



Бах или Джезуальдо?

Известный скрипач Марк Лубоцкий воспроизводит интересную мысль, которой с ним как-то поделился Альфред Шнитке:

– *А ты знаешь, ведь мы могли бы сегодня иметь совершенно другую музыку!*

– *Как это?*

– *А так. Если бы развитие классики пошло не от Баха, а от Джезуальдо, звучание мотетов которого иногда напоминает чуть ли не Веберна. Но Господь распорядился иначе и послал нам Иоганна Себастьяна Баха¹.*

В этом воспроизведенном по памяти разговоре двух выдающихся музыкантов не всё строго с исторической точки зрения, но суть мысли явлена совершенно правильно.

Само сопоставление искусства Баха и Джезуальдо, при всей удаленности их друг от друга во времени и пространстве, правомерно, ибо это две мощнейшие и равнозначные фигуры мировой музыки. Верно и то, что предельно смелые ультрахроматические компоненты гармонии, мелодики, полифонии, развиваемые в мадригалах Джезуальдо, действительно не были подхвачены последующими поколениями композиторов. В противном случае, эпоха Скребины, Стравинского, Шёнберга и Мессиаана явилась нам уже в первой половине XVII столетия!

Но ведь и искусство Баха во всем своем совершенстве долгое время оставалось только в его рукописях. Лишь спустя 80 лет после смерти мастера европейская аудитория начала открывать музыку Баха, хотя повторить технологию его письма до сих пор не может никто.

Более строгой выглядит другая постановка вопроса, обозначенного Альфредом Шнитке: как могли бы развиваться традиции музыки XVI века при условии равновероятной их реализации?

В итальянской музыке того времени можно обнаружить три разнонаправленных тенденции. Одна из них, уходящая корнями в Средневековье, связана со старинной *диатонической модальностью*. Другая развивает акустические идеи, целенаправленно ведущие к будущей *мажоро-минорной тональности* в ее *автентическом* варианте. И третья, кульминацией которой явилась как раз музыка Карло Джезуальдо, представляет из себя *свободную хроматическую* систему музыкального мышления и художественного выражения.

Все три технологии, хотя и сильно различающиеся по средствам, сосуществуют в едином акустическом пространстве и используются в синкретическом единстве всеми композиторами XVI столетия. Тем не менее, наиболее верным адептом диатонической модальности можно считать Джованни Палестрину; наиболее активными поборниками формирующейся тональной организации – Хенрика Изаака и Орландо Лассо. Третья линия – наиболее самобытная – была воплощена в жизнь такими композиторами, как Адриан Вилларт, Чиприано де Роре, Николо Вичентино, Лука Маренцио, Клаудио Монтеверди, Карло Джезуальдо.

Весь спектр указанных ладогармонических средств позднего Возрождения достаточно подробно исследован музыковедами – как западными (К. Дальхауз [12], Е. Ловинский [13], М. Маньяни [14] и многие другие), так и отечественными (В. Барский [11], М. Григорьева [1], Т. Дубравская [3], М. Катунян [6], А. Клишин [7], Н. Сушкова [8], Н. Тифтикиди [9], Ю. Холопов [10] – список далеко не полный). Выдвинуто много подходов к современной трактовке исторически далеких от нас процессов. Однако интерес

* **Девуцкий Владислав Эдуардович** – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Воронежского государственного института искусств; **Казарян Натэлла Константиновна** – кандидат искусствоведения, заведующая отделением теории музыки Воронежского музыкального колледжа имени Ростроповичей.

¹ *Марк Лубоцкий*. Бессмертие листа клена. СПб.: Композитор, 2015.

к проблеме со временем будет только усиливаться, так как в орбиту изучения с каждым годом попадает все больше конкретных сочинений, старинных трактатов, художественных артефактов. Единой методологической базы для научного анализа этой пестрой, многокомпонентной картины быть не может, но каждый внесенный штрих для исследовательского сообщества очень важен.

Мы попробуем выявить художественную *мотивацию* применения разных типов языка и понять *логику становления* реальной исторической эволюции. Попытаемся также ответить на весьма важный вопрос: почему из трех богатых и плодоносных ветвей звуковысотного мышления музыкантов XVI века, воплощаемых тогдашними композиторами в синкретическом единстве, развилась и надолго закрепилась только одна из них – мажоро-минорная?

