

Лыжов Григорий Иванович

voxhumana2005@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Assoc. Prof. Grigory I. Lyzhov,

Ph.D. in Art Studies

voxhumana2005@yandex.ru

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Department of Music History and Theory, Division for Music Theory

Две трактовки понятий *автентический* и *плагальный* на одной схеме Михаэля Преториуса

Аннотация

Кардинально различные значения терминов *автентический* и *плагальный* в разные эпохи развития европейской ладовой системы делают эту пару терминов омонимичными. Тем интереснее неожиданное употребление этой терминологической пары в первой четверти XVII века, не совпадающее вполне ни с ранней (модальной), ни с поздней (тонально-гармонической) их трактовкой. Попытка толкования заключается в предположении, что терминологическая «вольность» оказалась вынужденным дидактическим приемом при обучении немецких органистов названной эпохи, привыкших не к нотной записи, а к табулатурной нотации, и познававших ладовые реалии не по абстрактным нотным схемам, а непосредственно через усваиваемые на клавиатуре представления. Одно из них (связанное с проблемой транспозиции ладов) оказалось удобно выразить через метаморфозу привычной пары терминов.

Ключевые слова

Автентический, плагальный, лад, Преториус, органист

Two interpretations of the notions of *authentic* and *plagal* as exemplified by Michael Praetorius

Abstract

Drastically different meanings of the terms *authentic* and *plagal* in the contexts of different stages of development of the system of European modes make this pair of terms homonymous. The more interesting is an unexpected usage of this pair of terms during the 1st quarter of the 17th century, which does not quite coincide either with their earlier interpretation (in terms of mode) or with the later one (in terms of functional tonality). An attempt of such an interpretation is based on an assumption that this terminological ‘license’ was a forced didactic device for teaching the German organists of that time, who used to tablature rather than to musical notation and who kept digesting the reality of modal music directly through the ideas learnt on the keyboard rather than following some abstract schemes. One of such ideas, related with the problem of transposing the modes, occurred to be conveniently expressed through a metamorphosis of this customary pair of terms.

Keywords

Authentic, plagal, mode, Praetorius, organist

Г. И. Лыжов

**ДВЕ ТРАКТОВКИ ПОНЯТИЙ
АВТЕНТИЧЕСКИЙ И ПЛАГАЛЬНЫЙ
НА ОДНОЙ СХЕМЕ МИХАЭЛЯ ПРЕТОРИУСА¹**

«...фактический объем звучания, в котором движется вокальная полифония <...> хотя и остается неизменным в отношении внешних границ (совокупного диапазона голосов), но при этом его членение [в голосах] отличает лад от лада. Своеобразие звуковых границ непосредственно знакомит нас с ладом»².

Зигфрид Хермелинк [18, 104]

Функцию профессиональной лексики в той или иной области науки можно сравнить с ролью кровеносной системы в живом организме, обеспечивающей необходимое для него постоянное обновление и взаимодействие всех его частей. Судьба музыкальных терминов составляет одну из самых важных областей истории музыкальной теории. Наибольшее внимание здесь привлекает, наверное, область этимологии, поскольку разведывание истории слова всегда обогащает понимание его смысла³.

Мы хотели бы обратить внимание на одно из явлений, представляющих собой следствие исторической эволюции тех или иных терминов, а именно — на терминологию

¹ Автор благодарит С. Н. Лебедева, согласившегося ознакомиться с материалом статьи и высказавшего ряд критических замечаний.

² Здесь и далее по тексту: перевод мой. — Г. Л.

³ Важность проникновения в историю терминов как залог их корректного использования подчеркивает Г. Г. Эггебрехт: «...в отношении современного профессионального музыкального лексикона решение о правильности понимания и применения унаследованных или вновь созданных терминов заключается не в определяющих предпочтениях чего-то отдельного или всей современности: музыкальные термины выносятся из процессов их возникновения и их истории определенные значения, содержательные связи со своим выражением, смысловые интенции, так что их произвольное использование столь же неадекватно, как и узко догматичное определение, и, кроме того, при нерелевантном употреблении они не только искажают мысль и слово о музыке, но также оказывают воздействие на бессознательном уровне» [17, Л].

гическую *омонию*. Как складывается ситуация, когда одни и те же слова обозначают разные явления? Не свидетельствует ли это о скрытом родстве явлений, кажущихся совершенно различными? Как в таком случае обнаружить между ними нечто общее, мотивирующее хотя бы в каком-то отношении их одноименность? Эти и другие вопросы возникают, когда мы задумываемся над парой понятий *автентический/плагальный*, относящейся к области лада и гармонии⁴.

Латинские термины *authenticus* (также *authentus*) и *plagalis* (также *plaga*) происходят, как известно, от греческих слов *αὐθεντικός* и *πλάγιος* и означают, соответственно, «подлинный, главный» и «боковой, побочный, косвенный». В Средневековье они перешли в западную ладовую теорию из лексикона византийского учения об ихосах, где означали парные виды ладов с родственными опорами. В каролингской ладовой теории они стали обозначать пару тесситурно различных ладов при одном финалисе, и это значение было актуальным вплоть до XVII столетия включительно. Рубежом здесь считается начало XVIII века, когда Себастьян де Броссар зарегистрировал в своем «Музыкальном словаре» (1703) кризис прежнего значения терминов, знаменовавший конец почти тысячелетней истории их непрерывного активного употребления⁵. Это произошло из-за того, что фактически упразднился предмет, который они обозначали: лад, понимавшийся линейно вместе со своими разновидностями, уступил место «гармонической тональности».

