

МОДАЛЬНІСТЬ І ТОНАЛЬНІСТЬ У ФАНТАЗІЇ ДЛЯ ЛЮТНІ XVI СТОЛІТТЯ

Катерина Штрифанова

УДК 781.2+78.083.3:787.62"15"

У цій статті здійснено аналіз модальних, модально-гармонічних і тонально-гармонічних структур фантазій для лютні XVI ст. Показано, що ці фантазії засновані на модальних лінійних традиціях середньовіччя, тоді як вже розвинулися й об'єдналися нові вертикальні гармонічні особливості. Домінантними є перехідні модально-гармонічні форми. Фантазіям притаманні модальні побудови, лінеарне трактування ладів, поліладові побудови, гармонічна вертикаль, а також виникнення альтерації і початок формування тональності.

Ключові слова: лютня, фантазії, модальний, лінеарне трактування, формування тональності.

In this essay modal, modal-harmonic and tonal-harmonic features of the fantasies for lute of the 16th century are studied. It is shown that these fantasies are based on modal linear traditions of the middle age whereas at the same time new vertical harmonic features were developed and incorporated. Dominant are modal-harmonic intermediate systems. Fantasies contain modal systems, the linear interpretation of keys, poly-keys, harmonic verticals as well as alterations and the beginning tonal formation.

Key words: the lute, fantasies, modal, the linear interpretation, tonal formation.

Ладогармонічна мова фантазій XVI століття – одне з найцікавіших питань у дослідженні старовинних ладогармонічних явищ, адже змушує зануритись у процеси трансформації – вже досить значне ослаблення середньовічної модальності, лінеарної логіки складання вертикалей і водночас становлення нових тонально-гармонічних закономірностей у добу ренесансу. Складність осмислення цих перехідних процесів зумовило те, що питання аналізу ладогармонічної мови в музиці XVI ст., особливо в тогочасних інструментальних творах, до сьогодні як у західноєвропейському, так і у вітчизняному

музикознавстві залишається гостродискусійним і недостатньо вивченим.

Відомо, що в аналітичних розвідках вчених виокремлюються дві найзагальніші тенденції: тяжіння до *автентичного* або до *ретроспективного* методу висвітлення ладогармонічних явищ, тобто з перевагою аналізу з боку модальності або з позицій функціональної тональності¹. З цього приводу виникають термінологічні розбіжності. У найбільш визнаному сьогодні автентичному методі поширена позиція, що в XVI ст. вже формувалася функціональна тональність, і тому можна й необхідно застосову-

вати відповідну «традиційну» термінологію та позначення. З іншого боку, наголошується на врахуванні ще модальних особливостей і відповідному їхньому термінологічному осмисленні.

Обидва погляди не втрачають наразі своєї сили, мають ґрунтовні аргументи та вже власну традицію. Крім того, виявляється, що, наприклад, аналіз з огляду на «класичну» *тональну гармонію*, виведення основних гармонічних функцій у творах (Т. Баранова, Ю. Холопов, О. Гомозі²), актуальний не тільки для XVI ст., а й має відношення до музики більш ранніх часів – XI–XV ст. (І. Котляревський, Й. Хоминський³). Уже XV століттям багато дослідників датують виникнення гармонічної вертикалі та становлення акорду⁴.

Ще сильна дія модальної системи у творах XVI ст. спричинила виникнення необхідності розрізнення *модальної гармонії* XIV–XVI ст. і *тональної гармонії* XVII ст. (Ю. Холопов⁵), а отже, – спробу розглянути ладогармонічні явища з двох точок зору (Й. Хоминський, Т. Баранова, Т. Дубравська)⁶. Проте це не завадило одному з найвідоміших сучасних західних дослідників старовинних ладогармонічних явищ Б. Майєру вже в 1992 р. (найсучасніше перевидання – 2005 р.) створити монографічне дослідження «Старовинна тональність, представлена в інструментальній музиці 16 та 17 століть» («Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts»), в якому аналіз здійснено виключно з позицій старовинної модальної теорії⁷.

Функціонально-гармонічний аналіз використовував І. Котляревський під час розгляду лютневої фантазії XVI ст.: «процес виявлення тонального центру, визначення його положення відносно інших компонентів форми і встановлення системи функціональних звукових відношень в інструментальній музиці кінця XVI – початку XVII століть часто стає основним фактором розвитку музичної думки. Особливо характерна ця спрямованість розгортання музичної форми для лютневих фантазій...»⁸ (як приклад наводиться фантазія для лютні д'Аквілли першої половини XVI ст.).

На правомірність застосування «*гармонічного*» погляду та, відповідно, на використання необхідної гармонічної термінології вказує також одвічно прискіплива увага самих лютністів до вертикального компоненту музичної тканини.

На переконання багатьох дослідників, навіть у добу Середньовіччя та раннього Відродження в лютневих імпровізаціях поряд з одноголосними мелодичними виграваннями значну увагу приділяли вертикальним співзвуччям та їхньому акордовому вирішенню. Цього потребувала специфіка гри на цьому інструменті⁹. До того ж, особливість табулатурного запису XVI ст. – точне відтворення всіх альтерацій у записі (на відміну від запису вокальної музики того часу) розкриває дійсно широкі можливості для осмислення нових *хроматико-гармонічних* явищ.

Гостроту цих дискусій дозволяє усунути ретельне вивчення позицій різних дослідників і передовсім – самого музичного матеріалу. Цікаво, що в одному із зауважень прихильник модального напрямку Б. Майєр однозначно вказує на належну необхідність розгляду гармонічних явищ XVI ст. з двох точок зору: «Також поступове виникнення поняття тризвуку ми можемо ясно бачити у свідоцтвах приблизно з 1550 року... Ця “сучасна” сторона музики Ренесансу, однак, не є єдиним та лише історично “спрямованим”; чужі нам ознаки тієї музики ми повинні розглядати та оцінювати як рівні за значенням та водночас як дієві»¹⁰. Додамо також, що специфічний підбір Б. Майєром матеріалу для власного дослідження (поліфонічна музика, здебільшого для клавішних інструментів) доводить, що підхід, обраний ним за головний, може сприйматися тільки як один з можливих і використовуватися в аналізі лише деяких явищ у галузі ладогармонічної мови в інструментальній музиці XVI ст. Адже, наприклад, дослідження лютневої музики доби Ренесансу показує, що відповідність функцій головних тонів модального ладу до мелодичної функціональності вже гармонічних тонів ладу, чітко виявлення гармонічної вертикалі та дії акордів на мелодичні побудови, неполіфонічна природа лютні – все це дає вагомий підстави для погляду на численні явища в лютневій музиці XVI ст. з точки зору не тільки старовинної модальності, а вже більше з огляду на нову гармонічну функціональність.