Диатоническая модальная система связывает несколько эпох: от Древней Греции до оперы Алессандро Скарлатти. Но к XVI столетию наметились серьезные противоречия между *одноголосным* мелодическим типом диатонических ладов и бурно развивающимся *многоголосно-гармоническим* стилем, который неуклонно завоевывал европейскую музыку [см.: 10]. Для Палестрины с его сугубо линейным полифоническим мышлением это противоречие еще мало заметно, хотя в мадригальном жанре, в котором он также работал, наблюдаются уже черты других стилистических направлений (в том числе и хроматического).

Приведем отрывок из одного из мотетов его *Canticum canticorum*¹:

Пример 1. Палестрина. *Canticum canticorum* (№ 5)



Модальная гармоническая стилистика в этом фрагменте отражена, например, внефункциональным (с точки зрения мажоро-минорной системы) терцовым последованием созвучий: $g - B - d - F$. Квартовые же связки, ставшие основанием мажоро-минорной технологии: $F - C - g$; $g - d$; $Es - B$, представляют отнюдь не привычную *автентическую* гармоническую логику, а, скорее, логику *плагальную* – весьма редкую для классического мажоро-минора. Наконец, активно используются и секундовые аккордовые соединения, мало свойственные позднему гармоническому мышлению: $a - g$; $B - c$; $d - C - d$.

Тем не менее, встречается и более привычный нам гармонический оборот (такты 7–8), выглядящий для современного (функционально заостренного) взгляда как $S6 - D7 - VI$ в ре миноре. В сравнении с музыкой Лассо, подобные «мажоро-минорные» обороты используются Палестриной заметно реже.

Интенсивное формирование элементов мажоро-минорной системы идет под знаком усиления *гармонической* составляющей музыкальной ткани, которая становится типичной для популярных в ту эпоху в широкой среде песенных жанров (фроттолы, вилланеллы, канцонетты, французской шансон и других). Высокая степень типизации гармонических оборотов, упрощение гармонических связей, когда наиболее частым становится кварто-квинтовое соотношение трезвучий, намечающаяся система мелодических тяготений (рефлекторно ожидаемых слухом интонаций) делают мажоро-минорный язык весьма удобным и желательным для формирующейся техники *гомофонии* (мелодии с сопровождением). Этими же соображениями руководствуются и оперные композиторы XVII века, в музыке которых продолжает успешно формироваться мажоро-минорная технология.

У мажоро-минорной звуковой организации обнаруживается очень важный компонент, который особенно властно влияет на возвышение данной стилистической системы и практически отсутствующий в двух

¹ Здесь и далее нотные примеры приводятся без словесного текста.

других системах. Это явление сейчас мы называем *тональностью* и *тональной организацией*. При этом суть тональности заключается не только в гармонических взаимоотношениях звуков и ступеней, она гораздо шире и непосредственно смыкается с находящимися в постоянном становлении драматургическими свойствами музыкальных сочинений¹.

В одноголосии Средневековья устойчиво существовала идея *tonus prius* – *tonus finalis*, которая обеспечивала церковному напеву некоторое единство строя и шире – стабильной звуковысотной организации. Данная конструктивная особенность, когда в литургическом песнопении выделяется опорный тон, открывающий и замыкающий сочинение и главенствующий в сопряжении музыкальных сегментов, подчиняется закону «замкнутого становления» (О. В. Соколов), который обеспечивает музыкальному процессу удобство ансамблевой настройки, особую связность линейной формы и логичное развертывание масштабного целого.

Многоголосная техника XV–XVI столетий поставила осуществление идеи замыкающего тона в ранг некоторой технологической проблемы, так как множественность конкретных интервально-аккордовых решений при гармонизации грегорианского напева делала неопределенным сам факт установления единого *tonus finalis*. Поэтому обязательное осуществление акустической арки не является здесь абсолютной закономерностью.

Но постепенно проблема модальной замкнутости ведет к желательной гармонической окантовке сочинения XVI века. Это выражается размещением в начале и в конце мотета или части мессы какого-либо конкретного трезвучия или хотя бы консонирующей октавы или квинты. Подобная окантовка выполняет несколько функций: дает основание для сохранения стабильного хорового строя; символизирует наличие конкретного модуса; служит средством для логической связи элементов крупной музыкальной композиции в единое целое [подробнее см.: 3; 6]. Но так называемого *функционального тяготения* «неустойчивых» ступеней модуса в «устойчивые» здесь еще нет, как не существует самой дифференциации звуков по уровню «устойчивости».

