

*На правах рукописи*

**ГРИГОРЬЕВА Маргарита Александровна**

**ПРОБЛЕМА ГАРМОНИИ В ПОЗДНИХ  
СОЧИНЕНИЯХ КАРЛО ДЖЕЗУАЛЬДО**

**Специальность 17.00.02 - музыкальное искусство**

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва

2010

Работа выполнена на кафедре междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент  
Московской государственной  
консерватории имени П.И. Чайковского  
**ЛЕБЕДЕВ Сергей Николаевич**

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор  
Российской академии музыки  
имени Гнесиных  
**ГЕРВЕР Лариса Львовна**

кандидат искусствоведения,  
шеф-редактор телеканала «Агро-ТВ»  
**БАРСКИЙ Владимир Маркович**

Ведущая организация: **Саратовская государственная  
консерватория им. Л. В. Собинова**

Защита состоится 23 декабря 2010 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13/6.

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

Автореферат разослан 22 ноября 2010 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,  
доктор искусствоведения, профессор

**Ю.В. Москва**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность исследования.** В музыкальной науке до сих пор не сложилось сколько-нибудь *последовательного* объяснения *гармонии* Карло Джезуальдо. О Джезуальдо существует немало зарубежных и отечественных исследований специального и общего характера, но современная наука ограничивается исследованием отдельных ее аспектов, как правило, это наблюдения над техникой композиции (контрапункт и хроматика как средство его украшения), систематическое описание каденций и/или клаузул, роль гармонии как инструмента «маньеристской» риторики и т.п. При всей важности этих и подобных научных наблюдений все же они не дают *общего представления* о гармонии композитора. Возникает настоятельная необходимость в нахождении связующего звена для отдельных наблюдений. Таким является рассмотрение всех этих частных в *ладовой системе*, в этой поистине важнейшей категории гармонии. Гармония Джезуальдо представляется уникальным и художественно полноценным явлением, не сводимым к какому-либо одному общеизвестному типу звуковысотной организации. Уже по одной только этой причине она заслуживает рассмотрения как целостная система, а не как сумма некоторых (хотя и весьма важных) отдельных структурных особенностей. *Целостный теоретический взгляд на гармонию Джезуальдо сообщает данному исследованию актуальность.* Также актуальной представляет разработка *практического* метода анализа его гармонии, дифференцированно рассматривающего модальные и тональные черты и их совместное действие. Наконец, актуально вписать гармонию Джезуальдо в *эволюционный* контекст европейской звуковысотной системы, тем самым дополнить и развить общую *теорию* гармонии, а в *истории* гармонии более четко охарактеризовать ее важнейшую (и сложнейшую) «переходную» фазу.

**Степень научной разработанности.** Из *зарубежных* трудов обобщенного плана, трактующих, в том числе и проблематику данной диссертации, интерес представляет книга Г. Уоткинса «Джезуальдо. Человек и его музыка», лучшая на сегодняшний день научная биография Джезуальдо, претендующая на максимально полное освещение жизни и творчества композитора, а также вышедшая в 2010 году его новейшая книга «Колдовство Джезуальдо. Музыка, миф и память». Проблема хроматики Джезуальдо специально рассматривается в статьях К. Дальхауза «О хроматической технике Карло Джезуальдо», М. Мангани «Некоторые аспекты хроматизма Джезуальдо». Статья К. Дальхауза «Маньеристская техника диссонанса Джезуальдо» посвящена особенностям трактовки диссонанса в музыке Джезуальдо. Проблема тональности и «атональности» (тоже в связи с маньеризмом) рассматривается в статье Л. Финшера «Атональность Джезуальдо и проблема музыкального маньеризма». Специально мадригалам Джезуальдо, в том числе и их гармонии, посвящено три известных нам диссертации: Ф. Кайнера «Мадригалы Джезуальдо ди Веноза» (1914 г.), П. Нидермюллера «"Contrapunto" и "effetto"» (1999 г.), Х. Шонекера «Эстетическая дилемма итальянских композиторов 1590-х годов. Хроматика в поздних мадригалах Луки Маренцио и Карло Джезуальдо» (2000 г.). Большое значение имеют труды, в которых музыка Джезуальдо так или иначе за-

трагируется на фоне общей проблематики доклассической гармонии: в книгах Э. Ловинского «Тональность и атональность в музыке XVI века»; М.Р. Маниатес «Маньеризм в итальянской музыке и культуре, 1530–1630», а также в трудах, посвященных общим проблемам гармонии изучаемой эпохи: в книге М. Кордеса «Энармоника Н. Вичентино», в исследовании Б. Майера «Лады классической вокальной полифонии», в диссертации Дальхауза «Исследования о происхождении гармонической тональности», в книге З. Гисселя «Путь к старинной музыке. Лады в вокальной музыке XVI–XVII вв.» и некоторых других.

В отечественном музыковедении гармония Джезуальдо затрагивается в диссертации Н. К. Казарян «Мадригалы Карло Джезуальдо» (и в ее статье «О принципах хроматической гармонии Джезуальдо»), в статье Т.Н. Дубравской «Итальянский мадригал XVI века» и книге «Музыка эпохи Возрождения. XVI век»; в книге А.П. Ментюкова «Очерки истории гармонических стилей, ч.1 (от Гукбальда до Скарлатти)», в статье Л. Шевляковой «Ладогармонические особенности мадригалов Джезуальдо». Поскольку в звуковысотной системе Джезуальдо категория хроматики занимает едва ли не центральное место, существенной для нас стала диссертация В.М. Барского, который впервые в отечественной науке дал универсальную систематику видов хроматики и представил исторический обзор ее видов и форм. Для понимания модальности на стадии завершения эпохи Возрождения оказались ценными теоретические идеи Г.И. Лыжова, развитые в его диссертации и в статьях о Лассо. Проблема тональности в старинной музыке со всей определенностью поставлена в статье С.Н. Лебедева «Прототональность в музыке западноевропейского средневековья и Возрождения», ставшей для нашей диссертации важнейшим вектором исследования ладовой структуры у Джезуальдо. Его же диссертация о гармонии XIV века послужила теоретической базой для развития специфических понятий модальной гармонии применительно к нашему материалу.

Каждая из существующих на сегодня работ дает обильный материал для исследования гармонии Джезуальдо, тем не менее уникальность его гармонической системы настоятельно требует создания новой целостной теоретической модели.

**Методологической основой** исследования является метод *историзма*, позволяющий, при наличии неких *общих* основ, обнаружить *специфику* каждой эпохи. При этом никакая широта взгляда не должна заслонять объекта исследуемого, все выводы должны делаться только из его анализа. Важно видеть исследуемый объект и «изнутри» эпохи, глазами его современников, но также важен и современный взгляд, позволяющий, при знании всего последующего, увидеть, что же происходило «на самом деле». Основой *музыковедческого* метода для нашего исследования послужил научный метод Ю.Н. Холопова, рассматривавшего гармонию в объеме присущих ей разнообразнейших исторически и локально специфических проявлений как *универсальную* категорию музыки.

#### **Цели и задачи исследования.**

- Установить и охарактеризовать основные категории гармонии в корпусе избранных сочинений.

- Выявить характерные для гармонии Джезуальдо формы старинной модальности.
- Рассмотреть проблему старинной тональности применительно к музыке Джезуальдо.
- Выяснить приложимость традиционной типологии хроматики и при необходимости пересмотреть ее с учетом специфики рассматриваемого материала.
- Исследовать взаимодействие гармонии с другими категориями музыкального языка (прежде всего, ритмом, складом, формой), а также в связи с поэтическим и молитвословным текстом.
- На основе комплексного исследования звуковысотных феноменов создать современную теоретическую модель гармонии, адекватную объекту исследования.

**Предметом исследования** является гармония в *поздних сочинениях* Джезуальдо — в Пятой и Шестой книгах мадригалов, в цикле «Респонсории» и в сборнике «Духовные песнопения». Совокупное рассмотрение указанных светских и духовных сочинений мотивируется близостью наблюдаемого в них гармонического языка, выделение их в единую группу — сосредоточением именно в них *характерности* гармонического стиля Джезуальдо в целом.

**Материал исследования.** Нотной базой для исследования послужило критическое издание В. Вайсмана и Г. Уоткинса — лучшее на сегодняшний день издание музыки Джезуальдо. В материал исследования включены также музыкально-теоретические источники — факсимиле и современные переиздания трактатов (Н. Вичентино, Г. Глареана, Дж. Царлино и некоторых других ученых) XVI — первой половины XVII веков.