Таким чином, наголосимо, що застосування двох підходів – з *позиції ще модальних закономірностей* і з *точки зору функціонально-тональних особливостей* – можливе і природно зумовлене перехідним характером ладогармонічної мови творів того часу. Використання «*гар-*

монічного» погляду є закономірним і необхідним. Особливо дієвий він для лютневої музики XVI ст., оскільки, по-перше, процеси еволюції модальної системи в тональну відбувалися у світській музиці значно швидше, ніж у культовій (Й. Хоминський, І. Котляревський, Т. Баранова, М. Етінгер¹¹), по-друге, лютня – акордовий інструмент, а лютневе мистецтво – уособлення нового тонально-гармонічного стилю письма (М. Харлап, Н. Сімакова¹²). Саме в лютневому мистецтві на першорядні позиції виходить переосмислення лінійного трактування ладів з усіма новими хроматичними нововведеннями XVI ст., а також *гармонічне* їх розуміння та усталення *гармонічних* відношень.

Пропонуємо розглянути ладогармонічну мову фантазій для лютні XVI ст. двох аспектах:

1) з точки зору виявлення ладогармонічної формульності, тобто виокремлюючи переважно вертикальні структури;

2) концентруючи увагу на ладотональній організації фантазій з боку процесуального вираження ладотональних закономірностей, зокрема і їхньої взаємодії з вертикальними утвореннями¹³.

Приклад 1

а) Нарваес. Фантазія № 12, т. 15–17.



б) Фр. да Мілано. Фантазія № 39, т. 16.



в) Мотет XIII ст.¹⁵



Існування стародавніх лінійних структур підтверджує факт, що така сама «голосова каденція» багаторазово обігрується композиторами не тільки в дво- та триголосі, а й у чотириголосних побудовах, зберігаючи при цьому всі правила голосоведення¹⁶.

Не менш яскравий прояв модальних традицій у фантазіях – застосування старовинної ка-

1. Ладогармонічна формульність

Поступова зміна в XVI ст. модально-гармонічних ладів, що були генетично пов'язані з одноголосними середньовічними модусами, на тональність зумовила дуже складний, нерівномірний і багатоступеневий перехід від інтервальних вертикалей, утворених мелодичним рухом голосів, до три- та чотиризвучних гармонічних акордів у класичному розумінні цього поняття. Фантазія для лютні XVI ст. наочно продемонструвала ці процеси. Її первинна диференціація на різні жанрово-стильові музичні напрями того періоду та схильність до множинності продиктували широту й багатогранність прояву ладогармонічних засобів.

Одним з компонентів ладогармонічної мови фантазії є *зумовлені лінійною мелодичною логікою стародавніх каденцій*, відомі як важливі типові звороти культової традиції. До них можна віднести сполучення, що належать до т. зв. «димінуйованої каденції», що була дуже поширеною формулою з часів середньовіччя та згадувалася в теорії каденцій XVI ст. (Царліно)¹⁴. У фантазіях вона звучить варійовано, зокрема з колоруванням одного з голосів.

денції лідійського ладу – VII₆ – I. Давність цих запозичень підкреслює чітке збереження в них старовинного «правила терції та сексти», що було теоретично обґрунтоване ще в XIII ст.¹⁷ Водночас автори фантазій вже дещо «модернізували» цей вид каденції, адже, замість лідійського ладу, вона з'являється у фрігійському¹⁸.

Приклад 2

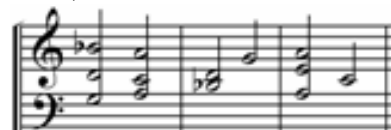
а) Ф. Ландіно. Балата¹⁹.



б) Л. Мілан. Фантазія № 8, т. 104–107.



в) Л. Мілан. Фантазія № 2, т. 77–79.



Очевидно, такі давні успадкування вказують на приділення значної уваги лютністів XVI ст. традиції «вченої» культової музики. Однак викликає інтерес те, що в усіх проаналізованих нами фантазіях відсутній «талісман» музики Відродження – «каденція Ландіно» з мелодичним ходом I – VII – VI – I ступенів. Можливо, це один з доказів міцного зв'язку фантазії з усним середньовічним музикуванням, оскільки, за свідченнями дослідників, відсутність «каденцій Ландіно» – це риса, що розрізняла тогочасні усні та письмові композиції²⁰.

У ході виникнення гармонічної вертикалі у фантазіях відбилися два процеси. З одного боку, формування та усталення в певних формулах *діатонічних терцієвих вертикалей та їхніх поєднань*. З другого, – подальше *опанування хроматики та зміна її ролі*. Зокрема, оволодіння поряд з мелодичним хроматизмом вже альтерацією гармонічної природи, що якраз виникла²¹. Співіснування цих явищ спричинило появу великої кількості проміжних форм між нескладними типовими діатонічними послідовностями в модальних ладах і вже функціонуючими гармонічними зворотами. Відповідно до цього змінюється функція мелодичного компонента – від домінуючого значення до значно підпорядкованого гармонічній логіці співзвуччя.

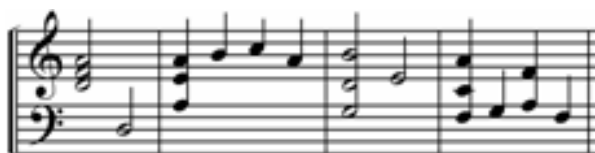
Уже в *діатонічних тризвукових співзвуччях* їхня мелодична природа значно послаблена через підкреслену відокремленість і самостійність цих співзвуч, тобто через виявлення їхніх гармонічних якостей. Водночас помітно, що лют-

ністи прискіпливо ставилися до повноти звучання вертикалі: завжди намагалися зберегти терцію тризвуку незалежно від того, чи такі вертикалі застосовували в повному, чи неповному вигляді. Тризвукові співзвуччя з'являються від усіх ступенів ладів і в цілому складають домінуючу гармонічну основу фантазій. Натомість згадані кварто-квінтові («пусті») сполучення з'являються рідше, ніж тризвуки (переважно в кадансах), та часто рухом одного з голосів вони перетворюються в тризвукову вертикаль з терцією²². Підтверджується усталена в науковій літературі думка, що тризвук – це основна одиниця гармонічного мислення вже в XVI ст., тим паче в лютневій музиці того часу.