История произошедшей далее терминологической замены на русском языке подробно рассмотрена в статье Е. А. Пинчукова, который называет парижанина Антуана-Эли Эльвара и берлинца Эрнста Фридриха Рихтера первыми, в чьих трудах, приходящихся на середину XIX века, термины *автентический* и *плагальный* фигурируют уже в рамках теории тональной гармонии. Однако общеупотребительным новое значение терминов *автентический* и *плагальный* стало лишь в начале XX века. С тех пор они начали обозначать привычные нам каденционные формулы V–I и IV–I, а также вообще аккордовые обороты с окружающими тонику верхне- или нижнеквинтовым неустоем и

⁴ Рассматриваемый нами случай терминологической омонимии, разумеется, не единственный. Едва ли не самый знаменитый и проблемный пример такого рода — термин-омоним *modulatio* (модуляция), который неоднократно становился предметом рассмотрения в отечественном музыковедении (см. работы Ю. Н. Холопова [10], Е. М. Двоскиной [1] и С. Н. Лебедева [5]).

⁵ «Плагальный лад безусловно не является настоящим ладом, а есть не более чем расширение автентического, и, надо полагать, всякий лад — автентический» [цит. по: 8, 180].

типы отклонений в ту или иную тональность с использованием либо побочной доминанты, либо побочной субдоминанты [7, 158]⁶.

Произошедшую терминологическую метаморфозу К. Дальхауз назвал «ошибочным переносом» значений [15, 433]. Действительно, если в автентической каденции еще можно увидеть некоторое сходство с консонантным остовом старинного автентического лада, то в плагальной оно мнимое. Так, нисходящий квинтовый шаг баса в автентической каденции и нисходящий квартовый шаг в плагальной только внешней интервальной конфигурацией напоминают остовы автентического и плагального средневековых ладов — нижние фрагменты квинтоктавы и квартоктавы соответственно. Однако ладовые функции звуков при этом не тождественны, что сразу перечеркивает внешнее структурное сходство: в старинном плагальном ладу (например, в *g* дорийском плагальном с остовом *d-g-d*) финалисом является верхний звук кварты (*g*), в то время как в квартовом шаге баса в рамках гармонической плагальной каденции (например, с нисходящим скачком баса *g-d* в *d-moll*) устоем является нижний звук кварты (*d*).

Отмеченное противоречие возникает при попытке увязать самый репрезентативный элемент гармонической каденции — шаг ее основных тонов — с интервальной структурой старинных ладов, при этом последние предстают, по традиции, в виде октавной звукорядной модели. Ситуация усложняется, если иметь в виду эпоху многоголосной модальности: плагальная, в позднейшем смысле, каденция (то есть, гармонический оборот с нисходящим ходом на кварту или с восходящим ходом на квинту в басу), разумеется, встречалась в музыке Жоскена, Палестрины, Шютца и др., однако она вовсе не связывалась непременно с плагальным ладом (в том значении, как понимала его традиционная теория вплоть до первой половины XVII века), но могла употребляться где угодно, в том числе и в автентических ладах, например в роли заключительной каденции третьего церковного тона — фригийского автентического.

⁶ А. Н. Мясоедов называет «плагальным» разрешение Π_7 в T_6 [7, 106], из чего можно заключить, что в тональной гармонии плагальность не связана больше с неизменным присутствием в басу шага IV–I. Есть также тенденция трактовать рассматриваемые понятия еще более широко, находя в них следы неких общих интуиций высотного мышления, которые дают о себе знать в самых разных явлениях, а именно, высокого и низкого «тонуса» звуков, созвучий, ладов и тональностей. «Эта радикализация функционального содержания понятия [плагальности. — Г. Л.] давно пробивает себе дорогу, намечаясь исподволь или явно у многих исследователей», — считает Е. А. Пинчуков [8, 9]. Так, Ю. Н. Холопов говорит о «принципе „ладовой автентичности“», давая такое наименование предложенной А. С. Оголевцом дифференциации диатонических ладов и ступеней в них [9, 36].

Итак, при обсуждении эволюции значений пары терминов *автентический/плагальный* мы неизбежно должны держать в поле зрения три явления, которые для музыкальной практики рубежа Ренессанса и барокко так или иначе сохраняли свое значение:

- виды одноголосных (точнее было бы сказать: линейно-монодических) григорианских ладов;
- многоголосные формы их воплощений — так называемые ренессансные многоголосные лады⁷;
- квартно-квинтовые аккордовые обороты в роли каденций (V–I и IV–I).

Только в отношении к первым и вторым рассматриваемая здесь пара терминов аутентична. Хотя соответствующие наименования каденций ныне слишком прижились, чтобы от них отказываться, и широко употребляются по отношению к ренессансной и барочной музыке, все же следует сознавать, что в свое время эти каденции так отнюдь не назывались⁸, поэтому терминологической омонимии («плагальный лад» — «плагальный каданс») до XIX века не было и быть не могло.

Однако теперь нам хотелось бы указать на редчайший случай омонимии, связанный все с теми же терминами, который имел место примерно за полтора столетия до их переноса на феномен аккордовой последовательности. Речь идет о табличном представлении 12 ладов, помещенном в III томе «Музыкальной синтагмы»⁹ Михаэля Преториуса [23]¹⁰, точнее, о двух таблицах, где 12 ладов показаны в натуральной и в транспонированной позициях. Однако сначала мы напомним, как Глареанова система 12 ладов демонстрируется у старших и младших современников и соотечественников Преториуса.