Развитие мажоро-минорных черт идет как раз в плоскости дальнейшей стабилизации строя и одновременно унификации гармонических отношений. Постепенно в результате многократных повторений формируются функциональные тяготения – то есть предпочтения одних аккордовых и мелодических переходов перед другими.

Становление понятия тональности стало важнейшей семантической идеей. Две акустические ипостаси тональной системы – *мажор* и *минор* – начинают стойко ассоциироваться с двумя основными типами музыкальной образности. Мажор (явное преобладание мажорных трезвучий с их природной опорой на обертонный ряд) вбирает в себя приподнятые, возвышенные, праздничные эмоции; минор (где доминируют минорные созвучия), наоборот, ассоциируется с печалью, меланхолией, поникнувшими или трагическими чувствами.

Поскольку используемых в ту эпоху тональностей довольно много (не менее 18-ти), композиторы начинают связывать с ними отображение той или иной жизненной среды, среды обитания героя музыкального повествования. Выход за пределы исходной тональности (отклонение, сопоставление, модуляция) напрямую воспринимается как оставление героем своей жизненной среды и начало некоторого путешествия (как правило, удачного, так как ближе к концу сочинения исходная тональность возвращается, символизируя замкнутость жизненных циклов). Таким образом, чутко дифференцированные и событийно направленные тональные планы становятся одним из важнейших факторов *драматургического* развертывания художественного содержания музыкального сочинения.

Баховское направление в музыке барокко (как и весь остальной барочный «мэйнстрим») в основном опирается на идеи *тональной* организации музыкального сочинения. Гармонический анализ выявляет в его сочинениях (в том числе и сугубо полифонических) многочисленные отклонения, модуляции, разнообразные каденционные участки, основанные на автентической функциональной логике (по типу *S – D – T* или *II – D – T*), при этом неизменно ведущие к обрамлению всей формы явственным тоническим ях протестантских мелодий – широко используются ренессансные натурально-ладовые (диатонические) отношения. Бах тонко чувствует свойства мелодий, отстоящих от него на два века, и широко применяет стилизацию в духе канцон XVI столетия:

¹ Подробнее об этом: *Девуцкий В. Э.* Тональный план произведения как стратегический компонент музыкальной драматургии (находится в печати в редакции журнала «Музыковедение»).

Пример 2. И. С. Бах. Хорал *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist* (BWV 370)



Возникновение *хроматического* стиля в итальянской музыкальной традиции (прежде всего в жанре мадригала) было вызвано образно-поэтическими качествами лирической любовной поэзии, которую восторженно озвучивали композиторы второй половины XVI века. И поэты, и музыканты в этот период находились под властью особой *семантической системы* [подробнее об этом см.: 4], сложившейся в ренессансной поэзии со времен Петрарки. Отличительной чертой содержания являлась резкая поляризация образов, создававшая драматическую, полную эмоциональных конфликтов, картину мироздания:

*И мира нет — и нет нигде врагов,
Страшусь — надеюсь, стыну — и пылаю;
В пыли влачусь — и в небесах витаю;
Всем в мире чужд — и мир обнять готов.*

*У ней в плену неволи я не знаю;
Мной не хотят владеть, а гнет суров;
Амур не губит — и не рвет оков;
А жизни нет конца и мукам — краю.*

*Я зряч — без глаз; нем — вопли испускаю;
Я жажду гибели — спасти молю;
Себе постыл — и всех других люблю;*

*Страданьем жив; со смехом я рыдаю;
И смерть и жизнь — с тоскою прокляты;
И этому виной, о донна, ты!*

Петрарка. Сонет CXXXIV
(Перевод Ю. Верховского)

Широкое развитие в итальянском мадригале идей *тотального хроматизма* и *акустического диссонирования*, достигших кульминации в творчестве Карло Джезуальдо, можно объяснить как раз стремлением адекватно отобразить новую для музыкальной эстетики XVI столетия образную сферу *страдания*. «Джезуальдо создал уникальную в своем роде семантическую систему музыкальных образов. Чуткая семантика образных сфер текста нашла настолько полное воплощение в средствах музыкальной выразительности, что при чтении стихотворного текста предугадываешь музыкальное звучание, а по звучанию музыки представляешь поэтический образ, вызвавший ее» [4, с. 32].

Приведем некоторые драматические страницы «мадригальных пассионов»:

Пример 3. Дезуальдо. Мадригал *Mille volte il d*.

