



# СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№№ 1-2 (51-52) 2011

Ежеквартальный  
музыкальный журнал

Учредитель  
Литературное агентство  
«ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации  
№ 017021 от 02.08.99

Главный редактор  
Ю.С.Бочаров

Издается при участии НИЦ  
Методологии исторического  
музыкознания Московской  
консерватории

Редколлегия:  
В.В. Березин  
Е.А. Коровина  
(ответств. секретарь)  
С.Н. Лебедев  
М.А. Сапонов  
И.П. Сусидко  
О.К. Чернышев  
Художник  
И.Г. Гончарова

✉ 105009, Москва,  
ул.Б.Никитская, д.11 – 13

Телефоны редакции:  
(495) 469-12-05  
(499) 966-59-89

e-mail: stmus@mail.ru  
http://www.stmus.nm.ru

Подписано в печать 26.04.2011  
Формат 60x84 1/8 Усл. печ. л. – 6,5.  
Уч.-изд. л. – 8,0. Печать офсетная.  
Отпечатано на полиграфическом  
предприятии «Шанс»  
127412, Москва, ул. Ижорская, д. 13/19

© «Старинная музыка», 2011  
Перепечатка материалов без письменного  
разрешения редакции запрещена.  
Мнения авторов статей могут не совпадать  
с позицией редколлегии журнала.

Редакция журнала  
«Старинная музыка»  
поможет в издании книг,  
брошюр, научных статей  
☎ (495) 469-12-05,  
(499) 966-59-89

## СОДЕРЖАНИЕ

### От Античности к Средневековью

С. Лебедев (Москва). Никомех и Боэций. К проблеме рецепции античной науки  
в квадригии Боэция .....2

Никомех Герасский — один из главных античных авторитетов, на которых опирался в своих трудах («Основы арифметики», «Основы музыки», оба — нач. VI в.) Боэций. В статье рассматривается его рецепция учения Никомеха (объект и цель науки, двойное понимание музыки как квадривиальной дисциплины и как звуковысотной системы, «социальное» приложение теории пропорций, гармония сфер как аргумент для построения ладовой теории, проблемы терминологии и т. д.), при этом выявляется специфика метода Боэция как ученого и интерпретатора.

**Ключевые слова:** Боэций; Никомех; античная музыкальная теория; музыкальная теория Средневековья; история музыкальной науки.

### Музыка. Слово. Действие

А. Коробова (Екатеринбург) «Игра о Робене и Марион» Адама де ля Аля:  
cantus versus ludus .....12

Статья посвящена одному из важнейших сочинений известного французского поэта и музыканта XIII века, которое рассмотрено в общем контексте искусства труверов и, в частности, в связи с развитием жанра пастурели.

**Ключевые слова:** Адам де ла Аль; «Игра о Робене и Марион»; труверы; пастурель.

### Вопросы текстологии

М. Гирфанова (Казань). Транскрипция мотетов Филиппа де Витри как реконструкция ....22

Статья посвящена мотетам Филиппа де Витри, одного из основоположников французского Ars nova XIV века. Предлагаемые автором поправки к существующей транскрипции Лео Шраде мотета «Gratissima virginis species» позволяют по-новому взглянуть на строение этого сочинения и, как следствие, отнести его к типу изоритмического мотета с песенной (в литературоведении — «твердой») формой в дуллуме — голосе, надстраивавшемся над тенором. Рассматривается историческое происхождение мотета с песенной формой в дуллуме, выводятся основные характеристики этого типа сочинения у Филиппа де Витри.

**Ключевые слова:** Филипп де Витри; изоритмический мотет; Ars nova; транскрипция старинной музыки.

### Проблемы ренессансной гармонии

Е. Пинчуков (Екатеринбург). Формула старинного пассаменто. К предистории  
тональной гармонии .....28

В работе доказывается фригийская обусловленность формулы старинного пассаменто — группы из четырех аккордов (например,  $B-F-g-D$ ), которые в XVI–XVII веках были основой танцевальных гармонических схем *per B molle*. Являясь сжатым выражением модальности *per B molle* и включая гармонический оборот  $g-D (= t-D)$ , данная формула трактуется как важная предтеча тонального минора.

**Ключевые слова:** пассаменто; модальность; тональность; гармония.

### Век Просвещения

И. Сусидко (Москва). «Орфей и Эвридика» К.В. Глюка глазами И.К. Баха:  
о малоизвестных постановках в Лондоне (1770) и Неаполе (1774) .....35

Автор рассматривает малоизвестные постановки оперы Глюка «Орфей и Эвридика» в Лондоне (1770) и Неаполе (1774) с использованием дополнительных музыкальных номеров, написанных в основном И.К. Бахом, предложившим оригинальную концепцию музыкально-театрального сочинения.

**Ключевые слова:** И.К. Бах; К.В. Глюк; опера XVIII века; опера seria; пастиччо.

Т. Коваленко (Москва). Михаэль Гайдн как церковный композитор .....39

Статья посвящена духовным произведениям младшего брата Йозефа Гайдна — Михаэля, долгое время работавшего в Зальцбурге. Его мессы, мотеты, церковные кантаты рассматриваются как типичное явление эпохи, в полной мере отражающее церковно-музыкальную традицию, которая сложилась в Австрии во второй половине XVIII в.

**Ключевые слова:** М. Гайдн; В.А. Моцарт; йозефинизм; церковная музыка; торжественная месса; мотет; реквием.

### Из Нового Света

С. Сигида (Москва). Уильям Биллингс и традиции пуританского хора .....43

Статья посвящена творчеству Уильяма Биллингса — основателя Первой Бостонской (Новоанглийской) школы и композиторской практики Северной Америки второй половины XVIII века, а также ведущему жанру творчества бостонцев — пуританскому хоралу.

**Ключевые слова:** У. Биллингс; американская музыка XVIII в.; пуританский хорал; антем; fusing tune.

На 1-й странице обложки: Ян Верколье. Портрет молодого человека  
(2-я пол. XVII в.)



Сергей ЛЕБЕДЕВ\*  
(Москва)

### Никомах и Боэций

#### К проблеме рецепции античной науки в квадривии Боэция

...Благодаря своей великой образованности те искусства, которые невежды практикуют на латыни, ты смог испытать из самого источника наук. Ты вошел в афинские школы, в хоровод гиматиев ты впледел тогу, чтобы теории греков обратить в римскую ученость. В твоих переводах музыкант Пифагор и астроном Птолемей читаются как итальянцы, арифметик Никомах и геометр Евклид звучат как авзонийцы, теолог Платон и логик Аристотель спорят на языке квиристов, а механика Архимеда ты вернул сицилийцам уже как латинянина.

*Письмо Теодориха Великого к Боэцию*<sup>1</sup>

Западные исследователи «Музыки» Боэция поглощены поисками греческих и римских ее прототипов<sup>2</sup>. Труд «последнего римлянина» признаётся заведомо компилятивным, имплицитно его нулевой вклад в развитие науки о музыке, и дело сводится в сущности к тому, чтобы напряженно искать и найти, наконец, античный текст, который «утилизировал» Боэций. В случае неудачи честный западный ученый с досадой сообщает, что древнего источника для того или иного «странного утверждения» или «ложной атрибуции» найти не удалось.

Отрицать компилятивность боэциевых квадривиальных учебников — прежде всего, арифметики и музыки<sup>3</sup> — означало бы погрешить против истины. Но, с другой стороны, и игнорировать различие между источниками Боэция и их изложением (точнее сказать, пересказом) современный исследователь не имеет права, хотя бы из почтительного отношения к выдающемуся коллеге. Я намерен показать, что уже в своем первенце «Арифметике»<sup>4</sup>, который прямо заявлен как перевод «Арифметики» Никомаха<sup>5</sup>, Боэций то и дело отклоняется от оригинала. В «Музыке» же, которая писалась после «Арифметики», дистанция между автором и текстами-прототипами, над которыми он работал (по крайней мере, теми, которые возможно идентифицировать), заметно больше. Если в «Арифметике» мы вправе говорить о *переводе* (местами глоссированном, местами, наоборот, чересчур конспективном) *одного греческого текста*, то в «Музыке» нельзя не заметить стремление, во-первых, отрефлексировать *все* античные источники о музыке — и греческие и римские, и мысли и мифы, и теоретические и практические наблюдения — словом, вообще

всё, что только было доступно. Во-вторых, очевидно намерение Боэция сплести воедино тексты источников так, чтобы придать конечному труду по возможности цельный, внутренне непротиворечивый вид.

Не забудем и о том общеизвестном и даже банальном факте, что любой перевод неизбежно означает интерпретацию. Далее, никакая цельность конечного результата, пусть даже этот результат не оригинальное учение, а компиляция, недостижима без решения проблем унификации, прежде всего, терминов и понятий. Иными словами, чем больше источников вовлечено в «сумму», тем сложнее для переводчика унифицировать их интерпретацию, привести в систему, которой и характеризуется упорядоченное научное знание. Подобные нелегкие решения в своих учебниках Боэций, как добросовестный и честный ученый, должен был принять.

Таким образом, кажется важным не просто констатировать компилятивность квадривиальных учебников Боэция, но и посмотреть, как именно работал ученый с источниками. Сравнивая текст Боэция с историческими прототипами, мы лучше поймем метод Боэция: где он только переводчик, где толкователь, а где и вольный рассказчик, стремящийся «теории греков обратить в римскую ученость».

И еще важно: какие бы ни случились в ходе такого сравнения «неожиданные открытия» неточного понимания, недопонимания и даже пропусков существенных мыслей оригинала, мы должны учитывать то обстоятельство, что для средневековых и еще многих ренессансных ученых мужей важно было не доказательство «бедности» и «компилятивности» Боэция, а само учение Боэция, *буквально каждое его высказы-*

\* Лебедев Сергей Николаевич — кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (e-mail: olorulus@mail.ru).

вание, репрезентирующее в глазах многих поколений европейцев древнюю (а значит подлинную) научную традицию. Не будет преувеличением сказать, что европейская цивилизация добросовестно унаследовала традицию античности от Боэция в полном объеме — вместе со всеми его сомнениями, недопониманиями, а кое-где и превратными толкованиями научных текстов.

Вслед за Убальдо Пиццани и Келвином Бауэром на Западе закрепилась точка зрения, что первые три книги «Музыки» Боэция — «вольный перевод» (loose translation) соответствующего трактата Никомаха Герасского<sup>6</sup>. Как принято теперь считать, Боэций опирался на некий не дошедший до нас большой трактат о музыке Никомаха. В небольшом «Руководстве по гармонике»<sup>7</sup>, которое до нас дошло, Никомах в самом деле несколько раз обещает некой прекрасной даме написать всеобъемлющий трактат (*παντοίως ἐντελεστάτην τεχνολογίαν*) о музыке, «если соблагovolят боги», как, например, в предисловии<sup>8</sup>:

Хотя вопрос об интервальных отношениях как элементах гармонии<sup>9</sup> сам по себе непросто и обширен, чтобы быть исчерпанным в одной работе, и у меня нет возможности — не в последнюю очередь из-за дорожной суеты и спешки — душой спокойной и рассудительной предаться изложению сего предмета с надлежащей ясностью, требующей более всего досуга и отсутствия помех для размышления, я, тем не менее, не премину отправить тебе с оказией, коль скоро ты велишь, высокочтимая и лучшая из жен, хотя бы самые тезисы без их обсуждения и всестороннего доказательства, чтобы, имея перед глазами этот краткий набросок как своего рода руководство, ты припоминала бы о том, что развернуто излагалось при изучении каждого тезиса. Если же соблагovolят боги, как только появится досуг и будет передышка от дорожной суеты, я составлю для тебя более подробное и полное введение в предмет — так сказать, избыточное доказательством, и в нескольких томах, — и при первой возможности вышлю его, где бы вы ни находились<sup>10</sup>.

Мы не знаем, был ли вообще написан искомый большой трактат «в нескольких томах», либо обещание его написать — лишь дань эпистолярному стилю. Обращу внимание читателя на таинственные обстоятельства: имя дамы в «Гармонике» ни разу не названо, как не назван адрес, по которому Никомах готовится отправить свой «всеобъемлющий трактат». И то и другое ставит крест на любых попытках идентифицировать адресата и дату единственного полностью дошедшего до нас музыкально-теоретического труда Никомаха.

Как бы то ни было, непреложным остается факт, что лишь для Первой и Второй книг «Музыки» более или менее просматриваются параллели с никомаховой «Гармоникой», для Третьей же и особенно для Четвертой книг «Музыки» сравнение с «Гармоникой» дает скудную статистику в пользу Никомаха. Источником



Начало Первой книги «Музыки» Боэция в рукописи XII в. (Национальная библиотека Франции, Париж). В инициал «O» (*Omniium quidem...*) миниатюрист вписал Боэция, сидящего за монохордом.