#### **Научная новизна диссертации.**

Уникальность гармонической системы Джезуальдо, несводимой к какому-либо одному типу, предопределила возможность создания новой теоретической модели его гармонии, в связи с чем были заново определены:

- формы старинной модальности и тональности; их взаимодействие;
- классификация видов хроматики;
- особые способы формообразования, координация текста и формы.
- разработана примерная методика практического анализа гармонии.

**Практическая значимость работы** может найти отражение в преподавании гармонии, в особенности ее исторической части. Автором диссертации разработана и преподается на кафедре истории и теории музыки Волгоградского института искусств им. П.А.Серебрякова программа по предмету «Эволюция ладогармонических систем», составной частью которой является гармония Средневековья и Возрождения. Результаты исследования могут быть применены также в курсах анализа (старинных) форм, музыкально-теоретических систем, истории музыки.

**Апробация работы.** Основные положения диссертации нашли отражение в выступлениях соискателя на ежегодных научных конференциях Серебряковские чтения (Волгоград, 2002-2007), обсуждались на кафедре истории и теории музыки Волгоградского института искусств им. П.А. Серебрякова в апреле 2008 г., публи-

кациях в сборниках и специализированных журналах «Музыковедение» и «Старинная музыка». Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской консерватории им. П.И. Чайковского и была рекомендована к защите 23.12.2008 года.

**Структура работы** обусловлена стоявшими перед исследователем целями и задачами. Диссертация состоит из введения, шести глав, заключения и четырех приложений.

## СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы диссертации, рассматривается степень научной разработанности проблемы, обозначаются цели и задачи исследования, описывается методологическая база, раскрывается научная новизна, формулируются положения, выносимые на защиту, определяется практическая значимость работы. Введение включает также обзор и анализ важнейшей литературы, посвященной различным аспектам исследования.

В **Главе 1 «Музыкально-теоретический аппарат»** обсуждаются некоторые необходимые для нашего исследования музыковедческие термины и понятия, которые трактуются разными музыковедами по-разному, особенно такие, которые экстраполируют терминологию гармонической тональности (классико-романтической гармонии) на музыку старинных эпох. Поскольку музыковедческие термины и понятия в большинстве своем носят не строго математический, а исключительно «договорной» характер, необходимо, прежде чем применять такие термины, конституировать границы их понимания (без какой-либо претензии на окончательность суждений) в данной работе.

Понятие *гармонии* не относится только к мажорно-минорной системе; гармония представляется как обязательная для музыки любой эпохи слаженность звуков, как идеальная, «музыкально-логическая» константа любой звуковысотной структуры, в том числе, и в музыке Джезуальдо.

*Склад* не исчерпывается только господствующей в академической музыке эпохи имитационной полифонией, отчетливо видна также силлабическая гоморитмическая фактура, внешне сходная с будущей аккордовой. Однако эта фактура еще не является в полном смысле аккордовой, поскольку необходимый для нее гомофонно-гармонический склад еще не вполне сложился; наблюдаемая у Джезуальдо полифоническая фактура гоморитмического типа правильной должна быть охарактеризована как *итальянский фобурдон*.

Основу гармонии составляют 2 типа вертикали: *конкорд* и *аккорд*, различающиеся прежде всего по тому, что лежит в основании: коренной тон (в конкорде), или основной тон (в аккорде). Гармоническая вертикаль строится на консонантной основе, отсюда — господство в гармонии Возрождения *трезвучий* (хотя еще без этого названия). Устойчивое ощущение трезвучия с основным тоном предполагает и его *обращения*, секстаккорды и квартсекстаккорды (первые теоретиче-

ские свидетельства об обращении засвидетельствовал в 1610 г. немецкий ученый Иоганн Липпий). Созвучия различаются по их сонантности, образуя сонантные ячейки, в которых одни сонансы переходят в другие. Появляются и диссонирующие вертикали, правда, еще не как самостоятельные, а как результативные, с участием линейных неустоев (в т.ч. неаккордовых звуков).

*Метрическая и ритмическая* организация многоголосной музыки находится между мензуральной и тактовой метрикой. При том что музыка Джезуальдо по традиции записывается мензурально, по-существу она уже содержит метрическое распределение долей. При том что метрической экстраполяции как принципа в ней не наблюдается, *сильные и слабые доли*, а также затакт, вполне выделяются.

Центральной проблемой гармонии любой эпохи является *лад*. В музыке Возрождения это *модальный лад*, со своей системой функций: финалис, реперкусса, амбитус, мелодические модели. Восемь церковных ладов «под занавес» эпохи пополнилась еще четырьмя, образовав «Додекахорд» (Глареан) или «додекамодальную» систему (Царлино). Но процессы, происходившие в музыке конца XVI века, вносят в ладовую систему существенные изменения. Исчезновение разницы между автентическими и плагальными ладами, отсутствие лидийского, превратившегося, благодаря постоянному применению звука *b*, в ионийский, привели на деле к пяти ладам: дорийскому, фригийскому, миксолидийскому, эолийскому и ионийскому. Такой точки зрения придерживался ряд теоретиков (К. Дальхауз, К. Еппесен, Ю. Холопов), другие же (Б. Майер, Г. Лыжов, Х. Шонекер) считают, что и в конце XVI в. композиторы по-прежнему использовали 8 церковных ладов, а отклонения от системы были следствием соответствия аффекту, считываемому из поэтического или духовного текста (нем. «Wortausdeutung»).

При господстве модальной системы в гармонии описываемой эпохи уже определенно проявляются *тональные* черты. Разумеется, это тональность иного типа, которую точнее следует определить как *прототональность*. Различные факторы: сонантность (в многоголосной музыке — логика последования диссонанса и консонанса), метр, стих (в вокальной музыке) и форма обуславливают явление, которое идентифицируется восприятием как *тональное тяготение*; в соотношении гармонических вертикалей становятся постоянными автентические и плагальные обороты. Но ренессансная тональность не содержит развитой тональной периферии и тяготение в ней не имеет сквозной природы, потому такую тональность обозначают как *рыхлую*. Два принципа ладовой организации не коррелятивны и могут присутствовать одновременно, что чрезвычайно важно для понимания гармонии Джезуальдо (как, впрочем, и других композиторов этого времени).

В работе различаются понятия *хроматики* и *хроматизма*. Если хроматика — это (используя лексику Аристотеля) *ens in potentia*, то хроматизм можно представить себе как *ens in actu*, мелодический ход, содержащий хотя бы одну хроматическую ступень. Хроматика и хроматизм соотносятся как род и вид. Хроматика — это *род*, а *видов* его реализации множество. Типология видов хроматики (ввиду особой значимости этой категории именно для данной работы) специально рассматривается в исследовательских главах.

Сочинения Джезуальдо вокальные, отсюда — необходимость пристального внимания к *тексту*, неотъемлемому компоненту особой, *текстомузыкальной* формы. Кроме того, текст определял и *аффекты*, стабильную музыкальную реакцию на смысл текста, порождая музыкально-риторические фигуры (клише) для выражения различных чувств и состояний (радость, печаль, смерть и т.д.) и даже для выделения отдельных слов. В передаче этих аффектов гармонии (наряду с другими средствами музыки) отведено почетное место.

Для того чтобы построить современную теоретическую модель необычной, сложной и трудно объяснимой гармонии Джезуальдо, необходимо рассмотреть не только *уже известные* в науке категории звуковысотной системы, но и — на основании аналитических наблюдений над его музыкой и изучения теоретических свидетельств его современников и ближайших предшественников — ввести по необходимости некоторые *новые*, без которых выстраиваемая теоретическая модель не может быть адекватной самой рассматриваемой музыке.

**Глава 2** состоит из нескольких разделов. В первом, на примере анализа мадригала V.I<sup>1</sup> показано, что традиционными аналитическими методами, т.е. разбирая *одну только* модальность, либо *одну только* тональность, полностью объяснить гармонию Джезуальдо не удастся; ни модальность, ни тональность не присутствуют в «чистом» виде. Но поскольку мы слышим музыку Джезуальдо как художественную целостность, остается предположить, что в его гармонии каким-то образом воплотились оба принципа лада, в неких весьма специфических формах, поэтому возникает необходимость определить их взаимодействие, сначала *отделив* их друг от друга, а затем вновь *соединив*, что, возможно, позволит увидеть некие индивидуальные черты ладовой структуры.