The image displays two systems of musical notation for a madrigal. Each system consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The music is written in a 4/4 time signature and features a complex chromatic structure with frequent changes in pitch and accidentals, characteristic of the 'passiоn' style. The first system shows a melodic line in the upper staves and a supporting bass line. The second system continues the piece, showing more chromatic movement and a final cadence.

Многое в этих фрагментах способно смутить весьма опытного музыканта (даже такого, как Шнитке). Совершенно непонятно, в какой теоретической системе читать эти имитационно-гармонические последовательности, озвучивающие слова «*e Morte pia*» («и Смерть милостива»)? Действуют ли здесь закономерности тональной организации, функциональных отношений, модально-звукорядной стабилизации? Оказывается, ничего подобного у Дезуальдо нет.

Прежде всего, нельзя однозначно определить звуковой состав сегмента, так как диэзные и бемольные ноты в те времена интонировались по-разному, согласно правилам *чистого строя*. Разница звучания могла составлять от 20 до 60 центов в современном исчислении. Например, звукоряд приведенной выше коды мадригала *Mille volte il d* включает минимум 15 разных звуков: *c, cis, des, d, es, e, f, fis, g, gis, as, a, ais, b, h* (в других тактах мадригала употребляется еще и *eis*). Это даже не хроматика в современном европейском понимании – это *гиперхроматика* [см.: 7; 9], иначе – *экзохроматика*!

Конечно, о тональной и, тем более, функциональной системе здесь не может быть речи, так как данные компоненты вообще не свойственны этому типу звуковых отношений¹. Согласно традиции Дезуальдо

¹ М. А. Григорьева [1] пытается объяснить технологию *хроматических* оборотов в музыке Дезуальдо сочетанием принципов *модальности* и *тональности*, что в корне неверно: сколь либо полные и четко сложившиеся тональные представления в XVI веке еще отсутствуют, а «хроматическая модальность» по примеру древних греков (это ведь *мелодическая* структура) не может быть системно адаптирована к мадригальному *пятиголосию*. Два факта подтверждают справедливость наших возражений: 1) большинство хроматических фрагментов у Дезуальдо *невозможно* описать в терминах и понятиях классического мажоро-минора – они гораздо сложнее (то есть, было бы наивно и нелогично утверждать, что сначала сформировалась *тональность гиперхроматическая*, гораздо более смелая, чем «современная хроматическая», а лишь затем из нее развилась тональность «вульгаризованная» *диатоническая*, в духе Рамо); 2) чистая диатоническая модальность одноголосия при переходе к имитационному многоголосию XVI века вызывает серьезные трудности при определении традиционных *модальных* характеристик старинной музыки (*tonus finalis, repercussa*) – что же тогда говорить о гиперхроматических компонентах ренессансной музыки!

применяет в конструкции мадригала принцип «замкнутого становления» (что происходит, правда, не всегда). Действительно, первый интонационный сегмент: $e - g - fis - e - d - h - d$ и конечное звучание Ми-мажорного трезвучия явно коррелируют между собой. Зато все остальное звуковое пространство мадригала никакого отношения к строям, связанным с тоном E , не имеет.

Сами сопряжения аккордов носят *свободный* (можно было бы сказать «диффузный») характер, не продиктованный ни определенной традицией, ни, тем более, «функциональными тяготениями». Известно, что в диатонической модальной гармонии – основной акустической системе ренессансной музыки – связь диатонических трезвучий также свободная: после любого диатонического созвучия может следовать в принципе *любое другое созвучие* общей диатонической шкалы [см.: 6; 10]. В хроматике (вернее, экзохроматике) после любого созвучия также может следовать любое созвучие, допускаемое гиперхроматическим звукорядом. Ограничивающим компонентом являются здесь лишь свойства чистого строя, исключаящие *энгармонизм* звуков и прямые сопоставления одинаковых по нотной записи интервалов, звучащих на дидимову комму выше или ниже исходного. Эта ситуация тем более обостряется, если речь идет о практике четвертитонов и «шестинатонов», которые использовал в своих мадригалах Николо Вичентино [см.: 6]

При опоре на диатонику или при сопоставлении одноименных терций интонирование в чистом строе несложно. Но для исполнения хроматических фрагментов нужны уже особые навыки и специфический точный расчет.

