

З МИНУЛОГО МУЗИКОЗНАВЧОЇ ДУМКИ

Юзеф Хомінський,
Кристина Вільковська-Хомінська

І С Т О Р І Я М У З И К И *

Частина 1 (продовження)

ТЕОРІЯ МУЗИКИ

ЗНАЧЕННЯ КАРЛА ВЕЛИКОГО. АЛКУЇН. БОЄЦІЙ

Інтелектуальне піднесення, що відбувалося у Каролінгській період особливо проявилось у сфері теорії музики. Від IX ст. багато теоретиків починають вести активну діяльність, що спричинило появу численних трактатів. Не без підстав цей період іменують Каролінгським ренесансом, адже значно розширилося коло зацікавлень, передусім давньою культурою. Великі заслуги у цій справі належали Алкуїну/Alcuin (бл. 735–804), який був англійцем за походженням та високого рівня організатором навчання у Йорку. Для тієї ж мети його запросив Карл Великий. Алкуїн організував школу та науковий осередок у Турі/ Tours, який був скерований не тільки на теологічні студії, а також і на роширення культурного простору. Переписувалися праці, привезені з Йорку та Італії. Зацікавлення давньою було притаманне теорії музики. Передусім, це стосувалося теоретиків, що репрезентували античну науку, а саме Боеція (бл. 475–525) та Кассіодора (бл. 485– бл. 580). Від тих часів вони мали широке визнання. Їхні праці багаторазово переписувалися, а від XV ст. почали друкуватися. Така велика популярність праць Боеція привела до перекручень його наукових ідей. Деякі книги Боеція переписувалися без зазначення автора (напр. Єронім Моравський/Hieronymus de Moravia в XIII ст.). Помилкова їх інтерпретація мала вплив на теорію музики від початку IX ст., особливо ж в період формування церковних ладів. Найважливіші питання були викладені Боецієм у *Institutione arithmetica* та *Institutione musica*. Передусім вони стосувалися питань, пов'язаних з *septem artes liberalis*, особливо тих, що торкалися *quadrivium*. Наука Боеція виростала з різних елліністичних напрямків: неопіфагорейства, неоплатонізму, включно з теоріями Арістотеля і Птолемея. Вже пізніше у спеціальних розвідках науковці звертали увагу на проблеми теорії музики, що почала розвиватися від часів Каролінгів. Це вплинуло на інтерпретацію цілого ряду музичних явищ, пов'язаних з організацією звукового матеріалу в акустичному та ладовому аспектах. Піфагорейський вплив був

* Продовження публікації праці Хомінського та Вільковської-Хомінської *Історія музики* в українському перекладі; початок див.: *Українська музика* (2014/1), с. 143–148; (2014/2), с. 149–157; (2014/3), с. 96–109; (2014/4), с. 104–115; (2015/1–2), с. 216–221; ; (2015/3), с. 126–132.

відчутний аж до XV ст. й особливо проявився у Середньовіччі через використання натурального строю. Хоча було зрозумілим, що у давні часи цей стрій мав мав різноманітні варіанти, на що вже звертали увагу при обговоренні старогрецької теорії.

Через багатогранну діяльність Алкуїна ще не так давно йому приписували авторство музичного трактату про чотири лади з грецькими назвами: *protos, deuterus, tritos, tetrardos*. Вони використовувалися у двох регістрах, високому та низькому. У першому випадку утворювалися автентичні лади, а в іншому – плагальні, а отже **obliqui або laterales**.