Пятой книги «Музыки» Боэция, как это очевидно, послужила «Гармоника» Птолемея<sup>11</sup>.

Что касается «Арифметики», то еще в 1926 году американский математик Ф.Э. Роббинс вынес латинской работе Боэция приговор, написав, что она «столь мало притязает на оригинальность, что ее можно назвать переводом»<sup>12</sup>. Мало того, вплоть до наших дней в западном мире этот перевод считается «бедным по содержанию», «поверхностным» и «дилетантским»<sup>13</sup>.

Повод к суровым оценкам, возможно, дал сам Боэций, который в «Музыке» прямо написал: «Мы, конечно, не осмелимся менять что-либо в том, что установлено авторитетом древности»<sup>14</sup>. Эта фраза часто цитируется как мощное свидетельство консервативности Боэция, как доказательство почитания им античных авторитетов. Ни в коей мере не отрицая трепета Боэция перед древностью, замечу, что эта фраза приобретает особую убедительность, лишь будучи вырванной из контекста. Контекст же таков:

Когда я начну описывать систему нотации, используя греческие буквы, пусть читателя не смущает их необычность. Дело в том, что вся эта нотная запись устроена с помощью греческих букв, которые отчасти ущербны, а отчасти изогнуты<sup>15</sup>. Мы, конечно, не осмелимся менять что-либо в том, что установлено авторитетом древности<sup>16</sup>.

Ясно теперь, что оговорка про авторитет древности сказана в извинение перед читателем, недоумевающим по поводу странных, искаженных очертаний греческих «нот», которые Боэций добросовестно перерисовывает.

В прологе к «Арифметике» (письмо Симмаху), выполняющем функцию манифеста для всего запланированного цикла квадривиальных учебников, Боэций формулирует свой переводческий метод так:

Сам же я не следую покорно замыслам другого [автора] и не связываю сам себя строжайшим законом перевода, но, чуть свободней отклоняясь с чужого пути, ступаю не след в след. То, что у Никомаха говорится о числах пространно, я изложил с умеренной краткостью, а то, что изложено бегло и доходит до сознания с трудом, я раскрыл с помощью собственных скромных добавлений таким образом, что иногда для очевидности я пользовался и своими формулами и схемами. Рассудительный читатель легко оценит, каких трудов и бдений мне это стоило<sup>17</sup>.

Самый простой способ проверить справедливость современных упреков в адрес Боэция — это кропотливо сравнить «Арифметику» Никомаха с «Арифметикой» Боэция<sup>18</sup>. Возьмем для примера кульминационную точку трактата, последнюю главу Второй книги, где Боэций сообщает о «величайшей и совершенной», а также «трехмерной» гармонии, чудесным образом соединяющей в себе все три вида средних (арифметическое, геометрическое и гармоническое):

Осталось рассказать о величайшей и совершенной гармонии, которая, будучи установленной в трех измерениях (или интервалах), имеет большое значение для отношений в мелодии (in musici modulaminis temperamentis) и в науке о природе. Невозможно найти ничего более совершенного, чем то среднее, которое, будучи производным от трех измерений (или интервалов), составляет природу и субстанцию самого совершенного тела. Ведь именно поэтому, как мы показали [ранее], куб, возникший в тройном измерении, являет собой полную гармонию<sup>19</sup>.

Никомах в последней главе своей «Арифметики» (Arithm. II, 29) пишет:

Осталось рассмотреть вкратце самую совершенную [пропорцию], трехмерную (в трех интервалах) и объемлющую все рассмотренные средние, и полезнейшую для всякого преуспевания в музыке (ἐν μουσικῇ) и в науке о природе. Только она по праву может называться истинной гармонией в сравнении с остальными, поскольку она не плоская, связана не одним, а двумя средними, чтобы таким образом быть трехмерной (трехинтервальной), в том смысле, как недавно было разъяснено, что куб — это гармония<sup>20</sup>.

Относительно того, что приведенный текст Никомаха является оригиналом для соответствующего текста Боэция, нет никаких сомнений. Но интересно, что короткое никомахово «ἐν μουσικῇ» («в музыке») переводчик заменяет длинным оборотом — «in musici modulaminis temperamentis». Казалось бы, зачем? Как бы неопытен ни был молодой ученый, трудно допустить, что он не справился здесь со столь



Четыре дисциплины квадривия в образе «восточных» (греческих?) женщин. Слева направо: Музыка, Арифметика (на миниатюре — Arithmitica), Геометрия, Астрономия (Astrologia). Миниатюра из «Арифметики» Боэция (Бамбергская гос. библиотека, рукопись IX в.).

простым греческим текстом. Остается предположить, что глоссированный «перевод» для «ἐν μουσικῇ» был сделан намеренно.

В этом предположении меня укрепляет пассаж из первой главы Первой книги «Арифметики», где Боэций устанавливает профиль каждой из дисциплин квадривия в зависимости от вида множества (multitudo) и величины (magnitudo) числа. В двух словах, арифметика занимается абсолютным множеством (у Никомаха «количеством»), музыка — относительным, геометрия занимается неподвижными величинами (у Никомаха «размерами»), астрономия — подвижными:

Из этих [величин и множеств] то множество, которое существует само по себе, рассматривает арифметическая целостность. Относительное [множество] постигается отношениями в мелодии (musici modulaminis temperamentis). Познание неподвижной величины сулит геометрия, а на знание о подвижной [величине] притязает осведомленность в астрономической науке<sup>21</sup>.

Соотносимый текст Никомаха (Arithm. I, 3):

...ясно, что два метода охватывают и исследуют все, что касается количества: арифметика исследует то количество, которое само по себе, а музыка (μουσικῇ) — то, которое относится к другому <...> точно так же две другие науки исследуют величину: геометрия исследует неподвижные и покоящиеся величины, сферика же — подвижные и вращающиеся...<sup>22</sup>

И опять Боэций заменяет простое никомахово «μουσική» словосочетанием «*temperamenta musicī modulaminis*». Возникает, как это принято говорить у музыковедов, «драматургическая арка»: в самом начале книги и в самом ее конце отчетливо проводится *одна и та же мысль*, можно сказать, в ущерб точности перевода.

Мысль, которой столь дорожит Боэций, как мне представляется, заключается в следующем. Во-первых, мелодия (*modulamen musicum*) есть в сущности *движение голоса, измеренное эммелическими интервалами*. Пригодные для мелодии (эммелические) интервалы могут быть измерены и представлены в виде числовых отношений. Измерениями таких числовых отношений и занимается наука музыка. В никомаховом «ἐν μουσικῇ» нет этого уточнения, а оно Боэцию необходимо для более основательной аргументации включения музыки в цикл математических наук. Во-вторых, если бы Боэций перевел «ἐν μουσικῇ» просто «*in musica*», его читатель мог бы подумать, что речь идет *только о науке*: именно это и значит слово «*musica*» в контексте арифметического трактата. А то, что под (одноголосной) музыкой естественно понимает любой читатель XXI века (гармонично упорядоченная звуковысотность, соразмерность мелодической линии), в контексте квадривиального учебника VI века следовало уточнить с помощью глоссы. Стремление различать музыку как математическую науку, толкующую об относительных множествах, и музыку как упорядоченную числом мелодию выдает *отрефлектированное* толкование греческого оригинала и вовсе не выглядит как протокольно точный перевод.

Рассмотрим еще один пример из «Арифметики», показательный, на мой взгляд, для демонстрации метода Боэция. В первой главе Первой книги, устанавливающей приоритет арифметики над всеми другими дисциплинами квадривия, он пишет:

Сферу и астрономию арифметика превосходит постольку, поскольку две оставшиеся дисциплины<sup>23</sup> по природе превосходят эту третью<sup>24</sup>. Ибо в астрономии круги, сфера, центр, концентрические окружности и ось вращения, все это — предмет геометрии. Еще и потому геометрия имеет [по отношению к астрономии] большую значимость, что всякое движение возникает после покоя, и по природе статика всегда идет впереди<sup>25</sup>. Ведь наука о подвижных телах — астрономия, тогда как геометрия — о неподвижных<sup>26</sup>. А из того, что само движение небесных тел совершается с гармоничной соразмерностью (*armonicis modulationibus*)<sup>27</sup>, ясно, что также и музыка старшинством превосходит движение небесных тел<sup>28</sup>. Нет сомнения, что арифметика по природе превосходит ее [т.е. астрономию], раз уж она [арифметика] старше даже тех наук [т.е. геометрии и музыки], которые идут впереди нее [т.е. астрономии]<sup>29</sup>. Само собой разумеется, что всякий ход звезд и всякий астрономический расчет (*astronomica ratio*) естественно устанавливается

через число. Именно так [через число] мы определяем восход и заход, следим за медленными и скорыми движениями блуждающих звезд, распознаём затмение и различные фазы Луны.

Сопоставимый текст Никомаха (*Arithm. I,5*) гораздо короче и проще:

Еще более очевидно, что из арифметики берет все нужные ей умозаключения сферика, — не только потому, что она младшая [по значению] в сравнении с геометрией (ведь движение по природе идет после покоя) и не потому, что движения небесных тел пребывают в стройной всеобщей гармонии (*ἀρμονίας ἐκ παντὸς ἐμμελοῦς*), а потому что и восходы, заходы, прямые и обратные движения планет, затмения и все фазы трактуются как числовые периоды и количества.

И вновь текст Боэция не получается обозначить как «перевод»; скорее его можно описать как что-то вроде «развивающего изложения». Мы видим, что оригинал (Никомах) не останавливается специально на взаимоотношениях *внутри* цикла «математических» наук. В его тексте главное — утверждение господства арифметики над всем. Боэций, вслед за Никомахом утвердив приоритет арифметики, пытается расставить и остальные три науки квадривия. Порядок следования дисциплин по Боэцию получается такой: во главе иерархии стоит арифметика, второе место делят геометрия и музыка, на последнем месте астрономия. Отношения между музыкой и геометрией остаются непонятными, особенно учитывая тот факт, что в боэциевой «Арифметике» арифметическая проблематика излагается попеременно с проблематикой геометрии. Кроме того, любопытно, что у Боэция переставлены местами гармония и ее определение: *ἀρμονία ἐμμελής* (стройная гармония) у Никомаха и *harmonica modulatio* (буквально «гармоничная соразмерность», подразумевается мелодия как «гармоничная» последовательность интервалов) — у Боэция.

Еще дальше от греческого оригинала Боэций отходит в II, 45 «Арифметики». Здесь он уподобляет три вида средних трем видам государственного устройства, как они систематизированы в «Государстве» Платона:

Арифметическое среднее сравнивается с государством, которым управляют немногие (*paucis regitur*)<sup>30</sup>, так что в меньших членах [арифметической пропорции] содержится большее отношение. О музыкальном же среднем<sup>31</sup> говорят как об аристократическом государстве (*optimatum rempublicam*), потому что в больших членах содержится большее отношение. Геометрическое среднее подобно как бы народному и «равному» государству (*popularis et ehequatae civitatis*)<sup>32</sup>, ибо оно образуется — будь то большие или меньшие члены — в равной пропорции для всех, и между всеми [членами] есть некое равенство середины, сохраняющей равноправие в отношениях.

Подобно тому как в меньших членах арифметической пропорции содержится число большее, чем в ее больших членах<sup>33</sup>, так и в олигархическом государстве немногие избранные более значительны, чем рядовые члены общества (хотя последние и в большем количестве). В музыкальной (гармонической) пропорции отношение в больших членах больше, а в меньших членах — меньше<sup>34</sup>, она — «математическое» воплощение социального неравенства, господства аристократии. Наконец, геометрическая пропорция — метафора демократического устройства государства. Только в ней одной выдерживается равное отношение больших и меньших ее членов<sup>35</sup> — не случайно в современной математике только геометрическая пропорция и считается «пропорцией» в строгом терминологическом смысле.

Прототипа этого текста у Никомаха нет вообще. Уподобления видов государственного устройства *всем* видам средних нет ни в «Государстве» Платона, ни в «Государстве» Цицерона (оба трактата Боэций несомненно знал). В общем, даже неважно, какой именно был прототип этого текста, у кого именно заимствовал (и заимствовал ли вообще) Боэций<sup>36</sup>: важно, что *эта глава полностью вставная*, что непредставимо в жанре «обычного» перевода.

Принципы краткости и вольности перевода, которые Боэций декларировал в послании к «Арифметике»<sup>37</sup>, имеют, увы, и оборотную сторону. В основу методологически важной 2-й главы Первой книги, озаглавленной «О сущности числа», положена 6-я глава Первой книги Никомаха, в которой грек коротко и связно излагает пифагорейскую онтологию. Сравним оригинал и перевод:

*Никомах*

Все, что искусно обустроено в мире природой, в целом и по частям, как представляется, разделено и упорядочено провидением — создавшим вещи умом — в согласии с числом: будучи изначально в мироздающем разуме божьем, оно сохраняет значение в качестве образца и основополагающего предначертания.