Как правило, хроматический фрагмент включает 10–11 разных звуков и чтобы их организовать в серию чистых трезвучий, нужно правильно выбрать опорный тон, от которого ведется измерение чистых интервалов. Именно тогда все кажущиеся на первый взгляд весьма далекие созвучия могут прозвучать натурально, то есть, красиво и гармонично. Вместе с тем, в распоряжение хормейстера поступит хроматическая гамма, в которой между соседними звуками могут оказаться до четырех существенно разных видов полутона – соответственно, в 70,7; 92,1; 111,7 и 133,2 цента. Это значит, что ренессансный певец должен бы чувствовать разницу в интонировании полутонов величиной с дидимову комму (21,5 ц., 19,6 ц.).

Четыре вида полутонов получаются в результате разной пошаговой настройки с помощью натуральных «чистых» интервалов [см.: 2]. Это может быть представлено следующим образом:

$$\begin{aligned} c \uparrow e \downarrow \underline{cis} : 5/4 : 6/5 = 25/24 \quad (70,7 \text{ ц.}) \\ c \uparrow e \uparrow h \downarrow \underline{fis} \downarrow \underline{cis} : (5/4 \cdot 3/2 : 4/3) : 4/3 = 5 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 / 4 \cdot 2 \cdot 4 \cdot 4 = 135/128 \quad (92,1 \text{ ц.}) \\ c \uparrow as \downarrow \underline{des} : 8/5 : 3/2 = 16/15 \quad (111,7 \text{ ц.}) \\ c \uparrow g \uparrow b \downarrow \underline{des} : 3/2 \cdot 6/5 : 5/3 = 3 \cdot 6 \cdot 3 / 2 \cdot 5 \cdot 5 = 54/50 = 27/25 \quad (133,2 \text{ ц.}) \end{aligned}$$

В начале мадригала Джезуальдо *Moro, lasso, al mio duolo* второе сопрано и бас как раз и должны озвучивать хроматические шкалы с такими весьма неравными полутонами:

Пример 4. Джезуальдо. Мадригал *Moro, lasso, al mio duolo*



Изложим кратко способ микроакустического анализа этого и подобных ему экзохроматических фрагментов. Вначале выпишем звуки четырехголосной ткани в виде условной звуко-ступеневой партитуры [см. также: 2]:

<i>eis</i>	<i>e</i>	<i>dis</i>	<i>d</i>
<i>cis</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>h</i>
<i>gis</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>
<i>cis</i>	<i>c</i>	<i>h</i>	<i>h</i>

Далее желательно выбрать звук, находящийся примерно в середине будущей хроматической шкалы (эталонная ступень). Для белоклавишной диатоники и хроматики примерно с равным числом диезных и бемольных ступеней удобным бывает звук *d*, приходящийся на середину квинтовой шкалы $f - c - g - d - a - e - h$. Явный сдвиг в диезную сторону делает более удобными для выбора эталонной ступени звуки *e* или *h*. При преобладании бемольных строев удобными становятся ноты *c* или даже *f*.

Для начальных тактов мадригала *Moro, lasso, al mio duolo* эталонной ступенью можно выбрать звук *h*, носительную высоту которого принимаем за 0 центов. Тогда звуко-ступеневую партитуру следует переписать так, чтобы она отразила (начиная с эталонной ступени) центовую величину натуральных интервалов, составляющих данный аккордовый ряд:

569	498	386	315
<i>eis</i>	<i>e</i>	<i>dis</i>	<i>d</i>
182	996	0	0
<i>cis</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>h</i>
884	498	702	814
<i>gis</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>
182	112	0	0
<i>cis</i>	<i>c</i>	<i>h</i>	<i>h</i>

Составим гамму, собирающую в себе все употребленные во фрагменте звуки:

0	112	182	315	386	498	569	702	814	884	996
<i>h</i>	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>dis</i>	<i>e</i>	<i>eis</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>
112	71	133	71	112	71	133	112	71	112 ⁴	

Образовавшийся здесь порядок полутонов с разной центовой величиной¹ типичен именно для данного фрагмента; в других случаях он может быть иным. Таким образом, конкретный состав хроматических гамм XVI столетия может быть весьма различным и в каждом случае фактически уникальным!

Для целей возможной систематизации натуральных хроматических гамм обозначим полутоном в 71 цент цифрой 1, полутоном в 92 цента — цифрой 2; в 112 центов — цифрой 3 и 133 цента — цифрой 4. Тогда последовательность полутонов в *Moro lasso al mio duolo* выразится цифровой серией 3 1 4 1 3 1 4 3 1 3.