Как известно, наиболее распространенной формой ладовой номенклатуры была каноническая номерная (она поныне сохранилась в западных литургических книгах, в частности *Liber usualis*). Вот как Андреас Раселиус (1589) показывает финалисы всех

⁷ Данная категория в современной науке остается спорной: нередко считается, что по отношению к многоголосной модальности говорить об автентическом или плагальном виде линейно-мелодического григорианского лада не имеет смысла (К. Дальхауз, Ю. Н. Холопов).

⁸ Их аутентичные названия: «регулярная»/«нерегулярная», «совершенная»/«несовершенная» (позже у Рамо: «нарушенная»).

⁹ Так передает название трактата М. Преториуса С. Н. Лебедев [4, XXIII].

¹⁰ Все источники XV–XVIII веков взяты для настоящей статьи на вебсайте Баварской государственной библиотеки: URL: <http://www.bsb-muenchen.de/index.php>

ладов в натуральной (то есть, при «чистом» ключе) и в транспонированной (то есть, с си-бемолем при ключе) позициях [24, 99].

1



В примере 1 на левой половине схемы в столбик выписаны в восходящем порядке шесть финалисов: *D, E, F, G, a, c*, которым соответствуют номера нечетных (слева) и четных (справа) ладов (финалис *h* исключен из общего счета, так как на нем, из-за тритоновой структуры диатонической октавы $h-h^1$, не строится никакой лад). Над столбцом нечетных чисел имеется надпись: «Authent.», над столбцом четных — «Plagali.».

В правой половине схемы повторено практически то же самое (с вариантным написанием тех же сокращенных слов), за исключением того что все финалисы транспонированы на чистую кварту выше (подразумевается, что так же транспонированы и соответствующие лады). Это объясняется надписью над всей схемой: «Преподаются финальные клавицы, свойственные всем ладам». И далее над левой половиной схемы вверху указано: «окончания / в жестком звукоряде», а над правой — «в мягком» (то есть, с си-бемолем при ключе).

Иоахим Турингус (1624) [27, 20] демонстрирует то же самое при помощи сокращенной нотации октавных амбитусов ладов: автентические показаны в виде так называемого гармонического деления октавы, то есть квинтоктавы (например, 1-й церковный тон натуральный: $d-a-d$, транспонированный: $g-d-g$), а плагальные — в виде

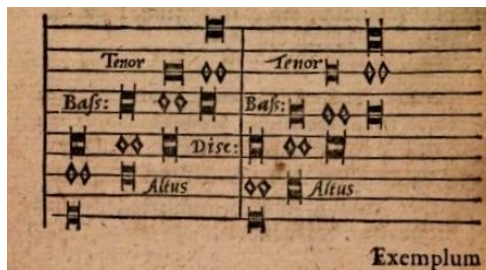
арифметического деления, то есть в виде квартоктавы (например, 2-й церковный тон $A-d-a$ или, соответственно, $d-g-d$)¹¹.

2¹²



Наконец, при демонстрации ладов в XVI — начале XVII века фигурировал еще один важный аспект, зафиксировавший в теории переход от одногласно-линейной концепции лада к многоголосной, которая подразумевала контрапункт одногласно-линейных форм, рассчитанный на строго определенную диспозицию ладовых амбиту-сов в голосах. Такое их распределение Ю. Н. Холопов именует *методом парной дис-позиции* [11, 62]: в нем амбиту-сы голосов образуют комплементарные пары с октавной дублировкой, что видно на схеме из трактата Иоганнеса Магируса (1596) [20].

3



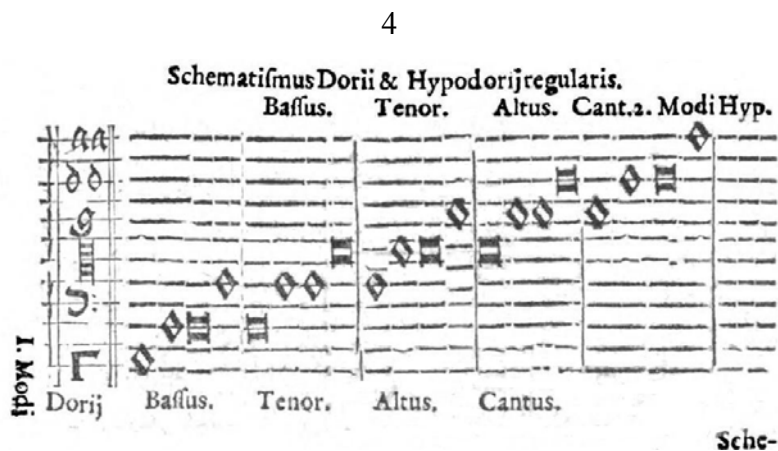
¹¹ Подробнее о гармоническом и арифметическом делении октавы см. в кн.: [12, 52; 13, 149]. Заме-тим, что объектом вычислений в названных источниках, равно как и в приводимых в настоящей статье примерах, являются длины струн, а не отношения колебаний (подобные физико-акустические феномены стали достоянием музыкальной теории лишь в эпоху Нового времени), что означало бы зеркальное из-менение соответствий между названными выше числовыми пропорциями и интервальными структурами.

¹² Содержание верхней пары строк примера 2 соответствует левой половине схемы примера 1 (12 ладов в натуральной позиции), а содержание нижней пары строк — правой половине примера 1 (те же 12 ладов в транспонированной позиции, то есть с си-бемолем при ключе).

Рассматривая правую половину схемы в примере 3, мы видим: если в дисканте (и в теноре) — квинтоктава, то в альте (и в басы) — квартоктава. В левой части схемы — наоборот. Первая диспозиция (справа от вертикальной черты) считалась многоголосным выражением автентического лада, вторая — плагального¹³.