Это число лишь мыслимо и полностью нематериально, но это и подлинно невидимая сущность, ибо к числу, как к творящему разуму, восходят и время, и движение, и небо, и звезды с разнообразными их круговращениями.

Поэтому необходимо, чтобы и когнитивное (ἐπισημονικόν) число<sup>38</sup>, наличествующее во всем этом, было само по себе гармоничным (καθ' ἑαυτὸν ἡρμόσθα), причем не под действием другого, а себя самого. Между тем во всем гармоничном (πᾶν ἡρμόσμενον) непременно сочетаются [начала] противоположные, а кроме того, сущие, ибо не могут сочетаться (ἀρμόσθησαι) ни не сущие, ни сущие, подобные друг другу, ни, наконец, различные, несопоставимые друг с другом. Остаются, таким образом, [начала] сущие, различные и сопоставимые, образующие гармоничное (τά, ἐξ ὧν ἀρμόζεται, καὶ ὄντα εἶναι καὶ διάφορα καὶ λόγον πρὸς ἀλλήλα ἔχοντα).

Они же, стало быть, образуют и когнитивное число, ибо в нем есть два наипростейших вида, количественные по сущности, различающиеся друг с другом и не различные — нечет и чет, распределенные поочередно таинственной божественной природой, неотделимо друг от друга и единообразно (ἐναλλάξ ὑπὸ θαυμαστῆς καὶ θείας φύσεως διηρμόσμενα ἀλλήλοις ἀχωρίστως καὶ ἐνωειδῶς), как мы увидим вскоре<sup>39</sup>.

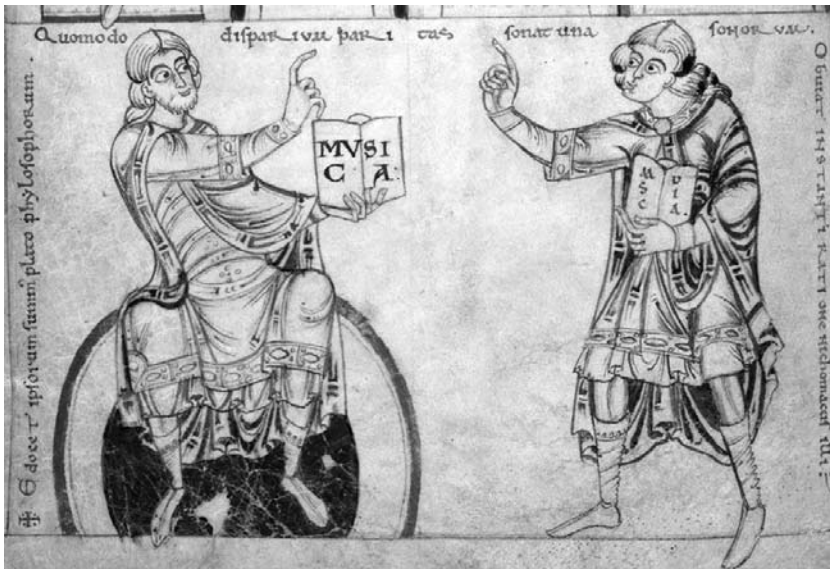
*Боэций*

Все, что было сотворено в природе изначально, очевидно имеет числовое основание. Именно таков был прообраз в душе Творца.

Отсюда позаимствовано множество четырех первоэлементов, отсюда смена времен [года], отсюда движение светил и вращение неба.

Поскольку дело обстоит так и поскольку все существует благодаря связи чисел, то необходимо, чтобы число всегда оставалось равным самому себе в собственной сущности и чтобы оно было составлено (compositum) не из разных [других элементов] (в самом деле, что еще можно присоединить к сущности числа, если его образ обнимает все сущее?), а составлено из себя самого, что очевидно. Далее, никакое сущее не составляет (componi) из одних и тех же элементов, а только из тех, что объединены рациональным отношением (rationis proportionem iunguntur) и отделены друг от друга в полном соответствии со своим существом и природой. Следовательно, раз число соединено (coniunctus), то ясно, что оно соединено не из подобных, и не из таких [различных элементов], в которых между собой отсутствует рациональное отношение. Следовательно, числа связывают первоначала, которые реально существуют и всегда неизменны. Ведь из ничего не может возникнуть нечто, существующие же первоначала неподобны друг другу и обладают силой к соединению.

Начала же, из которых состоит число,— это чет и нечет. Движимые некой божественной силой, они, будучи разными и противоположными, тем не менее вытекают из одного порождающего истока и сочетаются в одно слаженное целое (in unam compositionem modulationemque iunguntur).



Изображение Никомаха (справа) и Платона (слева) в рукописи XII в. из библиотеки Кембриджского университета. По периметру миниатюры идут гексаметры:

Платон, высший из этих философов, поучает,  
Как равенство неравного дает Единое в звуках.  
Ему в теории ревностно следует Никомах.

Характерно, что Платон держит в руках большую книгу под названием «Musica»; одноименная книга у Никомаха размером поменьше.

Сравнение с очевидностью показывает, что Боэций несколько упростил Никомаха. Во-первых, ушло онтологически важное различие божественного числа-прообраза и «когнитивного» числа, то есть числа, познаваемого человеком (ἐπιστημονικός ἀριθμός); во-вторых, как-то затерялась (или, может быть, недостаточно четко проведена) ключевая для пифагорейца мысль о всеобщей гармонии мироздания. Чет и нечет как начала сущие, противоположные и соотносимые (сопоставимые), будучи частью гармоничного универсума (πᾶν ἡρμωσμένον), скреплены «таинственной и божественной» гармонией. И хотя смысл главы Никомаха в целом передан верно, как не посетовать, что слова *harmonia* или *harmonicus*, которых читатель, знакомый с оригиналом Никомаха, вправе ожидать, в переводе Боэция не встречаются ни разу.

В «Музыке» обсуждение рецепции Никомаха более проблематично, поскольку мы не располагаем, как в случае с «Арифметикой», одним-единственным текстом, на который можно было бы уверенно указать как на прямой источник для Боэция. Кроме упомянутой «Гармоники» Никомаха, в качестве античного источника Боэция современные исследователи рассматривают еще 10 небольших текстов, названных Карлом Яном «Фрагментами Никомаха» (MSG, pp.266–282.). К сожалению, к атрибуции К. Яна нельзя относиться серьезно. Внимательное чтение текста показывает, что

неизвестный компилятор ссылается на Никомаха, Птолемея и других древних ученых... в третьем лице. В целом так называемые «фрагменты Никомаха» — пестрая компиляция базовых знаний о музыке. Будем поэтому называть анонимного автора (или авторов?) этих фрагментов Псевдо-Никомахом.

Попробуем теперь более тщательно рассмотреть проблему рецепции Никомаха в «Музыке» Боэция; для примера возьмем его хорошо известную «мировую музыку»<sup>40</sup>. Сначала посмотрим, как ее обсуждает Никомах.

В третьем фрагменте у Псевдо-Никомаха читаем:

Говорят, Никомах, разделяя звукоряд на 7 ступеней, назвал крайнюю и первую ступень гипатой (ὑπάτην), потому что Кронос — крайний (ὑπάτος) и первый после сферы неподвижных звезд. Селену он соотнес с нетой, как крайнюю [с другой стороны] из планет, месу — с Солнцем. Что касается тех, что по обе стороны от неты и гипаты, парипату он отнес к Зевсу, паранету — не к Гермесу, как положено, а к Афродите (если только в текст не закралась ошибка), гипермесу — к Аресу, триту — к Гермесу<sup>41</sup>. Итак, высший звук принадлежит Селене, если она владеет нетой, а низший — Кроносу, если он владеет гипатой (MSG, pp. 271–272).

Привязка Афродиты к паранете показалась компилятору необычной настолько, что он даже заподозрил брак в своем экземпляре книги. С его рукописью, думаю, было все в порядке: эти утверждения вполне согласуются с (аутентичной) «Гармоникой» Никомаха, где в главе 3 автор ясно и недвусмысленно присваивает Афродите паранету, а Гермесу — триту соединенных. Таким образом, наблюдаемые в порядке удаления от Земли небесные тела, по Никомаху, таковы<sup>42</sup>:

Кронос	гипата средних	e
Зевс	парипата средних	f
Арес	гипермеса [т.е. лихана средних]	g
Гелиос	меса	a
Гермес	парамеса [т.е. трита соединенных]	b
Афродита	паранета соединенных	c'
Селена	нета соединенных	d'

Гармония сфер Никомаха во многом необычна. Во-первых, ближайшая к Земле планета (Селена) объявлена самой высокой по тону, а наиболее удаленная от нее (Кронос) — самой низкой по тону; такая «обратная» (противоположная пифагорейской традиции)

корреляция планет и высот раньше Никомаха ни у кого не встречается. Во-вторых, свидетельств *точной высотной привязки* небесных тел к струнам кифары (их имена репрезентируют ступени Полной системы) раньше Никомаха также не обнаруживается<sup>43</sup>. В-третьих, удивляет беззвучность звездоносной сферы (которая звучала уже у Платона), отчего вместо ожидаемой «гармонии» (т.е. поступенно заполненной октавы) образовался странный гептахорд (т.е. поступенно заполненная септима). В-четвертых, уникальна терминология: словом «гипермеса» Никомах называет лихану средних, а «парамеса» — триту соединенных.

Теперь посмотрим, как выглядит *musica mundana* Боэция. Вначале он излагает ее так (Mus. I, 27):

К тому, что сказано выше о тетрахордах, стоит, пожалуй, добавить, что звукоряд от гипаты средних до неты [соединенных] построен как бы по образцу небесной иерархии (*ordinis distinctionisque caelestis*). Гипата средних приставлена к Сатурну, парипата же уподоблена орбите (*circulo*) Юпитера. Лихана средних вверена попечению Марса. Солнце владеет месой. Триту соединенных получает Венера, паранетой соединенных правит Меркурий. Нета же примеряется к орбите Луны.

Как видим, прямой ссылки на Никомаха Боэций не дает, хотя очевидно, что звуки с небесными телами в целом соотнесены в «никомаховом» порядке (самый удаленный от Земли Сатурн издает *низший* звук, а наиболее близкая к ней Луна — *высший*). Однако, в отличие от Никомаха, Венеру Боэций отнес к трите соединенных, а Меркурий — к паранете соединенных. Кроме того, в этом тексте нет специфического именно для Никомаха термина «гипермеса», как нет и странного никомахова употребления «парамесы»:

Сатурн	гипата средних	e
Юпитер	парипата средних	f
Марс	лихана средних	g
Солнце	меса	a
Венера	трита соединенных	b
Меркурий	паранета соединенных	c'
Луна	нета соединенных	d'

Не могу согласиться с К. Бауэром, который полагает, что эта схема «согласуется с Никомахом» (BowerB, p. 46, fn.127). Если бы такое согласование было, не были бы «перепутаны» звукоступенные привязки Венеры и Меркурия и не пропала бы специфическая никомахова терминология. Более аккуратно я бы выразился так: Боэций знал Никомаха и использовал его как один из источников своей теории, но не просто перевел, а скорее адаптировал его.

На этом теория мировой музыки у Боэция не заканчивается. Никак не комментируя первую (анонимную) небесную гамму, автор излагает концепцию

космоса в той же главе (Mus. I,27) еще раз, теперь с прямой ссылкой на Цицерона:

Но Марк Туллий дает обратный звукоряд. В шестой книге «О государстве» он говорит следующее: «В природе так устроено, что [ее] пределы с одной стороны звучат низко, а с другой высоко. По этой причине высшая звездоносная небесная сфера, чье вращение живее [других сфер], движется, издавая [самый] высокий и сильный звук. Самый низкий и слабый звук, соответственно, у Луны. А девятая по счету Земля, оставаясь неподвижной, всегда пребывает в одном месте»<sup>44</sup>. Таким образом, Туллий, говоря о неподвижной Земле, как бы ставит предел тишины. После нее, как ближайший к тишине и самый низкий, он называет звук Луны. Луна — это как просламбаномен, Меркурий как гипата низших, Венера — парипата низших, Солнце — лихана низших, Марс — гипата средних, Юпитер — парипата средних, Сатурн — лихана средних, и высшее Небо — меса.

