

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

MUSIC THEORY AND HISTORY

Р. Л. Поспелова, Н. С. Сторчак, Д. А. Малкова

Где Маркетто, а где Тинкторис? К проблеме канонического и эвристического в средневеково-ренессансной ладовой теории (на материале трактатов Маркетто Падуанского и Иоанна Тинкториса)

Аннотация

В статье сопоставляются ладовые теории двух выдающихся теоретиков — Маркетто Падуанского и Иоанна Тинкториса. Авторы основываются на критических изданиях и русских переводах их трактатов. Подробно прослежены особенности рецепции (принятия, развития, редукции) новаций Маркетто в трактате Тинкториса.

Ключевые слова: Маркетто Падуанский, “*Lucidarim in arte musice plane*”, Иоанн Тинкторис, “*Liber de natura et proprietate tonorum*”, теория октоиха, канон и эвристика, финалис, реперкусса, принципий, виды кварты и квинты, амбитус.

R. L. Pospelova, N. S. Storchak, D. A. Malkova

Where is Marchetto, and where is Tinctoris? On the problem of the canonical and heuristic in the Medieval-Renaissance modal theory (based on the treatises by Marchetto of Padua and Johannes Tinctoris)

Summary

The article compares the modal theories of two prominent theorists: Marchetto of Padua and Johannes Tinctoris. The authors examine research publications and Russian translations of the treatises. The features of the reception (acceptance, development, reduction) of Marchetto’s innovations in the treatise of Tinctoris are analyzed in detail. The comparison encompasses the main modal categories: *finalis*, *repercussio*, *principium*, types of fourths and fifths, *ambitus*. According to all these parameters, Tinctoris gives a new version of the modal doctrine, related to polyphony. Marchetto remains in the sphere of Gregorian monody, however, he greatly updates the traditional topic, taking into account his theory of mixing and combining modes (*commixtio/mixtio tonorum*). A detailed comparison of the treatise material allows us to observe the balance of the canonical and heuristic in the composition of the modal doctrine, to better feel the individuality of the theorists against the background of impersonalism, which is generally characteristic of medieval theory.

Keywords: Marchetto of Padua, “*Lucidarim in arte musice plane*”, Johannes Tinctoris, “*Liber de natura et proprietate tonorum*”, octoechos theory, canon and heuristics, *finalis*, *repercussio*, *principium*, types of fourths and fifths, *ambitus*.

Труды теоретиков Маркетто Падуанского “*Lucidarium in arte musicae plane*” 1317–1318 годов («Разъяснение в искусстве плавной музыки») и Иоанна Тинкториса “*Liber de natura et proprietate tonorum*” 1476 года («Книга о природе и свойствах ладов») — значительные вехи в развитии западной ладовой теории. Оба включают в себя фундаментальную разработку теории восьми церковных ладов (тонов).

Ладовые теории Маркетто и Тинкториса принято рассматривать как звенья единой цепи теоретических изысканий, очевиден факт преемственности между двумя трактатами. Это отмечают все исследователи Тинкториса и Маркетто, но подробное прослеживание связи и рецепции ещё не проводилось. В отечественном музыкознании появилась возможность проследить это детально после диссертации Н. С. Сторчак [5]. Соответственно задачей настоящей статьи является сравнительный анализ трактатов Маркетто и Тинкториса с точки зрения выявления общих и различных положений теории октоиха. Но прежде хотелось бы вкратце затронуть проблему в более общем и широком смысле.

Как известно, в средневеково-ренессансную эпоху специфическим и весьма распространённым явлением было прямое заимствование идей предшественников без указания первоисточника. Тинкторис не только в этом, но и в остальных своих трактатах ни разу не называет имени Маркетто; он только, по обыкновению того времени, глухо ссылается на «мнение иных теоретиков» при обсуждении тех или иных проблем. Однако более пристальное изучение обоих текстов показывает, что процесс заимствования у Тинкториса является выборочным, избирательным. В этой связи весьма интересно, **что** заимствуется, **что** критикуется, а **что** просто игнорируется или не замечается реципиентом. Прежде всего, можно предположить, что в этом механизме нет ничего специфически средневекового,

то есть этот процесс рецепции никогда не прекращается и идёт по своим постоянным законам. Что в античной, что в средневековой, что в новоевропейской и позднейшей теории (необязательно ладовой) заимствуется обычно то, что 1) кажется аксиоматическим знанием, 2) является новым, но при этом убедительным с чисто логической точки зрения или актуальным в силу иных причин. Таким образом, в рецепции всегда есть некий баланс канонического и эвристического. При этом новый труд не может быть сплошь повторением труда предшественника, не может он равным образом и состоять из одних только новых положений и идей. В первом случае это будет копия или явный плагиат, во втором — волюнтаризм без рода и племени, то есть продукт вне традиции.