Во втором разделе осуществляется исследование *элементов* гармонии — звуковысотных структур и их первоначального значения. Для понимания условий их употребления необходимо несколько составляющих, в первую очередь представление о *ритме* и *метре* той эпохи, поскольку небезразлично, какие созвучия композитор помещает на сильных, а какие на слабых долях. Это касается соотношения консонанса и диссонанса, устоя и неустоя, ритма гармонических смен, даже диатоники и хроматики, что существенно, поскольку с физико-акустической точки зрения эти созвучия невозможно никак анализировать, так как сонансы там одни и те же. В основе метра в музыке Джезуальдо формально лежит *семибревис*, расшифрованный в транскрипциях как целая нота. Почти во всех мадригалах в издании Молинаро-Вайсмана выставлен размер C, но количество долей в «такте» ему может не соответствовать. В мадригале VI.17 объединение трех семибревисов в 1-м «такте», видимо, показалась издателю необходимым, так сказать, «по смыслу текста», для выразительного произнесения начальных слов *Moro lasso*. Счет по семибревисам не является абсолютной мерой, музыка не оставляет сомнений, что Джезуальдо не ограничивался квантитативной ритмикой, в музыке ясно ощутима разница между сильными и слабыми долями, хотя их чередование не имеет еще регулярного ха-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее обозначения мадригалов сделаны таким образом: римская цифра указывает на номер книги, арабская после точки — номер мадригала, после запятой (если необходимо) — номера тактов.



рактера по типу метрической экстраполяции (2... 4... 8...). В условиях отсутствия тактовой метрики композитор играл не долями, а конкретными ритмическими величинами. Естественной предпосылкой распределения сильных/слабых долей следует считать *грамматические ударения* в словах.

В следующем разделе главы решается проблема выявления типа гармонической *вертикали*. Ее основу составляют *конкорды* с коренным тоном в основании, в то же время часть созвучий в рамках музыки полифонического склада выглядит как *аккорды* (прежде всего, трезвучия) с основным тоном. Определить отличие конкорда от аккорда нелегко. *Линейная* логика соединения вертикальных структур реферирует в нашем восприятии ощущение конкорда; если звуковысотные структуры связаны *акустической* логикой вертикали, с неизбежностью возникает ощущение аккорда. Стилиевой исток характерного для Дезуальдо гоморитмического многоголосия, которое наш слух воспринимает как аккордовое, — итальянский фобурдон. Фобурдонную фактуру видим и в духовной (*Miserere*), и в светской (мадригал V.7, 1-3) музыке. Смещение фобурдонного и имитационного типов полифонической фактуры говорит о продуманной стилевой *манере* композитора, который *совершенно сознательно* играл на их фактурном различии, в полном соответствии с эстетикой современного ему художественного *маньеризма*. Для определения аккорда мы принимаем во внимание следующие критерии: четко выраженная (непосредственно воспринимаемая слухом) вертикаль, сильная доля тактусов продолжительностью не менее двух четвертей (в транскрипции Вайсмана), основной тон в нижнем голосе (басу), ход баса по основным тонам на квинту или кварту (осознание ближайшего акустического родства), перемещение в фактуре созвучия по его тонам (обращения), связывание близлежащих созвучий («прогрессия») по логике трезвучия (и/или его обращений). Контекстное смысловое различие конкорда и аккорда проиллюстрировано в диссертации многими примерами.

Аккордами без исключения являются *заключительные* созвучия, у Дезуальдо (как и у его современников) это трезвучия. Композитор, с его тончайшим «сонорно-акустическим» чутьем, неукоснительно и без единого исключения заканчивает каждое свое сочинение *большим* трезвучием, в котором диатоническая ступень заменяется хроматической, словно «выправляет» несовершенство малого, поэтому явление «сонорной коррекции» мы предлагаем назвать *ортофонией* (от греч. ὀρθός — прямой) в противоположность распространенному термину «пикардийская терция», которая подразумевает завершение мажорным трезвучием *минорного сочинения*, в нашем же случае, во-первых, нет еще ни минора, ни мажора, а во-вторых, Дезуальдо подменяет не только малое трезвучие большим, но и наоборот, и не только в каденциях, но по всему тексту. Это сознательный композиторский прием, колористическая игра.

Укрепление трезвучий как самостоятельных единиц в гармонии Дезуальдо позволяет говорить об их *обращениях*. Сектаккорды и квартсектаккорды, будучи во многом конкордового происхождения, берутся в его гармонии и самостоятельно, либо как перемещения после трезвучия, либо в результате несколько увеличен-

ных в длительности вспомогательных звуков; нередко в параллельном движении, в технике английского (и французского) фобурдона.

Гармонию Джезуальдо упорно называют «диссонантной». Однако, бóльшая часть диссонансов у Джезуальдо типична для эпохи. Это, прежде всего, *задержания* в каденциях. Но он широко применял задержания и *вне каденций*, как дополнительное средство для выражения лирической экспрессии. Диссонантность усиливается, если диссонансирующий звук не выдержан, а *повторен*. Аналогичный эффект получается и при *проходящих* звуках: на фоне выдержанного звука диссонантность сдержаннее, а при наложении на реально звучащую ноту диссонантность увеличивается. Представляется, что композитор специально стремился получить особо экспрессивное звучание, добиться какого-то нового, неслыханного дотоле звучания, настоящего диссонанса (еще «не зная» таких аккордов, которые появятся позже). Следствием задержаний оказываются структуры, сходные с разными септаккордами: малый минорный, малый уменьшенный, большой мажорный, малый мажорный (будущий доминантсептаккорд). Кроме того, Джезуальдо создает скопления диссонансов, подобных многотерцовым вертикалям, или даже нетерцовых, близких к кластерам, за счет органных пунктов, взятых скачком диссонансов, неприготовленных и/или неразрешенных.

Принцип использования устойчивой связи *интервальных сонантных ячеек* секста – октава, терция – прима, которые присутствуют и в конкордовых ячейках, остался, но ко времени Джезуальдо, когда гармония прошла уже значительный путь, он преобразовался. На новом «этаже сонантности» (по точному выражению Ю.Н.Холопова) место самого совершенного консонанса квинтоктавы заняло большое («мажорное») трезвучие. Соединения *аккордов* в простейшие ячейки (прогрессии, последовательности) приобрели ко времени Джезуальдо характер гармонических стереотипов. На месте *сонантных* ячеек появились  *типовые гармонические обороты*, на основе открытия акустического родства первых обертонов натурального звукоряда. Эти обороты — константа гармонии XVI в. В условиях отсутствия сквозной тональности, в которой нет иерархически связанных отношений, присутствуют только эти простейшие ячейки, типовые гармонические обороты. В них при переходе от первого созвучия ко второму важен гармонический эффект, ощущаемый при определенных метрических условиях. Этот абсолютный эффект, независимо от ладового контекста, может использоваться разнообразно. Он может проявиться в пенультиве и ультиве каденций, а может быть и не связан с нею, что не устранивает узнаваемости гармонического стереотипа, в этом случае правильнее трактовать его с точки зрения общетеоретических представлений о двучленных ячейках, в которых обязательно есть арсис (подъем) и тезис (спад). Джезуальдо, который полностью отрефлектировал гармонический стереотип, отражает его то как норму (тогда арсис попадает в пенультиву каденции, а тезис — в ультиву), то сознательно нарушает эту норму (тогда арсис может оказаться в конце строки, а тезис в начале следующей). Во многом этот эффект зависит от ритма, а в условиях «бестактовой» метрики — от стихового ударения, соотношения более крупной или менее крупной длительности, что реферирует в восприятии либо автентический,

либо плагальный оборот. Все перечисленные (и подобные) обороты — готовые аккордовые модели («кирпичики») гармонического стиля Джезуальдо, работающие сами по себе. Формирующиеся на их основе автентические и плагальные обороты уже имплицитно осознают гармоническую логику, т.е. осознание ближайшего акустического родства основных тонов, но важно понять их действие в *ладовой системе*, рассмотрению специфики которой в поздних сочинениях Джезуальдо посвящена следующая глава.

**Глава 3** раскрывает важнейшую для диссертации проблему *лада*. Гармоническая система поздних сочинений Джезуальдо — это сплав современной ему системы *модальности* и все более проявляющейся *тональности*, сплав, вкуче с широким внедрением *хроматики*, образующий в целом некое особое явление, индивидуальный язык. Чтобы убедиться в этом, необходимо выявить и описать признаки этих слагаемых по отдельности.

*Модальные черты.* Ожидаемые (конститутивные) признаки модальности — базовый для западноевропейской музыки Возрождения диатонический звукоряд и важнейшие категории модального лада — финалис, реперкусса (тенор), амбитус и мелодические модели (ладовые формулы). Так ли это? Рассмотрим поздние сочинения Джезуальдо с точки зрения этих категорий старинной западноевропейской модальности.