Музыкально-теоретическое содержание «Сна Сципиона» весьма темно и скудно. Описывая небесные тела в так называемом «халдейском» порядке (а именно: Луна, Меркурий, Венера, Солнце, Марс, Юпитер, Сатурн, Звездное небо)<sup>45</sup>, Цицерон определяет *прямую* зависимость высоты звука от расстояния небесного тела до Земли (ближайшее к Земле тело издает самый низкий звук, а наиболее удаленное — самый высокий), но не говорит конкретно, каким именно тонам какие именно тела соответствуют<sup>46</sup>. Текст Боэция — тот, что идет в цитате после кавычек (разумеется, современных) и как бы интерпретирует Цицерона, — наоборот, совершенно конкретен: в нем появляется стройная 8-ступенная «гармония», заполняющая объем от просламбаномена до месы:

Звездное небо	меса	a
Сатурн	лихана средних	g
Юпитер	парипата средних	f
Марс	гипата средних	e
Солнце	лихана низших	d
Венера	парипата низших	c
Меркурий	гипата низших	H
Луна	просламбаномен	A

Можно, конечно, предположить, что Боэций позаимствовал описываемую звукоступенную реализацию мировой музыки из некоего источника, «который, к сожалению, идентифицировать не удастся» и т. п., но почему бы не допустить, что он придумал ее сам? Ведь философско-теоретическая подоплека этого маневра очевидна. Придав небесной гамме вид диатонического гиподорийского звукоряда, Боэций тем самым обеспечил связь «мировой музыки» с «музыкой инструментальной» (*musica instrumentalis*, т.е. музы-



кой в нашем смысле слова). В основу последней он положил систему октавных ладов, в которой именно гиподорийский лад стал базовым — из него именно автор «Музыки» и вывел (путем последовательного смещения звукоряда) все другие лады. Но это уже тема отдельного исследования<sup>47</sup>.

Сейчас же зафиксируем факт: рассуждение Боэция, хотя оно подано как интерпретация Цицерона, в действительности Цицерону не принадлежит! Более того, мне не удалось найти вообще ни одного текста у предшественников — как греческих, так и латинских — Боэция, в котором «халдейская» последовательность небесных тел была бы привязана к нижней октаве («гармонии») Полной системы. Другие исторические свидетельства, — например, уже обсуждавшийся третий фрагмент Никомаха (во второй его части<sup>48</sup>), Цензорин в «Дне рождения» (*De die nat.* XIII), Аристид Квинтилиан в «Музыке» (*Mus.* III, 21–22), Макробий в комментарии к «Сну Сципиона» (*Comm. in Somn.* II, 4), Плиний в «Естественной истории» (*Nat. hist.* II, 31–41) и т. д. — действительно содержат черты сходства с Боэцием (идеи «носятся в воздухе»), но либо трактуют *corpus mundi* вообще без «музыкальных» чисел, либо подкладывают собственные (не те, что у Боэция) звукоряды под астрономическую схему, а чаще всего дают описания глухие и таинственные, из которых остается неясно, в чем же конкретно заключается *музыкальная* и *математическая* гармония мира.

Теперь, когда мы рассмотрели «мировую музыку» Боэция подробнее, обратим внимание на то, что,

несмотря на *разную* привязку небесных тел к струнам кифары «по Никомаху» и «по Цицерону», расположение самих небесных тел в обеих интерпретациях Боэция *одно и то же*. Полагаю, что, интерпретируя Никомаха, Боэций намеренно поменял местами Венеру и Меркурий, поскольку корреляция высот с телами — все-таки вопрос научной полемики «музиков» (ученых, специалистов в науке музыке), но чтобы от разной привязки струн к планетам менялось устройство универсума, это обстоятельство представлялось совсем уж невероятным. Что же касается странного словоупотребления Никомаха («гипермеса» в смысле лиханы и «парамеса» в смысле триты), то его Боэций, стремясь к унификации латинских музыкальных терминов, и вовсе упразднил.

Можно дать и другие примеры<sup>49</sup>, но даже из приведенных в этой статье читателю должно быть очевидно, что рецепция античной науки в «Музыке» Боэция не сводится к переводу Никомаха, — даже в Первой книге, и даже если принять оговорку «*loose translation*». Уже в «Арифметике», как мы продемонстрировали, налицо и собственные вставки Боэция, и интерпретирующие глоссы оригинала, и сокращения (в том числе и с определенными потерями). По сравнению с «Арифметикой» второй трактат Боэция — «Музыку» — и вовсе нельзя обозначить как перевод, но скорее как сумму с тенденцией к унификации и адаптации различных античных источников, в соответствии с дидактическим замыслом автора — построением элементарной теории музыки «на языке квиритов».

## Примечания

<sup>1</sup> Cassiodorus. *Variae*. I,45. Текст по поручению Теодориха был написан Кассиодором, который был письмоводителем короля остготов во времена Боэция.

<sup>2</sup> Полное название музыкального трактата Боэция — «Основы музыки в пяти книгах» («*Libri V de institutione musica*»). Классическое издание этого труда, написанного между 500 и 510 гг., выполнил Готфрид Фридрих (Anicii Manlii Torquati Severini Boetii *De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque. Accedit geometria quae fertur Boetii* / ed. Godofredus Friedlein. Lipsiae, 1867, pp. 177–371). Этим изданием с небольшими исправлениями оригинального текста я пользуюсь в статье.

<sup>3</sup> Вопрос о том, написал ли Боэций *все четыре* учебника по «математическим» наукам, остается дискуссионным.

<sup>4</sup> Полное название — «Основы арифметики в двух книгах» («*Libri II de institutione arithmetica*»), датировка та же. В статье я пользуюсь изданием Г. Фридриха (op. cit., pp. 3–173).

<sup>5</sup> Полное название — «Введение в арифметику» (*Ἀριθμητικὴ εἰσαγωγή*), II в. н.э.

<sup>6</sup> Убальдо Пиццани — автор 160-страничного исследования об источниках «Музыки» Боэция, преимущественно греческих (*Pizzani U. Studi sulle fonti del «De institutione musica» di Boezio* // *Sacris Erudiri* 16 (1965), pp. 5–164.). Позицию Пиццани Келвин Бауэр развивал еще в 1978 году в статье «Боэций и Никомах» (*Bower C. Boethius and Nicomachus: an essay concerning the sources of «De institutione musica»* // *Vivarium* 16 (1978), pp.1–45), а также в предисловии к своему английскому переводу Боэция (*Boethius A.M.S. Fundamentals of music* / Translated, with introduction and notes by C. M. Bower. New Haven; London, 1989,

p. XXVI–XXVIII; этот перевод далее цитируется сокращенно как BowerB). Мысль о том, что большая часть «Музыки» Боэция — перевод утраченной «Музыки» Никомаха, уже в 1980-х гг. овладела умами американских античников; типичный пример — Андре Барбера: «The *De musica* <...> in large part is probably a translation of Nicomachus' *On music*»; см.: *Barbera A. The consonant eleventh and the expansion of the musical tetraktys* // *Journal of Music Theory* 28 (1984), p.193; а ко времени написания фундаментальной монографии «Лиры Аполлона» Т. Матисеном — стала хрестоматийной (особенно см.: *Mathiesen T. Apollo's lyre. Greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln; London, 1999, pp.391–392).

<sup>7</sup> Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον (в других рукописях — Ἀρμονικῆς ἐγχειρίδιον; в сущности, то же самое). Полностью: «Руководство по гармонике Никомаха, продиктованное, как в старину, без предварительной подготовки» (т.е. по памяти). Трактат опубликован Карлом Яном в его известной антологии «*Musici Scriptores Graeci*» (*Nicomachus. Harmonicum enchiridion* // *Musici scriptores graeci: Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid exstat* / ed. Carolus Jan. Lipsiae, 1895, pp. 237–265; далее эта антология цитируется сокращенно как MSG). Английский перевод с обширным комментарием выполнила Флора Левин (*Levin F. The manual of harmonics of Nicomachus the Pythagorean* / Translation and commentary by Flora R. Levin. Grand Rapids [Michigan], 1994). Немецкого и французского переводов этого источника, насколько мне известно, нет. Далее я ссылаюсь на трактат Никомаха коротко как на «Гармонику».

<sup>8</sup> Перевод с греческого В.Г. Цыпина.

<sup>9</sup> Так как «расстояния» и «отношения» (διαστήματα καὶ σχέσεις) бывают разные, автор уточняет, что речь идет об элементах гармонии, т.е. о музыкальных интервалах.

<sup>10</sup> Возможно, под «вы» имеется в виду не адресат письма, а в целом ее домашнее окружение.

<sup>11</sup> О рецепции Птолемея в квадривии Боэция см. подробно в статье: *Лебедев С.* Птолемей и Боэций. К проблеме рецепции античной науки в квадривии Боэция // Музыка и время, 2011, № 5).

<sup>12</sup> «...has so little claim to originality that it may be called a translation». Забавно, что это заключение, опубликованное в комментарии к английскому переводу (сделанному знаменитым филологом-классиком М.Л. Д'Оге) «Арифметики» Никомаха, принадлежит именно математике, а не филологу. См.: *Nicomachus of Gerasa. Introduction to arithmetic / Translated into English by Martin Luther D'Ooge, with studies in Greek arithmetic by Frank Eggleston Robbins and Louis Charles Karpinski.* New York, 1926 (University of Michigan studies. Humanistic series. Vol. 16.), p.132.

<sup>13</sup> Вот типичная современная оценка, взятая мной из многократно издававшейся «Краткой истории математики» Д.Я. Стройкой: «One of these laymen, the diplomat and philosopher Boethius wrote mathematical texts which were considered authoritative in the Western world for more than a thousand years. They reflect the cultural conditions, for they are poor in content and their very survival may have been influenced by the belief that the author died in 524 as a martyr of the Catholic faith. His «Institutio arithmetica», a superficial translation of Nicomachus, did provide some Pythagorean number theory which was absorbed in medieval institutions as part of the seven artes liberales» <...> (*Struik D.J.* A concise history of mathematics. 4th revised ed. Mineola, NY, 1987, p. 77).

<sup>14</sup> Nos vero cavemus aliquid ab antiquitatis auctoritate transvertere (Mus. IV,3). Здесь и дальше, если не оговорено иное, переводы с латинского и греческого выполнены мной.

<sup>15</sup> Под «ущербными» (imminuti) Боэций имеет в виду «недописанные» буквы, то есть графемы, в которых недостает какого то элемента (см., например, неполную дзету, которой обозначен прослабаномен); под «изогнутыми» (inflexi) — вертикальные и горизонтальные инверсии букв (см. начертание гаммы для гипаты низших, альфы для энгармонической парипаты низших и др.). Причина, по которой грекам пришлось задействовать графические искажения, тривиальна: для описаний всех ступеней Полной системы, взятых во всех родах и воплощенной в тонах (ладах), «нормальных» букв алфавита не хватает.

<sup>16</sup> Mus. IV,3.

<sup>17</sup> Arithm. Praef.

<sup>18</sup> Удивительно, но, кажется, никто из коллег-музыковедов (здесь нет оговорки — без изучения первого квадривиального учебника — «Арифметики» — понять второй учебник — «Музыку» — нельзя) такое сравнение еще не провел.

<sup>19</sup> Restat ergo de maxima perfectaue armonia disserere, quae tribus intervallis constituta magnam vim obtinet in musici modulaminis temperamentis et in speculatione naturalium quaestionum. Etenim perfectius huiusmodi medietate nihil poterit inveniri, quae tribus intervallis producta perfectissimi corporis naturam substantiamque sortita est. Hoc enim modo cybum quoque trina demensione crassatum plenam armoniam esse demonstravimus.

<sup>20</sup> Λοιπὸν καὶ περὶ τῆς τελειοτάτης καὶ τριχῆ διαστατῆς ἀναλογίας — *С.Л.* πασῶν τε περιεκτικῆς ἐν βραχεὶ διαθροῶσω μεσότητος χρησιμωτάτης οὔσης εἰς πᾶσαν τὴν ἐν μουσικῇ καὶ φυσιολογίᾳ προκοπήν. κυρίως γὰρ αὕτη καὶ ὡς ἀληθῶς ἀρμονία ἂν λεχθεῖ μόνη παρὰ τὰς ἄλλας, εἴπερ μὴ ἐπίπεδος μηδὲ μιᾶ μόνη μεσότητι συνδεομένη, ἀλλὰ δυσὶν, ἴν' οὕτω τριχῆ διαστάνοιτο, ὡς ὁ κύβος ἀρμονία πρὸ βραχέος ἐσαφηνίσθη.

<sup>21</sup> Horum [i.e. multitudinum et magnitudinum - *С.Л.*] ergo illam multitudinem, quae per se est, arithmetica speculatur integritas, illam vero, quae ad aliquid, musici modulaminis temperamenta pernoscent, immobilis vero magnitudinis geometria notitiam pollicetur, mobilis vero scientiam astronomicae disciplinae peritia vendicat.