АВРЕЛІЯН З РЕОМЕ, ОДО З КЛЮНІ ГУКБАЛЬД — СТРУКТУРНА СИСТЕМА ТЕТРАХОРДІВ

Правдоподібно, першим вагомим трактатом про музику була праця *Musica disciplina* Авреліяна з Реоме/Aureliana de Reomensis. Цей трактат підтверджує велике значення теорії, переданої Боєцієм та Кассіодором. Важливим є твердження Авреліяна, що деякі антифони не входили до 8 модусів, а тому потрібно було б запровадити чотири наступних. Помітний в цьому вплив інших стародавніх теоретиків, особливо ж Арістоксена. Це було слушно, оскільки середньовічна система отримала свою діатонічну опору тільки у XI ст. (Ноткер Лябео/Notker Labeo). Гептатоніка знайшла свій вираз у літерній нотації Одо з Клюні/Odo St. Maur (Cluni) (пом. 942), в якій великі, малі та подвійні літери позначали семиступенну шкалу: A H C D E F G a h c d e f g aa. З гептатонікою тісно пов'язувалася структурна система тетрахордів. Позиція звуку у тетрахорді визначала його характер, так званий *qualitas* згідно з *proprietas*. Поділ тетрахордів на роз'єднані (*disjunctae*) та з'єднані (*coniunctae*) дозволяє зорієнтуватися у особливостях середньовічної теорії. В *Musica enchiriadis*, що входить до циклу трактатів школи Гукбальда, автором якої, правдоподібно був Гогер з Вердену/Hoger von Werden, описуються саме роз'єднані тетрахорди, внаслідок чого матеріал розширився поза шкалу гептатоніки:

G A B c d e f g a h c l d l e l f i s l g l a l

graves finales superiores excellentes.

Натомість, Берно з Райхенау/Berno z Reichenau, впроваджуючи обидва види тетрахордів, так званих з'єднаних та роз'єднаних, звів звукову систему до чистої гептатоніки:

A H c d e f g a h c d l e l f l g l a l

Лади, описані Авреліяном з Реоме в *Musica disciplina* включали наступні елементи: фінальний тон, звуковий простір та мелодичні формули, що називалися на зразок візантійських *noeane, noannoene i noeagis*. Перенесення назв старогрецьких *harmoniai* на церковні лади зроблено згідно наступної схеми:

I. protos autentus – дорійський *d a d l*,

II. protos plagalis – гіподорійський *A d a*,

III. deuterus autentus – фригійський *e h e l*,

- IV. deuterus plagalis – гіпофригійський *Heh*,
- V. tritus autentus – лідійський *fc1f1*,
- VI. tritus plagalis – гіполідійський *cfcl*,
- VII. tetrardos autentus – міксолідійський *gdgl*,
- VIII. tetrardos plagalis – гіпоміксолідійський *dgd1*.

Це перенесення полягало на непорозумінні, оскільки середньовічна система виключно діатонічних церковних ладів була цілком іншою тональною структурою. У цій ситуації змішання назв зовсім різних систем є безсенсовним. Початкова концепція церковних ладів, організованих за їх числовими позначеннями, була більш обґрунтована, ніж пізніше термінологічне запозичення. Перенесення було зреалізоване у трактаті *Alia musica*, у колі Гукбальда. У новій системі лад мав подвійну характеристику, через основний тон і центральний, так звану *repercussio*. Згідно Германа Контрактуса/*Herman Contractus* (XII ст.) ці підставові тони репрезентували істотні властивості, або *qualitas* певного церковного модусу. Пізніше відмовилися від початкових назв, впроваджених Псевдо-Алкуїном/*Pseudoalcuin*, згідно Авреліяна, та обмежилися назвами старогрецьких *tonoi*, і навіть до їх нової нумерації від I до VIII. У XVI ст. матимемо змогу переконатися, що ця восьмитоновна система розбудується до 12 (Глареан/*Glareanus*), але навіть тоді ще будуть користуються стародавньою традицією, що було звичайним явищем у добу Ренесансу. У середньовічній теорії, особливо від IX до XII ст., вплив стародавньої науки був дуже помітним. Прикладом цього є не тільки прийняття теорії Боеція, але також і деякі інтерпретації теоретиків, напр. Ремігія з Оксера/*Remigiusa* з Аухерге, який враховував старогрецькі системи, а саме діатонічні, хроматичні та енгармонічні. Вірогідно, що енгармоніка сягала аж до XI ст. Свідченням цього має бути один з кодексів з Монпельє/*Montpellier*, у якому зустрічаємо енгармонічні знаки, а саме чвертьтонові (Петер Вагнер). Цей погляд є суперечливим, адже ці знаки також могли означати різні способи інтерпретації, особливо орнаментальних звуків.