Созвучие финалиса идентифицирует тот или иной модальный лад. В работе (в виде таблиц) приведены лады всех поздних сочинений Джезуальдо. Выясняется, что композитор использовал преимущественно 5 ладов: дорийский, фригийский, миксолидийский, эолийский и ионийский (лишь 2 мадригала в Шестой книге, 11 и 12, в лидийском ладу). Часть сочинений написана в транспонированном ладу, с одним бемолем при ключе. Если условно объединить дорийский, фригийский и эолийский в группу *A*, а ионийский, лидийский и миксолидийский в группу *B*, то преимущество 1-й наводит на мысль о слышании композитором разного колорита малотерцовых и большетерцовых ладов (условно — минорного и мажорного наклонений). Последовательность ладов соответствует ладовому звукоряду, отсюда можно предположить, что подобно тому, как в рамках одной пьесы модальный лад разворачивается путем обхода ступеней базового звукоряда, так и на *макроуровне* совершается обход финалисов. Замыкание каждого «цикла» первоначальным ладом позволяет говорить о некоей «макроцикличности» сборников, возможно, в результате намеренного плана композиции.

Типовые *мелодические формулы*, присущие западной церковной монодии, отсутствуют в духовной музыке, не говоря уже о светской. Место мелодических формул в сочинениях Джезуальдо заняла тема, *soggetto*, наделенная индивидуальной выразительностью, по словам Дж. Царлино, «собственное изобретение, т.е. то, что композитор обнаружил благодаря своему таланту». Исследование *амбитуса* не позволяет выявить автентическое или плагальное наклонение лада. В 7-м респонсории Великой Субботы «*Astiterunt reges*» используется начальный фрагмент одноименного монодического респонсория из обихода, который до некоторой степени можно трактовать как *cantus firmus* респонсория Джезуальдо, однако, дальней-

шее их сравнение показывает, что это не столько композиционный принцип, сколько своеобразный стилистический прием. В 1-м респонсории Великого Четверга «*In monte Oliveti*» инициальные фразы кантуса и тенора как будто явно указывают на «остовный консонанс» верхней кварты, но дальнейшее развертывание голосов размывает или даже устраняет эту явную (по иницию) определенность. Немаловажно и внедрение хроматических ступеней звукоряда, например, *dis*<sup>1</sup> в ультиме строчной каденции в т.14, что не поддается никакому, даже самому «смелому» истолкованию с точки зрения «традиционной» логики развертывания григорианских мелодий. При том, что модальная природа церковного многоголосия Дезуальдо несомненна, представить его как сумму модальных «тонов» с характерными «остовными консонансами» невозможно. Соответственно, снимается и проблема (автентического или плагального) наклонения модального лада.

Не регламентирован жестко и *каденционный план*. Тестовая выборка мадригалов и респонсориюв во фригийском ладу показывает большую свободу в выборе высот для ультим строчных каденций; в палитре звуковысот присутствуют, кажется, *любые*, в том числе хроматические, ступени.

Глубинная модальность музыки Дезуальдо косвенно доказывается тем, что лад слышится не с самого начала, но определяется *ретроспективно*. Подобно тому, как модальный лад в целом раскрывается постепенно через каденции, так и первая строка не сразу показывает лад. Примеры мадригалов V.3, V.11 показывают, как старый принцип, который излагал еще Гвидо в XI веке («По началу кантуса ты не знаешь, что последует, по концу же видишь [понимаешь], что ему предшествовало») в новых условиях конца XVI века все еще сохраняет свое значение.

Гармонические *последовательности* в модальности образуют все соотношения вертикалей (кварто-квинтовые, терцовые, секундовые); метрическая регулярность отсутствует, аккорды повторяются через «тактовую черту» (с учетом оговоренной ранее условности этого понятия); свободно используются переченья — все это показательно для модальной гармонии.

Таким образом, рассмотрев важнейшие категории и функции модального лада, видим, что если музыка Дезуальдо еще и находится в рамках этой системы, то при верности одним категориям (финалис, ладовая ретроспекция, гармонические прогрессии), другие (мелодические модели, реперкусса, амбитус) освобождаются от предписаний и соответствий. Очевидно, что в музыке Дезуальдо действуют и иные способы организации лада.

*Тональные черты*. Сложившаяся гоморитмическая фобурдонная фактура, присутствующая в любом произведении позднего Дезуальдо, позволяет отчетливо рассмотреть характер соотношений аккордов. По мере того, как конкордовая логика сменяется аккордовой, всё больше начинает превалировать гармоническая тональность. Ощущаемое нами ладовое тяготение в последовательности 2-х аккордов *e/h/d/gis/e – a/a/c/a/e* в мадригале VI.17, 2-3 можно рассматривать как проявление *тональности*, в ее специфической старинной форме — *прототональности*. Любые аккордовые прогрессии, в которых фиксируется логика кварто-квинтового сопряжения *основных* тонов (а не конкордовые с их линейно-контрупанктической логи-

кой) могут быть описаны, аналогично тональным, как *автентические* и *плагальные обороты*. Подобные обороты типичны для Джезуальдо, применяются настолько систематически, что вполне позволяют говорить об устойчивых *тональных стереотипах* и образовании на этой основе своих «субсистем». На *старой модальной* основе вырастает тональность. Дополнительными факторами для ощущения тонального тяготения являются: сонантность (логика последования диссонанса и консонанса); положение созвучия в (текстомузыкальной) форме, прежде всего, окончания строф, полустроф, строк; метрическое положение гармонических прогрессий (слабая или сильная доля).

Все три фактора присутствуют в первую очередь в *каденциях*. Большинство из них автентические, немало и плагальных каденций. Но если бы такие обороты встречались только в каденциях, как это практически происходило у всех композиторов той эпохи, то этого было бы недостаточно, чтобы говорить о тональности у Джезуальдо. Композитор широко использует их и *вне* каденций, о чем свидетельствует даже простой подсчет количества таких оборотов. Так, в мадригале V.12 их 16 (при этом секундовых соотношений 6, терцовых 5). Ощущение тональности усиливается, когда участвуют все три тональные функции. В генеральной каденции мадригала VI.4 (аккорды  $g-d_4^6-A-D$ ) можно говорить о последовательности, аналогичной  $s-K_4^6-D-T$ . Такие обороты также образуются *вне каденций*: в басу мадригала VI.14,12-13 отчетливая последовательность *основных* тонов  $f-g-c$  подобна функциям  $S-D-T$ . Нередко с таких последовательностей начинается или все произведение (мадригалы V.19, V.16), или его новый раздел (мадригал VI.13, 36-37). Однако, при всем вполне убедительном сходстве соотношений рядом лежащих созвучий с тональными функциями, невозможно полностью придать им такой статус. Мы опознаём кварто-квинтовый ход, но логика тональности как сплошного композиционного принципа ускользает: автентические и плагальные обороты локальны, они не автономны, одно и то же трезвучие в разных условиях имеет разные функции. Очевидно, что перед нами ранняя форма тональности — *прототональность*. И все же многочисленные примеры наполняют музыку оборотами нарождающегося тонального мышления, легко опознаваемого на слух и рефлектируемого затем и аналитически. Именно из подобных устойчивых гармонических стереотипов в дальнейшем вырастет новая (классическая) тональность.

Свидетельством тонального мышления в анализируемых сочинениях является и тот фактор, что почти всегда начальное и конечное созвучия синхронизированы по высоте: в Пятой книге (всего 21 мадригал) их 17, в Шестой (всего 23 мадригала) — 20. В ряде сочинений обнаруживается тенденция к постоянному возвращению к главному устою (тону, конкорду, трезвучию), так в мадригале VI.16 основной тон лада *a* является финальным в первой строке (т.6), пятой (в т.23) и заключительной, девятой строке.

Тональное мышление композитора проявляется в более четком *структурировании* музыкального материала и тенденцией к преобразованию каденционного плана в *тональный*. Ориентация на строфическую форму в качестве нормы предполагает соответствие текстовой и музыкальной каденций — эта норма соблюдает-

ся в духовной музыке Джезуальдо. В респонсориях четкое кадансирование детерминировано их текстовой структурой, наибольшее соотношение ультим в них — кварто-квинтовое (12). В ряде *мадригалов* строфа делится на две части, что позволяет рассматривать повторяемую часть как отдельную и функционально значимую часть формы. В их ульTIMах тоже наибольшее число кварто-квинтовых соотношений, что свидетельствует о явном формировании в гармонии Джезуальдо *тонального* мышления. Хотя сохраняются значения еще и старых «мелогенных» отношений прототональности, удельный вес акустически более сильных кварто-квинтовых отношений в ладовых опорах увеличивается.