<sup>22</sup> ...δῆλον ὅτι ἄρα δύο μέθοδοι ἐπιλήψονται ἐπιστημονικαὶ καὶ διεκρινήσουσι πᾶν τὸ περὶ τοῦ ποσοῦ σκέμμα, ἀριθμητικῇ μὲν τὸ

περὶ τοῦ καθ' ἑαυτό, μουσικῇ δὲ τὸ περὶ τοῦ πρὸς ἄλλο. <...> δύο ἕτεροι κατὰ τὰ αὐτὰ ἐπιστήμαι ἀκριβέσσοσι τὸ πηλίκον, τὸ μὲν μένον καὶ ἡρεμοῦν γεωμετρία, τὸ δὲ φερόμενον καὶ περιπολοῦν σφαιρικῇ. В древности сферика — начальные главы астрономии, включающие сферическую тригонометрию. «Сферикю» Никомаха Боэций заменяет здесь «астрономией» (по принципу pars pro toto).

<sup>23</sup> Музыка и геометрия.

<sup>24</sup> Астрономиию.

<sup>25</sup> Покой предшествует движению.

<sup>26</sup> Потому геометрия выше астрономии.

<sup>27</sup> Гармония сфер, которую в следующем трактате Боэций называет «мировой музыкой» (musica mundana).

<sup>28</sup> Наука музыка превосходит по своему значению науку астрономию.

<sup>29</sup> Арифметика старше не только астрономии, но и музыки, и геометрии. Последнее предложение приведенного фрагмента, содержащее рассуждение об иерархии квадривиальных наук, грамматически довольно темное, и к тому же греческого прототипа у Никомаха для него нет: «Quae constat quoque musicae vim astrorum cursus antiquitate praecedere, quam superare natura arithmetica dubium non est, cum prioribus, quam illa est, videatur antiquior».

Немецкий перевод не убеждает: «Daher ist klar, daß auch die Kraft der Musik den Lauf der Sterne an Alter übertrifft, während die Arithmetik zweifellos der Musik von Natur vorangeht, da sie älter ist als anderes, als ihr (der Musik) vorangeht» (*Boethius. De institutione arithmetica. Lib.I, cap.1; Lib. II, cap.54. Ins Deutsche übertragen v. Tilman Krischer // Geschichte der Musiktheorie. Bd.3: Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter. Hrsg. v. F. Zammer. Darmstadt, 1990, S. 213*). Английский перевод лучше: «From this it follows that the power of music logically precedes the courses of the stars; and there is no doubt that arithmetic precedes astronomy since it is prior to music, which comes before astronomy» (*Boethius. Boethian number theory: A translation of «De institutione arithmetica» by Michael Masi. Amsterdam, 1983, p. 75*). Французский перевод (лучший из всех мне известных): «C'est pourquoi il est certain aussi que la science de la musique précède par son antériorité celle du cours des astres, qui est indiscutablement surpassée par nature par l'arithmétique, puisque celle-ci apparaît antérieure aux sciences qui ont la priorité sur l'astronomie» (*Boèce. Institution arithmétique, texte établi et traduit par Jean-Yves Guillaumin. Paris, 1995, p. 10*).

<sup>30</sup> Т.е. с олигархией.

<sup>31</sup> «Музыкальное» среднее — синоним гармонического среднего.

<sup>32</sup> Т.е. демократии.

<sup>33</sup> Например, в арифметической пропорции 12:9:6 большие члены — 12 и 9, а меньшие члены — 9 и 6. Отношение меньших членов (9:6) больше отношения больших (12:9), т.е. «содержит» его, в терминологии Боэция. (В музыкальном смысле: квинта «содержит» кварту.)

<sup>34</sup> Например, в гармонической пропорции 12:8:6 отношение больших членов (12:8) больше отношения меньших членов (8:6).

<sup>35</sup> Например, в геометрической пропорции 27:9:3 отношение больших членов (27:9) равно отношению меньших ее членов (9:3).

<sup>36</sup> В качестве возможного прототипа ученые рассматривают трактат Псевдо-Архита «О законе и справедливости», фрагментарно опубликованный в «Антологии» Стобея (автора V в. н.э.): «Закон следует приспосабливать к стране и местности. Не может [вся] земля приносить одни и те же плоды, а душа человека иметь [везде] одни и те же добродетели. Отсюда по праву одни создают [у себя] аристократию, другие демократию, а третьи олигархию. Аристократия подобна противоположной [т.е. гармонической] пропорции [“среднее” в смысле “пропорции”, это обычная замена — *С.Л.*]: в больших членах эта пропорция содержит большие отношения, в меньших — меньшие. Демократия подобна геометрической [пропорции]: в ней равные отношения больших и меньших величин [т.е. членов]. Олигархия и тирания подобны арифметической [пропорции], она — обратная противоположной [пропорции]: в меньших [ее членах] большие отношения, а в больших — меньшие. Каковы типы правления, таковы их отображения в государствах и

семьях. Почести, наказания и должности распределяются либо поровну среди больших и меньших, либо неравным образом — в зависимости от заслуг, богатства и силы; где поровну — это демократия, где неравным образом — аристократия и олигархия» (Stob. Ant. 4.1.137).

<sup>37</sup> См. в начале этой статьи.

<sup>38</sup> Т.е. не то самое, что в божественном разуме, а которое заключено в вещах и мыслится нами. *Примечание В.Г. Цыпина.*

<sup>39</sup> Перевод с греческого В.Г. Цыпина.

<sup>40</sup> О троичном делении музыки на мировую (mundana), человеческую (humana) и инструментальную (instrumentalis) написано так много, что повторять этот материал нет смысла. Более подробно читатель может ознакомиться с классификацией музыки Боэция, например, в статье: *Холопов Ю.Н., Поселова Р.Л. Философия гармонии Боэция // Гармония: проблемы науки и методики. Вып. 2. Ростов-на-Дону: РГК, 2005. С. 52–55.*

<sup>41</sup> В оригинале (издание Карла Яна): «триту — к Афродите». Вероятно, рукопись Псевдо-Никомаха здесь испорчена: только что автор говорил, что с Афродитой соотносится паранета и даже выразил по этому поводу опасение в сохранности своего источника. Очевидно, что правильный текст здесь «триту — к Гермесу», именно такова «божественная» параллель триты в «Гармонике» Никомаха (см. дальше).

<sup>42</sup> В третьем столбце этой и последующих таблиц для удобства читателя я привожу условно высоты в традиционной (гвидоновой) латинской нотации; при этом считается, что речь идет о диатоническом роде мелоса.

<sup>43</sup> Сопоставления небесного звукоряда со звукорядом лиры встречаются, конечно, до Никомаха, но, это не музыкально-теоретические свидетельства, а памятники художественной литературы, как, например, поэма «Гермес» Эратосфена, где небесный звукоряд сравнивается с 8-струнной лирой и укладывается в пределы октавы; к сожалению, никаких музыкально-теоретических уточнений в дошедших до нас фрагментах нет. Теон Смирнский, который жил примерно в то же время, что и Никомах, приводит стихотворение некоего Александра Эфесского (у Теона назван Александром Этолийским), в котором планеты привязаны к ступеням Полной системы (Theon. Expositio, 138–142). Однако это литературное творение содержит откровенные несуразности как по части пифагорейской космологии, так и по части музыкальной теории, на что

справедливо Теон и указывает. Он критикует стихотворца за то, что тот заставил звучать неподвижную Землю, смешал роды мелоса (отсюда у него вышло 3 полутона подряд, что невозможно ни по каким законам гармонии) и, поэтически восхваляя семиструнную лиру, в действительности описал девятиступенный звукоряд.

<sup>44</sup> Cic. De re publica VI, 18.

<sup>45</sup> Нельзя с точностью сказать, когда в античности закрепилось именно такое расположение небесных тел, — по-видимому, уже в период эллинизма. У Платона (см. знаменитый миф об Эре в «Государстве», 616b–617d) распорядок небесных тел был иным: Луна, Солнце, Венера, Меркурий, Марс, Юпитер, Сатурн, Звездное небо (этот порядок светил известен как «египетский»). Факт тот, что ко времени Боэция «халдейское» расположение стало общепринятой нормой. Подробнее о различных порядках планет см. в масштабной статье (фактически книге): *Richter L. Tantus et tam dulcis sonus. Die Lehre von der Spärenharmonie in Rom und ihre griechischen Quellen // Geschichte der Musiktheorie. Bd. 2. Darmstadt, 2006, SS. 505–634, bes. SS. 520–529.*

<sup>46</sup> На туманность музыкальных описаний Цицерона (obscuritas verborum Ciceronis de musica) жаловался уже Макробий, правда, при этом и сам уклонился от того, чтобы дать конкретную музыкально-математическую модель Вселенной (Comm. in Somn. II, 4).

<sup>47</sup> О ладовой системе Боэция подробно см. в статье: *Лебедев С. Ладовая теория Боэция. Опыт реконструкции // Старинная музыка, 2010, № 1–2. С. 39–45.* Там же даны удобные для обозрения читателя схемы Полной системы, видов октавы и ладов — все в современной расшифровке.

<sup>48</sup> Третий фрагмент Пс.-Никомаха состоит из двух частей: в первой его части планеты расположены в виде *нисходящего* от Земли звукоряда (высший тон Селена, низший Кронос и т. д.), во второй (без какой-либо ссылки на автора концепции) — в виде *восходящего* звукоряда (низший тон — Селена, высший — Кронос; расположение и музыкальные привязки других планет подробно не описаны).

<sup>49</sup> Все примеры уклонения от «Гармоники» и «Арифметики» Никомаха, боэциевы ссылки на грека при отсутствии текста-прототипа и, наоборот, отсутствие боэциевых ссылок при явном наличии прототипа я постарался (по мере возможности подробно) дать в своих комментариях к изданию «Музыки» Боэция, выход которого планируется в ближайшее время.

ЕРТА



**Российское отделение Европейской Ассоциации педагогов фортепиано «ЭПТА»**

**объявляет о подписке на журнал**

**ФОРТЕПИАНО**

**на второе полугодие 2011 года**

В журнале, адресованном педагогам фортепиано всех уровней образования — от школ до вузов, содержатся самые разнообразные материалы по проблемам исполнительства и педагогики (в т. ч. методические рекомендации, а также необходимая информация о предстоящих региональных и международных конкурсах).

*Подписной индекс журнала 34207  
по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России»*



### «Игра о Робене и Марион» Адама де ля Аля: cantus versus ludus

Имя Адама де ля Аля, аррасского трувера XIII века, связано, прежде всего, с первыми из дошедших до нас опытов светской драматургии. Для музыковедения особый интерес представляет его «Игра о Робене и Марион», в которой музыкальная сторона наиболее развита.

О самом Адаме сохранилось мало сведений. Даже указания на годы его жизни весьма разнятся у ряда исследователей. Р.И. Грубер в «Истории музыкальной культуры», опираясь на данные Ш.Э.А. де Кусмакера, указывает: 1220 – между 1285 и 1288<sup>1</sup>. Однако, Р. Фальк в «Новом словаре Гроува» сдвигает время рождения на 1245–1250 годы, допуская и значительно более позднюю дату смерти («после 1306»)<sup>2</sup>. Биографические данные историки музыки черпают в основном из ранней пьесы трувера – «Jeu d'Adam» или «Jeu de la feuillée»<sup>3</sup>, а также из пролога «Jeu du Pèlerin» («Игра Пилигрима») к «Игре о Робене и Марион» (который Э. Ланглуа, считая более поздней вставкой XIV века, все же включил в свое издание пьесы Адама). В Аррасе Адама чаще называли «le Bossu» – фамильным именем, которое, видимо, пошло от прозвища («Горбун») одного из предков поэта. Имеется характеристика Адама, данная его племянником Жаном Мадо в своем «Романе о Трое», из которой следует, что трувер обладал разными талантами и был весьма известен, его любили и боялись, ибо был он остер на язык<sup>4</sup>. Адам, видимо, слыл хорошо образованным человеком: аррасский поэт Жан Бретель в одной из своих тенсон обращает к нему слова «bien letrés».

«Игра о Робене и Марион» создавалась во время сицилийского похода Роберта II, графа д'Артуа, при дворе которого тогда служил Адам. Граф был послан для помощи Карлу I Анжуйскому (сыну французского короля Людовика VIII) после знаменитой Сицилийской вечерни. Впервые инсценировка пьесы, как предполагают, состоялась примерно в 1283 году в Неаполе для двора графа д'Артуа. Своеобразие места и времени рождения вошедшего в историю европейского искусства произведения бросают свой отсвет на восприятие «Игры». Привычная для аррасской поэзии топка, знакомые персонажи и сюжетные ходы, мастерское использование Адамом род-

ного языка – не звучат ли во всем этом ностальгические ноты? Исследователь средневековой пасторали Ж. Бланшар также подчеркивает роль окружающей обстановки (война, несчастья) и в связи с этим даже обнаруживает в пьесе Адама внутренний сарказм, появившийся, по его мнению, в контексте «дегуманизированной реальности»<sup>5</sup>.