Однако Средневековье отличается тем, что в нём рецепция происходит большей частью анонимно, имперсонально. Не важно, кто сказал (если только это не авторитет ранга Аристотеля или Боэция), важна убедительность сказанного, чтобы оно было повторено в дальнейшем. С одной стороны, это может быть связано с тем, что рукописи, с которыми работали авторы, большей частью могли быть сами анонимными, не содержать инципита, эксплицита. С другой, ссылки считались в принципе необязательными. Хотя полемика могла быть довольно ожесточённой, она редко велась с указанием конкретных имён. Риторическая традиция предполагала допущения из серии «кто-то может возразить», а далее следовал ответ и разрешение возражений и сомнений. Таким приёмом широко пользуется сам Маркетто (в меньшей степени Тинкторис). Раздувание персональной критики начинается ближе к концу эпохи Возрождения, когда усиливаются тенденции антропоцентризма. Чем дальше вглубь веков, тем спокойнее обсуждение животрепещущих проблем. Оно спокойнее в том смысле, что ведётся без имён. Хотя имена могли быть у всех на слуху и известными в данном кругу, но их не называли намерен-

но, чтобы не оставить в истории никаких зацепок и не рекламировать своих оппонентов. Отчасти такая тенденция существовала всегда, но отношение к ней было разное. В нынешние времена замалчивание в научной среде считается неэтичным, хотя отношение к этому довольно снисходительное. Правда, только у третьей стороны, сторонних наблюдателей. Сами участники диалога — или недIALOGA — обычно болезненно воспринимают отсутствие ссылок или критику. Думается, что такое же могло быть и в далёком прошлом, но сама установка на необязательность поминутно ссылаться на кого-то диктовала путь исследования в большей степени абстрактно-логический, с минимизацией комплексов о личном вкладе, приоритете, плагиате и т. п. Всё же думается, что это связано в большей степени со средневековым смирением, с осознанием своего научного труда не как сугубо личного предприятия, но как одного из родов служения на nive просвещения и поиска истины. «Вот то, о чём <...> хотел сказать, <...> или о чём хотел бы умолчать для злонамеренно перетолковывающих» — говоря словами самого Тинкториса» [6. С. 161].

Сравнение теории октоиха в трактатах Маркетто и Тинкториса проводится по основным ладовым категориям: финалис, реперкусса, принципий, амбитус, виды квинты и кварты, объединение и смещение ладов. В результате выявляются некоторые конкретные связи и отличия в подходах учёных к трактовке данных предметов. Следует отметить, что детальное сравнение заняло бы много места. Ограниченные рамки публикации не позволяют нам в должной степени подтвердить сравнение подробными цитатами, поэтому мы часто отсылаем к опубликованным переводам. Латиница при цитатах также используется ограниченно по тем же причинам. Нотные примеры в качестве иллюстраций пытливый читатель также сможет найти в опубликованных переводах [5; 6] или критических изданиях обоих трактатов [9; 10; 15]¹.

Дефиниции лада: триада тон — троп — модус

Изначальное понимание лада как явления у Маркетто и Тинкториса имеет очевидное сходство. Источником для обоих учёных служит Боэций, который выдвигает синонимичные и взаимодополняющие понятия *tonus* — *tropus* — *modus* («тон, троп, модус»)². Оба автора приводят определение Боэция, как это было принято по традиции. Но потом они дают другие определения, которые связаны уже с ладами октоиха. В трактате Тинкториса акцентируется скорее процессуальное представление о ладе как о системе, организуя звуки правило: «Лад (*tonus*) — это не что иное, как правило (*modus*), посредством которого упорядочиваются начальный, конечный и средние звуки любой мелодии [6. С. 163].

Маркетто же исходит больше из звукоординарного аспекта: «троп или модус — это вид мелоса, образованный из последования тонов и полутонов» [5. С. 186]. Данные представления о ладе не противоречат, а дополняют друг друга. В отличие от Тинкториса Маркетто очень подробно рассматривает три термина Боэция, увязывая их понимание со своей собственной теорией [5. С. 42–46].

В описании восьми ладов у Маркетто и Тинкториса также много общего: так, оба подробно разъясняют причины возникновения плагальных тонов от автентических, связанные с удобством для певцов. При этом Тинкторис считает нужным пояснить разницу между ладами Боэция и современными: «каждый из ладов Боэция имел особый вид октавы, из которого и образовывался. <...> у всех этих [боэциевых] ладов был один и тот же амбитус, но финалисы разные. Наши же лады образуются парами [автентического и плагального] из видов квинты и кварты и при этом имеют одинаковый финалис, но различный амбитус» [6. С. 164].

Также Тинкторис, со ссылкой на Аристотеля и Боэция, упоминает о названии ладов по имени племён, их «предпочитающих» (дорийский, фригийский, лидийский). Однако он не разделяет теорию индивидуального этоса ладов, утверждая зависимость музыкального «настроения» (этоса) не от лада, но от испол-

нения. Маркетто вообще не упоминает этосные характеристики ладов.

Таким образом, в этом пункте текст Маркетто можно считать более дидактическим, поясняющим важные для певческой практики основы; Тинкторис же пытается направить мысль читателя также и на исторический аспект, сравнивая древнегреческие лады по Бозеию и Аристотелю и «наши» (то есть современные ему лады октоиха).

Финалис

Финалис — наиболее значительный компонент в структуре лада (считалось, что в полном виде лад предстаёт именно в конце песнопения³). Маркетто не конкретизирует функцию финалиса, она понимается как бы априори: «[Учителя музыки] установили, что все восемь [ладов], связанных [парно друг с другом], должны быть определены [посредством] четырёх разных букв [звуков], названных „финалисами“, а именно: D, E, F и G низкие [d, e, f, g]» [5. С. 188].

Тинкторис предлагает определение: «Под финалисом здесь понимается тот локус [ступень звукоряда], в котором поставлен последний звук лада» [6. С. 203]. Его описание «правильных» финалисов совпадает с Маркетто — это область канонического знания. Отличия начинаются с проблемы «неправильных» финалисов, то есть финалисов транспонированных ладов. Маркетто говорит о них как о «конфиналисах» (термин, отсутствующий у Тинкториса): это звук, находящийся квинтой выше финалиса⁴.