Модальность по природе своей статична. Музыка Джезуальдо, воплощающая мир страстей, не могла хранить верность модальности в ее «химически чистой» форме. Композитор ищет и находит средства динамизации модальности в различных ресурсах гармонии и техники композиции, жизнь его лада наполнена движением, разного рода сменами, переходами. Действенным средством динамизации модальной гармонии становится *метабола*. С точки зрения техники композиции *метабола по тону* проявляет себя через *транспозицию* и *секвенцию*, которые Джезуальдо использует часто и разнообразно. Звенья секвенции различной протяженности, от двух аккордов до нескольких тактов, интервалы перемещения и направление (вверх или вниз) разнообразны. Метабола осуществляет процесс не просто *развертывания* лада, но его *динамизации*. С точки зрения старинной тональности метаболы могут быть трактованы как *отклонения* («протоотклонения»). Такое их понимание возникает в результате постоянного присутствия локальных тяготений, создающих временные центры, образования вокруг них «субсистем». В сущности, любое трезвучие не на тоне финалиса можно трактовать как *отклонение*: мадригал VI.4 первоначально экспонирует дорийский лад, но первая явная каденция (во 2-й строке) заканчивается на трезвучии *E* (тг. 8-9), вызывая временно ощущение тональности *E-dur* (крупные длительности, замедляющие движение, звук *a* в теноре, образующий тон септимы в доминанте, его усиливают). Отклонение, как понятие тональной гармонии, не может быть непосредственно экстраполировано в модальную гармонию, поэтому еще раз следует подчеркнуть, что (указанную здесь условно) функциональную «нагрузку» все эти обороты обретут только в классической тональности, а здесь они вписаны в другую, не мажорно-минорную, систему. «Борьба» модальности и тональности проявляется также в том, что одни прогрессии представляют собой конкордовые, а другие — аккордовые связи. На основе тех разделов, где явственно присутствует аккордовый склад, можно наблюдать, как *модальные* связи преобразуются в *тональные*.

Итак, как видим, тональная субординация осуществляется на кратких участках, аккорды группируются вокруг своей ступени и теряют свое значение, если оказываются вокруг другой ступени. Сами же ступени не образуют сквозного тяготения к центру (финалису), а совершают лишь равномерный обход, без выделения отдельных ступеней и без определенного порядка, как это будет свойственно впоследствии гармонической тональности. Тем не менее, аккордовый склад, основной тон в аккордах, осознание хода основного тона на главный динамический интервал —

квинту и кварту, что есть прямое проявление тонального мышления, автентические и плагальные обороты, определенно выраженное тяготение и его реализация в разрешении, не только в каденциях, но и на других участках формы, систематически (а не случайно) обрастающие своими подсистемами, замыкание почти всегда тем же устоем, что и в начале, — все это свидетельствуют о явном присутствии в недрах модальной системы категорий тонального мышления.

Таким образом, в гармонии поздних сочинений Джезуальдо отмечаются оба главных принципа ладовой организации: сложность и неоднозначность лада проявляется в постоянном чередовании модальных, прототональных и собственно тональных составляющих, и даже в проявлении в одном и том же построении одновременно разных ладообразующих категорий. Какой-либо из принципов лада на протяжении одного сочинения или его участка может быть реализован композитором как доминирующий, но ни один из них не превалирует постоянно. В этом состоит и исключительная сложность (для исследователя) и одновременно тонкость ладового мышления композитора. Можно сказать, что логика развертывания лада *индивидуальна* для каждого его сочинения. Не учитывать этого в восприятии гармонии Джезуальдо, значит не почувствовать *того нового*, что определяет специфику многоголосного лада на данном историческом этапе. В связи с этим уникальным положением ладовой системы Карло Джезуальдо целесообразным представляется и уникальный термин для ее характеристики — *амфитрон*<sup>2</sup>. Столь неординарный термин адекватен столь же неординарной музыке Джезуальдо.

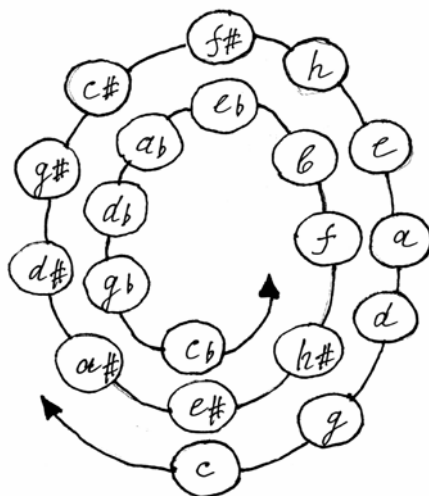
**Глава 4** посвящена **хроматике**. Хроматика вне всяких сомнений — ярчайшая и специфичнейшая черта гармонии Джезуальдо. Именно она придает музыке необычную выразительность, делает ее уникальной — не только в масштабе эпохи Ренессанса, но и в истории западноевропейской музыки в целом. Хроматика — род интервальной системы. В отличие от лада, род говорит не о смысловых значениях (функциях) тонов и созвучий, а только об интервальных соотношениях членов звукового ряда. В звуковой ткани они могут воплощаться в горизонтальной форме (в мелодической линии), или передаваться из голоса в голос, как бы по диагонали, наконец, свертываться в вертикаль, в аккорды (в первую очередь, трезвучия), порождая разнообразие гармонических прогрессий. От того, как использованы эти формы, зависит художественный результат.

Материальную основу звуковысотной структуры Джезуальдо составляет октавный 20-ступенный хроматический звукоряд — статистическая выборка *всех* звукуступеней, которые мы смогли обнаружить в поздних сочинениях Джезуальдо:



<sup>2</sup> От греческих слов *амфи* (гр. ἀμφί), приставки, указывающей на отношение сразу к двум предметам, двоякость (как, например, в слове «амфибия»), и *трон* (гр. τρόπος — способ, образ), слова и выражения, используемые в переносном смысле, когда признак одного предмета переносится на другой, с целью достижения художественной выразительности в речи; в основе любого тропа лежит сопоставление предметов и явлений, в результате трансформирующее их первоначальное значение

Тот же звукоступенный «массив» (материал, звуковую материю) можно структурировать в виде незамкнутой квинтовой цепи:



В музыке Джезуальдо создана предпосылка для новой хроматики, которая выступает основой для обширного набора трезвучий, практически на *любой* ступени звукоряда. По сравнению со своими предшественниками и современниками Джезуальдо использовал более широкий спектр хроматических ступеней: в сторону бемолей до *ces*, в сторону диэзов до *his*. Абсолютный приоритет по охвату хроматического звукового поля держит Шестая книга, кульминация экспериментальной гармонии Джезуальдо. Здесь хроматических звуков более всего (13), от *ces* до *his* (19 квинт). В Пятой книге хроматики меньше (9), как в сторону бемолей, от *as*, так и в сторону диэзов, лишь до *eis*. Столько же в респонсориях, что симптоматично, т.к. демонстрирует, что в духовной музыке Джезуальдо передает ту же степень напряженности, что и в светской. Меньше всего хроматических звуков в «Духовных песнопениях» (6), от *es* до *dis*, возможно жанр мотета, в отличие от мадригала и «страстного» респонсория, не оценивался им как экспериментальный.

В диссертации дана сводная таблица, показывающая, на каких ступенях Джезуальдо применял различные трезвучия: мажорные на ступенях *cis*, *d*, *es*, *e*, *f*, *fis*, *g*, *gis*, *as*, *a*, *b*, *h*, *c* (всего 13 высот), минорные — на ступенях *cis*, *d*, *e*, *f*, *fis*, *g*, *a*, *b*, *h*, *c* (всего 10 высот). Можно заметить, что диэзная сфера богаче бемольной, среди мажорных трезвучий диэзные доходят до *Gis*, бемольные только до *As*, среди минорных, напротив, ярче представлена бемольная сфера — до трезвучия *b*, менее — диэзная, до трезвучия *cis*. Среди трезвучий на хроматических ступенях некоторые отсутствуют вовсе, например, трезвучия *Dis*, *dis*, *Ais*, *ais*, *gis*, возможно по той причине, что необходимые для них «дихроматические» звуки *fisis*, *cisis*, *gisis* в качестве вводных тонов и больших (ортофонических) терций считались недопустимыми. Также отсутствуют бемольные аккорды *Des*, *Ges*, *des*, *ges*, *es*, хотя некоторые из них присутствуют не на основном тоне. Таблица подтверждает доминирование мажорного трезвучия как «материальной» основы звуковысотной вертикали. Меньшее количество минорных трезвучий, наверняка, связано с их акустической природой (по-видимому, они расценивались как худший, менее «слитный» консон-



нанс). Замена малой терции на большую и наоборот — совершенно осознанный композиционный прием. Противопоставление трезвучий создает колористический контраст, который можно назвать своеобразной «ренессансной сонорикой».