«Игра о Робене и Марион» сохранилась в трех списках, из которых два сделаны в Пикардии, один – в центральной Франции. О длительной популярности этого сочинения свидетельствует документ от 1392 года из Анжера, в котором говорится об обыкновении исполнять силами школяров и местных горожан «действие» под названием «Робен и Марион» на ежегодной ярмарке в день Троицы<sup>6</sup>.

Многие историки и музыки, и литературы видят в этой пьесе прообраз будущих музыкально-сценических жанров европейского театра. Так, К. Неф относил «Игру» Адама к роду «представлений с пением», называемых «jeux chantés [интонируемые игры]», и считал ее предвосхищением «комических французских опер-водевилей и немецких зингшпилей XVIII века»<sup>7</sup>. Но чаще всего «Игру о Робене и Марион» называют «сценически разыгранной пастурелью»<sup>8</sup> или «театрализованной пастурелью»<sup>9</sup>, что прочерчивает некую связь «Игры» Адама с этим излюбленным жанром музыкально-поэтического творчества трубадуров и труверов. Но как именно проявляется эта связь? Особый интерес данный вопрос вызывает при рассмотрении его в жанровом аспекте.

Насколько можно судить, такая проблема в имеющейся литературе по поводу пьесы Адама специально не ставилась. Хотя и затрагивалась, как это видно уже по приведенным выше определениям жанра «Игры», которые, однако, оставались на уровне констатации, не подкрепленные жанровым анализом. Последнее относится и к работе Р.И. Грубера, который уделил музыкальной стороне пьесы большое внимание: его интересовало, прежде всего, «как использует Адам бытовой музыкальный материал в развертывании действия», что, по его мнению, позволяет видеть в пьесе «ценнейший

\* Коробова Алла Германовна – доктор искусствоведения, профессор Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского (e-mail: 2011korobova@mail.ru).

музыкально-танцевально-поэтический памятник демократического искусства северо-французского города XIII века»<sup>10</sup>. Об использовании Адамом песенных источников писал и А. Прюньер, даже абсолютизируя этот момент, но в ином оценочном ключе. «Все искусство трувера, — отмечал он, — стремится к тому, чтобы более или менее искусно увязать игру с прославленными песнями, которые слушателям доставляют удовольствие слышать как уже знакомые им. <...> Во всем этом нет никакой драматической музыки, одни лишь общеупотребительные, ходячие лирические формы»<sup>11</sup>. В современной литературе склонны к иным оценкам, поднимая, например, вопрос об интертекстуальности «Игры»<sup>12</sup>.

Для нашего исследования (с точки зрения жанровых процессов) сам факт использования Адамом конкретного песенного материала не является принципиальным. Кроме того, представляется, что сегодня удовлетворительное и достоверное решение «проблемы заимствований» весьма затруднительно из-за недостатка нотных записей песен и танцев времен Адама, а также сложностей в установлении точной хронологии сравниваемых объектов. Поэтому в данной статье «проблема заимствований» в дальнейшем останется за скобками.

Прежде чем соотносить пьесу Адама с жанром пастурели, следует охарактеризовать «жанровое содержание» и «жанровый стиль» (по терминологии А.Н. Сохора) последней. Ранее автору данных строк уже была предоставлена возможность на страницах журнала «Старинная музыка» высказаться по поводу музыкально-поэтического жанра средневековой пастурели<sup>13</sup>. Это позволяет не останавливаться сейчас подробно на существовании жанра в целом. Однако в той статье речь шла прежде всего о раннем варианте — пастурели провансальских трубадуров. Тогда как «Игра» Адама должна быть соотнесена с более поздним вариантом жанра у северофранцузских поэтов — с *пастурелью труверов*, на которой мы сейчас и задержимся<sup>14</sup>.

Различия названных вариантов жанра значительны и весьма важны для основного предмета нашего рассмотрения. Напомним, что у трубадуров пастурель формировалась в системе куртуазной поэзии и пространстве средневекового куртуазного универсума (чему в предыдущей статье было уделено центральное внимание). Этот диалогический жанр по своей «внутренней форме» был прежде всего словесным турниром, куртуазным диспутом, осуществлявшимся на игровой, трагедийной основе, поскольку самим жанром предусматривалось наличие в качестве одной из сторон диалога фигуры «пастушки» («простого человека»), и нередко изысканное речевое поведение этого почти оксюморонного персонажа усиливало остроту интеллектуально-поэтической игры.

Общая характеристика фабульной стороны жанрового содержания предпринималась практически всеми писавшими о пастурели. Воспользуемся описанием По-

ля Зюмтора как более лаконичным среди прочих. Исследователь в целом определяет пастурель как «повествовательную песню о Встрече» и дает ее содержанию следующую сводную характеристику: «тип Встречи вводит любовную просьбу; та, в свою очередь — ответ или новый элемент, задающий действию новое направление; иногда они сочетаются. Бывает, что между начальной формулой и просьбой вставляется восхваление пастушки либо своего рода досрочный ответ, означающий “Что вы здесь делаете?”. Ответом служит согласие, либо, чаще, отказ, никоим образом не исключаящий “любовной игры”, довольно частой в финале. Новый элемент — это агрессивное вмешательство друга пастушки, реже возникает волк, за которым гонятся местные пастухи, в том числе друг. За постыдным бегством рыцаря (если оно специально упоминается) могут следовать игры и танцы, либо же трапеза или бурлескная ссора. Несколько пастурелей сводятся только к последним мотивам, при наличии или отсутствии формулы Встречи»<sup>15</sup>.

Но эта сводная характеристика пытается охватить почти трехвековую традицию (XII—XIV вв.), на протяжении которой происходила ощутимая модификация жанра. Суть последней обычно видят в снижении стилистического регистра, перемещении акцента со словесно-игрового диалога куртуазного содержания на сюжетное изображение пейзажных игр. В.Ф. Шишмарев такие пастурели сравнивал с «жанровыми картинами старых фламандцев» и именовал «нетипическими» — в отличие от более ранних пастурелей, которые в его время уже привычно называли типическими или (по терминологии Г. Париса) «классическими». Шишмарев подчеркивал, что нетипические пастурели являются, главным образом, «созданием северо-французских певцов» — «на юге у провансальцев мы их не встречаем: они были слишком мало салонны, слишком некуртуазны»<sup>16</sup>. Поскольку подобные пастурели сохранились преимущественно по пикардийским рукописям и приписываются в первую очередь аррасским труверам, многие исследователи, вслед за А. Жанруа, называют их также «пикардийскими» или, как Е.В. Аничков, «артезианскими» (*Artesium* — латинское название северофранцузской провинции Артуа, главным городом которой является Аррас) — в отличие от «пуатевинских» (из прованской области Пуату). Промежуточной ступенью между этими различными типами пастурели Шишмарев называл «*débats* рыцаря с пастухом», которые иногда встречались и на юге.

Модификация коснулась и собственно музыкальной стороны жанра. Так, если «типическая» пастурель сближалась у трубадуров с диалогическими жанрами куртуазной лирики (тяготеющими к поэтической риторике), а в отношении музыки — с *chanson d'amour* в целом, то пастурель труверов отклонилась в сторону таких жанров как *chanson de toile* или *chanson à histoire*, *chanson à danser*, раннего фавлио, из которых выделим прежде всего танцевальную песню<sup>17</sup>. Но, подчеркнем, пастурель не становится при этом разновидностью последней: танце-

Пример 1 (приводится по изд.: *Gérolde Th. Histoire de la musique des origines à la fin du XIVe siècle*. Paris, 1936. p. 299).

Che - vau - choi - e lez un bruel Trou - vai pa - sto - re que  
 Chan - tant en si con je suel,  
 vuel To - te sou le senz or - quel En de - stor. He do - re - lo,  
 do - re - lo, do - re - lo, do. Jatz vairs ot, fres - che co - lor, Ou chan -  
 tait coil lant la Flor Un son d'a - mor, Per la dou - çor ce - le part -  
 tor. Si des - cen - di soz un au - bor.  
 Dou - ce - ment que n'e - üst pa - or.

вальность закрепляется в ней как план *жанрового изображения*, другим элементом которого нередко выступает в пикардийских пастурелях звукоподражание.

Тенденция к жанровой изобразительности и онома-топее<sup>18</sup> проявляет себя в первую очередь в рамках рефрена-припева (в форме как *chansons a refrain* так и *chansons avec des refrains*<sup>19</sup>). Отметим попутно, что пристрастие к рефрену вообще отличает труверов от трубадуров, которые к данному элементу структуры относились с предубеждением. При этом припевы (прежде всего в *chansons avec des refrains*) часто являлись, как доказывали еще А. Жанруа и Г. Парис, заимствованными из других, хорошо известных, песен. Поэтому у французских литературоведов они получили название *привитых* (*enté*)<sup>20</sup> рефренов; Е.В. Аничков называл их также «бродячие refrains».

В большинстве пастурелей труверов действительно содержатся «онома-топейные» и прочие внесловесно-слоговые элементы. Очень часто встречаются характерные припевные словечки, среди которых наиболее типично для пастурели «dorenlo» (или *dorelo*, *dorenlot* – некоторые исследователи считают, что это слово связано с разновидностью плясовой песни). Интересно, что в связи с упомянутым «жанровым изображением» эта припевка появляется не только в рефрене. Так, в анонимной пастурели «Chevauchée lez un bruel» из Сен-Жерменского

песенника (*нотный пример 1*) это словцо – в середине строфы и служит слоговой основой для подражания в пении, как считает Т. Жерольд, бурдонирующему звуку волынки<sup>21</sup>. В пастурели Бодэ де ла Кварьера<sup>22</sup>, в которой изображается попеременное пение Робена и Маро, это начальный песенный возглас каждого, но он видоизменяется в зависимости от потребностей рифмовки в репликах героев: в середине первой строфы это «O! dorenlo! diva, Marot...», а во второй – «O! dorlotin! diva, Robin...».

В пастурели видного arrasского трувера XIII века Жана Эрара «Au tems pascor» (*нотный пример 2*) весь рефрен составляет выразительное «слоговое звукоподражание», сопровождающее изображенную в пастурели деревенскую пляску: «Ciba-la la du riaux du riaux / Ciba-la la durie». В другой пастурели Эрара – «De pascor un jor ergoie», где фигурируют три пастуха с целым ансамблем музыкальных инструментов («...frestel / Pipe et muse et chalemel»<sup>23</sup>) в конце строфы изображается «люпинелла», которую Ги играет на волынке: мелодия в этом рефрене поется на слоги «Do do do do <...> delle». И еще один пример из пастурелей Эрара (*нотный пример 3*), нотированные песни которого отличаются большим разнообразием онома-топейных приемов (можно сказать, содержат микроантологию средневекового «скэта»). Р.И. Грубер, цитируя из этого заимствованного в книге Т. Жерольда образца только одну фразу, идущую на слоги

Пример 2 (приводится по изд.: *Gérolde Th. La musique au moyen âge. Paris, 1932. p. 129–130*).

Au tems pas - cor L'aut - rier un jor Par un ries che - vau - choi - e, Per -  
 En un des - tor Par la cha - lor Tro - vai em - mi ma voi -  
 rins et Gui - ot et Ro - gier; Entr' aux di - ent Qu'ap - res man - gier lert  
 la fes - te cri - e - e; Gui i men - ra po - gne - e A  
 la clo: hette et au fres - tel, Et de sa muse au grand fo - rel Fe -  
 ra la ra - bar - di - e Ci - ba - la la du  
 riaux du riaux Ci - ba - la la du - ri - e.

Пример 3 (приводится по изд.: *Gérolde Th. La musique au moyen âge. Paris, 1932. p. 202*).

Si cha - nte et note: do - ren - lot, e - o e - o a - e a -  
 - e o o do - ren - lot D'a - mor me doint dex joi - e

«e-o e-o a-e a-e», проводит параллель с «распространенными заключительными бессловесными формулами» типа тех, что сопровождали инструментальные отыгрыши. Однако в данном конкретном примере нам видится другая сигнификация: в рефрене воспроизводится пение и игра на шалмее влюбленного пастуха, призывающего свою подругу («s'amie arele au calemet»), и перед нами — точное изображение того, что указывают начальные слова рефрена: «Так поет и играет [Si chante et note]». То есть далее, что очевиднее всего для жанра, следует чередование пения и игры, которые автор пастурели связывает как мелодически, так и фонически системой переключек. Начинается «музыкальный номер» персонажа

распеванием характерного «dorenlot», на ритме и гласных звуках второго и третьего слогов которого («e-o») строится затем последующая фраза «шалмея», чей каденционный оборот (на «a-e» — видимо, от «chante») варьируется потом вторым «доренло», продолжаемым уже не «шалмеем», а «пением пастуха». Эта заключительная фраза рефрена и всей строфы завершается на звуке финалиса и распетом (прием эмфазиса) слове «радость», рифмуемся со слогом серединной каденции «шалмея»).