Незважаючи на самостійний розвиток західних та східних літургійних співів, можна спостерігати певні спільні ознаки. Відповідником візантійського октоїха у Західній церкві є тонарій, де антифони, оффіції, респонсорії, офферторії та інші співи упорядковані згідно 8 модусів. Запроваджена назва інтонарії Одо з Клюні свідчить про практичне застосування цих книг. При безлінійній нотації вони допомагали інтонувати піснеспіви, особливо антифони, які мали ті ж каденції, що і псалмодії. Пристосування цих каденцій до початків антифонів було важливою частиною середньовічного музичного виховання. Тому їх назви *divisiones*, *distinctiones*, *differentiae* стали інтегральною частиною трактатів Авреліяна з Реоме, Гукбальда, Берна і Одо з Клюні, Йоганеса Аффігмензиса/*Johannesa Affligemensis* та ін. Деякі тонарії містили майже увесь репертуар антифонів з меси та оффіція. Це були повні тонарії. Окрім них існували скорочені тонарії, в яких обмежувалися до формули “*saeculorum Amen*” (*euouae*). З впровадженням діастематики розпочався процес спрощення каденційних формул. Важливу роль відіграли цистеріанці, особливо ж Бернар з Клевро/*Bernard* з *Clairvaux*, що обмежив кількість каденцій до двох для всіх модусів. Подібну реформу намагалися впровадити домінікани.

МУЗИЧНА НОТАЦІЯ ЛІТЕРНА НОТАЦІЯ

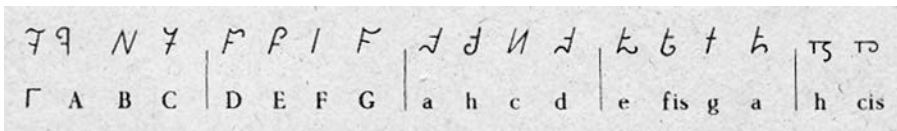
Збагачений репертуар літургійної та паралітургійної музики, що регулювався через формальні та модальні принципи, вимагав писемної фіксації задля збереження піснеспівів від змін. У тому випадку зразком була грецька теорія. Першою спробою стала літерна нотація. Найдавніші зразки такої нотації знаходимо в *Instutione misicae* Боеція. Охоплює двооктавну шкалу:

A B C E H I M O X Y CC DD FF KK LL
A H C D E F G a h c d e f g a

Ця шкала не знайшла широкого застосування, хоч про неї згадує Гукбальд та інші теоретики. Більше значення отримав послідовний ряд літер від **a** до **p**. Особливістю цієї нотації є додаткові знаки, що розташовувалися між півтоновими відтинками, що ймовірно означали чвертьтони.

a b† c d e† f g h| i i⁷ k l m† n o p
A H C D E F G a b h c d e f g a

У трактаті, що приписується Гукбальду у *Musica Enchiriadis* і *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* впроваджено так звану нотацію *daseia*. Вона апелює до старогрецьких знаків. Основою є тетрахорд з півтоном по середині T S T. Постійне застосування роздільного тетрахорду приводить до того, що в шкалі знаходяться звуки *b h f fis c cis*. Оперування знаками відбувається на основі їх обернення, подібно як у старогрецькій нотації.



Подальший розвиток літерної нотації полягав у обмеженні кількості літер до однієї октави. Зробив це Одо з Клюні, який впровадив також і грецькі літери для означення найвищого тетрахорду та **Г** для першого найнижчого звуку.

Г Α Β Σ Δ Ε Ϝ Ϟ ϙ ϟ Ϡ ϡ Ϣ ϣ Ϥ ϥ Ϧ ϧ Ϩ ϩ Ϫ ϫ Ϭ ϭ Ϯ ϯ ϰ ϱ ϲ ϳ ϴ ϵ ϶ Ϸ ϸ Ϲ Ϻ ϻ ϼ Ͻ Ͼ Ͽ Ͽ̄ Ͽ̅ Ͽ̆ Ͽ̇ Ͽ̈ Ͽ̉ Ͽ̊ Ͽ̋ Ͽ̌ Ͽ̍ Ͽ̎ Ͽ̏ Ͽ̐ Ͽ̑ Ͽ̒ Ͽ̓ Ͽ̔ Ͽ̕ Ͽ̖ Ͽ̗ Ͽ̘ Ͽ̙ Ͽ̚ Ͽ̛ Ͽ̜ Ͽ̝ Ͽ̞ Ͽ̟ Ͽ̠ Ͽ̡ Ͽ̢ Ͽ̣ Ͽ̤ Ͽ̥ Ͽ̦ Ͽ̧ Ͽ̨ Ͽ̩ Ͽ̪ Ͽ̫ Ͽ̬ Ͽ̭ Ͽ̮ Ͽ̯ Ͽ̰ Ͽ̱ Ͽ̲ Ͽ̳ Ͽ̴ Ͽ̵ Ͽ̶ Ͽ̷ Ͽ̸ Ͽ̹ Ͽ̺ Ͽ̻ Ͽ̼ Ͽ̽ Ͽ̾ Ͽ̿