Объяснение джезуальдовой хроматики, ее происхождения и функционирования не просто. К. Дальхауз показывает конкретные виды и происхождение хроматизмов — это *musica ficta* в роли вводного тона; перекрашивание целого комплекса — *транспонирование*. Продуктивной представляется его идея «изоляции» (*Isolierung*) хроматизма в духе возрождения некоторых принципов *античной хромы* — он называет эту реставрацию «антикизирующей хроматикой» (*antikisierende Chromatik*). Дальхауз определяет принцип хроматической техники как колорирование абстрактного контрапункта. Наблюдения К. Дальхауза, сколь ценными по отношению к технике контрапункта они бы ни были, не объясняют, к сожалению, как она функционирует в целостной ладовой системе Джезуальдо, иначе говоря: *как род «вписывается» в лад*. Наша задача, во-первых, уточнить применение хроматики в технике созвучий (в том числе, и с помощью наблюдений Дальхауза), во-вторых (и главное), вписать ее в систему высшего порядка — многоголосный лад. Мы представляем себе хроматику Джезуальдо как *род* интервальной системы, имеющий следующие *виды*: альтерационная, транспозиционная, генетическая.

*Альтерационной* хроматикой считается любая коррелятивная диатонике хроматика, связанная с альтерацией (заменой) базовой диатонической ступени хроматической. Это, в первую очередь, *вводные тоны* в пенультамах *аутентических каденций*. Разновидностью альтерации можно считать завершение произведений с изначально «минорным» наклоном мажорным (большим) трезвучием, что мы назвали *ортофонической* хроматикой.

*Транспозиционная* хроматика меняет на некотором протяжении *весь* звуко-ряд, в результате чего все категории и функции лада временно смещаются. Внутренняя (внутри одного музыкального сочинения) транспозиция в нашем понимании — это действие древнего принципа *метабола* в условиях развитой многоголосной системы. В предыдущей главе была выявлена метабола по *тону*, здесь же можно говорить о метаболе по *роду*, т.к. а) звуко-ряд смещается с диатонических ступеней на хроматические, и б) образует подсистему, т.е. последовательность, аналогичную диатонике, но на новом звуко-ряде. Это могут быть: имитации с привлечением нового звуко-ряда; секвенции; внезапная смена звуко-ряда без секвенций. Транспозиция вписывается в гармоническую систему, то примыкая к другим видам хроматики (альтерация), то обособляясь (собственно транспозиция), то предвосхищая будущие приемы, как прообраз *модуляции* в гармонической тональности.

Метабола по роду у Джезуальдо представляет собой еще и *непосредственное противопоставление* диатоники и хроматики. Подобно древнему принципу метабола здесь тоже происходит смена, но не звуко-рядов, как в транспозиции, а *двух интервальных родов* — диатонического и хроматического. Поскольку у греков, впервые поставивших проблему интервальных родов, само это слово звучит как *γένος*, то для этого вида мы вводим термин **генетическая** хроматика.

Идея подражания *античности* была общей идеей эпохи Возрождения. Итальянские музыканты и теоретики музыки были одержимы идеей восстановить тонкость и изысканность древней музыки. Поскольку, по вполне понятным причинам, никакой реставрации античности реально быть не могло (для такой реставрации не было предпосылок), каждый из музыкантов измышлял свою собственную — порой странную и «нелогичную», а порой художественно убедительную — ее трактовку: Киприан (Чиприано) де Роре в мадригале *Calami sonum ferentes*, Орlando Лассо в цикле мотетов *Пророчества сивилл* (*Prophetiae Sibyllarum*), Лука Маренцио в мадригале *O voi che sospirate*. Никола Вичентино считал, что применение двух полутонов подряд может быть оправдано древнегреческим хроматическим тетрахордом, что показал не только схематически, но и на нескольких примерах музыки (преимущественно в мадригалах) собственного сочинения. Неизвестно доподлинно, читал ли Джезуальдо трактат Вичентино (не говоря уже о древних греках), но можно вполне предположить, что действуя в русле вичентинской тенденции, он тоже стремился реализовать «античную находку». Так, мадригал V.1 завершается точно таким же мотивом, что и упомянутые «хроматические» опусы Вичентино: в верхнем, самом слышимом голосе Джезуальдо помещает «античный» хроматический тетрахорд (в данном случае *g-e-es-d*) и неоднократно проводит его в своих сочинениях в разных вариантах (инверсии, ракоходе, инверсии ракохода).

*Сопоставление или противопоставление* двух родов композитор применял систематически, что приводит к новому качеству лада, к созданию собственной системы гармонии. Проявления этого рода хроматики многообразны. *Хроматический аккорд* помещается между двумя диатоническими. Он ничем не подготовлен, никуда не переходит (не «разрешается»), он именно *противопоставляется* своим хроматическим родом диатоническому (мадригал VI.1,15). Неожиданное появление «чужого» аккорда в мадригале V.16,19-20 аналогично прерванному обороту (либо эллипсису) в гармонической тональности. Представляется, что на этом месте могло быть любое трезвучие, лишь бы оно было рядом по голосоведению; получается парадоксальная ситуация — гармония остается модальной, совершая такой же обход ступеней, только эти ступени могут оказаться любыми.

Хроматика (как коррелят диатоники) может быть представлена не одним аккордом/конкордом, а *целым участком*, каждая диатоническая ступень оказывается окруженной чужими аккордами, взятыми из другого, хроматического, звукоряда. Чередование диатонических и хроматических аккордов в мадригале VI.22, 29-31 происходит на каждый слог. Интересно заметить, что последовательность начинается и завершается хроматическими трезвучиями, а диатонический аккорд *C*, аккорд финалиса, помещен композитором на слабой доле. Гармоническая подвижность кажется почти немислимой, но художественный результат при этом убедителен. Таким образом, сочетание в близкой последовательности созвучий двух родов интервальных систем (того, что поначалу кажется парадоксально несоединимым) формирует уникальность гармонии Джезуальдо.

На основе хроматического контрапункта предельно увеличиваются возможности *сонантных ячеек*: *хроматический* интервал (и аккорд на его основе) — *диа-*

*тонический* интервал (и аккорд). Принцип этих прогрессий — в полутоновом прилегании звуков хроматического интервала к диатоническому, вовне или внутрь. В равной степени меняются и сочетания *аккордов*, расширяя виды «аккордовых моделей». На основе хроматики образуются некоторые  *типовые обороты*, можно сказать, фирменный знак Дезуальдо, по которому мы сразу опознаем его уникальный стиль. Таковы соотношения мажорных и минорных трезвучий, больше-терцовые и малотерцовые, например, *e-g, E-g, F-A, F-As* и т.п.

Хроматика изменила облик центрального элемента модальной ладовой системы — *звукоряда*, нивелируя, насколько это вообще возможно, его диатоническую базу. Вместе с тем, усиление *тяготений*, вызванных применением альтерационной хроматики, их однонаправленность, собиране благодаря транспозиционной хроматике вокруг аккорда других, ему подчиненных (т.е. образование субсистем) — эти и некоторые другие прототональные явления, также наблюдаемые в музыке Дезуальдо, возвещали близкий приход нового, *тонального* лада.

Теперь можно уточнить введенный в гл. 3 термин *амфитропный* лад: в части намеренного и многообразного, характерного только для Дезуальдо использования интервалики, мы вводим прилагательное *хроматический*. Таким образом дезуальдов лад полностью может быть научно охарактеризован как *амфитропный хроматический лад*.

В первом разделе **главы 5** рассматривается вопрос соотношения *гармонии* и *музыкальной формы*. Форма всех анализируемых сочинений, соответственно жанрам, — *текстомузыкальная*: протяженность разделов, их количество, тематизм, членение и т.д. детерминированы текстом. Форма *мадригалов* строфическая: рифмованные строфы имеют разную длину, от 5 до 8-9 строк; единичны строфы из 10-11 строк. Текст *респонсоров* (и других песнопений сборника) — нерифмованные библейские (новозаветные, реже ветхозаветные) стихи либо парафраз библейского оригинала. Все респонсории построены единообразно: текст каждого членится на 2 раздела, затем идет верс (псалмовый стих), после чего повторяется вторая половина первого раздела, таким образом, всего 4 раздела. Некоторые мадригалы тоже членятся на 2 части. В таких мадригалах вторая часть повторяется, в целом же образуется *сквозная форма*.

Важнейшим регулятором формы являются *каденции*. Формообразование с ориентацией на строку текста и большая часть каденций у Дезуальдо традиционны, т.е. каденцией завершается каждая строка. Это особенно четко проявляется в духовной музыке. Таковы библейская песнь (canticum) *Benedictus* и псалм *Miserere*. Их строение отличается от респонсоров, оно строфическое, с многочисленными повторами строф, в каждом версе 2 текстомузыкальные строки, например, в *Miserere: Miserere mei Deus || secundum magnam misericordiam tuam*. Каденция 1-й строки *E-A* — автентическая, 2-й *A-E* — плагальная.

