

*Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение
«Тверской музыкальный колледж имени М.П. Мусоргского»*

**ЛАДОГАРМОНИЧЕСКИЕ И
МЕТРОРИТМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
МУЗЫКИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ IX – XIV ВЕКОВ**

*Лекция по дисциплинам «Элементарная теория музыки», «Полифония»,
«Зарубежная музыкальная литература»
для студентов Тверского музыкального колледжа имени М.П. Мусоргского*

*Преподаватель ПЦК «Теория музыки»
Кузнецова Наталья Николаевна*

Тверь, 2018

Оглавление

Введение.....	3
Система средневековых ладов	3
Органум. Школа Нотр-Дам.....	4
Мензуральная нотация.....	8
Мотет XIII века	8
Ars nova.....	10

Введение

Период средневековья охватывает огромный промежуток времени – 10 веков – с V по XIV. Естественно, что такую длительную историческую полосу нельзя рассматривать как единое целое. В этом периоде можно выделить 3 этапа развития музыкальной мысли: первый - от V до XI в. (от Боэция до Гвидо Аретинского) - господство григорианского хора и невменной нотации; второй – с XI до XIII в. – возникновение полифонии и точной нотации; третий - с конца XIII до конца XIV в. - эпоха *ars nova*.

Система средневековых ладов

В средневековой теории музыки центральное место занимает учение о ладах. Средневековая теория для обозначения лада пользовалась термином модус, обозначающим меру, способ, правило. Модальность – это система ладов, понятие западноевропейской музыкальной теории, основанной на григорианском хорале. Развитие модальности происходило в три этапа: монодия - *ars nova* - барокко. Модус определял звукоряд напева, его диапазон, опорные ступени, конечный тон и выбор попевок.

Сначала существовало всего 8 ладов (4 автентических и 4 плагальных):

- 1 лад - дорийский - от d
- 2 лад - гиподорийский - от A
- 3 лад - фригийский - от e
- 4 лад - гипофригийский - от H
- 5 лад - лидийский - от f
- 6 лад - гиполидийский - от c
- 7 лад - миксолидийский - от g
- 8 лад - гипомиксолидийский - от d.

Затем к ним прибавились еще два лада: ионийский (от с) и эолийский (от А).

Лады различались по конечному тону - финалису, по диапазону - амбитусу, по господствующему звуку - реперкуссе.

Помимо этих основных терминов, существовали и другие: субфиналис - это звук, расположенный ступенью ниже финалиса автентического лада; аффиналис свидетельствовал о транспозиции лада, и для него были характерны звуки а, h, с¹. В тех случаях, когда лад не заканчивался финалисом, он определялся как неправильный, в противовес правильному - с финалисом в конце.

Амбитус определял наклонение лада: автентические, т.е. твердые лады, могли опускаться на одну ступень ниже финалиса (кроме лидийского) и подниматься к VIII, IX ступени выше него; плагальные, т.е. мягкие, лады могли опускаться на квинту ниже финалиса и подниматься к VI и VII ступеням выше него.

Григорианские напевы имели определенную структуру: начальный раздел (от финалиса к реперкуссе), срединный раздел (развертывание напева) и заключительный раздел, который приводил к финалису. Существовали и определенные каденционные формулы, так называемые дифференции - нисходящая секунда, нисходящая терция и восходящая секунда (но не малая).

Органум. Школа Нотр-Дам

В ранних формах многоголосия - органуме (IX-XII в.) – выдвигается новый музыкальный элемент - автономное созвучие. Основными видами автономного созвучия были совершенные консонансы - квинта, кварта, октава. На основе квинтовой и квартовой диафонии выделялись по 6 вариантов удвоений, образуемых различными сочетаниями базисных голосов. Каждое новое удвоение давало качественно новое звучание.

Эволюция осознания качественных свойств интервалов неразрывно связана с эволюцией раннего многоголосия. Эти созвучия, которые слагались в диафонии путем удвоения кварт и квинт (так называемые перфектные созвучия), явились основополагающими для все средневековой гармонии и определяли специфику средневековой вертикали вплоть до XIV в.