Потрапивши до ще діючих модальних ладів, тризвукові поєднання сприяли появі яскравого прояву у фантазіях *гармонічної модальності*. Майже кожен зі старовинних ладів отримав власну діатонічну репрезентацію через типові тризвукові звороти. Це здебільшого терцієві, секундові та діатонічні кварто-квінтові поєднання, що ще не підкорялися гармонічній функціональності. Свіжість гармонічних фарб, простота й невимушеність будови цих зворотів – дивовижні. Наприклад, дорійський лад представлений послідовностями, в яких обігрується VI ступінь у IV мажорному та II мінорному тризвуках: I – V – IV – II₆ – III (III₆) (приклад 3 а), I – IV, I – V₆ – V – IV – I, IV – V – IV – I – V (приклад 3 б), I – V₆ – V – VII – IV₆ – IV – V (приклад 3 в), I – V – IV – V, VI₆ – V₆ – V – IV₆ тощо. (У дужках схем містяться ті позначення, що є прохідними вертикальними утвореннями).

Приклад 3

а) Л. Мілан. Фантазія № 1, т. 11–14.



б) Л. Мілан. Фантазія № 10, т. 39–42.

Варіант 1 – розшифровка Л. Шраде:



Варіант 2 – розшифровка авторки статті:



в) Л. Мілан. Фантазія № 1, т. 1–5.

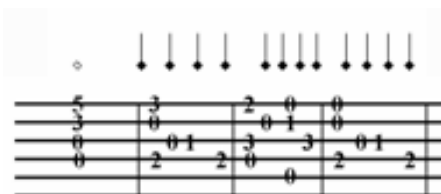


г) Л. Мілан. Фантазія № 8, т. 9–13.

Варіант 1 – розшифровка
Л. Шраде:



Варіант 2 – розшифровка
авторки статті:



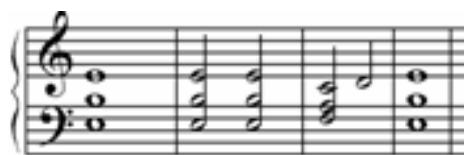
Дещо похмура забарвленість фрігійського ладу підкреслюється сполученнями з мажорним тризвуком від II ступеня та мінорним від VII: I – II – VII₆ – I (приклад 4 а), VII – I – VII₆ – I, IV – III

– II – III, I₆ – VII, зокрема типовою гармонізацією «фрігійського звороту»: III – II₆ – I₆ – VII₆ – I (приклад 4 б), IV – III – II – I²³.

Приклад 4

а) Л. Мілан. Фантазія № 8, т. 1–4.

Варіант 1– розшифровка Л. Шраде:



б) Л. Мілан. Фантазія № 8, т. 9–13.

Варіант 1– розшифровка Л. Шраде:



Варіант 2 – розшифровка авторки статті:



Варіант 2 – розшифровка авторки статті:



Не менш вишуканими є сполучення з мажорним тризвуком від VII ступеня та мінорним від V в міксолідійському ладі: IV₆ – I – VII – I – VII – II₆ – IV – II₆ – I₆, I – II – VII – I, IV – V(I₆) – II – I, I – VII – I (приклад 5 а), – а також секундовий зв'язок мажорних тризвуків I – II – I у лідійському ладі (приклад 5 б, перші три такти). У прикладі 5 б спостерігаємо також перетворення мелодичної альтерації в гармонічну складову вертикалі.

Опанування гармонічної функції хрома-

тики спричинило утворення типових *хроматичних модально-гармонічних поєднань*, що з'являються незалежно від ладового вирішення фантазії. Наприклад, у вказаному взірці мелодичний рух на основі тризвуку першого ступеня роз'єднує два одновисотних тризвуки з різною терцією. Таким чином утворюється гармонічна інтонація (термін Т. Кравцова) зіставлення одновисотних мажоро-мінорних тризвуків (у даному випадку тризвуків II ступеня)²⁴: I – II_{лід.} – I – I₆ – II_{юн.} – VII_{бюн.} – I (приклад 5).

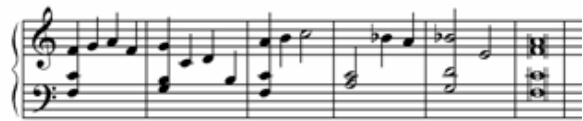
Приклад 5

а) Ф. да Мілано. Фантазія № 39, т. 25–27.



б) Л. Мілан. Фантазія № 2, т. 61–66.

Варіант 1 – розшифровка Л. Шраде:



Варіант 2 – розшифровка авторки статті:



Цей та інші подібні приклади наочно ілюструють дію декількох модальних ладів і внаслідок цього – значне ускладнення ладових побудов, їхньої мелодичної реалізації та зв'язків із гармонічними вертикалями (про це йтиметься далі). Вказана варіабельність терції в одновисотних тризвуках широко застосовувалась і в інших фантазіях. Існує безліч зворотів, в яких замість

мінорного тризвуку чи його обернення, досить несподівано звучать їхні мажорні варіанти, як і навпаки. Часом мажоро-мінорна альтерація спричиняє утворення оригінальних, майже симетричних, хроматичних модально-гармонічних послідовностей: I – V_{мін.} – II_{мін.} – I_{маж.} – V_{дор.} – II_{маж.} – V_{маж.} – I_{мін.} (приклад 6)

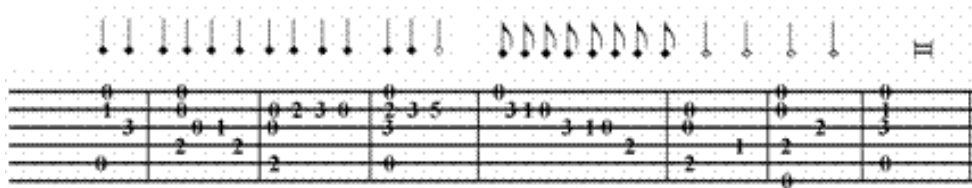
Приклад 6

Л. Мілан. Фантазія № 10, т. 41–49.

Варіант 1 – розшифровка Л. Шраде:



Варіант 2 – розшифровка авторки статті:



Усталеною гармонічною модально-хроматичною інтонацією є *малотерцієвий зв'язок двох мажорних тризвуків у низхідному чи у висхідному напрямках*. Він виникає у фантазіях як через прохідні співзвуччя, так і в безпосеред-

ньому зіставленні акордів. Більш поширеним у творчості лютністів був перший спосіб (приклад 7). Можливо, це пояснюється прагненням уникнути перечення, що утворюється при зіставленні співзвуч.

Приклад 7

а) Л. Мілан. Фантазія № 8, т. 75–83.

