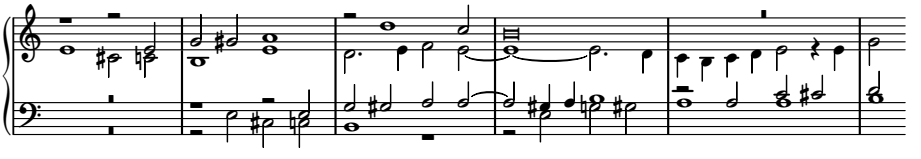
[21] При этом Фрескобальди разнообразит хрому, меняя первый звук или добавляя еще один полутон.

136



Самуэль Шейдт (1587–1654), написавший цикл Магнификатов во всех тонах в технике *alternatim*[22], в первом стихе (*Et exultavit*) Магнификата IV тона изящно вставляет в иниций *e–g–a* звук *gis*, в результате чего образуется *a. x. e–g–gis–a*, которую композитор проводит затем в разных формах от разных звуков:

14



Показательно, что композитор повторяет этот ход и в последнем стихе.

* * *

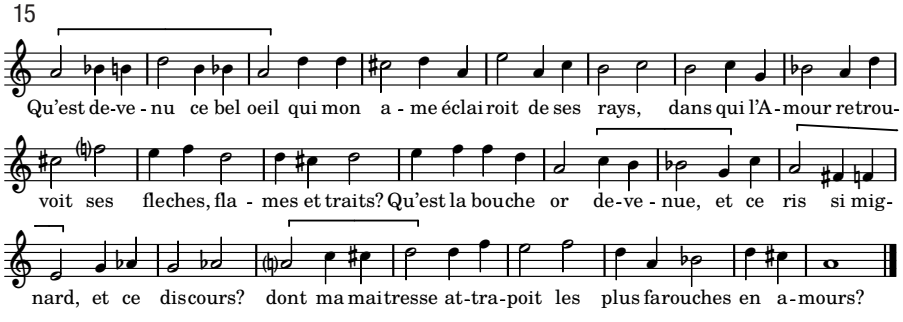
В Новое время мелодический ход, который мы обозначили как «античная хрома», перестал интересовать композиторов, хотя «античная тема» не исчезла из их поля зрения (как, впрочем, не исчезала во все времена). В XX веке в русле общего возрождения интереса к старинной музыке вновь отмечаются примеры обращения к античной хроме. Поводом для нее могла стать специальная идея. Современный итальянский композитор Сальваторе Шаррино (р. 1947) начинает свою оперу *Luci mie traditrici* («Лживый свет моих очей», 1998), сюжет которой обращен к судьбе Джезуальдо (впрочем, не названного прямо), пленительно красивой мелодией из упомянутой выше шансон Лежена (см. пример 3)[23]. Хроматическая мелодия Лежена (взят только кантус трехголосной фактуры) звучит в качестве своеобразной увертюры к опере и исполняется одноголосно за закрытым занавесом (см. пример 15).

В дальнейшем Шаррино повторяет ее в трех интермеццо. При этом композитор не меняет мелодию песни, но преобразует ее с применением различных приемов композиторской техники — перемещения в другие регистры (3-я, 4-я, 5-я октавы у скрипок), особых приемов игры (флажолеты

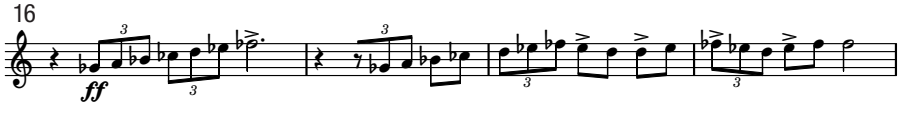
[22] Данная техника предполагает исполнение стихов хорала попеременно монодически и многоголосно (хором, инструментальным ансамблем или органом).

[23] Считается, что выбор музыки, не принадлежащей Джезуальдо, сделан намеренно, дабы не идентифицировать содержание оперы с ним. Кроме того, возможно, выбор композитором этой шансон, помимо указания на эпоху, мог быть продиктован аналогичными словами — *bel oeil*, ses *rays* (франц.) и *Luci mie traditrici* (итал.).

у струнных и духовых), необычных способов звукоизвлечения (шумное дыхание у духовых, язычковое тремоло, или тремоло с помощью руки), звуков неопределенной высоты, глиссандо, создающих экмелический эффект, также вводит в оркестр редкие инструменты (альтовая флейта in sol, lastra)[24]. Кроме того, в последнем Интермеццо песня уже не складывается в целостную мелодию, а прерывается паузами, в которых звучит авторский материал. Распад цельного тематического единства выступает как средство выстраиваемой Шаррино драматической коллизии, в конце которой наступают трагическая развязка и уход в небытие.