В своем развитии органум прошел 4 периода: IX-XI века - основу органума составляли силлабические соотношения (1 слог соответствует 1 ноте); XI-середина XII в. - мелизматический органум; середина XII в. - органум стиля школы Нотр-Дам первого - леониновского - поколения; конец XII - начало XIII в. - органум школы Нотр-Дам второго - перотиновского - поколения, вершина готической полифонии.

Параллельный органум как самостоятельный вид двухголосия был скоро поглощен непараллельным, однако принцип параллелизмов в голосоведении сохранился как признак всего средневекового многоголосия. Развитие непараллельного органума до начала XI в. связано с расширением норм голосоведения, круга интервалов (появление терций, секунд), с появлением распевов, отходом от строгой силлабики.

Период развития музыки с конца XI до середины XII в. - расцвет мелизматического органума. Для этого периода характерно двухголосное письмо со свободно трактованным основным напевом и мелизматически импровизационным органальным голосом.

К середине XII в. оформляются признаки нового музыкального стиля и техники письма. Они концентрируются в творчестве авторов парижской школы Нотр-Дам. Стиль этой школы проходит 2 этапа развития: 1 - связанный с деятельностью Леонина, 2 - более значительный, с деятельностью Перотина.

Леонин противопоставляет очень развитый органальный голос медленно идущей основной мелодии (так наз. *Holteton* - письмо). Свободный голос обыгрывает хоральный тон, который устанавливает "гармоническую" настройку, основу многоголосия. Григорианская мелодия образует ряд как

бы органичных пунктов по отношению к более подвижному свободному голосу. Свободная импровизированная мелодия органичного голоса сменяется его ритмической упорядоченностью - подчинением определенным модусам:

1 -		и т.д. более
2 -		и т.д. употребительные
3 -		и т.д. модусы
4 -		и т.д. менее
5 -		и т.д. употребительные
6 -		и т.д. модусы

Дальнейшее развитие многоголосия школы Нотр-Дам связано с именем Перотина - с появлением 3-4-голосных композиций. Такое явление означало не только увеличение числа голосов. Оно повлекло существенные изменения во всех компонентах музыкального языка - в ритме, мелодии, гармонии. Практически впервые складываются типы многоголосной фактуры.

Традиции 2-голосного письма здесь сохраняются, но т.к. 3-4-голосный материал обладает большими возможностями, возникают новые формы фактуры. Один из типов фактуры основывается на традициях письма *punctus - contra - punctum*. Многоголосную ткань характеризуют длительные ритмические параллелизмы, мелодические дублировки (в квинту, кварту, октаву, унисон). Вертикальные созвучия возникают в процессе сочетания мелодических линий (т.н. линейное многоголосие), но из-за того, что органумы перотинского времени записывались партитурно, а не по голосам (как мотеты XIII в.), то говорить о результирующей вертикали можно с меньшим основанием, чем в мотетах и кондуктах XIII в.

В двух свободных голосах трехголосного органа практически невозможно встретить сочетания принципиально новые, однако новаторскими являются созвучия в трехголосии, возникающие при ритмизации тенора. Преимущественно образуются перфектные созвучия с удвоениями какого-либо из голосов, в редких случаях появляются полные трезвучия, терции или сексты с удвоениями. Диссонансы же имеют специфическую для средневековья суммарную природу, т.е. они образуются в сумме 2 пар голосов. Некоторые диссонансные сочетания создаются сложением пары консонирующих интервалов тенором и являются, можно сказать, нормативными для средневековья. Естественно, что в четырехголосии вертикаль становится еще более диссонансной. Диссонансные сочетания образуются на тех же основаниях, что и в трехголосии, но их количество и разнообразие больше. Переход к многоголосию открыл массу новых возможностей звучания, и диссонансные сочетания выступили практически на тех же основаниях, что и несовершенные консонансы с удвоениями. Более того, полные трезвучия, терции с удвоениями встречаются намного реже, чем диссонансные сочетания.