Разумеется, ни один певец на свете, даже если его долго и упорно к этому готовить, не сумеет абсолютно точно воплотить центовую величину выявленной полутоновой серии. Тем не менее, отразить *тенденции* к более тесному или более широкому интонированию натуральных интервалов певцы как раз в состоянии. Об этих «тенденциях к повышению или понижению» когда-то много говорил авторитетный хормейстер и композитор П. Чесноков. Правда, его рекомендации не опираются на строгие акустические законы и должны рассматриваться как субъективное отражение достаточно развитого «русского» интонационно-го чутья.

Итак, если вторые сопрано озвучивают ход $eis^1 - e^1 - dis^1 - d^1$, для достижения красивых созвучий им следует ноту e^1 спеть как можно ближе к исходному eis^1 , а dis^1 , наоборот, понижать, после чего d^1 должно прозвучать снова с тенденцией к повышению (последовательность полутонов: 71 — 112 — 71 ц.)². Важно, что

¹ Величины интервалов, выраженные здесь и далее в центах, округлены в целях удобства до целых чисел, поэтому суммы и разности могут немного «гулять» (скажем, $884 - 814 = 71$), что никак не сказывается на идеях микроакустического анализа.

² Несколько упрощает ситуацию то, что терция *До-диез-мажорного* трезвучия eis^1 в чистом строе изначально поется ниже, нежели в темперированной системе, то есть, она уже изначально близка к e^1 .

и бас, озвучивая линию *cis – c – H*, вынужден следовать той же тенденции, чуть повышая *c* и достаточно широко интонируя ход *c – H* (последовательность: 71 – 112 ц.). Другая пара голосов, интонируя свои линии в параллельных квартах: *gis – cis¹; e – a; fis – h*, также должна точно имитировать натуральные мелодические ходы друг друга – на 386 ц. вниз и на 204 ц. вверх.

Подобная техника интонирования, когда пары, а иногда и тройки голосов строго имитируют друг друга, гарантирует красивое натуральное звучание и является, в определенной мере, даже облегчением задачи певцов и хормейстеров. Так формируется важнейший для экзохроматической гармонии принцип «строго-параллельного голосоведения», который обеспечивает *закономерное* применение самых смелых аккордовых сочетаний, прослеживаясь вплоть до конца XX столетия [5].

Теперь уже можно вернуться к пронизательному замечанию Альфреда Шнитке о том, что история музыки могла бы стать совершенно иной, если бы композиторская мысль пошла по пути, обозначенному Карло Джезуальдо. Действительно, ведь уже на пороге XVII столетия в сочинениях итальянского гения на каждом шагу встречаются гармонические новации, на фоне которых поиски позднего Листа, позднего Вагнера, Мусоргского и даже раннего Прокофьева выступают достаточно бледной тенью.

Допустив (конечно, лишь в смелом воображении) победу мадригальной линии, действительно, можно было бы ожидать, что ко времени рождения Иоганна Себастьяна Баха европейская музыка, движимая интеллектом, мастерством и любознательностью барочных композиторов, вполне могла уже использовать свободную атональность, додекафонию, микрохроматику, нетерцовую и многозвучную гармонию! А как был бы счастлив сам Бах, располагая в своей полифонической технике столь огромным арсеналом средств! Ведь мы прекрасно видим, сколь жестко сковывает его композиторскую фантазию принятая в его время функционально-гармоническая оболочка, находящаяся в явном противоречии с предельно развитой имитационно-мелодической тканью. Самое смелое, на что Бах в состоянии мог пойти – это использовать серии пятиголосных нонаккордов, частично воплощающих натурально-ладовые (свободно диатонические) отношения, частично применяемых в мажоро-минорном тонально-гармоническом ключе:

Пример 5. И. С. Бах. Фантазия *G-dur* для органа (BWV 572)

The image shows two systems of musical notation for J.S. Bach's Organ Fantasy in G major (BWV 572). The first system starts at measure 119 and the second at measure 124. Each system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, illustrating the complex polyphonic texture and the use of five-voice chords mentioned in the text.