Соответственно у Маркетто под конфиналисами понимается транспозиция натуральных ладов на квинту вверх как наиболее оптимальная и распространённая. Тинкторис расширяет классификацию тонов с неправильными финалисами, приводя по два-три примера для каждого лада, хотя их действительное количество, по его мнению, может быть гораздо больше. Проблема неправильных финалисов тесно увязывается Маркетто с видами кварты и квинты и с проблемой акциденций (случай-

ных знаков, нужных для транспозиции⁵). Оба автора согласны в том, что теоретически лад может закончиться в любом звуке, если от него выстраиваются нужные виды квинты и кварты. Маркетто: «Всякий лад может заканчиваться в любой ступени руки, где могут обнаруживаться его виды [5. С. 204]. Изложение у Тинкториса данной проблемы охватывает главы 44–50, он систематически говорит о возможности нижнеквинтовой транспозиции (а не только верхнеквинтовой) для каждого лада и даже о большесекундовой (например, первый тон с финалисом *c*, по современной терминологии, *do* дорийский). Такую транспозицию упоминает и Маркетто со ссылкой на коммуну *Beatus servus*, но называет лад с таким финалисом *acquisitus* — букв. «выстроенным» [5. С. 204], из чего можно заключить, что у него такая транспозиция попадает под особый статус. В целом Маркетто более ориентирован в этом вопросе на григорианику, подробно обсуждает причины транспозиции, приводит конкретные проблемные песнопения, которые не могут иметь правильный финалис по причине нежелательных акциденций (подробнее: [5. С. 196–205]). Тинкторис же излагает данный вопрос вообще не ссылаясь на конкретные песнопения, принимая как аксиому возможность любой транспозиции. И опять мы видим, как то, что поначалу было новацией, постепенно становится нормой и обсуждается как нечто обыденное.

Реперкусса (общие виды кварты и квинты)

Что касается реперкусс, Маркетто постоянно использует выражение *repercussa fuerit*⁶, когда намеревается обозначить мелодическую обрисовку «общих видов» квинты или кварты от финалиса, что может быть реализовано и как квинтовый или квартовый ход-скачок от финалиса вверх. При этом реперкусса или реперкуссия в целом [7] является конкурентом для амбитуса в качестве индикатора автентической или плагальной разновидности лада. Так, Маркетто пишет: «Если этот [общий] вид кварты много раз повторён в каком-либо песнопении,

которое от своего финалиса поднимается не дальше сексты, то лад будет считаться плагальным, даже если нет никакого нисхождения от финалиса» [5. С. 99–100]. Очевидно, Маркетто сформировал новое понимание пары терминов «автентический—плагальный», которое зависит не от амбитуса, а от реперкуссии. Реперкуссия (как она складывается у Маркетто), таким образом, — система взаимодействия главных ступеней лада — 1, 4 и 5. Если выражена общая квинта — лад автентический, а если кварта — то плагальный. Пока это формулируется по отношению к мелодии. Но впоследствии будет перенесено на тональные функции в многоголосной гармонии. Тинкторис следует за Маркетто в этом вопросе, ещё более развивая мысль падуанца множеством нотных примеров. К тому же у него нет «разномастной» классификации видов квинты и кварты, как у Маркетто, — есть только ладообразующие и общие. Тем самым идея становится более выпуклой.

Следует подчеркнуть, что в обоих трактатах нет обсуждения реперкуссии в псалмодии, реперкуссия рассматривается в контексте собственно мелодического ладообразования.

Принципий

Определение термина «принципий» у Маркетто отсутствует, но есть у Тинкториса: «Под принципом лада понимается здесь тот звук, которым начинается данный лад» [6. С. 184]. Маркетто пишет о принципах с точки зрения эмпирики: называет последовательно один за другим все возможные начальные ноты для каждого лада на основании анализа множества григорианских песнопений (некоторые из них приводятся в трактате даже в виде нотных примеров)⁷. Каждая «начальная нота» получает свою иллюстрацию в виде отсылки на инципит песнопения (антифона, градуала и т. п.). Характерно, что о принципах Маркетто говорит не в целом, а в разделах, посвящённых каждому ладу. Он следует единой схеме: сначала у него идёт глава «О первом тоне». Далее глава «О принципах первого тона» и так дальше до восьмого [5. С. 205–226]⁸. У Тинкториса же

есть специальная краткая глава (№ 19) под названием «О принципах ладов» [6. С. 183–185].

Для каждого лада у Маркетто приводится от 4 до 6 принципов, что в целом согласуется с традицией. Например, для первого тона (финалис *d*) Маркетто сначала называет пять звуков, а именно: *c-d-f-g-a*. Потом в качестве исключения он добавляет звук *e*, доводя до шести (прямо по гвидонову гексахорду). Тинкторис же сразу называет все эти шесть звуков. Для второго тона (финалис *d*) Маркетто сначала называет тоже пять звуков — *A-c-d-e-f*. Потом в качестве исключения прибавляет звук *G*. Тинкторис опять же называет сразу все шесть звуков. Создаётся впечатление, что Тинкторис просто обобщает изложение Маркетто, которое выглядит весьма детализированным, со множеством оговорок, допущений и ссылок.