Второй тип многоголосой фактуры - это комплементарно-контрапунктическое многоголосие. Линейное основание многоголосия уступает место рассредоточению мелодического движения по голосам. Самостоятельность каждой линии уменьшается, а мелодическое движение распределяется равномерно между всеми голосами: один подхватывает другой в момент паузирования. Ткань в таких случаях максимально разрежена, складывается из небольших попевок. В каждом голосе мелодия расчленена на отдельные сегменты, прерываемые паузами. Возникают имитации, в основе которых лежат ритмическая и мелодическая однотипность попевок. Специфика комплементарно-контрапунктического многоголосия в преобладании остинатной основы, которой служат имитации в унисон, перестановки голосов с сохранением высот мелодических линий; в

расчлененности, фрагментарности, частом кадансировании, в сведении голосов в ритмические унисоны.

Мензуральная нотация

Развитие многоголосия поставило перед музыкантами новые проблемы нотации, т.к. записывать несколько мелодических линий, руководствуясь одной системой ритмических модусов, оказывалось все труднее и труднее по мере развития ритмических соотношений. В XIII в. в трудах Франко Кельнского, Иоанна де Гарландия были заложены основы мензуральной нотации. Самой крупной длительностью была максима, которая делилась на лонги (3 или 2, в зависимости от модуса - совершенного или несовершенного соответственно). Лонга делилась на бревисы (3 или 2 также), а бревис на семибревисы. В XIV в. появились и более мелкие длительности - минима, семиминима, а позднее - фуза и семифуза. Обоснование и введение мензуральной нотации обозначило переворот в области профессионального музыкального искусства. То, что ранее было характерно для бытовой музыки, для лирики трубадуров, стало нормой и в церковной музыке.

Мотет XIII века

К XIII в. начинается складываться жанр мотета, который сначала (к концу XII в.) имел лишь литургическое значение. Для XIII в. мотет являлся центральным жанром профессионального искусства. Мотет был чаще всего трехголосным сочинением, небольшим или средним по размеру. Его жанровой особенностью была исходная опора на мелодический образец, который помещался в теноре. На тенор наслаивались другие голоса различного характера, а иногда и различного происхождения. Очень часто

для мотета было характерно соединение разноплановых мелодических линий, как правило, с текстами различного характера.

Тенора мотетов обычно представляли собой небольшие фрагменты избранных напевов, вычлененных вместе с соответствующим словом текста, причем выделяется не силлабический, а мелизматический фрагмент. Естественно, что тенор не обладал какой-либо самостоятельной выразительностью, а являлся лишь конструктивным элементом композиции. Устанавливался определенный канон воплощения избранного *cantus firmus* в качестве тенора мотета - оstinатное повторение отрезка мелодии в оstinатных ритмических фигурах. Теноровый репертуар мотетов большей частью заимствовался из "Magnus liber organi" (свод основных напевов, собранный и записанный школой Нотр-Дам первого - Леониновского - поколения), служивший источником теноров на протяжении всего XIII в. Это были мелодии: "Omnes" (фрагмент градуала "Viderunt omnes"), "Veritatem" (начало градуала "Propter veritatem"), "Nec dies" (начало пасхального градуала "Nec dies") и др. В теноре могли использоваться 1, 2, 3 и 5 модусы. Не писался он лишь в 4, который не был типичен и для свободных голосов, и в 6, который предназначался для верхних голосов.

Мотеты XIII в. сочинялись по мелодическим линиям: сначала тенор, затем мотетус, триплум и квадруплум. Следовательно, многоголосие мотетов можно обозначить как линейно-полифоническое. Для мотетов было характерно формирование мелодии одного голоса из разных фрагментов цитат. Такой прием (*цента*) был известен очень давно, но вертикальное объединение самостоятельных мелодий как развитую технику многоголосого письма впервые можно отметить именно в мотетах. Вертикаль в мотетах была всегда результирующей, слагающейся в сумме пар голосов. Верхний и средний голоса в отдельности дают с тенором всегда нормативное двухголосие, но суммарное трехголосие складывается как специфическое, богатое диссонирующими образованиями разного рода (вплоть до перекрестных и параллельных секунд в верхней паре голосов).