Теперь обратимся к трактату М. Преториуса; в нем имеется три серии схем, демонстрирующих двенадцатиладовую систему. Мы опускаем первую серию как несущественную для нашего предмета¹⁴. Во второй серии схем каждая пара ладов, состоящая из автентической и плагальной форм¹⁵, показывается в двух вариантах: в натуральной и в транспонированной (с си-бемолем — «in scala mollis») позициях.

Вот, например, две схемы для дорийского и гиподорийского, на которых, как и у Магируса (см. пример 3), представлены амбитусы всех четырех нормативных голосов — баса, тенора, альты и кантуса, образующие парную диспозицию квинтоктав и квартоктав. На первой схеме (пример 4) автентический и плагальный дорийский показаны без знаков при ключе [23, 41].



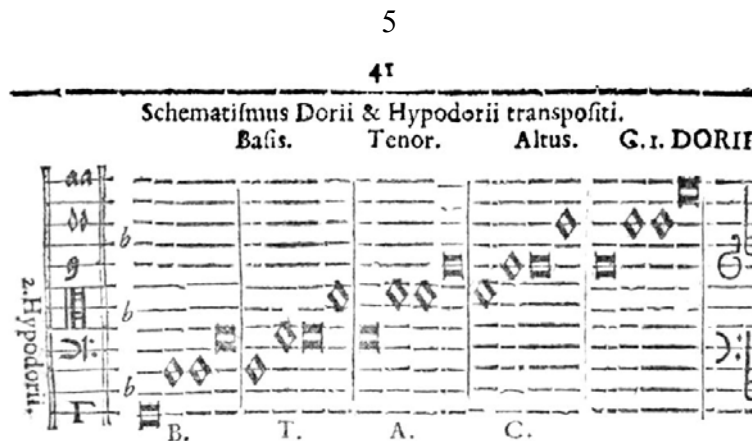
¹³ Критерием здесь оказывается то, как делится октава в кантуса и в теноре — в голосах, понимавшихся как ладово главенствующие: гармонически или арифметически. (Под «гармоническим» или «арифметическим» делением подразумевается нахождение, соответственно, гармонического или арифметического среднего для пропорции, выражающей звуки октавы, то есть для 2:1). О таком композиционно-ладовом преимуществе кантуса и тенора в четырехголосном складе *a voce piena* со ссылкой на трактат Кириака Шнегаса говорится в исследовании Бернхарда Майера [21, 43].

¹⁴ Она составлена из сокращенных схем, имеющих двойную нумерацию ладов. Эта двойная нумерация была призвана отразить координацию той систематики ладов, которая стала традиционной в немецких землях (по Глареану и раннему Царлино: первый тон строится от *d*), и новой (по позднему Царлино; ее Преториус приписывает итальянцам: первый тон строится от *c*).}

¹⁵ У Преториуса, как и у многих других теоретиков, пользовавшихся греческими этнонимами, автентический лад никак специально не обозначается, а плагальный маркируется приставкой *gipo-*.

Обратим внимание на то, что Преториус не дает две парные диспозиции отдельно, в отличие от Магируса (в примере 3 они отделены друг от друга вертикальной чертой), но объединяет их в одну схему. Возникает визуальный эффект, который хочется назвать «стреттой амбитусов»: так, квинтоктава $d-a-d^1$, которая для автентической формы помечена как «тенор» (см. нижний ряд названий голосов с подписью слева сбоку: «1. Modi Dorij»), в плагальной форме попадает в бас (см. верхний ряд голосовых обозначений, заканчивающийся надписью «2. Modi Hyp[odori]»).

Ниже — то же в «мягком звукоряде», с си-бемолем [23, 41]. Впрочем, это не совсем транспозиция первой схемы, поскольку теперь в качестве «пропосты» записан плагальный лад — гиподорийский (см. нижний ряд голосовых обозначений в примере 5), а «риспостой» оказывается дорийский автентический (см. верхний ряд там же). К этой перемене расположения автентической и плагальной форм на транспонированной схеме мы еще вернемся.



Далее — самое интересное. Третьей серии ладовых схем, которая обходится только буквенными обозначениями без нот, предшествует надпись, заслуживающая особого внимания: «Для органиста, которому привычна немецкая табулатура и который вряд ли сможет даже справиться с нотами, мне не составит труда представить различия ладов этим способом»¹⁶.

¹⁶ «Vor einen Organisten / der zur Teutschen Tabulatur gewohntet / und sich die Noten vielleicht so gar nicht richten könnte: Deuchtet mich nicht uneben / die Modos auff diese Art zu unterscheiden» [23, 46]. «Этим способом» — то есть табулатурным, безлинейным и обходящимся только буквенными обозначениями без нот.

6A [23, 46]

46

Vor einen Organisten / der zur Teutschen Tabu-
latur gewohnt / wird sich in die Noten vielleicht so gar nicht rich-
ten könte: Dauchtet mich nicht vneben / die Modos auff diese Art
zu unterscheiden.

Modi Authentici seu Regulares in
Cantu duro.

1.	3.	5.	7.	9.	11.
C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { a b c } B	C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { b c d } B	C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { c d e } B	C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { d e f } B	C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { e f g } B	C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { f g a } B
2.	4.	6.	8.	10.	12.
C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { d e f } B	C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { e f g } B	C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { f g a } B	C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { g a b } B	C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { a b c } B	C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { b c d } B

6B [23, 47]

47

Modi Plagales seu Transpositi in
Cantu molli.