Интересно, что Маркетто корректирует изложение традиционного пункта о принципах включением его в контекст своей теории объединения ладов (автентического со своим плагальным). Так, он считает нужным обсудить подробно принципы для объединённых (и даже смешанных) тонов, для которых количество принципов должно автоматически возрастать, хотя и незначительно, поскольку принципы автентического и плагального в некоторой (общей) части звукового диапазона перекрываются⁹.

Например, для первого тона он добавляет к шести вышеуказанным ещё звуки *A* и *B*, в случае «объединённого [со вторым] первого тона» (автентического). В результате количество принципов для первого тона возрастает до восьми, при этом одна нота присутствует в двух октавах (*A* и *a*). По факту задействованы все семь звуков диатонической октавы (при этом ступень *b/h* — в варианте *B*, то есть *си-бемоля*). Возможно, поэтому Тинкторис как бы полемирует со своим предшественником, выдвигая следующие положения: «Известно, что любой лад может начинаться с любого звука своего амбитуса ; <...но > мне также известно, что из двадцати пяти многоголосных сочинений едва ли найдётся одно, которое не начиналось бы с

той же самой ноты, какой и завершалось» [6. С. 184]. С одной стороны, данное утверждение нивелирует вообще проблему принципов в хорале (лад может начинаться с любого звука своего звукоряда). С другой — для многоголосия их количество резко сокращается, фактически — до финалиса (в этом можно усмотреть тенденцию к централизации).

Далее, очень важно, что начальные звуки для многоголосных ладов, указанные самим Тинкторисом в качестве «наиболее подходящих», совпадают с их финалисами и квинтовыми реперкуссами (за исключением 3–4 тонов, с квартовой реперкуссой для фригийской системы). Например, для первого тона он указывает *d-a-d'*, для второго — *A-d-a*. Это явно связано с имитационными зачинами в современной Тинкторису полифонической музыке. Такое единообразие реперкусс по кварто-квинтовому принципу свидетельствует о том, что все лады движутся к двулладовой системе, в которой главными ступенями являются 1 и 5. И только фригийский лад будет сохранять своеобразие реперкуссии и не утратит его при трансформации в т. н. доминантовый (в многоголосии).

Маркетто же рассматривает ладовую систему исключительно одногласно, хотя о многоголосии он, естественно, знает и учитывает его при изложении других вопросов. Но во времена Маркетто (начало XIV в.) имитационный склад письма ещё не был так распространён, как в последней трети XV века, когда писал свой трактат Тинкторис. Да и тот же Тинкторис весьма осторожен в своём изложении: у него «шаг вперёд» в развитии ладовой теории уравновешен обязательной «данью традиции»: в его трактате присутствует ссылка на «некоторых теоретиков», в которой Тинкторис весьма точно перечисляет григорианские принципы по Маркетто, но без примеров, отсылок и подробного обсуждения. Кстати, весьма показательно и то, что он не расширяет число принципов как Маркетто с учетом объединённого тона, в этом пункте он более консервативен и придерживается строгой григорианской традиции.

Таким образом, баланс канонического и эвристического у Тинкториса совершается в пользу прагматизма, сомнительные новации Маркетто просто молча опускаются, изложение вопроса весьма кратко, концентрированно и явно ориентировано на многоголосие. Весьма ощутимо именно в этом пункте, что для него григорианика — это уходящая традиция, и реально его теоретические интересы сосредоточены в сфере современной ему многоголосной музыки. Для Маркетто же вопрос принципов увязывается с его собственными новациями и интересами (теория объединения и смешения ладов) и приобретает от этого вид некоей «диссертационной разработки», если под последней понимать предельное углубление в исследование вопроса с абстрактно-логической точки зрения, без раздумий и заботы, насколько это согласуется с традицией или может быть подхвачено с точки зрения практической и утилитарной.

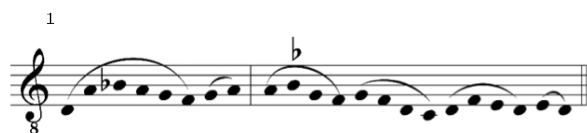
Виды кварты/квинты и смешение ладов

Маркетто рассматривает виды кварты и квинты многообразно: и как строительный материал для ладового звукоряда, и как определённый участок лада=мелодии: начальный, конечный, «характерный» или «собственный» (*proprius*, то есть свойственный данному ладу), и как способ мелодического заполнения квинты (кварты), и как средство смешения ладов (вторжение чуждого вида в какой-либо лад). Ответвлением последнего аспекта является самобытная теория «разбивок»¹⁰, которую Маркетто иллюстрирует на примере восьми «разбивок» первого вида квинты (*d-a*). Разбивки — это способы мелодической артикуляции квинты, то есть восемь возможных вариантов её мелодического заполнения по типу характерных мелодических формул, свойственных определённым ладам [5. С. 232–235]. Есть разбивки, которые встречаются как нормативные в данном ладу, а есть такие, которые как бы из другого лада, они придают данному ладу характер смешанного (*commixtus*).

Поясняя интервальное устройство каждой мелодической формулы квинтового объёма,

Маркетто называет лады, для которых каждая «разбивка» наиболее характерна. Теория разбивок Маркетто представляет собой интересный позднесредневековый феномен трактовки лада с точки зрения попевоочной формульности в рамках сформировавшейся звукорядной концепции лада. Данный профиль теории видов удержался у некоторых последующих теоретиков¹¹, но Тинкторис его опускает. Он избирает более стандартный подход, разграничивая виды квинты и кварты лишь по комбинации заполняющих их тонов и полутонов.