Варіант 1 – розшифровка Л. Шраде:



Варіант 2 – розшифровка авторки статті:



Дане акордове сполучення поєднує цей жанр з величезною кількістю варіаційних танців XVI ст. Воно позначене безпосередньою близькістю до гармонічної моделі фолії та споріднених з нею пассамеццо *antico* й романески, *ballo del fiore*, павани, вільянсіко, танцювальних арій

та багатьох інших жанрів, в основі яких було варіювання гармонічної моделі (приклад 8). Зрештою, як найважливішу формулу для імпровізування її виділив Дієго Ортіс у «Трактаті про глоси...» в 1553 р.²⁵

Приклад 8



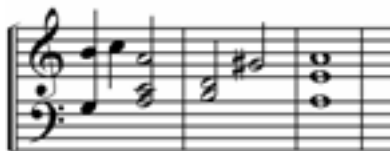
Закономірно, що цей гармонічний зв'язок утворив стрижень для найбільш повторюваної кадансової формули фантазій. Вона може звучати зі зменшеним секстакордом від сьомого ступеня: VII_{еол.} – I – VII_{грам.} – I (приклад 9 а), VII_{еол.} – VI – V_{грам.} – I (приклад 9 в). Таким чином, з'являється цікава «модернізована» інтерпретація зазначеної середньовічної «голосової» каденції VII₆ – I. У ній наявне поєднання ще

старовинного голосоведення, «пустої тоніки» і відтворення вже натурального та гармонічного мінору з альтерацією VII ступеня, що набуває функціонального домінантного значення. Про високий рівень гармонічного осмислення й гармонічної автономізації цієї формули свідчить такий знаковий для того часу експеримент, як утворення з неї перерваної каденції: VII_{еол.} – I – VII_{грам.} – VI (приклад 9 б).

Приклад 9

а) Л. Мілан. Фантазія № 1, т. 72–74

Варіант 1 – розшифровка Л. Шраде:



Варіант 2 – розшифровка авторки статті:

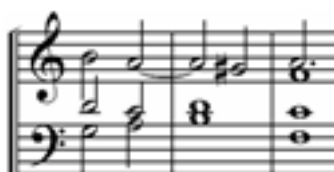


б) Л. Мілан. Фантазія № 7, т. 63–65

Варіант 1 – розшифровка Л. Шраде:



Варіант 2 – розшифровка авторки статті:



в) Бакфарк. Фантазія № 1, т. 8–11.



Інший випадок, безпосереднє зіставлення мажорних тризвуків, що дає в альтераціях зсув відразу на три знаки, трапляється у фантазіях не часто та представляє в цих творах, очевидно, один з перших взірців використання даного засобу. Такі гармонічні послідовності тяжіють вже до експериментального мадригалу 60-х рр. XVI ст., де вони перетворюються в один з головних засобів гармонічного розвитку²⁶.

Попередньою розробкою майбутніх терці-

вих ланцюгів вбачається й усвідомлення виразної ролі *великотерцевого зв'язку двох мажорних тризвуків у низхідному напрямі*. Це яскраве сполучення трапляється нечасто, але вже виконує функції важливого синтаксичного засобу – розділяє межі частин чи розділів фантазій. Воно виникає двома шляхами: переходом із тризвуку на V ступені до тризвуку на III (приклад 10 а) та поєднанням мажорних акордів I й VI ступенів (приклад 10 б).

Приклад 10

а) Л. Мілан. Фантазія № 4, т. 47–51.



в) Л. Мілан. Фантазія № 6, т. 69–72.



б) Л. Мілан. Фантазія № 12, т. 79–82.



Як рідкісний, але яскравий «гармонічний курйоз», у таких модально-гармонічних «вправах» трапляється сполучення $II_{6\text{дор.}} - VI_{4\text{еол.}}^6$, що в основному вияві співзвуч відтворює інтонацію тритонового поєднання мінорного та мажорного тризвуків у низхідному напрямі: $III - III_6 - II_{6\text{дор.}} - VI_{4\text{еол.}}^6 - VII_{6\text{гарм.}} - I$ (приклад 10 в). Хоча незакріпленість гармонічних вертикалей свідчить радше про перевагу мелодичної природи цього звороту. Тому не дивно, що такі поєднання зустрічаються доволі рідко.

Вагомою складовою гармонічної вертикалі фантазій є звороти, ідентичні до майбутніх тональних функціональних проявів. У цих творах відобразилося загальне усталення майбутніх тональних автентичних і плагальних формул. Наприклад, $I - V - I$, $V - I$ та $I - IV - I$, $IV - I$, $II - I$. Сила мелодичного фактору в гармонії того часу та у фантазії зокрема викликає сумніви щодо однозначності визначення цих і подібних формул вже як тональних. Однак виокремлення цих зворотів лютністами, навіть зосередження на їх повторенні, відповідність їхньої функції майбутнім тональним сполученням дає ва-

Приклад 11

а) Л. Мілан. Фантазія № 1, т. 7–9.

б) Молінаро. Фантазія № 9, т. 68–70.



Цими послідовностями фантазія насамперед поєднується з варіаційними танцями. Адже загальноновизнаним фактом серед дослідників є те, що звороти $I - IV - V - I$ та $I - IV - I - V - I$ були основою гармонічного розвитку пассамеццо *moderno* у XVI ст., а пізніше – сарабанди, канаріо, чакони²⁸.

Подальший щабель опанування тональних послідовностей втілюється в зворотах, аналогічних до сполучень вже значно розвинутої

гомі підстави для визначення їх як тональних. Наявність функціонально-тональних зв'язків у фантазіях доводить і відтворення в них на цій основі складніших форм гармонічних співвідношень. Опанування гармонічної властивості хроматики, зокрема властивостей ввідного тону, спричинило не тільки появу зворотів за участю гармонічної (мінор) та натуральної (мажор) доміанти, а й закріплення повної гармонічної формули $S - D - T$ ($IV - V - I$, $II - V - I$ та їх варіанти). Найяскравіше вона проявилась у зворотах повного кадансу²⁷. У них субдомінанта в більшості випадків представлена всіма тризвуками субдомінантної групи та їхніми оберненнями, а доміанта більш одноманітно – V тризвуком або VII_6 із затриманням до ввідного тону чи без нього. Наприклад: $I_6(I) - II_6 - V_{\text{гарм.}} - I$ (приклад 11 а), $VI - V_{\text{гарм.}} - I, I_6 - II - VII_6 - I, I - V - VI - IV - V - I$ (приклад 11 б). Як один із наслідків модальності, в цих послідовностях трапляється зворотність у гармонічних зв'язках: $IV - V - IV_6 - V - I$ (Луїс Мілан. Фантазія № 18); $I - V_6 - IV_6 - IV - V - I$ (Луїс Мілан. Фантазія № 6).