1.	3.	5.	7.	9.	11.
C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { d e f } B	C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { e f g } B	C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { f g a } B	C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { g a b } B	C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { a b c } B	C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { b c d } B
2.	4.	6.	8.	10.	12.
C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { e f g } B	C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { f g a } B	C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { g a b } B	C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { a b c } B	C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { b c d } B	C { \bar{c} \bar{d} \bar{e} } A T { c d e } B

При ближайшем рассмотрении мы замечаем, что в примерах 6А и 6Б перед нами практически та же схема, которая только что была показана во второй серии (примеры 4–5), но выполненная в буквенных обозначениях. (Для большей наглядности сходства нужно мысленно перевернуть примеры 4–5 на 90° против часовой стрелки и перевести ноты в латинские буквенные обозначения). Объединенные фигурными скобками буквы в примерах 6А и 6Б суть не что иное, как те же самые квинтоктавы и квартоктавы, только что нами виденные в примерах 4–5, то есть условные обозначения автентических и плагальных амбитусов. Их цепные парные диспозиции в четырех нормативных голосах снова образуют здесь шесть основных и шесть гипоформ, что находит отражение в *нумерации* ладов, расположенных по строкам: нечетные (автентические) — на верхней строке, четные (плагальные) — на нижней. Как и в предыдущей серии примеров, система 12 ладов продемонстрирована дважды: первая таблица (пример 6А) показывает их в натуральной позиции, а вторая (пример 6Б) — в транспонированной.

Но — вот странность! — над этими двумя большими таблицами есть две поразительные надписи. Над первой (пример 6А, где лады показаны в натуральной позиции — без знаков при воображаемом ключе): «*Modi authentici seu Regulares / in Cantu duro*»; над второй (в примере 6Б, где подразумевается звукоряд с си-бемолем): «*Modi plagales seu Transpositi in / Cantu bmolli*»¹⁷.

Каким образом для Преториуса оказалось возможным *терминологически отождествить* звукорядную систему (*натуральную или транспонированную*) с наименованиями «автентический» и «плагальный», что совершенно не характерно ни для его предшественников, ни для последователей? В том, что для обозначения двух видов используемого звукоряда (с твердым и мягким *b*) вполне хватало терминов *regularis* и *transpositus* или *in scala dura* и *in scala molli*, убеждают показанные выше примеры как из «второй серии» демонстрации ладов у самого Преториуса, так и из Раселиуса и Турингуса. Что же произошло? Конечно, мы не сможем точно сказать, что заставило Преториуса пойти на такой терминологический риск, но мы должны попытаться предположить, что позволило ему это сделать и в чем был смысл такой омонимии.

Говорить о том, что омонимия Преториуса больше нигде не встречается, не совсем корректно: точно такие же схемы с теми же надписями воспроизведены примерно

¹⁷ То есть: «Лады автентические или регулярные — в твердом звукоряде» и «Лады плагальные или транспонированные — в мягком звукоряде».

через четверть века в одном из манускриптов «Правил композиции» Я.-П. Свелинка, без ссылки на Преториуса. Для нас должен быть примечательным тот факт, что данный способ демонстрации ладов оказался востребован в таком практическом труде, каким являются названные «Правила композиции»¹⁸. В связи с появлением схемы Преториуса (см. примеры 6А и 6Б) в «Правилах композиции» Свелинка исследователь творчества нидерландского мастера и переводчик его трактата Е. О. Дмитриева замечает: «В таблицах видна очень важная особенность — своего рода примета „нового времени“: автентическими в ней названы основные („белоклавишные“) лады, а плагальными — лады регулярной транспозиции! Таким образом, термин „плагальный“ совершенно утрачивает былой смысл, превращаясь из „гипо“-лада в „регулярно транспонированный“ лад» [2, 223].

Это единственный известный нам комментарий к применению терминов *автентический/плагальный* в новом необычном значении: ни Вернер Браун [14, 29], который первым атрибутировал Преториусу таблицы из свелинковских «Правил», ни Джоэл Лестер [19, 27], кратко охарактеризовавший три серии ладовых схем из «Синтагмы», ни Карл Дальхауз [16, 188], также обращавшийся к преторианским схемам амбитусов, ни Бернхард Майер [21, 48–49], анализировавший их, ничего не говорят об этом. Между тем комментарий Е. О. Дмитриевой тоже оставляет открытыми некоторые вопросы. Например, почему для значения «регулярно транспонированный лад» избрано именно слово *плагальный*? Может ли что-то принципиально исключить иной вариант? Конечно, нельзя не согласиться с тем, что терминологическое творчество — это примета Нового времени, но все же безоговорочно поддержать утверждение о том, что, в частности, «термин „плагальный“ совершенно утрачивает былой смысл» [2, 223], невозможно: как тогда объяснить присутствие *на тех же схемах* в примерах 6А и 6Б строки *четных* ладов? Ведь четные лады как раз и являются плагальными (гиполадами) в значении, общепринятом на рубеже XVI–XVII веков!

Перед нами именно омонимия терминов: с одной стороны, под «автентическими» и «плагальными» понимаются конфигурации амбитусов, где в господствующей паре

¹⁸ Текст «Правил», как известно, лишь частично восходит к Свелинку, но в большой степени представляет собой фиксацию «уроков Свелинка», принадлежащую музыкантам его школы. Учебно-практический характер трактата подчеркивает актуальность схем, заимствованных у Преториуса, которые, судя по указанию перед ними, предназначены для органистов, привыкших не к нотам, а к немецкой табулатуре.