Итак, формирование ладов, по мысли обоих теоретиков, базируется на разновидностях кварт и квинт. Фактология относительно того, какой вид квинты и кварты составляет определённый тон, совпадает в трактатах. Однако двойственная ступень *b/h* вносит свои коррективы. Так, у Маркетто находим такой пример: «если 1 тон поднимается выше своего первого вида квинты к *b* высокому [*b/h*] и не выше, он всегда должен петься через *b* круглое, и тогда будет считаться смешанным с шестым тоном, как здесь:»¹² (см. пример 1).



В данном примере признак смешения — обрисовка третьего вида кварты от звука *f* (*f-g-a-b*), который характерен для шестого тона.

Но само смешение, очевидно, является просто следствием избегания тритона и не носит намеренного характера.

Тинкторис, вслед за Маркетто, выбор «*b* мягкого» связывает с избеганием хода на тритон в одноголосии, но высказывает и свои соображения о проблеме *b/h* в многоголосии: во избежание гармонического тритона можно употребить обрисовку тритона мелодического, поставив *си-бекар*¹³ (см. пример 2).

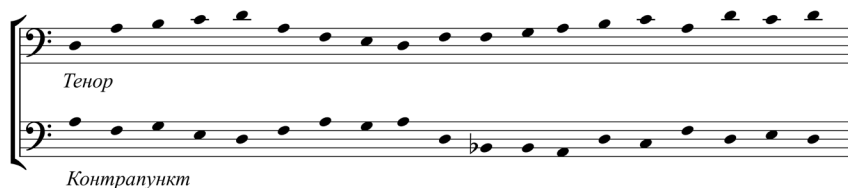
Теория смешения ладов считается новацией Маркетто. Он приводит такое определение: «Смешанным тоном называется такой [тон], который: если автентический, [то] смешивается с [другим] тоном, [но только] не со своим плагальным, а если плагальный — с другим тоном, [но только] не со своим автентическим» [5. С. 170]. Тинкторис развивает категоризацию смешанных ладов, описывая, как от видов квинты и кварты, их расположения тон будет считаться образованным от плагального, от автентического или от обоих одновременно. Оттолкнувшись от идеи смешения Маркетто, Тинкторис даёт ей собственную интерпретацию, вне теории разбивок [6. С. 178–183]. Также он делает интересное замечание о том, что смешение ладов может быть «по необходимости», а может по «желанию». В главе 18 он приводит интересный пример смешения вследствие необходимости¹⁴ (см. пример 3).

Нижний голос (контрапункт) он атрибутирует как второй тон, смешанный с четвёртым.

2



3



Нижняя кварта от финалиса даёт последование *полутон-тон-тон* (фригийский тетраход по современной терминологии), а этого во втором тоне быть не должно. Опять мы видим, что проблема смешения ставится Тинкторисом не только по отношению к монодии, как у Маркетто, но и к многоголосию.

Амбитус и объединение ладов

Маркетто использует исключительно термин *modus* (букв. «мера, образ») для ладового объема или амбитуса. Тинкторис — термин *medium* (букв. «середина»), но также и *ambitus*. Поскольку термин *medium* очень неудобен для перевода и морфологической передачи (медий? медиум? середина?), а термин *modus* фактически занят (лад), то в качестве рабочего термина в переводах везде используется термин *амбитус*. Однако интересно происхождение термина *medium*. Он, очевидно, связан с пониманием лада как пути от первого звука мелодии до последнего. Первый звук — это принципий, последний — финалис, а все средние, промежуточные и охватываются термином *medium* (середина), как бы медиальные звуки.

Маркетто и Тинкторис (как и предшественники, впрочем) определяют правильный, «совершенный» амбитус автентического и плагального тона аналогично: для автентических — октава от финалиса вверх и секунда вниз, в плагальных — секста от финалиса вверх и кварта вниз. Однако Тинкторис дополнительно указывает на допустимые для «совершенных» тонов превышения амбитуса: на ступень ниже нормального нисхождения автентического (то есть на терцию от финалиса) и на ступень выше восхождения плагального (то есть на септиму от финалиса). Такая ступень названа им «позволенной» или «дозволенной» (*gradus ex licentia*), и она не нарушает статуса совершенности или нормативности амбитуса.

Важным пунктом при обсуждении амбитуса становится у Маркетто-Тинкториса объединение (*mixtio*) ладов, когда их амбитусы объединяются, в результате чего различие ладов по амбитусу полностью стирается. Объ-

единённым¹⁵ (*mixtus*) тон становится тогда, когда амбитус удовлетворяет критериям как автентического, так и плагального, дорастая фактически до ундецимы (на примере первого-второго тонов — *A-d'*). Однако, по мысли Маркетто-Тинкториса, мало назвать лад объединённым (*mixtus*), нужно выяснить, какой именно из пары родственных ладов доминирует при общем ладовом объёме. Тогда будет возможно и уточнить, к примеру, «первый объединённый со вторым», или «второй с первым». На наш взгляд, это может показаться казуистикой, однако подобная казуистика в попытках «прорваться» к максимальной точности определений весьма характерна для средневековой теории. Вопрос отличия автентических тонов от плагальных при одинаковом объёме звукоряда подробно освещается Тинкторисом: он обращает внимание на свойственную каждому ладу преимущественную мелодическую направленность как признак, способствующий их различению: «если лад восходит от финалиса на октаву чаще, чем опускается на кварту, то будет он называться автентическим объединённым (*autenticus mixtus*). Если же он опускается на кварту от финалиса чаще, чем восходит на октаву, то называется плагальным объединённым (*plagalis mixtus*)» [6. С. 187–188; 203]. При равном количестве восхождений и нисхождений тон должен называться от автентического «как от более достойного» [6. С. 187–188; 203].