Лише Гвідо з Арrezzo/Guido з Arezzo (980–1050) змінив грецькі літери на подвійні латинські. Герман Контрактус/Herрманus Contractus (1013–1054) провадив інтервальний запис. У цьому випадку видбираються відповідні літери e = equisonus, s = semitonium, t = tonus, ts = tonus cum semitonio, tt = ditonus, d = diatessaron, Δ = diapente. Також існували літери, що мали радше ритмічне й агогічне значення, ніж інтервальне. Їх винайдення приписують співакові Романові Мелодосу (Сладкопівцю) / Romanus'у Melodos': aa = altius (вище), l = levatur (понизити), s = sursum (вгору), g = gradatim (поступово) і т. д.

НЕВМЕННИЙ ЗАПИС

Невменна нотація була базовою нотацією латинських літургійних співів. Назва походить від *neuma* = кивок. Означає рух руки – *хейрономія*, з якою ми ознайомилися у Єгипті. Найдавіші пам'ятки латинської нотації походять з IX ст. Також є версії про її раніше походження. Наприклад Англез/Angles пересуває її існування аж до часів Григорія Великого (VII ст.). Існували два основні види невменної нотації: безлінійна, так звана хейрономічна, що припадає на IX і X ст., а також на лінійках, діастематична, що була впроваджена Гвідо з Ареццо у XI ст. Невменна нотація розвинулася з просодичних акцентів, а, отже, знаків, що тільки в загальному окреслювали висоту звуку: / = *acutus* (високий), – = *gravis* (низький), = *circumflexis* (поєднання попередніх). Невменна нотація розвивалася у різних осередках, що спричинило утворення декількох нотацій з специфічними семіотичними властивостями, які вказували на локальні особливості хорового співу.

Досить результативними виявилися докладні палеографічні дослідження. Обґрунтовано існування таких локальних традицій: палеофранкська, мецька, бретонська, аквітансько-провансальська, бенеventинська, англосаксонська, англо-романська, готична, північна та південно-італійська, мозарабська, каталонська. Таке велике розмаїття нотації загрожувало єдності літургійних співів. Тож одночасно відбувався процес уніфікації нотаційної системи. Тривав він досить довго, аж поки у XIII ст. створили стандартну нотацію, так звану *nota quadrata*, для якої джерелом була готична нотація. Цей тип нотації став загальноприйнятим й утримався до сьогоднішнього дня. Його використовують офіційні видавництва літургійних співів: *Graduale, Antiphonale, Liber usualis*.

Нормована невмена нотна система має декілька типів невм:

1. одиничні: *punctum* ■, *virga* †;
2. складені (*compositae*)

подвійні (*binariae*): *pes* або *podatus* ■, *clivis* або *flexa* †;

потрійні (*ternariae*): *scandicus* ■, *climacus* †, *torculus* ■, *porrectus* †;

невми, що вміщують чотири звуки (*quaternariae*):

scandicus flexus ■, *porrectus flexus* †, *climacus resupinus* †, *torculus resupinus* †, *pes subpunctis* †;

3. *liquescentiae* у виконавчому аспекті: *epiphonus* †, *cephalicus* †, *ancus* †;
4. орнаментальні: *pressus* ■, *trigonon* ■, *quilisma* ■.