голосов (кантусе и теноре) мы находим соответствующее деление октавы, и это значение (правда, без словесного подтверждения, но зато с визуальной фиксацией) запечатлено в наличии нечетной и четной строк при диспозиции ладов в примерах 6А и 6Б. С другой стороны, в том же примере понятия *автентический* и *плагальный* фактически отождествлены уже не с ладами, но, соответственно, с «твердым» и «мягким» звукорядами, в которых лады размещаются.

Попробуем порассуждать, почему именно данные термины были использованы в новом значении и зачем это понадобилось.

Преториус, как и другие, по выражению С. Н. Лебедева, «греколюбивые немцы», мог возвратиться к исконным смыслам греческих корней и назвать натуральную звукорядную систему «автентической» (в значении *аутентичной*: «основной», «самостоятельной»), а транспонированную — «плагальной» (в значении «побочной», «вторичной»). Впрочем, это предположение нечем подтвердить, так как трудно найти доказательства такой дифференциации: в действительности, транспонированная позиция ладов сама по себе ничуть не более «вторична», чем натуральная, и нельзя определенно утверждать, что какая-то из них встречается в музыке XVI–XVII веков чаще другой. Единственным оправданием такого объяснения могла бы быть чисто логическая первичность нотной записи без ключевых знаков, но не это умозрительное соображение должно было руководить Преториусом, который как раз предназначал свою третью серию схем органистам, не сведущим в нотной записи.

Именно это обстоятельство — необходимость продемонстрировать систему ладов *вне нотной записи* — скорее всего и заставило Преториуса пойти на терминологическую омонимию. В самом деле: как «на пальцах» объяснить начинающему органисту, обходящемуся без нотной записи и, следовательно, лишенному многих визуально-аналитических навыков, разницу между двумя звукорядными областями, в которых располагается система 12 ладов? Конечно, эти трудности отнюдь не фатальны и преодолимы с помощью последовательного показа ладов на клавиатуре¹⁹. Однако все рав-

¹⁹ Возможно, что сам сжатый графический облик третьей серии ладовых таблиц не случайно представляет собой взгляд на двенадцатиладовое целое как бы с высоты птичьего полета, где всё уместилось на двух страницах. Это компенсирует неизбежную фрагментарность представлений, свойственную последовательному обучению ладам, да еще вне нотной фиксации (сравним: третья серия ладовых схем в трактате занимает 2 страницы (46–47), первая серия — 5 страниц (36–40), а вторая серия схем (см. наши примеры 4–5) — 6 страниц (40–45).

но понятие «транспозиции системы» (*cantus durus*, *cantus mollis*), которое в нотописи молниеносно выражается путем выставления бемоля при ключе, отчего вся система ладов словно сдвигается на кварту вверх, столь же емко и быстро невозможно воспроизвести на инструменте — речь идет о методике визуального преподнесения, о том, что нотопись здесь имеет чисто методическое преимущество. Стоящий в начале нотной системы *ключ* можно «переключить» с помощью *ключевого* знака с одного звукоряда на другой; клавиатура не имеет «ключа» и, следовательно, так же наглядно «переключить» ее на другой порядок октав быстро нельзя: ладовые звукоряды надо последовательно «искать» на ней. То, что реально органист во всех ладах постоянно сталкивался с акциденциями, могло составлять проблему при обучении новоначальных — жестко свести разницу между натуральными и транспонированными ладами к разнице между бело-клавишным звукорядом и звукорядом, выходящим за его пределы. Иначе говоря, методическую трудность в выработке понятия, позволяющего быстро, емко и кратко схватить и наглядно выразить разницу между натуральными и транспонированными ладами на уровне системы в целом, обходясь при этом без нотолинейной графики, нельзя сбрасывать со счетов.

Если исходить из обрисованной выше методической необходимости, то понятия *автентический* и *плагальный* должны были как-то помочь органисту, быстро напомнив ему, что значит «натуральный» и «транспонированный». Чем именно?

Ответ можно получить, если еще раз внимательно рассмотреть примеры 4–5, буквенной версией которых являются, как уже сказано, интересующие нас таблицы в примерах 6А и 6Б. Нужно сравнить в них порядок, в каком показаны 1-й и 2-й лады в натуральной и транспонированной позициях (напомним, что каждый из них представляет собой парную диспозицию квартактовых и квинтоктавных амбитусов в нормативном четырехголосии). Запишем пример 4 в современных ключах:

7

В Т А С 2

1 В Т А С

Как мы видим, нижний ряд амбитусов складывается в автентическую комбинацию, где в кантуса и в теноре располагается дорийская квинтоктава *d-a-d*, поэтому показанная внизу последовательность октавных амбитусов характеризует первый тон в натуральной позиции. Второй натуральный тон демонстрируется через комбинацию амбитусов верхней строки.