О преимущественной мелодической направленности как дополнительном признаке конкретного лада пишет и Маркетто, правда не в трактате о ладах, а в следующей части «Разъяснения» — «Что такое количество в плавной музыке» [5. С. 236–243]. Для определения автентического или плагального наклона тона песнопений, чей амбитус не особенно развит (т. е. может быть равно автентическим или плагальным), где реперкуссия выражена неявно, словом, невозможно определить ладовое наклонение по традиционным критериям, он предлагает обратить внимание на третью ступень от финалиса — «корду» (*corda* — букв. «струна», «согласная»)¹⁶: «если нот выше кор-

ды больше, чем [нот] ниже [её], [то лад] будет автентическим, и наоборот» [5. С. 239]. Корда при этом не относится ни к восходящим, ни к нисходящим звукам. Тинкторис, повторяя за Маркетто этот критерий определения тона, однако не соглашается с ним: «...Впрочем, это мнение кажется мне не вполне верным, поскольку многие антифоны (которые всякий при желании может найти в Антифонари) опровергают его» [6. С. 198].

Классификация ладов у Маркетто, нарушающих предписанный им нормативный амбитус, оперирует в качестве критерия категорией степени полноты (*imperfectus* — неполный/несовершенный, *plusquamperfectus* — переполненный (избыточный) /сверхсовершенный. Градация по степени «совершенности» или степени «заполненности» относится к характеристикам амбитуса.

Тинкторис, принявший эту классификацию в качестве отправной точки, пошёл дальше и предложил ещё более подробную (дробную) дифференциацию ладов по степени заполненности амбитуса. Он характеризует отдельно их восходящую и нисходящую от финалиса части по степени полноты/неполноты/преизбыточности, доводя до логического предела классификацию Маркетто:

«Так, лад есть либо совершенный по нисхождению и восхождению; либо совершенный по нисхождению, но несовершенный по восхождению; либо совершенный по восхождению, но несовершенный по нисхождению; либо совершенный по восхождению и избыточный по нисхождению; либо совершенный по нисхождению и избыточный по восхождению; либо несовершенный по восхождению и нисхождению; либо несовершенный по восхождению, но избыточный по нисхождению; либо несовершенный по нисхождению, но избыточный по восхождению; либо избыточный по восхождению и нисхождению» [6. С. 190].

Думается, что это новшество вряд ли было практически полезным, оно демонстрирует ловкость в математическом смысле (в традиции *ars combinatoria*), но для певцов вряд ли

могло быть актуальным. Хотя и у Маркетто, и у Тинкториса, как водится, встречаются пассажи, дискредитирующие певцов как слепцов [5. С. 195, 219] или невежд, между тем последние, скорее всего, просто проходили мимо подобных «изысков» ладовой теории, будучи не в состоянии проглотить их без того, чтобы не подавиться.

Прорывным моментом у Тинкториса является включение ладовой теории в многоголосный контекст, что отсутствует у Маркетто. Манифестной в этом смысле является глава 24, которая начинается так:

«Наконец, следует заметить, что объединение и смешение ладов бывает не только в одноголосном кантусе, но также и в многоголосном. Так, если кантус сочинён на два, три, четыре или более голосов, то один голос будет одного лада, другой — другого, один — автентического, другой — плагального, один — объединённого, другой — смешанного. ...Поэтому в случае какой-либо мессы, шансон или любой другой композиции, составленной на несколько голосов, последние имеют и различные лады. И если кто-либо спросит в общем (*absolute*), какого лада такая композиция, то спрошенный должен и ответить в общем (*absolute*) в соответствии с ладом тенора, ибо он есть главный голос композиции как основание всего соотношения [голосов] (*eo quod omnis compositionis sit pars principalis ut fundamentum totius relationis*)» [6. С. 188].

И хотя Маркетто учитывал многоголосие, например, при разработке теории т. н. «сонантных ячеек» [4], при осмыслении альтерационной хроматики в голосах многоголосной фактуры (по его терминологии, «пермутации»), но в контекст теории октоиха он его не ставил. Разница во времени между двумя трактатами — примерно два столетия, и мы воочию наблюдаем, как меняется соотношение канонического и эвристического в ладовой теории. Отныне после трактата о ладах Тинкториса все последующие теоретики вслед за ним включают многоголосие в качестве одного из ракурсов ладовой теории и повторяют положение о

теноре как о приоритетном голосе в процессе ладовой атрибуции.

В ходе сравнения «Разъяснения» и «Книги о ладах» установлены конкретные особенности рецепции и развития (или отрицания) определённых положений Маркетто у Тинкториса. Каждый теоретик по-своему распределяет материал по главам и рубрикам, то есть структурирует и форматирует его. В этом тоже проявляется индивидуальность. Может возникнуть вопрос, имел ли Тинкторис некий промежуточный источник для своей ладовой теории наряду с рукописью трактата Маркетто? Ведь среди реципиентов ладовой теории Маркетто фигурирует не только он. По хронологии это могли быть ранее Тинкториса писавшие свои трактаты Иоанн Чикония (1370–1412), Уголино Орвиетский (первая половина XV в.) и другие теоретики, которые излагают ладовую теорию со «знанием Маркетто». Данный вопрос требует дальнейшего изучения. Скорее всего, Тинкторис имел в качестве источников по ладовой теории не только трактат Маркетто. Однако заслуживает внимания тот факт, что одна из копий трактата Маркетто была сделана в 1473 или 1474 году Франкино Гафури [5. С. 33], а свой трактат о ладах Тинкторис датирует окончанием 6 ноября 1476 года!