Античная хрома неожиданно всплывает в Четвертой симфонии (1984) Альфреда Шнитке (1934–1998). Композитор отмечал, что в этом произведении он «прибегнул к стилизации культовой музыки трех вероисповеданий: православного, католического и протестантского (в симфонии встречаются элементы знаменного распева, лютеранского хорала и юбиляции, напоминающие григорианский хорал), а также синагогального пения» [3, *82*]. Очевидно, что под «элементами синагогального пения» Шнитке подразумевал тетрахорд, в структуре которого присутствует ув. 2 (*ges–a*, *ces–d*). Помещенные внутрь звукоряда более развернутой структуры, эти увеличенные секунды не образуют «восточного» лада (известного под названием венгерской, или цыганской, гаммы); в сущности, у Шнитке получилась реинкарнация античной хромы — по принципу «соединенных тетрахордов»: *ges–a–b–ces, ces–d–es–fes*, как, например, здесь:



Показательно, что эти «синагогальные» мотивы — тоже образы плача.

[24] Технике композиции Шаррино (в том числе, и в связи с шансон Лежена) специально посвящена студенческая курсовая Марии Кузнецовой «Античная хрома в новой музыке на материале трех интермеццо из оперы Сальваторе Шаррино “Лживый свет моих очей”» (Московская гос. консерватория, 2014, научный руководитель Г. И. Лыжов).

...В мире постоянно эволюционирующего музыкального языка нечасто встречаются такие константы, которые проходят через века. Это чрезвычайно увлекательно — следить за тем, как краткий четырехзвучный мотив путешествует по странам и временам, приспосабливаясь всякий раз к новому языковому контексту. Можно вообразить, как удивились бы греки, услышав его в таких разных обличьях. Представляется, что технические и эстетические ресурсы античной хромы не исчерпаны и до сих пор. Европейская история музыки полнится примерами обращения композиторов к классической древности. Очень вероятно, что и новейшие композиторы в очередной раз откроют в античной хроме что-то новое.

Использованная литература

1. *Боэций А. М. С.* Основы музыки / подготовка текста, пер. с лат. и коммент. С. Н. Лебедева. М.: Московская консерватория, 2012. 448 с.
2. *Григорьева М. А.* Проблема гармонии в поздних сочинениях Карло Джезуальдо: дис. … канд. искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория, 2010. 254 с.
3. *Ивашкин А. В.* Беседы с Альфредом Шнитке. О премьере Четвертой симфонии // Музыка в СССР. 1984. Октябрь — декабрь. С. 82.
4. *Кюрегян Т. С.* Музыка античных форм // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа / ред.-сост. В. С. Ценова. М.: Московская консерватория, 2003. С. 18–28.
5. *Лебедев С. Н.* О модальной гармонии XIV века // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода. М.: Институт им. Гнесиных, 1987. С. 5–32.
6. *Лебедев С. Н.* Проблемы модальной гармонии в музыке раннего Возрождения: дис. … канд. искусствоведения. М., 1987.
7. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения: хрестоматия / сост. В. Шестаков. М.: Музыка, 1966. 572 с.
8. *Плутарх*. О музыке. Пер. Н. Н. Томасова с пояснительными примеч. и вступ. ст. Е. Браудо и с приложением биографии Плутарха А. И. Малеина. Пг.: Гос. изд., 1922. 91 с.
9. *Птолемей, Клавдий.* Гармоника в трех книгах. *Порфирий*. Комментарий к «Гармонике» Птолемея / издание подготовил В. Г. Цыпин. М.: Московская консерватория, 2013. 456 с.
10. *Холопов Ю. Н.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Ю. Н. Холопов. О принципах композиции в старинной музыке: Статьи и материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: Московская консерватория, 2015. С. 219–259.
11. *Cordes M.* Nicola Vicentinos Enharmonik. Musik mit 31 Tönen. Graz: Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 2007. 222 S.
12. *Dahlhaus C.* Zur chromatischen Technik Carlo Gesualdos // Analecta Musicologica. 1967. Bd. 4. S. 77–96.
13. *Niedermüller P.* Contrapunto und effetto. Studien zu Madrigalen Carlo Gesualdos. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001. IX, 267 S.
14. Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments Edited and Transcribed with Commentary by E. Pöhlmann and M. L. West. Oxford: Clarendon Press, 2001. 222 p.
15. *Sisto L.* I liutai tedeschi a Napoli tra cinque e seicento. Roma: Istituto Italiano per la storia della musica, 2010. 224 p.