Далее, будь мы на месте Преториуса, как бы мы показали то же самое в транспонированной позиции? Выставив бемоль при ключе и повысив всё на кварту:

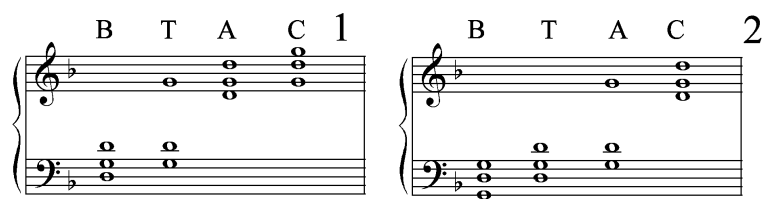
8

В Т А С 2

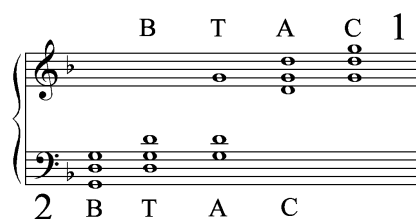
1
В Т А С

Однако при такой буквальной транспозиции регистр у кантуса оказывается слишком высоким и абсолютно невозможным в рамках строгой ладовой диспозиции XVI — начала XVII веков, ориентированной на певческие тесситуры. Таким образом, буквальное перенесение схемы в «бемолярный» звукоряд дает сбой, поскольку противоречит реальной тесситурно-тембровой практике. (Таким же ложным результат был бы при транспозиции на квинту вниз: бас достигал бы D, то есть оказывался бы слишком низким, как и кантус, который не должен был бы превышать *g^l*.) Вообще говоря, транспозиция лада предпринималась как раз для тесситурного удобства; кроме того, тесситурная окраска корректировала семантику лада, подчеркивая или ослабляя, иначе говоря, внося некоторый оттенок в свойственный тому аффект²⁰. В любом случае, транспозиция первого и второго тонов должна была выглядеть иначе, чем в примере 8, а именно — так:

²⁰ Именно эти — риторические — отношения ладов и голосовых тесситур, закрепленных в ключевых комбинациях, акцентирует Б. Майер [см., напр., 22].



Однако при сохранении прямого порядка ладов (сначала первый — затем второй), продиктованного реальными тесситурными вариантами парной диспозиции дорийского лада в бемолярном звукоряде, нарушается наглядность избранного Преториусом «стреттного» преподнесения амбитусов основного лада и гиполада. Выход — изменить порядок ладов: в транспонированной позиции нижний ряд амбитусов будет представлять гиподорийский, а верхний — основной дорийский:



Таким образом, общая условная трехоктавная тесситура (между нижним звуком баса и верхним звуком кантуса) сохраняется почти неизменной в натуральной и транспонированной позициях ($A-a^2$ и $G-g^2$: разница всего в один тон), но иначе организуется внутренне. Такое положение вещей отвечает опыту органиста-практика, для которого «транспонированный лад» *не означает реально практически никакой тесситурной транспозиции!* Особенно это очевидно, если учесть, что показанные «выровненные» октавные амбитусы условны и, на самом деле, могут быть превышены, о чем Преториус и говорит [23, 46]. Следовательно, для него реальностью, отвечавшей представлению о «транспонированном» ладе, оказывается *иная внутренняя структура одного и того же высотного пространства*. Как коротко выразить разницу этой внутренней организации? Для этого, повинувшись исторической инерции, которая в теории начала XVII века еще сохранялась, допустимо обратить внимание на голос, по традиции считавшийся «главным»²¹, — на тенор, например на тенор первого тона. Его октава $d-d^1$ будет нам точкой отсчета:

²¹ О роли тенора в многоголосии середины XVI века см.: [3].

11

The image shows two systems of musical notation, labeled '1' and '2'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble clef staff, the letters B, T, A, C are written above the notes. Above the bass clef staff, the letters B, T, A, C are written below the notes. The first system (labeled '1') shows chords in the natural position (treble clef). The second system (labeled '2') shows chords in a transposed position (bass clef). The chords are: B (B4), T (D4), A (F#4), and C (G4).

Если мы отвлечемся от перемены ладово-тесситурных функций, которая имеется у этой октавы уже в рамках натуральной позиции, то есть в верхней половине примера 11, и сравним октаву $d-d^1$ с ее отражением на нижней половине схемы, то окажется, что натуральной позиции соответствует ее автентическое деление (гармоническая пропорция — квинтоктава), а в транспонированной позиции — плагальное деление (арифметическая пропорция — квартактава). Похоже, что именно такое — конечно, весьма вольное — отождествление могло стать основанием для того, чтобы в своей схеме, предназначенной для практикующих вне нот исполнителей, Преториус назвал лады в натуральной позиции «автентическими», а в транспонированной — «плагальными».

Позволим себе еще несколько слов по следам только что описанного отчуждения понятий *автентический/плагальный* у Преториуса от области чисто ладовой терминологии. То, что мы вслед за теоретиками рубежа XVI–XVII веков считаем «областью ладовой терминологии» в отношении терминов *автентический/плагальный*, на самом деле тоже является известным отчуждением от их древних значений, связанных с актуальными ладовыми критериями григорианской монодии. Ведь в ее контексте «автентический» и «плагальный» означают фактически тесситурные разновидности лада, имеющие разную силу финалиса: с высоким, активным тесситурным тонусом, в котором финалис является фундаментом большинства звукоотношений в ладу, и с пониженной, приглушенной тесситурной окраской, где финалис словно парит в облаке интонационных связей, находясь в его середине. Однако, как мы видели в показанных выше примерах, понятия *автентический/плагальный* фактически отождествляются с «математически-звукорядными» конструкциями, заменяющими реальные амбибусы и

представляющими собой воплощение гармонического и арифметического деления октавы.

В истории европейской теории Нового времени исследователи [25] называют двух авторов, у которых задолго до упомянутого в начале настоящей статьи переноса понятий *автентический/плагальный* на аккордовые обороты (каденции) последние наделялись названием соответствующих числовых пропорций. Так, Джузеппе Тартини в 1754 году дает каденциям, кроме прочих, следующие названия: *cadenza armonica*, *cadenza aritmetica* (пример 12) [26, 103].