Учитывая тесные контакты Гафурия и Тинкториса, он мог изучать трактат Маркетто по этой рукописи. Что касается Маркетто, то признано, что его теория объединения и смешения ладов, разбивок, классификации ладов по амбитусу оригинальная. Но какие-то импульсы к разработке данных тем Маркетто мог почерпнуть из более ранних источников. Херлингер отмечает из «скрытых» (не названных) авторитетов явные пересечения с трактатами Регино Прюмского, Петра Ломбардского, Аврелиана из Реоме, Иеронима Моравского, анонимного автора «Диалога о музыке» [10. С. 106]. Вследствие отсутствия (как правило) прямых ссылок на свои источники задача выяснения гипотетической родословной ладовой теории от одного к другому весьма усложняется. Исключения очень редки: среди них ссылка

обоих теоретиков (Маркетто и Тинкториса) на некоего Бернарда, под которым сейчас подразумевается обычно Берно из Райхенау; при этом Херлингер отмечает, что Маркетто ссылается на Бернарда пять раз, но в сочинениях Берно для этих ссылок не находится конкорданций [9. С. 395]. Скорее всего Тинкторис цитировал Бернарда вслед за Маркетто, как и Иоанн Чикония в трактате “Nova musica” (нач. XV в.). Учитывая сложность идентификации многих средневековых имён, анонимность многих рукописей, имперсонализм изложения (пресловутая каноничность), задача отыскания возможных источников, их пропорционального соотношения и значения в формировании того или иного «оттиска» ладовой теории является весьма затруднительной. В этом процессе могут помочь и биографические исследования, и географические (география распространения рукописей), и даже лингвистические (модальность дискурса — большая или меньшая его персонализация, наличие или отсутствие «своего стиля»). Все эти проблемы имеют не только музейный интерес. Они высвечивают общие для развития музыкальной теории процессы канонизации знания, естественного отбора эвристики, которая потом попадает в разряд канонического знания.

Примечания

- ¹ Тексты трактатов Тинкториса и сопутствующие материалы всякого рода можно найти сегодня также на сайте: (<https://earlymusictheory.org/Tinctoris/#>). Он представляет новое цифровое издание полного собрания сочинений Тинкториса-теоретика: ‘The Complete Theoretical Works of Johannes Tinctoris: A New Digital Edition’ (2011–14) под руководством Р. Вудли.
- ² Об их характерной взаимосвязи упоминается, в том числе, в статье В. Г. Карцовника из Православной Энциклопедии: «Для обобщающего понятия Гласа стали использовать термины *tonus*, *modus*, *tronus*, восходящие к музыкальной теории эллинистического периода, причём на разных исторических стадиях осмысления ладовой системы разные теоретики предпочитали тот или иной из этих терминов (*tronus* в целом использовался реже, обычно для дополнительных разъяснений)» [2].
- ³ Так, «начиная с XI в. в понимании сущности западного лада-тона акцент делался на конечном звуке (финалисе). Например, в «Диалоге о музыке» (приписывался Одо Клунийскому, сейчас автора условно обозначают как Псевдо-Одо, по одной из гипотез автором называют Брата Михаила — *Frater Michael*) сказано: «Тон или модус — это правило, по которому судят о всяком песнопении по [его] концу [финалису]. Ибо если ты не знаешь конца [финалиса], то не сможешь определить, откуда надо начинать или насколько песнопение должно подниматься или опускаться [от финалиса]» (*Gerbert. Scriptores. T. 1. Col. 257b*). Сходное понимание финалиса изложено у Гвидо Аретинского» [2].
- ⁴ Толковать термин «конфиналис» можно как «созвучающий с финалисом», то есть консонирующий в оптимальный квинтовый интервал. Толкование предложено М. И. Катунян.
- ⁵ Или, напротив, «благополучно» исчезающих при надлежащей транспозиции. Смысл этих манипуляций, по мысли Маркетто, — использовать минимум акциденций.
- ⁶ То есть «случается реперкусса» (от глагола *repercutio* – отражать, наносить ответный удар).
- ⁷ Например, градуал *Salvum fac servum* [5. С. 207].
- ⁸ В целом получается очень объёмное изложение.
- ⁹ Например, *c, d, e, f* являются общими возможными принципиями для пары первого и второго тонов.
- ¹⁰ *Interruptio* (pl. *interruptiones*) — букв. вторжение, вставка. Проблема перевода данного термина активно обсуждается в исследованиях и получает разные интерпретации. С. Лебедевым был предложен перевод «разбивка» [4].
- ¹¹ Например, у Франкино Гафури, Уголино Орвиетского, Иоанна Чикония (подробнее см.: [5. С. 102–104]).
- ¹² Пример приводится по: [5. С. 197. Пример 19].
- ¹³ Пример приводится по: [6. С. 175. Пример 35].
- ¹⁴ Пример приводится по: [6. С. 183. Пример 47].
- ¹⁵ Существует перевод *mixtus* как смешанный, что формально вполне возможно, а *commixtus* как перемешанный [4], однако при попытке образовать от этих определений существительные возникает неудобство (смещение — перемешивание?) Объединённый также трактуется как «парный» [1. С. 320].
- ¹⁶ Отметим, что понятие корды Маркетто не объясняет. Зато его определение даёт Тинкторис: «кордой лада называется звук, который отстоит на полудитон или дитон от его финалиса» [6. С. 198].