Дезуальдо использовал весь спектр каденций, которыми располагала эпоха: басовые, аналогичные автентическим и плагальным, теноровые (также альтовые, дискантовые), фригийские (на *mi*). Но даже и перечисленное многообразие каденций не исчерпывает того, что сделал в этой области Дезуальдо. Каденции *мадри-*

галов представляют большой интерес в плане своеобразия музыкального мышления композитора. Хорошо зная все типы каденций, композитор постоянно находил новые, необычные их применения. Даже в традиционных каденциях композитор изыскивает возможности усложнить их ради усиления выразительности. Так, в теноровой каденции мадригала VI. 9 Джезуальдо «искажает» естественный мелодический ход: в кантуса звук *f* вместо *e* идет на тритон (*h*) вниз, а в квинтуса звук *d* вместо ближайшего секундового хода — на септиму вниз.

Наибольший интерес для нашего исследования представляют разного рода ложные каденции. Одна из них, а именно «ускользающая» каденция, ярко представлена в гармонии Джезуальдо.

Понятие *ускользающей каденции* (в оригинальных итал. текстах *fuggita*, буквально «бегущая») прослеживается еще за поколение до Джезуальдо, в трактатах Вичентино, Царлино и других теоретиков. В современной теории его использовали Б. Майер, М. Мангани, М. Кордес. У Джезуальдо «ускользание», т.е. избегание регулярного кадансирования в синтагмах мадригальной «речи» — мощное композиционное средство для реализации его сквозной ладовой концепции. Ослабление каденции достигается и ритмом (сдвиг на слабую долю), и фактурой (разрешение не во всех голосах), но самый сильный эффект производит нарушение *гармонической логики* — замена ожидаемой гармонии на другую, неожиданную, особенно когда взамен берется аккорд из *хроматического* интервального рода. Наличие у Джезуальдо гармонико-тональных клише свидетельствует о том, что такое нарушение сделано намеренно, это специальный композиционный прием: то, что мы теперь воспринимаем как прерывание «естественного» разрешения, и в то время (как свидетельствуют авторитетные высказывания Вичентино и Царлино) воспринималось так же. Яркий образец подобных ускользающих каденций наблюдаем в мадригале VI.2. В его 1-й строке в *g*-дорийском ладу чередуются аккорды I и V ступеней, и когда в каденции устанавливается аккорд *D*<sub>6</sub>, слух естественно ждет его разрешения в *G* (или хотя бы повторения), но неожиданно, и потому очень ярко, возникает трезвучие *Fis*, дающее ход транспозиционному построению 2-й строки. И в ней, внутри установившегося нового центра *h-H-E*, трезвучие *Cis* тоже образует ускользающую каденцию (см. ниже нотный пример).

Подобные повороты призваны, кроме создания текучести формы, передать сильный аффект в словах *pianto*, *aita*, *assenti*, *core*, *darmi noia* и т.п. Это признак особого стиля, той маньеристской эпохи, которая противилась всему привычному, стереотипному, постоянно искала и находила новые изыски.

Так же изысканно выглядит и *членение* формы. Джезуальдо нарушает традиционное членение по строкам. Нарушения регулярного членения случаются, во-первых, из-за полифонического склада, когда каденции голосов оказываются в разных местах, либо когда текст следующей строки в одних голосах начинается раньше окончания предыдущей в других. Во-вторых, в противоположность синхронному членению, Джезуальдо *намеренно делает его асинхронным*. Музыкальное членение вступает в противоречие со словесным, вследствие чего аккорд в окончании текстовой строки, хотя и служит формальным критерием для определения каден-

ции по тексту, может и не указывать на его реальное гармоническое значение, как например, в мадригале VI.2:

Примечание 1. Знаком  обозначена ультима строчной ускользящей каденции

Примечание 2. "Мензурные" тактовые черты редактора (С. Молиаро) обозначены пунктиром, крестиком показаны реальные метрические акценты

Каденции появляются там, где их не должно быть, и наоборот, избегаются в необходимых местах. Это может происходить, например, при смене семантического модуса, если до середины строки речь идет об одном состоянии, а со второй половины оно меняется на противоположный. В тексте мадригала VI.22 5-я строка *Fuggan dunque le noie, e' l tristo pianto* распадается по смыслу на 2: в первой половине ключевое слово *Fuggan*, порождающее характерную фигуру из бегущих восьмых, а с точки зрения лада — диатонику, а во 2-й половине *e' l tristo pianto* — резкая смена на хроматику, появляются трезвучия *cis-Cis, Fis*. И наоборот, возможна противоположная ситуация, когда каденция формально есть, но момента разрядки не наступает, весь аккордовый комплекс разрешается уже в следующей строке.

Гармоническая связь между ультимой и началом следующей строки может быть логичной, основываясь на действии автентического оборота (тогда аккорд каденции как будто «разрешается»), либо нарочито несвязной, противопоставляемой. Но и внутри построений композитор специально нарушает гармонические связи, разделяя паузой естественные кварто-квинтовые обороты и ставя рядом терцово-хроматические (матригал V.3, 10-12).

Разнообразие каденций и их причудливая смена требуют постоянного напряженного внимания слушателя. Вкупе со сменой фактуры, чередованием конкордов и аккордов, соединением модальности и тональности, с метаболом по тону (секвенция и транспозиция) и роду (противопоставление диатоники и хроматики) — все это создает притягательную характерность гармонии позднего Джезуальдо.

2-й раздел главы — **Гармония и аффект**. Все, кто когда-либо писал о Дездеуальдо, объясняют необычность его музыки особой, «маньеристской» интерпретацией аффекта, заложенного в поэзии. Известно, что композитор не использовал в поздних книгах мадригалов высокой поэзии Гварини, Тассо, как делал это в ранних. Авторы текстов Пятой и Шестой книг неизвестны: либо это были анонимные поэты, либо автором стихов мог быть сам композитор. Мадригальные стихи позднего Дездеуальдо сами по себе, взятые без музыки, не представляют собой высокохудожественной поэзии; создается впечатление, что достоинства поэзии как таковой в конце творческого пути перестали его заботить. Кажется, что для Дездеуальдо наиболее значимыми в это время стали семантические эмблемы, которые наиболее выгодны для музыкального, в некотором смысле *прикладного*, использования:

Ах! От скорби умираю,  
Та, что сулила счастье,  
Меня своею убивает властью!  
О, скорби злая круговерть!  
Та, что сулила жизнь, дала мне смерть<sup>3</sup>.

Тексты его мадригалов переполнены ключевыми словами: *смерть, жестокая, горе, убийственная боль, горькие слезы, рыдания, несчастная судьба, печаль, гибну, убей*, а с другой стороны — *пылающий огонь, радость, солнце, сладкое сокровище, жизнь, сверкающие звезды, надежда и вера, возлюбленная, сладкое дуновение* и т.д. В духовной музыке, как и в мадригалах, Дездеуальдо выбирает тексты, состоящие из слов мучения, самобичевания и раскаяния, например, в текстах «Духовных песнопений»: *Поскольку я каждый день грешу и не раскаиваюсь, страх смерти смущает меня, ибо нет в аду спасения* («*Pecantem me quotidie..*»); в библейском тексте: *О vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor similis sicut dolor meus. О, все вы, проходящие мимо! Слушайте и смотрите, есть ли другая мука, как моя мука?!*

Аффект, рождаемый текстом, в музыке может быть выражен средствами гармонии, ритма, фактуры, формы и т.д. В рамках данного исследования ограничимся лишь *звуковысотной* составляющей музыкальной риторики Дездеуальдо, главным образом, с точки зрения родов интервальных систем. Хроматика оказывается непосредственным индикатором смысла слова. Музыкальная ткань словно соткана из хроматических полутонов. В мадригале V.4 слова *d'amarti o morire*, начиная с т.34 и до конца буквально «обрушиваются» каскадом хроматических ходов. С т.30 и до конца мадригала V.11 все голоса, повторяющие «*Io moro*» пронизаны секундовыми хроматизмами. Напряжение создают *диссонирующие* интервалы: тритоны, ум. 5, м. и б.7 (мадригал VI. 7, 27-28); ум. 8 (мадригал VI.13, 35). Хроматические ходы усложнены гармоническими (вертикальными) диссонансами, за счет задержаний (мадригал VI.12, 14-15) *a/b-gis/h, e/f-dis/fis*. Хроматизмы образуют разнообразные гармонические обороты, описанные в предыдущих главах: генетическую

<sup>3</sup> VI. 17 (знаменитый мадригал «*Moro lasso*»), стихотворный пер. О.С. Лебедевой.