12



Те же обозначения встречаются столетием раньше у Кристофа Бернхарда. Если Бернхард и Тартини называли каденции «в честь» гармонического и арифметического деления октавы, осуществляемого басовым шагом, которые спустя столетия стали называть автентическими и плагальными соответственно, то почему такую подмену не мог сделать Преториус показанным выше способом, но на своем материале и с другими целями? Его материалом была различная диспозиция основных консонансов в голосах при единстве совокупного амбитуса, которая, как мы предполагаем, была кодифицирована им по условно неподвижному теноровому диапазону как «автентическая» в одном случае и как «плагальная» — в другом. Материалом более поздних теоретиков были гармонические обороты и интервальный остов, обрисованный основными тонами аккордов. Однако в обоих случаях общим оказывалась числовая пропорция — излучение пифагорейства, идущее от античности и освещающее самые разные предметы в истории гармонии²².

²² Еще одна (видимо, случайная) параллель к отождествлению Преториусом автентических ладов с натуральной позицией, равно как и плагальных — с транспонированной, рассматривается нами в отдельной статье, посвященной ладовой структуре цикла «Священных песнопений» Штефана Фабера (1607) (см.: [6]).

Литература

1. *Двоскина Е. М.* От *modulatio* к модуляции: в поисках общего знаменателя // Музыкальная академия. 2004. № 3. С. 164–166.
2. *Дмитриева Е. О.* Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции: дис. канд. иск.: 17.00.02. М., 2005. 289 с.
3. *Катунян М. И.* «Тенор правит кантиленой»: К изучению модальной гармонии в музыке эпохи Возрождения // Методы изучения старинной музыки. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1992. С. 188–201.
4. *Лебедев С. Н.* [Введение.] Проблема названия // Основы музыки / А. М. С. Бозций; пер. с лат. и комм. С. Н. Лебедева. М.: Московская консерватория, 2012. XL, 408 с.
5. *Лебедев С. Н.* О методе и стиле раннего Бозция (на материале «Музыки» и «Арифметики») // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 3. С. 24–39.
6. *Лыжов Г. И.* «Cantiones sacrae» (1607) Штефана Фабера как источник представлений о позднеренессансной систематике ладов. На правах рукописи, 2013. 13 с.
7. *Мясоедов А. Н.* Учебник гармонии. М.: Музыка, 1980. 319 с.
8. *Пинчуков Е. А.* Понятие плагальность в отечественном музыкознании // Творческие стратегии в современной музыкальной науке: материалы докладов международной науч.-практ. конф. (Екатеринбург, 16–19 ноября 2009 года). Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М.П. Мусоргского, 2010. С. 178–188.
9. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2 ч. Ч. 2. Гармония XX века. М.: Композитор, 2003. 624 с.
10. *Холопов Ю. Н.* Понятие модуляции в связи с соотношением модуляции и формообразования у Бетховена // Бетховен: сб. ст.: [в 2 вып.] / ред.-сост. и авт. предисл. Н.Л. Фишман. М.: Музыка, 1971. Вып. 1. С. 333–369.
11. *Холопов Ю. Н.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция. М.: Московская консерватория; Коллегия старинной музыки Прест, 1999. С. 39–84.
12. *Холопов Ю. Н., Поспелова Р. Л.* Теория музыки времен Палестрины // Русская книга о Палестрине. Москва, 2002. С. 32–53.
13. *Холопов Ю. Н.* [и др.] Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ред.:

- Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян; отв. ред.: Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова. М., 2006.
14. *Braun W.* Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. T. 2. Von Calvisius bis Mattheson // Geschichte der Musiktheorie. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1994. Bd. 8/II. XVII, 454 S.
15. *Dahlhaus C.* Kadenz // Riemann Musik-Lexikon. Sachteil / Hrsg. von H.H. Eggebrecht. Mainz: B. Schott's Sohne, 1967. S. 433–434.
16. *Dahlhaus C.* Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. Kassel: Bärenreiter, 1968. 298 S.
17. *Eggebrecht H. H.* Vorwort // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / Hrsg. von H.H. Eggebrecht. Wiesbaden: F. Steiner, 1972. S. I.
18. *Hermelink S.* Dispositiones modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen // Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Tutzing: H. Schneider, 1960. Bd. 4. 194 S.
19. *Lester J.* Between Modes and Keys. German Theorie 1592–1802. Stuyvesant; New-York: Pendragon Press, 1989. XXV, 240 p.
20. *Magirus J.* Artis Musicae methodice legibus logicis informatae libri duo [...]. Francofurtum: Johannes Spiessij, 1596. 194 p.
21. *Meier B.* Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974. 478 S.
22. *Meier B.* Zu den «in mi» fundierten Werken aus Palestrinas Offertoriums-Motettenzyklus // Die Musikforschung. 1984. № 37, H. 3. S. 215–220.
23. *Praetorius M.* Syntagma musicum. Vol. 3/3. Termini musici. Wolfenbüttel: Elias Holmei, 1619. 280 p.
24. *Raselius A.* Hexachordum seu quaestiones musicae practice. Noriberga: Gerlach, 1589. 185 S.
25. *Schwind E., Polth M.* Klausel und Kadenz // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: [in 29 Bd.]. Sachteil / Ausgabe Hrsg. von L. Finscher. Ed. 2-e, neubearb. Kassel: Bärenreiter-Verlag; Stuttgart: J.-B.-Metzler-Verlag, 1996. Bd. 5. S. 256–282.
26. *Tartini G.* Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia. Padova: Giovanni Manfrè, 1754. 186 p.
27. *Thuringus J.* Opusculum Bipartitum [...]. Berolini: Georgij Rungij, 1624. 214 p.