Список литературы

References

1. *Ефимова Н. И.* Латинский гимн Ut queant Laxis: жизнь в традиции (Из опыта осмысления логических уровней монодийной системы) // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски: Материалы межд. науч. конф. РАМ им. Гнесиных. — М.: Пробел-2000, 2015. — С. 317–327 [Efimova N. I. Latinskij gimn Ut queant Laxis: zhizn' v tradicii (Iz opyta osmysleniya logicheskikh urovnej monodijnoj sistemy) // Muzykal'naya nauka v XXI veke: puti i poiski: Materialy mezhd. nauch. konf. RAM im. Gnesinyh. — M.: Probel — 2000, 2015. — S. 317–327].
2. *Карцовник В. Г.* Григорианское пение // Православная энциклопедия. Т. 12. — С. 461–471. — URL: <http://www.pravenc.ru/text/166507.html>. Дата обращения: 16.06.2021 [Karcovnik V. G. Grigorijskoe penie // Pravoslavnaya enciklopediya. T. 12. — S. 461–471. — URL: <http://www.pravenc.ru/text/166507.html>. Data obrashcheniya: 16.06.2021].
3. *Кюрегян Т. С.* Григорианский хорал / Т. С. Кюрегян, Ю. В. Москва, Ю. Н. Холопов. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория». — 2008. — 260 с. [Kuregyan T. S. Grigorijskij horal / T. S. Kuregyan, Yu. V. Moskva, Yu. N. Holopov. — M.: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya». — 2008. — 260 s.].
4. *Лебедев С. Н.* Маркетто Падуанский // Большая российская энциклопедия. — М.: Науч. изд. «Большая российская энциклопедия», 2012. — Т. 19. — С. 155 [Lebedev S. N. Marketto Paduanskij // Bol'shaya rossijskaya enciklopediya. — M.: Nauch. izd. «Bol'shaya rossijskaya enciklopediya», 2012. — T. 19. — S. 155].
5. *Сторчак Н. С.* Ладовая теория семь веков назад. К изучению трактата «Lucidarium» Маркетто Падуанского. — Дис. ... канд. иск. — М.: Моск. консерватория, 2018. — 261 с. [Storchak N. S. Ladovaya teoriya sem' vekov nazad. K izucheniyu traktata Lucidarium Marketto Paduanskogo. — Dis. ... kand. isk. — M.: Mosk. konservatorija, 2018. — 261 s.].
6. *Поспелова Р. Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. — М.: Моск. консерватория. — 2009. — 712 с. [Pospelova R. L. Traktaty o muzyke Ioanna Tinktorisa. — M.: Mosk. konservatoriya. — 2009. — 712 s.].
7. *Холопов Ю. Н.* Реперкуссия // Музыкальный энциклопедический словарь. — М.: Сов. энциклопедия. — 1990. — С. 458. [Holopov Yu. N. Reperkussiya. Muzykal'nij enciklopedicheskij slovar'. — M.: Sov. enciklopediya, 1990. — S. 458].
8. *Balmer L.* Tonsystem und Kirchentöne bei Johannes Tinctoris. — Bern. — 1935; Hildesheim. — 1978.
9. *Herlinger J.* The Lucidarium of Marchetto of Padua: A Critical Edition, Translation and Commentary / J. Herlinger. — Chicago: The University of Chicago Press, 1985. — 567 p.
10. *Marchetto da Padova.* Lucidarium. Introduzione, traduzione e commento di Marco Della Sciucca // Marchetto da Padova. Lucidarium. Pomerium. Testo latino e italiano. — Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2007. — P. 1–207.
11. *Powers H.* Mode // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / edited by S. Sadie. — L.: Macmillan Publishers Ltd, 2001. — Vol. 16. — P. 775–860.
12. *Rahn J.* Marchetto's Theory of Commixture and Interruptions // Music Theory Spectrum. — New York: University of California Press. — 1987. — № 9. — P. 117–135.
13. *Rahn J.* Marchetto of Padua's Theory of modal Ranges // Proceeding of the Fifth Annual Hawaii International Conference on the Arts and Humanities. — 2007. — P. 4098–4109.
14. *Sciucca M. della.* Modi e articolazioni (“interruptiones”) delle nel “Lucidarium” di Marchetto da Padova // Rivista di Analisi e Teoria Musicale. — Lucca: Liberia Musicale Italiana. — 2004. — № 4. — P. 117–135.
15. *Tinctoris J.* Liber de natura et proprietate tonorum // Opera theoretica / edited by A. Seay; 3 vols. in 2 (Corpus scriptorum de musica, vol. 22). — [Rome]: American Institute of Musicology, 1975–1978. — Vol. 1. — P. 65–104. — URL: <http://boethius.music.indiana.edu/tml/15th/TINLDN>. Дата обращения: 14.06.2021.
16. *Wegman Rob C.* Johannes Tinctoris and the “New Art”. — Music & Letters. — 2003. — № 84. — P. 171–88.