Таким образом, во всех примерах, как можно видеть, присутствует общая черта: сюжеты этих пастурелей содержат изображенное пение и игру на музыкальных ин-

струментах, причем вводятся они, по аналогии с грамматическим построением, как «прямая речь» (в вербальном тексте это действительно прямая речь, воспроизводимая после слов-ремарок: «так поет», «говорит», «играет» и т. п.). Подобные пояснения — общая стилистическая особенность средневекового повествования (от традиционной эпической поэмы до зарождающейся драмы), которая, как мы видим, обнаруживается и в жанре, относящемся в целом к лирическому роду. Можно говорить также о чертах внутренней драматизации (театрализации) повествования в связи с наличием и взаимодействием персонажей. Некоторые исследователи предполагают даже, что реплики диалога персонажей могли распределяться между разными исполнителями песни; возможно, что отдельные шансон параллельно пению разыгрывались двумя-тремя танцорами как мимические сценки-«*baleries*».

К этому предположению неоднократно возвращается В.Ф. Шишмарев в своей статье «Начала пастурели» (1907—1908 гг.), поскольку видит в сюжетных мотивах игры подтверждение высказанного им «обрядового толкования песенных схем»<sup>24</sup>. Имеются в виду прежде всего обряды весеннего цикла (часть года от дня Св. Георгия до Иванова дня): хороводные песни-игры под цветущими деревьями, хождение по дворам селения (или домам города) с «маем» (срезанным молодым деревцем, украшенным венками, лентами, гирляндами и т. п.) и пением «*trimouzettes* [тримузет]» (песен, подобных по содержанию и функции рождественским колядкам), выборы «короля» и «королевы», различные состязания, включая песенные и плясовые, и т. д. Выводы об этих весенних обрядах во многом делались исследователями на материале средневековой рыцарской литературы и более поздних записей фольклора. Независимо от вопроса о первичных народных формах, который мы здесь не поднимаем<sup>25</sup>, обратим внимание на сам факт привнесения описания майского праздника как в романы (например, во «Фламенку», в «Роман о Розе»), так и в жанр пастурели (почвой могла послужить вообще характерная для топики жанра связь с весенним временем года), что способствовало формированию типа песни-сценки. В этом некоторые ученые даже видели свидетельство фольклоризации жанра пастурели.

Но описание, изображение объекта — это не сам объект, а видение его изображающим: автором, который в свою очередь может быть опосредован через собственное изображение, что часто в пастурелях, — как персонаж «Я», рассказчик, присутствие которого неизбежно расслаивает план общего дискурса, как бы опредмечивая точку зрения «извне» в самом изображении. Тем более в случае с жанром пастурели, когда «рассказчик» принадлежит другому миру, нежели тот, о котором он повествует. Это «другой мир» не только в социальном плане, но — коль скоро речь идет о поэтическом творчестве — прежде всего в плане эстетическом, с его собственными законами и установками. В этом свете, думается, не следует

слишком доверять «реализму» пастурелей. Ближе к истине, вероятно, Ж. Бланшар, когда пишет, что «реалистическая предвзятость, которую отмечают в пикардийских пастурелях, является литературной конвенцией», и «объективный элемент, затронутый в этих пьесах, менее определяется прямым наблюдением, чем общей традицией»<sup>26</sup>.

В данном случае, очевидно, можно говорить о «жанризме» (в искусствоведческом смысле термина) как литературной конвенции, новой для средневекового искусства, насколько ново было само это искусство. «Жанризм» вносит не только занимательность в сюжетное развертывание, но и разнообразие в стилистический рельеф текста, тем усиливая, если можно так сказать, саму литературность как качество этого текста. Поэтому, как ни парадоксально, пастурели-сценки, если рассматривать их с точки зрения самого жанра, оказываются не менее далеки от фольклора как жанрового рода, нежели «классические» пастурели трубадуров. В некотором отношении, возможно, даже дальше — во всяком случае, к такому выводу подталкивает наблюдение дальнейшей судьбы средневековой пастурели. Как пишет В.Ф. Шишмарев, «“типическая” форма пастурели — единственная вошедшая в обиход народной песни» в дальнейшем<sup>27</sup> (где она стала прежде всего снова песней женской), тогда как «сценки не пережили эпохи литературного интереса к пастурели, что объясняется, конечно, характером их содержания»<sup>28</sup>.

Формирование названной конвенции происходило, видимо, достаточно активно: в XIII веке распространилась «мода на фольклор» (о чем пишут, например, В.Ф. Шишмарев и П. Зюмтор). Пастурель среди прочих литературных музыкально-поэтических жанров должна была быть охвачена этой модой в первую очередь в силу тематической предрасположенности. Но это не прекращало ее существования как литературного (*художественного*) жанра. Таким образом, сущность жанровой модификации пастурели определяется все же не самим «жанризмом» (и тем более не фольклоризацией), хотя он мог служить как бы катализатором этой модификации.

В целом обращение, по сравнению с первым типом жанра, к более развитым сюжетам с большим числом действующих лиц, усиление плана «изображения», «представления» (пения, музицирования, танцев), способы введения «изображения», — все это не только укрепляло игровой элемент (свойственный, как мы видели, и первому типу), но преобразовало его, выводя лирический жанр к границе со сферой жанров драматических.

В качестве характерного примера модификации жанра, определившей отличие пикардийской пастурели от пастурели «классической», обратимся еще раз к песне Жана Эрара «*Au tems pascoz*» (*нотный пример 2*). В ней рассказчик повествует о том, как на днях, прогуливаясь верхом (характерное для всех видов пастурели сюжетное начало на типичных лексических формулах), встретил



на своем пути пастухов Пэррена, Гийо и Рожье (все имена – типично деревенские и переходят из одной пастурели в другую), которые собирались устроить праздник, пирушку. С друзьями их музыкальные инструменты («frestel et muse»), которые они и пускают в ход: рефрен целиком строится на звукоподражательных слогах. Дальнейшие события воспроизведем по описаниям Е.В. Аничкова и В.Ф. Шишмарева. Поэт на обратном пути застаёт пастухов с их подружками в разгаре праздничного веселья. Однако, как он видит, танцы прерываются дракой: влюбленный в пастушку Сарру Рожье в порыве небеспричинной ревности бросается на Пэррена, и сценка заканчивается общей потасовкой, в которой пострадавшей оказывается ни в чем не повинная волынка Гийо, разорванная ударом ножа<sup>29</sup>.

Содержание данной песни монтируется из последовательности устойчивых для пикардийской пастурели сюжетных мотивов, разыгрываемых ансамблем из числа повторяющихся в историях такого рода персонажей. Повествование насыщено диалогом и «изображением» (ономатопейный рефрен превращается то в звукоподражание музыкальным инструментам, то в припев плясовой песни)<sup>30</sup>.

Момент «изображения», «представления», разрабатываемый пикардийскими пастурелями, даже независимо от справедливости гипотезы об их театрализованном исполнении, сокращает дистанцию между жанром песенной пастурели и «Игрой о Робене и Марион» Адама де ля Аля. «Игра» предстает тогда не как параллельное ответвление пасторального жанра в Средние века, соотносимое с песенной пастурелью как драматическая ветвь с лирической, а как побег все той же жанровой ветви песенной пастурели, в полной мере раскрывающий и развивающий внутренний драматический потенциал жанра песенной лирики.

Действительно, содержание «Игры» Адама<sup>31</sup> строится на контаминации основных сюжетных мотивов песенных пастурелей, причем всех трех типов: дважды обыгрывается мотив встречи рыцаря с пастушкой, есть беседа пастухов и есть их праздник с пирушкой, играми, танцами; не забыты также мотивы ревности, соперничества и даже появления волка (последние три мотива, впрочем, затронуты вскользь и не получают дальнейшего развития в сюжете). На первом плане «Игры» действие обусловлено прежде всего моделями пуатевинского и артезианского типов пастурели. Главные персонажи пьесы носят наиболее «частотные» для позднейших французских пастурелей имена. Однако в конце XIII столетия, как считал Е.В. Аничков, эта пара имен в песенной литературе имела еще недолгую историю – здесь ученый ссылаясь на роман начала XIII века «Гильом де Доль» Жана Ренара, отразивший песенную моду своего времени. Наричательное значение данных имен оформилось, видимо, как раз на протяжении XIII века, чему, вероятно, способствовала и «Игра» Адама. Данная

пара персонажей, закрепившись в области художественного творчества, «олитературируется», постепенно переосмысливаясь в типичную для пасторального жанра пару «совершенных влюбленных».

В соответствии с характером общего развертывания композиция «Игры» Адама может быть разделена на две части. Структура первой из них более дискретна, чем второй, поскольку определяется сценами-явлениями (не обозначенными в рукописи, но вполне очевидными): 1 – пастушка Марион и рыцарь Обер; 2 – Марион и Робен; 3 – Робен с Готье, Бодоном (кузены Робена) и Пероннель (подруга Марион); 4 – рыцарь и Марион, затем Робен; 5 – Робен с Готье и Бодоном, затем Марион и рыцарь.

Во второй части (после окончательного отъезда рыцаря Обера и после как бы подводящей черты под всеми напастями сентенции Готье «раз беде пришел конец, пусть нас она уж не тревожит» – *В.Б.*, с. 90) последовательность эпизодов определяется не столько явлениями, сколько «сценарием» праздника, создаваемым самими персонажами. Друзья приветствуют подоспевших Гюара и Пероннель и все по команде Марион поют припев, смысл которого («в такой славной компании как не быть хорошему веселью!» – *R. et M.*, с. 381) определяет установку дальнейшего действия. Предлагаются различные игры, из которых выбирают сначала игру в Святого Куана (в переводе Бенедикта – «Святого Кузьму»), где содержание сводится к тому, чтобы рассмешить «Святого Куана» (им вызвался быть Робен) и не рассмеяться самому. После нескольких туров Марион прекращает эту игру и призывает выбрать другую, менее грубую. Ею, по предложению Бодона, становится игра в «королей и королев»<sup>32</sup>. Главным «королем» выпадает жребий быть самому Бодону, его тут же наряжают, надевая в качестве короны шляпу Пероннель. Бодон с усердием ведет свою роль: одного за другим призывает «ко двору» «королей» и «королев», задавая каждому вопрос, на который тот должен отвечать без утайки. Всех умиляет ответ Марион, которая с открытым сердцем признается в любви к Робену.

Игру прерывает весть о волке, утащившем овцу из стада Марион. Робен, в первой части пьесы самым позорным образом совершенно пасовавший перед рыцарем, храбро бросается вслед волку и быстро возвращается, неся испуганную и грязную овцу (весь этот подвиг укладывается в пять строк роли Робена). Данный эпизод с внезапным вторжением волка и похищением овцы воспринимается как аллегорическая реминисценция похищения Марион рыцарем, предоставляющая к тому же возможность реабилитации «славного парня» Робена. Подобная реминисценция создает дополнительную связь двух частей «Игры», как и обещание Робена, данное в конце первой части, проплясать «treske», которое выполняется только в финале всей пьесы<sup>33</sup>.

Игры продолжают: Бодон предлагает и Пероннель, по примеру Марион, выбрать себе пару. Возника-

ет сценка шуточного соперничества Бодона, Гюара и Готье, последний даже начинает склонять Пероннель в свою сторону перечислением принадлежащего ему имущества. Но та высказывает опасение, что он не поладит с ее братом Гийо, на чем «сватовство» и заканчивается. Наступает время готовить праздничную трапезу, и Робен, направляемый Марион, уходит в село за пополнением провизии и за «музыкой», спев перед тем два куплета шуточной песенки с «любовно-гастрономической» тематикой. Следующая затем разговорная сцена Гийо, Рожо и Варнье, к которым пошел Робен, – единственная во второй части, возобновляющая принцип явления; кроме того она своей камерностью, отступлением от основной сюжетной линии, соответственно риторическому закону *digressio* оттеняет яркий финал, где действует наибольшее число всех персонажей пьесы (восемь из десяти).