Но ведь за сто с лишним лет до этого Джезуальдо художественно апробировал подобные и даже более смелые (!) средства выразительности:

У истории нет сослагательного наклонения и то, что фактически произошло, уже нельзя повернуть вспять. Завоевания эпохи итальянского хроматического мадригала были надолго забыты авторами новомодных оперных сочинений. Жанр оперы, преобладающее в нем сольное пение, необходимость развитого сценического действия, широкий социальный адресат – все это вело развитие музыкального языка совершенно в другом направлении: к универсализации, удобным трафаретам, простоте и высокой степени прогнозирования музыкальных процессов. Уровень психологической драматизации в опере, конечно, сохраняется, но антагонизмы образных сфер *страдания* и *радости*, которые воплощались в мадригале противопоставлением экзохроматики и диатоники, диссонантной и консонантной мелодики и гармонии, в гомофонных жанрах обретают иные формы – те, которыми располагает тонально-функциональная система: антитезами *мажора* и *минора*, антитезами септаккорда и трезвучия.

Драматургическая направленность процессов музыкального развертывания, дрейфующая из оперы в инструментальные жанры конца XVII – начала XVIII веков, именно в утверждении тонально-функциональной традиции обретает желанную действенность. Антагонизм диатонической и гиперхроматической систем, конечно же, способен полно отразить конфликтное сопряжение образных сфер радости и страдания, которые составляют эмоционально-содержательную суть не только мадригала, но и барочной оперы. Но он гораздо менее очевидно воплощает чисто музыкальными средствами идеи передвижений и смены жизненных ориентиров (драматургических перипетий). Четкое представление о тональностях, тональных планах, тональностях близких и дальних, наоборот, идеально функционирует в области драматургического сопряжения музыкальных событий. Антагонизм мажора и минора при этом достаточно успешно замещает утраченный конфликт диатоничности и гиперхроматики.

Именно в этом отношении развитие линии Орlando Лассо оказалось исторически более актуальным, что и было затем успешно реализовано в барочной и классико-романтической традициях. Линия Палестрины (семиступенный нефункциональный диатонизм) весьма своеобразно возрождалась через русскую классическую музыку (Балакирев, Мусоргский, Чайковский). Художественно-технологической же линии Вичентино, Маренцио и Дезуальдо потребовались целых три века, чтобы исторический виток вернулся в XX столетии к уже завоеванному этими композиторами высочайшему художественно-эстетическому и технологическому рубежу.

Литература

- Григорьева М. А.* Парадоксы Джезуальдо // Старинная музыка. 2009. № 1. С. 8–16.
- Девуцкий В. Э.* Современные аспекты трактовки итальянского хроматического мадригала // Дирижерско-хоровое образование: Традиции и современность. М.: МГК, 2014. С. 99–112.
- Дубравская Т. Н.* Музыка эпохи Возрождения. XVI век. М.: Музыка, 1996. 412 с. (История полифонии. Т. 2Б).
- Казарян Н. К.* О мадригалах Джезуальдо // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М.: Музыка, 1980. С. 28–54.
- Казарян Н. К.* О принципах хроматической гармонии Джезуальдо // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до Романтизма). М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. С. 99–117 (Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 40).
- Катунян М. И.* Тенор правит кантиленой. К изучению модальной гармонии в музыке эпохи Возрождения // Методы изучения старинной музыки. М.: МГК, 1992. С. 188–207.
- Клишин А.* Энармонические мадригалы Вичентино. Вопросы строя и высотной организации // Музыка и время. 2006. № 4. С. 26–43.
- Сушкова Н. Н.* Царлино и Вичентино. К вопросу о теоретических дискуссиях в Италии середины XVI века // Из истории теоретического музыкознания: Сб. науч. трудов. М.: МГК, 1990. С. 32–45.
- Тифтикиди Н. Ф.* От мажоро-минора до гиперхроматики // Гармония: проблемы науки и методики. Ростов-на-Дону: РГК, 2002. С. 22–38.
- Холопов Ю. Н.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Гармония: проблемы науки и методики. Ростов-на-Дону: РГК, 2002. С. 39–84.
- Barsky V.* Chromaticism. Amsterdam: Harwood Academic, 1996. xiv, 211 p.
- Dahlhaus C.* Zur chromatischen Technik Carlo Gesualdos // Analecta Musicologica. Vol. № 4 (1967). S. 77–96.
- Lovinski E.* Tonality and atonality in Sixteenthcentury music. Berkeley: Univ. of California Press, 1961. xiii, 101 p.
- Mangani M.* Alcuni aspetti del cromatismo di Gesualdo [Электронный ресурс] // Philomusica. Vol. 1 (2001).