класичної тональності, що в музиці пізніших часів визначають як: $V_6 - DDVII_6 - V - I$ (приклад 12 а), $I - DDVII_6 - V - I$, $DDV_6 - V - I_6$. Крім цього, є прототипи майбутніх септакордів домінантної та субдомінантної груп, а також «ненормативних» тризвуків – збільшеного, зокрема домінантового тризвуку з секстою: $II_3^4 - V^6 - V$ (приклад 12 б), $II_6 - (II_3^4) - V^6 - V - (D_7) - VI - V^6 - V - (D_2)$ (приклад 12 в), $D_3^4 - I, VII_6 - D_5^6 - I, I - II_2 - I$ та інші.

Приклад 12.

а) Мударра. Фантазія № 17, т. 50–53.

б) Ф. да Мілано. Фантазія № 27, т. 14–16.



в) Ф. да Мілано. Фантазія № 27, т. 43–46.



Безсумнівно, в цих та інших подібних прикладах наявний також перехід від мелодично «складених» вертикалей до повноцінних гармонічних акордів. Однак очевидним є усталення класичної структури вертикалей і функціональної залежності як між тонами, так і між співзвуччями. Це уможлиблює вибудовування мелодичної фігурації, розрізнення мелодичних звуків на

акордові та неакордові. На основі цих явищ у фантазіях виникають навіть розвинені сполучення на зразок майбутніх поліфункціональних побудов на доміантному органному пункті з утворенням кадансового квартсектакорду: VI – K_4^6 – (D_7) – K_4^6 – V – I (приклад 13); III – II_6 – K_4^6 – V (V_7) – I (Франческо да Мілано. Фантазія № 39).

Приклад 13

Молінаро. Фантазія № 9, т. 38–40.



Таким чином, вертикальний ладогармонічний аспект музичної тканини фантазій для лютні XVI ст. спрямовано на множинність відтворення елементів різних періодів формування. Так, у них співіснують ще середньовічні модальні сполучення, модально-гармонічні діатонічні та хроматичні звороти XVI ст. і водночас уже нові для того часу тональні поєднання. До того ж, ці вертикальні утворення представлені як *усталені формульні звороти*, що свідчить про високий ступінь оволодіння усіма цими засобами. Фантазія безпосередньо віддзеркалила гнучкий і складний процес взаємодії та перетворення тогочасних мелодичних досягнень, зокрема хроматики, у сталі вертикальні структури. При цьому модальні та гармонічно-тональні риси діють ще з рівною силою.

2. Ладотональна організація

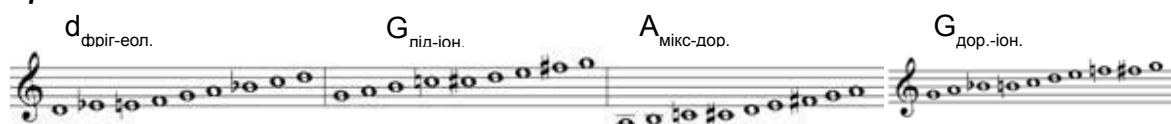
Аналіз процесуального втілення у фантазіях для лютні XVI століття модальних і тональних закономірностей дозволяє також виявити цікаві прояви цих двох систем. Як і в багатьох творах того часу, фантазії розглядались авторами в конкретному *модальному* ладовому вирішенні. Численні вказівки авторів на фантазії та їхні ко-

ментарі до власних збірок²⁹ свідчать про те, що фантазії вважались навіть своєрідною вправою на певний модальний лад. Суттєву роль у цьому відіграла чітко сформульована композиторами педагогічна спрямованість більшості з фантазій. Наприклад, Нарваес 14 фантазій книги (1538) розташовує таким чином, що ці твори складають два неповні «цикли на вісім модальних ладів»: фантазії з першої до восьмої відповідно позначені як «Primer tono», «Secundi tono» і так далі до «Octavo tono»; фантазії № 9, 13, 14 – «Primer tono», № 11, 12 – «Quinto tono» та № 10 – «Quarto tono»³⁰. Мударра дав модальні «вказівки» тільки для фантазій другої книги (1546 р.): послідовно позначення від першого до восьмого модусу мають фантазії з № 15 до № 27³¹. Зрештою, Луїс Мілан до кожної з сорока фантазій «El Maestro» (1536) дає власне ладове позначення. Цей композитор не дотримується строгої послідовності від першого до восьмого ладу, а дає подвійні вказівки (наприклад, «Fantasia del tercero y quarto tono. Tono mixto» – Фантазія № 9). Тим самим автор відмовляється від поділу ладів на автентичні та плагальні, що на той час було особливо актуально³².

Ці та подібні модальні позначення повинні були б свідчити про важливість і дієвість фантазій ще середньовічної традиції «вченої» культурної музики. І дійсно, така увага до проблем ладу у фантазії підтверджує її високий «статус» у професійній музиці XVI ст. Проте аналіз ладової будови цих творів вказує на те, що ці авторські модальні визначення більшою мірою були теоретичною інерцією на «вчену традицію» та лише атрибутом енциклопедичної «музичної книги» XVI ст. Невипадково, що прискіпливі модально-ладові вказівки з'являються лише в іспанських композиторів, а от у визнаного «класика лютневої музики» італійця Франческо да Мілано такі позначення відсутні. Зникла ця традиція в лютневих фантазіях другої половини XVI ст., хоча ладовий вигляд фантазій при цьому майже не змінився³³.

Процеси розвитку, що зафіксувала фан-

Приклад 14



Тож, хоча композитори й не вдавалися до відродження в творах хроматичного й енармонічного нахилів ладів греків, вони розширювали функції ступенів ладів. Таке ускладнення ладів поряд з опануванням вертикальних хроматичних структур відображає поширений у 40-і роки XVI ст. напрям розробки хроматичної модальності³⁶. При

тазія, зумовили домінування в ній перехідних модально-гармонічних форм – *змішаних ладо-гармонічних систем* з перевагою або старовинної модальності, або вже рис нової тональності. Це призвело до вельми рухливого вираження ладогармонічного розгортання фантазії як у невеликих елементах, так і у формі в цілому. Змішані ладогармонічні системи сприяли появі вишуканого співвідношення лінійного та гармонічного компонентів музичної тканини творів.