Опорное значение имеют перфектные созвучия, а полные трезвучия и секстаккорды возникают как "случайные" созвучия. Диссонансы могут быть квалифицированы как силлабические (звучащие на слог и опорную длительность) и мелизматические (звучащие на распев и легкие, мелкие длительности). Такие нормы звучания остаются едиными на протяжении всего XIII в., однако меняется склад многоголосия и строение музыкальной ткани, что связано с развитием ритмики, появлением мензуральной нотации и дроблением основных модусов. В рамках известных модусов начинают использоваться разные ритмические фигуры, возникающие путем раздробления длительностей, что приводит к возникновению распевов, т.е. увеличения количества звуков на 1 слог. Вопросы ритма имеют большое значение в эволюции многоголосия, т.к. с нарушением стереотипов модульных формул происходило и раскрепощение мелодики, освобождение ее от типизированности ритмопопевок.

Ars nova

Около 1320 г. в Париже был создан музыкально-теоретический труд Филиппа де Витри, который назывался "Ars nova". Эти два слова, появившиеся достаточно случайно, стали крылатыми; именно от них пошло определение "эпоха Ars nova", которое и теперь относится к французской музыке XIV в. В своем трактате де Витри писал о явлениях, которые были характерны еще в XIII в.: о мензуральной нотации, о характере голосоведения в многоголосие, о необходимости альтераций отдельных звуков. Де Витри обосновывал запрещение параллельных октав и квинт в многоголосие их пустотой и неблагозвучностью.

Эпоху ars nova принято рассматривать как промежуточную между эпохой средневековья и Ренессансом. Одним из самых важных ренессансных признаков нужно считать появление светских произведений профессионального характера. Отныне музыка перестала быть лишь

божественной наукой, она стала выразителем земного начала. В центре внимания музыкантов XIV в. находятся любовная лирика, жанровые и даже звукоизобразительные зарисовки; музыканты используют тексты Данте, Петрарки, Сакетти, Боккаччо. Развитие светской музыки не могло не повлиять на церковную: с XIII в. композиторы, сочиняя духовную музыку, традиционные мессы и мотеты, начали пренебрегать григорианскими напевами в качестве *cantus firmus* и часто использовали светские, народные мелодии или мелодии собственного сочинения. Наиболее характерным для *ars nova* является появление новых жанров - мадригала, баллаты и каччи. Несомненно, что истоками этих светских жанров послужили рондо и виреле трубадуров. Переориентация на новые жанры - ярчайший показатель перелома, произошедшего в музыкальном мышлении, но еще более значительные перемены произошли в средствах музыкальной выразительности, в деталях музыкального языка и конструкций в целом.

Впервые в организации музыкальной ткани стало господствовать мелодическое начало. Мелодика - гибкая, напевная, внутренне организованная с ясно выраженным песенным началом, - подчинила себе все остальные элементы. Принцип мелодического верхнего голоса был заимствован из бытовой светской культуры, но в произведениях *ars nova* он существовал не как мелодия (в отличие от светских источников), а в многоголосной - двух- или трехголосной системе. В отличие от мотета нижние голоса трактовались как аккомпанирующие, а не равноправные верхнему. Характерным нововведением эпохи *ars nova* был новый полифонический принцип имитации, который придал многоголосию особую организующую логику.