хроматику, смену больших и малых трезвучий, ускользающие каденции. Противоположные образы переданы в основном средствами диатоники. Таково же соотношение в воплощении аффектов и в духовной музыке.

Обе сферы постоянно противопоставляются. Нередко следование слову буквальное, зачастую лишенное смысловой логики: в тексте мадригала VI.8 *Ах, нет, смотри на меня, душа моя, ведь жизнью тогда станет моя смерть*, смысл — в утверждении жизни: взгляд любимой даже смерть превращает в жизнь, а Джезуальдо всеми средствами, напряженными хроматизмами и диссонансами, выделяет последнее слово *смерть*. Столь выразительная передача текста позволяет добавить к определению *колористическая* хроматика (т.е. хроматики как средства *изображения*), которое мы встречаем у К. Дальхауза по отношению к музыке О.Лассо, Ч. де Роре, Л. Маренцио, где это определение оправдано системой образов (экспериментами, воплощающими то или иное представление об античности, связанное с ее упоминанием в тексте) определение хроматики и как *экспрессивной* (т.е. как средства *выражения* эмоций), что способствует наиболее адекватному восприятию гармонии Джезуальдо, стремившемуся выразить эти чувства ярко, выпукло, зримо.

На основании выявленных принципов и категорий гармонии Джезуальдо появляется возможность предложить примерный алгоритм анализа, который показан в **главе 6**. Нам представляется важным продемонстрировать действие специфически джезуальдовых гармонических категорий как в духовной, так и в светской музыке. Этим соображением обусловлен выбор примеров для анализа: *респонсория* «*Tristis est anima mea*» (утреня Великого Четверга, из цикла «Респонсории»), *мадригала* из VI книги «*Tu piangi*», *мотета* «*Ave, dulcissima Maria*» (из сборника «Духовные песнопения»). В анализе учтены выявленные категории джезуальдовой гармонии: смешанный хроматический звукоряд; специфический гармонический амбитус; наличие конкордов на коренном тоне и аккордов с основным тоном в басу; различные виды хроматики, их взаимодействие; модальные черты; проявления тональности; наличие и действие метабол, секвенций, транспозиций; трактовка отклонений в том значении, которое соответствует гармонии эпохи; каденции и функционирование гармонии в текстомузыкальной форме; роль гармонии для выражения аффекта. Анализы подтверждают особую форму многоголосного лада, типичную для музыки позднего Джезуальдо, которую мы назвали хроматическим амфитропом.

В **Заключении** подводятся итоги исследования. При всем различии в звучании Пятой и Шестой книг мадригалов и духовной музыки эти сочинения написаны в одной технике, что подтвердило установленный в начале работы курс: попытку рассмотреть музыку позднего Джезуальдо как единую звуковысотную систему. «Проблема» его гармонии на самом деле является нашей проблемой — увидеть, понять и найти, по возможности, адекватное объяснение этому феномену.

Как выяснилось в ходе исследования, гармонии позднего Джезуальдо свойственно намеренное балансирование между, казалось бы, противоположными категориями: модальность и тональность, диатоника и хроматика, конкорд и аккорд, консонанс и диссонанс, коренной тон и основной тон. В мире джезуальдовой гар-

монии они не абсолютны и зависят от той или иной трактовки (чувственной и рациональной) каждой из них.

Образцов чистой, «беспримесной» *модальности* у Джезуальдо не обнаружилось, нивелированы или вовсе отсутствуют категории амбитуса, репекуссы, мелодических формул. *Тональность* Джезуальдо — старинная, рыхлая, тональные участки еще не сплотились в сквозную систему, хотя и определенно выявляют некоторые характерные признаки, это ранняя ее форма, *прототональность*. Зафиксированное в музыке и описанное в работе балансирование между двумя принципами лада составляет тонкость музыкального языка Джезуальдо.

Главная, наиболее приметная черта его гармонического стиля — *хроматика*. Наше исследование показало, что хроматика у Джезуальдо не сводится к какому-то одному единственному виду. Некоторые отмеченные виды хроматики (альтерация, транспозиция) традиционны, другие (генетическая хроматика) — специфичны. Хроматика как сильнейшее выразительное средство позволила добиться невиданного для эпохи Возрождения качества лада, благодаря которому «стабильный» мир модальности обрел невиданную динамичность. Композитор, ограниченный рамками старомодального мышления, изобрел и внедрил оригинальный способ «оживления» модального лада посредством *метабола*: по тону (активные смены устоев, причем не только по основным ступеням лада, но и по хроматическим ступеням, путем транспозиций и секвенций) и по роду (смены и противопоставление диатонического и хроматического интервальных родов). Техника метабола — ярчайшая и хорошо узнаваемая на слух особенность гармонического стиля Джезуальдо.

Все разнообразие гармонических вертикалей создало необычный мир, воплощенный через *музыкальную форму*. И здесь композитор поступал неординарно, преобразуя словесный текст в соответствии со своим музыкальным представлением, что сказалось, например, в выборе места и ступеней для каденций, в разрушении стереотипов аккордовых прогрессий («ускользающие» каденции) или смещении их относительно текста («асинхронные» каденции). Наблюдения над каденционным планом показали и некоторые признаки тональной централизации. Подобно тому, как на микроуровне прогрессий Джезуальдо балансировал между аккордом и конкордом, так и на макроуровне формы композитор мыслил *одновременно* и в модальных и в (прото)тональных категориях.

Выявляя разные стороны гармонии композитора или рассматривая какое-то его отдельное сочинение, мы убедились, что любое средство Джезуальдо применял не только в силу необходимости, но умел известные другим композиторам приемы использовать по-новому, касается ли это выбора типа гармонической вертикали, полифонической или (старо)гомофонной фактуры, ритмического рисунка с гибкими переменами длительностей, внезапной смены большого трезвучия на малое, или наоборот, диатоники на хроматику, неожиданного «соскальзывания» на «чужую» ступень в каденции, или вообще ее избегания, и все это — во имя главной художественной цели, изысканного воплощения эмоциональных состояний и чувств. Все категории гармонии, которые только могут «работать» на интенсификацию чувств, на выражение экспрессии, были именно так и использованы композитором. В осо-



бенности же исследование однозначно показало экспрессивное значение хроматики, которую нельзя истолковать лишь с позиций «колорирования контрапункта» (Дальхауз). По-видимому, неслучайно именно XX век, предельно расширив нормы слухового восприятия, оказался подготовленным к пониманию музыки Джезуальдо. Дерзкое нарушение нормы, отказ от стилевого эталона, который мы наблюдали и в гармонии, оказались созвучны общему настрою музыкантов-новаторов XX века.

С учетом всех определенных нами особенностей звуковысотной структуры мы обозначили специфический лад Джезуальдо как амфитропный хроматический, а в силу своей уникальности, как нам представляется, он вполне заслуживает авторского наименования *джезуальдов лад*.

Не претендуя на окончательную истину в суждениях, мы попытались трактовать избранный аналитический материал как *единую*, пусть очень сложную, но все-таки осмысленную и вполне законченную художественную систему. Исходя из этой главной предпосылки мы построили актуальную теоретическую модель, которая, как мы рассчитываем, открывает перспективу для дальнейшей, более детальной разработки гармонии Карло Джезуальдо в частности, и старинной западноевропейской гармонии в целом.

Диссертация содержит четыре **приложения**: (1) Нотные примеры. (2) Русские переводы текстов всех исследованных в работе сочинений Джезуальдо. (3) Предисловие к изданию 5-й книги мадригалов 1611 г. (4). Образец партитуры мадригалов в издании С. Молинаро 1613 г.

## **ОПУБЛИКОВАННЫЕ РАБОТЫ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ**

### **Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК**

1. Хроматическая гармония Джезуальдо // Музыкаведение, 2005, № 2, С. 3-10. — 1, 3 а.л.
2. Парадоксы Джезуальдо // Старинная музыка, 2009, № 1. С. 9-14.— 0,8 а.л.

### **Статьи в других изданиях**

3. Стравинский и Джезуальдо. //Традиции русской художественной культуры. Межвузовский сборник научных трудов. Вып.3. Москва, Волгоград, 2000, с.67-74.— 0,6 а.л.
4. Становление хроматической гармонии в эпоху Возрождения // Материалы международной научно-практической конференции, кн.1.Музыкаведение. Философия искусства. Волгоград, 2006. С.257-264. — 07 а.л.
5. Антикизирующие идеи в музыке итальянского Ренессанса // Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире. / Сборник по материалам Международной научно-практической конференции. Саратов, 2009. С.34-40.— 0,3 а.л.
6. Джезуальдо // Большая российская энциклопедия. Т. 6. М. 2008. С. 642-643.— 0,1а.л.