Перебудови структури ладів, дедалі сміливіше опанування хроматики, взаємопроникнення ладів одного нахилу – усе це відбилось у складанні *змішаних ладів*³⁴. Утворилися фригійсько-еолійський³⁵, дорійсько-еолійський і міксолідійсько-іонійський, лідійсько-іонійський лади. Рідше поєднуються ознаки різнорідних ладів: міксолідійсько-еолійський, міксолідійсько-дорійський і дорійсько-іонійський.

цьому в галузі ладової винахідливості спостерігається певна відстороненість експериментів лютністів від вертикальних утворень. У фантазіях можна знайти чимало прикладів суто *лінійного трактування ладу*. Наприклад, у фантазії № 3 Мударри змішаний лад C_{іон.-мікс} виражений майже суто одноголосним пасажем:

Приклад 15

Мударра. Фантазія № 3, т. 40–41.



Сила лінійного мислення інколи спричиняла утворення гостро дисонуючих *поліладових побудов*. У «Фантазії, що імітує арфу

Людовіка» Мударри кілька разів звучить двоголосна фраза із суміщенням g_{дор.} та g_{мел.} в різних голосах.

Приклад 16

Мударра. Фантазія № 10, т. 126–130.



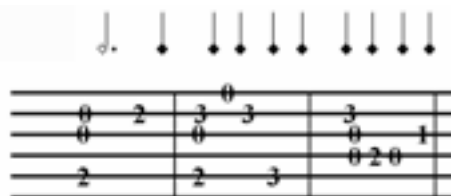
Хроматична мелодика може збагачувати, здавалося б, звичайні *діатонічні терцієві вертикалі*. У цьому випадку виявлення змішаного ладу також відбувається суто лінійним способом, хоча і пов'язане вже з проявом *простіших*

терцієвих вертикалей. Часом це призводить до виникнення перечення: $e_{\text{фріг.-еол.}} \text{ I – I – III}$ (приклад 17), $D_{\text{мікс.-іон.}} \text{ I – VII}_6 \text{ – VII}_{\text{мікс.}} \text{ – I}$ (Луїс Мілан. Фантазії № 12, 13, 14, 18; Франческо да Мілано. Фантазії № 10, 13; Нарваес. Фантазія № 12).

Приклад 17³⁷

Л. Мілан. Фантазія № 9, т. 1–3.

Варіант 1 – розшифровка Л. Шраде:



Варіант 2 – розшифровка авторки статті



Перетворення мелодичної хроматики в гармонічну вимагає ускладнення зв'язків мелодичного та гармонічного компонентів. Опрацювання композиторами нових гармонічних ладів, мажору та мінору, в умовах складання гармонічного кадансу призвело до того, що в розвинених побудовах тональні прояви зосереджуються, як правило, в кадансах. Доцільно зазначити, що така паритетність модальних і тональних структур залишається у фантазіях упродовж усього

XVI століття, майже незалежно від сили прояву тональних закономірностей. При цьому межа між «модернізованими» модальними ладами та новими мажором і мінором залишається дуже рухливою. Якщо підкреслення ввідного тону, поява двох видів мінору можуть ставити під сумнів чітке розрізнення іонійського та еолійського ладів від мажору й мінору, то в гармонічних кадансах однозначно варто говорити про утворення ладів гармонічної природи:

Приклад 18

Бакфарк. Фантазія № 4, т. 17–25.



Встановлення тональних закономірностей у процесуальному вираженні дуже оригінально відбилось у *суміщенні модальних, модально-гармонічних і тональних структур* з формуванням *тональних прийомів* розвитку. Йдеться про «накладання» вказаних ладогармонічних

структур на ті явища, що в гармонії пізнішого часу отримали назву «відхилення» та «секвенція»³⁸. «Відхилення» в поєднанні з модальними рисами відбувається майже суто мелодичним способом з підкресленням ввідного тону до нової ладотональності або без³⁹.

Приклад 19

Л. Мілан. Фантазія № 10, т. 48–55.



Така «функціональна змінність» використовувалась і в побудовах з більш вираженими тонально-гармонічними кадансами та відповідно з більш чітко окресленою тональністю: (a_{гарм.}) I – V_{гарм.} – VI – (VI, III, IV) – мелодичний

перехід до d_{гарм.} – V_{гарм.} – I = VII – I (e/E_{фріг.}) (приклад 20). Подібні побудови звучать поряд з цілком тонально-гармонічними (Бакфарк. Фантазія № 4, т. 40 – 46, відхилення f-moll – As-dur).

Приклад 20

Л. Мілан. Фантазія № 14, т. 36–44.



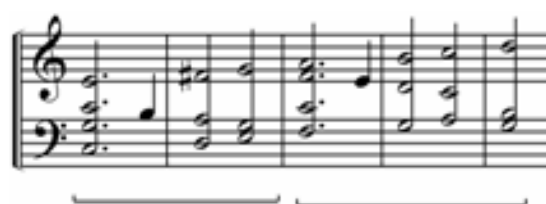
В оригінальному модально-тональному варіанті фантазій з'являється один з найрозповсюдженіших прийомів усієї класично-романтичної музики: відхилення в тональність субдомінанти в заключних кадансах. Завдяки міноромажорній змінності терції тоніки в мінорних ладах утворюється «домінантна тональність»: остання тоніка з'являється як «домінанта» попередньої тональності субдомінанти. Наприклад, I_{маж.} (= V_{гарм.} →) IV – I_{маж.} (Нарваес. Фантазії № 1, 2, 4, 9, 13; Франческо да Мілано. Фантазії № 5, 13; Мударра. Фантазії № 11, 15, 19; Доулэнд. Фантазія № 6 та інші).

Серед секвенцій у фантазіях використовуються всі відомі в класичній гармонії їхні типи. Найпоширеніші із них – неточні діатонічні секвенції (Франческо да Мілано. Фантазія № 13, т. 17, 18, 26, 27). Існують надзвичайно цікаві, майже точні, хроматичні секвенції в умовах змішаних модальних ладів – Луїс Мілан. Фантазія

№ 10: G_{мікс.-іюн.} IV – V_{іюн.} – VI – VII_{мікс.} – I – II – I (приклад 21 а); Нарваес. Фантазія № 1, 2, 12. Знаменно, що секвенційні побудови не є «випадковими» знахідками. Вони систематично повторюються в різних фантазіях, причому утворюють достатньо масштабні побудови, аж до самостійних розділів (Нарваес. Фантазії № 1, 2, 13; Франческо да Мілано. Фантазія № 55 тощо). Крім того, у творах трапляються секвенції, в яких вже досить чітко виявляються ознаки модулюючої секвенції: Луїс Мілан. Фантазія № 6, т. 73–86; Франческо да Мілано. Фантазія № 30: в с_{гарм.} V, As; V – I (приклад 21 б). Дуже оригінальна послідовність, подібна до майбутнього «ланцюжка доміант», є у Фантазії № 9 Луїса Мілана: C, D, G, C (приклад 21 в). Це, безумовно, підтверджує високий рівень відпрацьованості саме тонально-гармонічних засобів розвитку у фантазіях, а також вказує на зрілі форми вираження майбутньої функціональної тональності.