Гармония *ars nova* как отдельная проблема рассматривалась достаточно редко, т.к. сложность гармонической системы XIV в. состоит в том, что, с одной стороны, она не может быть сведена к мажору и минору, а с другой - к модальности монодических григорианских ладов. Для гармонии *ars nova* были характерны 6 многоголосных модальных ладов: дорийский,

фригийский, лидийский, миксолидийский, ионийский и эолийский, причем наиболее употребительными были дорийский и ионийский. Связь с григорианскими напевами проявлялась: во-первых, в диатонизме (ладовые тяготения были выражены довольно слабо, сохранялась верность модальному звукоряду); во-вторых, для системы ладов XIV в. были действительны основные категории и функции григорианского лада: финалис, амбитус, реперкусса. Гармонический финалис играл роль главной гармонической опоры и всегда был совершенным консонансом. Гармонический амбитус в плагальных и автентических ладах был всегда практически одинаков. Гармоническая реперкусса располагалась на соседней от финалиса ступени: на большую секунду выше в ионийском, дорийском, лидийском и миксолидийском или на большую секунду ниже в эолийском и фригийском.

Для музыки *ars nova* была характерна тенденция к ритмической упорядоченности, которая привела к одновременному восприятию всех голосов. В развитии этой тенденции наметилось предпочтение интервала терции, который до этого рассматривался как диссонанс. Тяготение к терции, чем к перфектным созвучиям, означало рождение трезвучной аккордовой гармонии, на основе которой выросло дальнейшее музыкальное искусство XVII-XIX в.

В XIV в. музыкальная форма была неразрывно связана с формой поэтического текста, отсюда и следует название формы - текстомузыкальная. Естественно, что основной границей формы принято считать каденции, поэтому основные типы каденций можно классифицировать по их местоположению в текстомузыкальной форме.

1. Генеральная каденция находится в конце текста и, соответственно, в конце музыкального произведения.

2. Суперстрофная каденция присутствует, если в форме самого текста есть суперстрофы. Каденции такого типа были характерны для мотетов и баллад.

3. Строфная каденция находилась в конце каждой строфы текста.

4. Полустрофная каденция могла быть там, где было четкое деление строфы на две половины, например, в баллатах, балладах, виреле.

5. Строчная каденция была в конце строки.

6. Внутристрочная каденция находилась внутри строки.

Специфическими разновидностями каденций в музыке XIV в. были так называемые "открытые" и "закрытые" каденции. "Открытые" каденции помещались внутри формы и представляли собой, как правило, мажорные (реже минорные) трезвучия. "Закрытые" каденции заканчивали тот или иной крупный раздел формы и были всегда совершенными созвучиями октавами или квинтами.

В ладовой системе ars nova диатоника выступает в нетранспонированной и двух транспонированных формах:

1. F - C - G - D - A - E - H - нетранспонированная диатоника;

2. B - F - C - G - D - A - E - первая транспозиция (частая);

3. Es - B - F - C - G - D - A - вторая транспозиция (редкая).

Набор хроматических звуков был единым для всей системы многоголосных ладов: это были звуки *fis*, *cis* и *gis*, которые использовались достаточно часто; и звуки *dis* и *es*, которые использовались намного реже. В модальной хроматике выделялись 3 типа альтерационного изменения звука (так называемых акциденций):

1. Систематические, которые выставлялись на всем протяжении музыкального произведения на одной и той же высоте;

2. Подразумеваемые, которые выставлялись для корректировки острых вертикальных диссонансов: тритонов, увеличенных и уменьшенных интервалов;

3. Функциональные, которые ставились для наиболее тесного соединения несовершенных диссонансов (терций, секст) с консонансами.

Специфика модальной хроматики состоит в том, что диатоническая ступень может сменяться хроматической без изменения существенной структуры звукоряда.

Система модальных ладов не исчерпывает в XIV в. Большое влияние модальности можно найти и у Монтеверди, и у Шютца, и у Баха, и, тем более, в творчестве композиторов франко-фламандской школы: Окегема, Обрехта, Дебре, и у величайших полифонистов - Палестрины и Орландо Лассо. Традиции и принципы *ars nova* уже в начале XV века ослабевают, а затем и вовсе сходят на нет. И уже во второй четверти XV в. светская профессиональная музыка уступает главенствующее положение духовной. Принципы готической полифонии сливаются с выразительными средствами *ars nova* и порождают новую франко-фламандскую школу.