СОЛЬМІЗАЦІЯ І ДІАСТЕМАТИКА

Доленосною у розвитку музичної теорії і дидактики було створення методу, що мав на меті запам'ятовування та відчитування інтервалів. Творцем цього методу був Гвідо з Ареццо. Його сформував два елементи: ряд звуків визначеної висоти та лінійний, діастематичний спосіб їх запису. Таким рядом став гексахорд – шестиступенна діатонічна шкала. Для її створення Гвідо використав гімн св. Йоанна, в якому початкові слова кожного рядка творили діатонічний звукоряд з симетричним впорядкуванням інтервалів T T S T T. Свої назви звуки отримали від початкових літер кожного рядка – *ut re mi fa sol la*:

*Ut quaeant laxis
resonare fibris
mira gestorum
famuli tuorum
solve polluti
labii rearum
Sancte Johhannes.*

Вони допомагали запам'ятовувати інтервали. Підкладення складу під відповідні звуки у ті часи не було чимсь новим, адже ще у стародавні часи користувалися таким методом, підкладаючи відповідні склади під звуки тетрахорду. Також з таким методом зустрічаємося на Сході, в Китаї та Індії. Однак у часи Гвідо цей метод не був відомий на Заході. Текст гимну до св. Йоанна виник приблизно у 800 р., але мелодія походить тільки з IX ст. Можливо, що її створив сам Гвідо з дидактичною метою.

Впровадження Гвідо Аретинським лінійної нотної системи хронологічно співпадає з гексахордовою системою. Ці дві системи доповнюють одна одну, де сольмізаційні склади мали спростити читання нот, а діастематика визначала їх інтервальну структуру. Чотирилінійна нотація виникла з дволінійної системи, в якому одна жовта лінія позначала звук *c*, а інша червона, звук *f*. Розміщення конкретного звуку на лінії було рівнозначне з впровадженням ключа, на основі якого можна було відчитувати звуки у інших місцях системи. Для удосконалення нотації Гвідо впровадив у дволінійну структуру ще дві лінії, завдяки яким утворилася простір для терції, що дозволило розміщувати на лініях та між ними знаки, що охоплювали повну діатонічну шкалу. Гвідо утворив два гексахорди *c – a*, *g – e*, вказуючи на спорідненість між собою у системі гептатоніки, завдяки симетричному розміщенню інтервалів. Це дало можливість використовувати ідентичних сольмізаційних складів у двох гексахордах. У результаті центральний звук мі означав *e* в гексахорді *c – a*, *h* в гексахорді *g – e*. Труднощі Гвідо мав із подвійним ступенем *b – h*. У XIII ст. додано ще один гексахорд *f – d*. У підсумку отримано три гексахорди: *naturale c – a*, *durum g – e*, *molle f – d*. Вони давали можливість сольмізації всіх діатонічних мелодій та спрощували їх спів. Коли мелодія не вміщалася у межах одного гексахорду, переходили до іншого, або здійснювали мутацію. Перевага сольмізаційної методи була у механізації читання нот, де зіставлення звуків означало конкретні інтервали, напр. *pe – fa* мала терція, *ut – sol* квінта, *mi – la* кварта, натомість *mi – mi* вказувало на присутність півтонів з двох різних гексахордів, а отже *e – h*. Керуючись тим же правилом, було сформульовано заборону впровадження тритону і зменшеної квінти: *mi contra fa diabolus in musica*. Для удосконалення мутації мала слугувати так звана рука Гвідо з сольмізаційними звуками. Ймовірно, що це не було його ідеєю, а тільки пізніших вчителів співу. Сольмізація зберіглася аж до початків XVIII ст. В тому ж часі розширено гексахорд до октави. Назву сьомого ступеня приписували різним педагогам та музикантам, особливо Губерту Вельранту / *Waelrantowi (si)*, Ериціусу Путеанусу / *Puteanusowi (bi)*, Йогану Бурмайстеру / *Burmeisterowi (si для h і se для b)*. Розбудова звукового матеріалу, спричинена модуляціями та хроматикою порушила основи сольмізації. Попри те, у науці сольфеджіо з певними модифікаціями утрималася до сьогодні. Зокрема, сольмізаційні звуки збереглися у деяких країнах, напр. у Франції.

Переклад Катерина Загнітко, редактор Уляна Граб