Приклад 21

а) Л. Мілан. Фантазія № 10, т. 64–68.



б) Фр. да Мілано. Фантазія № 30, т. 32–34.



в) Л. Мілан. Фантазія № 9, т. 21–25.



Отже, запропонований аналіз дає можливість зробити висновок, що в ладотональному аспекті, як і в галузі ладогармонічної формульності, фантазії ґрунтуються на *паритетності ще середньовічних модальних закономірностей і вже нових функціонально-тональних здобутків*. Підтверджується значущість старих лінійних традицій та прояв становлення й навіть унормовування нових горизонтально-вертикальних відношень. При цьому виявляється домінування у фантазії перехідних модально-гармонічних форм: змішаних ладогармонічних систем з перевагою старовинної модальності чи рис уже нової тональності; явища лінійного трактування ладу, поліладових побудов, вибудовування в цих умовах гармонічних вертикальних утворень, виникнення альтерації гармонічної природи; формування *тональних* прийомів розвитку в умовах перехідної модально-гармонічної системи.

Особливість фантазії для лютні XVI ст. полягає також в *інструментальному* втіленні всіх виявлених в аналізі закономірностей. Це свідчить про новий для того часу рівень ладогармонічного та ладотонального інструментального мислення, в чому є визначальні досягнення жанрово-стильового виявлення фантазії доби Ренесансу.

¹ Визначення методів аналізу як «автентичний» і «ретроспективний» подані в роботі М. Катунян «Тенор правит кантиленой». К изучению модальной гармонии в музыке эпохи Возрождения // Методы изучения старинной музыки. – М., 1992. – С. 188–208. Див. також: Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI–XVII веков // Из истории зарубежной музыки. – М., 1980. – Вып. 4. – С. 6–27; Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. – К., 1971. – С. 160; Ходорковская Е. Гармоническая структура многоголосия в музыке XVI столетия // Традиция в истории музыкальной культуры (Античность. Средневековье. Новое время). – Л., 1989. – С. 84–107; Ренессансные представления о функциях модальных ладов в многоголосии XVI века (к проблеме рецепции музыкального наследия средневековья) // Музыкальная культура средневековья. Теория. Практика. Традиция. – Л., 1988. – Вып. 1. – С. 129–148; Холопов Ю. Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Гармония: проблемы науки и методики. – Ростов-на-Дону, 2002. – Вып. 1. – С. 39–84; Meier B. Alte

Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. – Prag, 1994. – S. 228.

² Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы... – С. 6–27; Холопов Ю. Практические рекомендации... – С. 39–84; Gombosi O. A la recherche de la forme dans la musique de la Renaissance: Francesco da Milano // La musique instrumentale de la Renaissance. – Paris, 1954. – P. 165–176.

³ І. Котляревський зауважив: «Закономірність чергування тональних опор ще у багатьох творах XIV століття вказує на наявність у музичній практиці цього часу відчуття не лише тоніко-домінантових, а й тоніко-субдомінантових функціональних відношень». Див.: Котляревський І. Діатоніка і хроматика... – С. 64, 89, 96; Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. – К., 1979. – Т. 2. – С. 11–45.

⁴ Холопов Ю. Практические рекомендации... – С. 72; Ходорковская Е. Гармоническая структура многоголосия... – С. 96.

⁵ Холопов Ю. Практические рекомендации... – С. 57.

⁶ Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. – С. 412; Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы... – С. 6–27; Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы. – М., 1972. – Вып. 2. – С. 55–97.

⁷ Meier B. Alte Tonarten... – S. 228.

⁸ Котляревський І. Діатоніка і хроматика... – С. 134, 136–139.

⁹ Dorfmueller K. Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. – Tutzing, 1967. – S. 205.

¹⁰ Meier B. Alte Tonarten... – S. 20.

¹¹ Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. – С. 412; Котляревський І. Діатоніка і хроматика... – С. 160; Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы... – С. 6–27; Этингер М. Раннеклассическая гармония. – М., 1979. – С. 312.

¹² Харлап М. Такт // Муз. енциклопедія: В 6 т. / Гл. ред. Келдыш Ю. – М., 1981. – Т. 5. – С. 103; Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. – М., 1985. – С. 81.

¹³ З огляду на обмежений обсяг статті ми випускаємо розгляд ладотональних каденційних планів форм фантазій.

¹⁴ Катунян М. «Тенор правит кантиленой»... – С. 194, 195.

¹⁵ Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. – С. 247.

¹⁶ Вказівки А. Несса на часті октави каденції у фантазіях Фанческо да Мілано свідчать про цю саму традицію середньовічних «голосових каденцій». Через систематичність появи подібних каденцій дослідник виокремив навіть відповідний тип фантазій – з октавною каденцією. Див: Ness A. Introduction // The Lute Musik of Francesco Canova da Milano (1497–1543) / Ed. by Ness A. – Cambridge, Mass, 1970. – Vol. I and II. – P. 3, 4.

¹⁷ Дубравская Т. Итальянский мадригал... – С. 78.

¹⁸ Аналіз фантазій здійснювався авторкою статті на основі лютневих табулатур та їх розшифровок. Перевагу було віддано загальноновизначним на сьогодні розшифровкам фантазій D. Benkó, I. Homolya, G. Gullino, A. J. Ness, E. Pujol, D. Puolton та B. Lam, L. Schrade, M. Szczepańska з видань: Libero de musika de vihuela de mano. Intitulado el Maestro. Compuesto por Luys. – Milan, 1536; In der Originalnotation und einer Übertragung, hrsg. von Leo Schrade. – Leipzig, 1927; Luys de Narvaez Los seys libros del Delphin...1538, hrsg. von Emilio Pujol. – Barcelona, 1945; Molinaro Simone Genovese Intavolatura di Liuto. Libro primo. Transc. ed interp. da G. Gullino con presentazione di P. Jahier. – Firenze, Via del Corso, 1963; Mudarra Alonso Tres libros de musika en cifra para vihuela, 1546, hrsg. von Emilio Pujol. – Barcelona, 1949; The Lute

Musik of Francesco Canova da Milano (1497–1543). – Vol. I and II. hrsg. von Arthur J. Ness, Cambridge / Mass., 1970; Valentin Bakfark Opera Omnia – I. Das Lautenbuch von Lyon (1553): Musika. – Budapest, 1976. Власні розшифровки авторка наводить тільки в тому випадку, якщо науковці використали метод розшифровки «in cogro» або «ein Auszug» (F. W. Riedel, L. Schrade), що передає музичну тканину п'єси не адекватно табулатурі.

¹⁹ Дубравская Т. Итальянский мадригал... – С. 78.

²⁰ М. Сапонов вказав, що такий висновок зробив Т. Жероль на матеріалі пісень зі збірки Байе. Див.: Сапонов М. Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. – М., 1996 – С. 305.

²¹ Перехід від хроматизму модального до нового тонального, як і особливі модально-гармонічні системи, розглядає Ю. Холопов на прикладі барокової музики (творчість Г. Шютца). Див. Холопов Ю. О гармонии Г. Шютца // Генрих Шютц. – М., 1985. – С. 133–177.

²² Як відомо, це поширений прийом у вибудовуванні повнозвучного кадансового звороту. Його яскраві приклади були відмічені Ю. Євдокімовою вже у месах Окегема та Обрехта. Див.: Євдокимова Ю. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения. XV век. – М., 1989. – Т. 2 а. – С. 414.

²³ До типових фрігійських зворотів, як зазначалося вище, відноситься вже згадувана каденція VII₆ – I. Як видно з прикладів, вона «вплітається» у різні послідовності.

²⁴ Теорія гармонічної інтонації досліджена в роботі Т. Кравцова «Гармонія в системі інтонаційних зв'язків». – К., 1984. – С. 160.

²⁵ Brockhaus Riemann Musiklexikon. In vier Bänden und einem Ergänzungsband, hrsg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. – Oldenburg, 1995. – S. 294; Hudson R. The folia dance and folia formula in 17th century guitar musik // Musika disciplina, 1971. – № 25. – P. 199–221.

²⁶ Дубравская Т. Итальянский мадригал... – С. 55–97.

²⁷ Зосередженість у кадансових зворотах еволюційних гармонічних процесів узгоджується із загальновідомою думкою про визначальну роль цих побудов у розвитку гармонії. Див.: Котляревський І. Діатоніка і хроматика... – С. 160; Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. – С. 412 та ін. Хоча у випадку з фантазією діє ще та властивість кадансового звороту, що зумовлює його роль як вузлового моменту імпровізування та етапу, в якому накопичуються найважливіші та усталені формули.

²⁸ Hudson R. The folia dance... – P. 199–221.

²⁹ Prefacio. Capituli I. – VII. // A. Mudarra Tres libros de musika en cifra para vihuela, transc. y est. por E. Pujol. – Barcelona, 1949. – P. 1–99; Schrade L. Vorbemerkung zur Übertragungsmethode. Beschreibung. Libro de musika de vihuela de mano. Prologo. Declaracion dela obra // Libro

de musika de vihuela de mano. Intitulado el Maestro. Compuesto por Luys Milan. In der Originalnotation und einer Übertragung, hrsg. von Leo Schrade. – Leipzig, 1927. – S. 1–19; Texto // Luys de Narvaez Los seys libros del Delphin... – P. 5–59.

³⁰ Chiesa R. Luys de Narvaez // Storia della letteratura del liuto e della chitarra il cinquecento, 1983. – № 48. – L. 42–45.

³¹ Chiesa R. Alonso Mudarra // Storia della letteratura del liuto e della chitarra il cinquecento, 1984. – n. 51. – L. 38–41.

³² Meier B. Alte Tonarten... – S. 228.

³³ Цей факт дії теоретичної традиції тим більше є цікавим, що ще з XIII ст. теоретики наголошували на особливості світської музики – її незалежності від модальних ладів. Див.: Котляревський І. Діатоніка і хроматика... – С. 19. Про це однозначно говорить відомий вислів Грокейа в трактаті «Про музику» (1300): «...народний спів [...] не дуже узгоджується із закономірностями [церковного] ладу та не підлягає обговоренню з точки зору цієї закономірності... Не за допомогою [церковного] ладу грокеймо ми народну мелодію...». Цит. за: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения / Под. ред. Шестакова В. – М., 1966. – С. 249, 250. Аналогічно до Грокейа, Маркетус Падуанський на початку XIV ст. відзначав, що церковні лади «втратили своє значення для народної і світської музики». Див.: Котляревський І. Діатоніка і хроматика... – С. 5.

³⁴ Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. – С. 86–89; Холопов Ю. О гармонии Г. Шютца. – С. 136; Meier B. Alte Tonarten... – S. 228.

³⁵ Meier B. Alte Tonarten... – S. 87, 88.

³⁶ Котляревський І. Діатоніка і хроматика... – С. 21.

³⁷ У третьому такті цього прикладу в розшифровці Л. Шраде наявна неточність – нота «сі» замість «соль» на третю долю такту. Оскільки в табулатурі в цьому місці виконавець використовує відкриту струну «соль», то повинна звучати нота «соль».

³⁸ «Гармонічні» поняття «секвенція» та «відхилення» використовуються в цьому підрозділі умовно, з урахуванням того, що тональність тільки встановлювалася і ще сильними були прояви модальності. Є. Ходорковська вважає, що можна застосовувати поняття «модальне відхилення». Див.: Ходорковская Е. Ренессансные представления... – С. 129–148. Однак це дослідниця пропонує в інших, суто модальних умовах. Тому, на нашу думку, ці поняття не дійсні для фантазій, в яких «відхилення» та «секвенція» наближаються до гармонічного розуміння.

³⁹ Звісно, в такому аналізі ми змушені послуговуватися сучасним розумінням функціональної змінності співзвуч, бо саме на цьому ґрунті будується тлумачення гармонічного відхилення. Але це є необхідним для пояснення тих явищ, що диктує сама музика.

В этой статье осуществлен анализ модальных, модально-гармонических и тонально-гармонических структур фантазий для лютни XVI в. Показано, что эти фантазии основаны на модальных линейных традициях средневековья, тогда как уже развились и объединились новые вертикальные гармонические особенности. Доминантными являются переходные модально-гармонические формы. Для фантазий характерны модальные построения, линейное трактование ладов, полиладовые построения, гармоническая вертикаль, а также возникновение альтерации и начало формирования тональности.

Ключевые слова: лютня, фантазии, модальный, линейное трактование, формирование тональности.