В финале в картину общего веселья вписывается два музыкальных «номера». Первый – это неудачная попытка Готье спеть жесту, за грубость слов которой выговаривает брату прерывающий пение Робен: «Ты слишком в шутках стал развязным, / Подобно менестрелям грязным» (В.Б., с. 94). Второй «номер» – завершающая пьесу общая пляска («treske» или «tresque»)<sup>34</sup>, вести которую Марион просит Робена в качестве доказательства его любви и как самого умелого танцора (репутация, видимо, немало объясняющая исключительное расположение к Робену всех его друзей). Эта пляска создает арку со второй картиной, которая завершалась развернутым изображением танцевально-игровой песни Робена и Марион в «народном духе». Заключительная танцевальная песня представлена в рукописи лишь начальными тремя строками, которые запекает Робен и далее, очевидно, должны подхватить все участники. Видимо, характерное для комических представлений завершение на песне-пляске, о котором по отношению к XV–XVI векам писал Тьерсо, было принято и во времена Адама<sup>35</sup>. Позднее подобное завершение утвердится во французской комической опере – в форме заключительного водевиля, где герои по очереди поют куплеты и хором подхватывают припевы. Удивительную близость финалу «Игры» Адама с его танцевальной песней «За мной, все за мной по тропинке по лесной» обнаруживает «Деревенский колдун» Ж.-Ж. Руссо, где в заключение поют куплеты «Идемте танцевать под вязами». Примечательно, что перед этим водевилем разыгрывается балетная пантомима на характерный для жанра пастурели сюжет: крестьянская девушка отвергает ухаживания шевалье, предпочитая ему своего деревенского дружка.

Таким образом, как видим, содержание «Игры» Адама действительно строится на сочетании типичных сюжетных элементов песенных пастурелей. Но не только сюжетных: музыкальная составляющая «Игры» также опирается на песенную пастурель как в смысле жанровых характеристик мелодики, так и с точки зрения некоторых композиционных моментов.

Все действие пьесы, начинающейся с песенки Марион и заканчивающейся плясовой песней Робена, насыщено музыкой – правда, не в равной степени. Так же, как и характеристики персонажей: больше всего пения в партиях Марион и Робена. Всего в пьесе 17 музыкальных «номеров» – песен и припевок. Наибольшая их часть (11) содержится в начальных картинах. Собственно, эти две сцены являются главными в драматургическом построении, поскольку дальше действие пьесы как бы еще раз проходит заданную в них последовательность событий (историю преодоления препятствия в лице вторгающегося извне рыцаря на пути к счастью идилических влюбленных с неизменным праздником в конце). Но это *амплифицированное* повторение, которое осуществляется по принципу расширяющихся кругов: с варьированием фабулы, удвоением и пролонгированием сюжетных ходов, привнесением подробностей и пояснений (в виде дополнительных сюжетных мотивов, эпизодов, действующих лиц). Однако более причудливый драматургический узор вышивается на основе того же рисунка, что и фабула первых двух сцен, которые в свою очередь вырастают из весьма компактных песенных пастурелей, вплетенных в развитие сценического действия.

В первой из картин почти четверть стихов (25 из 103) идет на музыку, во второй – более трети (47 из 129). Первая картина вообще представляет собой вполне законченную «инсценировку» пастурели первого типа. Все ее содержание сводится к словесному турниру рыцаря

#### Пример 4

Vous perdez vos paine, sire Aubiert; Je n'ai-me-rai au-tre que Ro - ber .  
 Vous per - dez vos pai - ne, sire Au - biert;  
 Je n'ai - me - rai au - tre que Ro - bert.

#### Пример 5

Je me re-pai-roi-e du tournoi-ement. Si trouvai Ma-ro-te seu-  
 lete au cors gent.  
 Je me re - pai - roi - e du tour - noi - e - ment.  
 Si trou - vai Ma - ro - te Seu-lete, Au cors gent.

### Пример 6

Robins, veux-tu que je le mèche Sur ton chief par a-mou-re-te.  
 Ro-bin veux-tu que je le mè-che  
 Sur ton chief, par a-mou-rè-te.

### Пример 7

LI CHEVALIERS.  
 Hui main jou chevauchioie Lès l'o-riè-re d'un bos;  
 Trouvai gentil bre-giè-re, Tant bè-le ne vit roys. Hé, Trai-ri,  
 de-luriau, de-luriau, de-lu-riè-le; Trairi, de-luriau, de-luriau, de-lurot.  
 Hui main jou che-vau-choi-e  
 Les lo-riè-re d'un bos.  
 Trou-vai gen-til bre-giè-re  
 Tant be-le ne vit  
 roys. Hé! trai-ri de-lu-riau,  
 de-lu-riau, de-lu-riè-le, Trai-ri  
 ri de-lu-riau, de-lu-riau, de-lu-rot.

Обера и пастушки Марион, в котором героиня отклоняет все доводы шевалье, попутно вышучивая его с помощью снижающей каламбурной подмены его слов, все время ускользя за пределы смыслов, навязываемых речами Обера, провоцируя недоразумения, препятствующие «взаимопониманию» и подчеркивающие стилевую дистанцию их миров<sup>36</sup>. Но интереснее всего то, что в духе будущего «театра представления» эта сцена разворачивается *из песни* и в конце вновь уходит *в песню*. Это —

две песни рыцаря, пастурели по жанру, близких к роду *chansons à personnages* (песен персонажей). В пьесе они ограничены только зачином, тогда как основная фабула «классического» типа раскрывается уже театральными средствами, где рыцарь превращается из первого грамматического лица своих песен во второе лицо диалога и третье — для зрителя<sup>37</sup>.

Чисто музыкальным образом Адам дополнительно скрепляет композицию сцены, вводя в диалог пение по принципу рефрена-припева, а также на расстоянии связывая эпизоды и тем привнося дополнительный смысл. Так, Марион, узнав имя рыцаря, тут же поет (*нотный пример 4*): «Хлопоты напрасны, сир Обер, / Мне один лишь нужен — мой Робер» (*R. et M.*, с. 354). При этом Марион не только рифмует имена — она варьирует мелодию первой песни рыцаря (*нотный пример 5*), завершая фразу попевкой, с которой начнется следующий ее рефрен, где она будет петь о своем дружке-пастушке; а кроме того, предвосхищается также песня о веночке, которую будут распевать Марион и Робен в середине следующей картины<sup>38</sup> (*нотный пример 6*).

Завершается первая сцена куплетом пастурели, которую поет уезжающий рыцарь, и его песня становится автокомментарием персонажа, а также и музыкально-жанровым обобщением только что совершившегося театрального действия (*нотный пример 7*). В этой песенной пастурели типичны слова: «Пришлось лесной опушкой / Мне нынче проезжать / И встретиться с пастушкой, / Что лучше не сыскать». Типичны и принципы формообразования: начальный катрен с перекрестной рифмой и завершающий ономапейный рефрен. Причем это рефрен *заимствованный*, или «*привитый*» — из партии Марион, которая только что пропела этот рефрен, словно бы подытоживая им, и довольно насмешливо, разговор с Обером (оттуда же заимствована начальная попевка пастурели рыцаря). То есть происходит обратная трансформация пастурели из драматической формы в песенную, и эта песня как будто «складывается», рождается непосредственно на глазах зрителя.

Таким образом, театрализованная пастурель Адама для Аля использует многие элементы, принципы и приемы жанра песенной пастурели. Это:

- 1) тематика в целом и набор основных сюжетных мотивов;
- 2) ансамбль персонажей и типизировавшихся в жанре «пастушеских» имен;
- 3) принцип жанрового изображения: изображенное пение, танцы, игры (в пьесе Адама, помимо собственно их визуализации, это создает также эффект «театра в театре»);
- 4) прием звукоподражания в пении, особенно характерно — звучанию музыкального инструмента; здесь же можно упомянуть наличие ономапейных припевов, связанных с песнями плясового и игрового характера;

5) композиционный принцип рефрена; в пьесе Адама введение вокальных рефренов к произносимым поэтическим построениям ближе всего форме *chansons avec des refrains*, однако некоторые рефрены – третий рефрен Марион в 1-й картине («Пастушок мой...», *R. et M.*, р. 355), рефрен Марион в четвертой картине («Я слышу, Робен играет ...», *R. et M.*, р. 374), жеста Готье (*R. et M.*, р. 409) – подобно форме *chansons a refrain*, вносят перебивку синтаксического ритма, нарушая в данном случае преобладающую согласованность ритма чередований реплик в диалогах персонажей с поющими и непоющими фрагментами.

6) принцип «привитого» рефрена – реализуется в «Игре» по меньшей мере трижды: как «внутритекстовое» заимствование – два рефрена в речи и пении рыцаря

Обера (из партии Марион, первая сцена), как «внетекстовая цитата» – жеста в исполнении Готье.

Высказанные наблюдения и сравнительный анализ позволяют подтвердить сделанный выше вывод о жанровой атрибуции «Игры» Адама как, прежде всего, видо-вом ответвлении, образовавшемся на более фундаментальной основе жанра средневековой песенной пастурели в результате устремления последней к драматизации, – ответвлении, укрепленном перекрестным влиянием народно-обрядовых действий и жанра фаблио, опытом постановок светских *entremets* («междуяствий») и церковных драм. Перед нами – интереснейший исторический пример *жанровой амплификации*, когда песенный жанр разрастается до театрализованной версии: *cantus versus ludus*.

## Примечания

<sup>1</sup> См.: Грубер Р.И. История музыкальной культуры. Т. 1: С древнейших времен до конца XVI века. Часть 2. М.; Л.: Музгиз, 1941. С. 482.

<sup>2</sup> *Falck R. Adam de la Halle // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie. L., 1980.*

<sup>3</sup> Если первое название пьесы просто указывает на имя автора, то второе, стоящее рядом с первым, весьма загадочно, и его переводят то как «Игра о беседке» или «Игра в беседке» (еще Г. Парис высказал предположение, что *feuillée* означает грот или беседку из листьев, где была устроена сцена – см.: Аничков Е.В. Очерк литературной истории Арраса в XIII веке // Журнал Мин-ва нар. просвещения. Часть СССРXVII. СПб., 1900 (февраль). С. 285), то как «Игра под листвою» или «Зеленое действо» (В.Ф. Шишмарев, использующий последнюю версию, усиливает тем самым ассоциацию с «зелеными святами», т. е. временем пасхальных праздников – см.: Шишмарев В.Ф. Книга для чтения по истории французского языка IX–XV вв. М.; Л., 1955. С. 253).

<sup>4</sup> См. Шишмарев В.Ф. Указ. соч. С. 245.

<sup>5</sup> *Blanchard J. La pastorale en France aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval. Paris, 1983. P. 41.*

<sup>6</sup> См.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 1 / Сост. и ред. С. Мокульского. М., 1953. С. 95.

<sup>7</sup> *Неф К. История западноевропейской музыки / Пер. с франц. Б.В. Асафьева (Игоря Глебова). М.: Музгиз, 1938. С. 29.* Показательно, что французское музыковедение XIX века чаще всего называло «Игру» Адама комической оперой (см., например: *Nisard Th. Le plus ancien de nos opéras-comiques // Revue de musique ancienne et moderne, 1 (1856). P. 593–611.*

<sup>8</sup> Так квалифицирует «Игру» Адама Э. Ланглуа в предисловии подготовленного им издания пьесы (*Adam le Bossu. Le Jeu de Robin et Marion / Ed. Ernest Langlois. Paris: A. Fontemoing, 1896. P. 22*); к нему присоединяется Е.В. Аничков (Указ. соч. С. 276). Приведем также и высказывание П. Зюмтора по тому же поводу (оно носит не столько полемический характер, как кажется на первый взгляд, сколько уточняющий): «Это не драматизация ранее существовавшего текста, а монтаж, проделанный на основе «текста» виртуального – традиции пастурелей <...> игра воспроизводит изотопию и использует сам код пастурелей, включая его в сценическое сообщение» (Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики / Пер. с франц. СПб.: Алетейя, 2003. С. 463). Как и литературоведы старшего поколения, П. Зюмтор не предпринимает дальнейшего жанрового анализа связей «Игры» с пастурелью и, кроме того, вовсе не касается интересующей нас музыкальной стороны пьесы.

<sup>9</sup> *Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1: По XVIII век. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. Музыка,*

1983, с. 67. В том же смысле Р.И. Грубер называет «Игру» Адама «драматизированная пастураль» – «расширенная, развитая пастураль, где свойственный обычной пастурали момент описательный заменен живым действием выведенных на сцене персонажей» (Указ. соч. С. 41). Уже упомянутый Ш. Бланшар, исследуя функционирование в «Игре» пастуральных моделей, сформировавшихся в поэтических пастурелях, делает вывод, что «в более просторном поле пьесы» осуществляется необратимый переход от лирического поэтического жанра идиллии к драматическому театральному жанру фарса (с. 40–41), и структура «Игры» Адама, таким образом, базируется, в целом, «на существовании двойного миметического поля – идиллии и фарса» (с. 351). Поскольку в жанровой атрибуции Бланшара музыкальный компонент никак не учитывается, мы не будем более на ней задерживаться.

<sup>10</sup> *Грубер Р.И. Указ. соч. С. 41, 48.*

<sup>11</sup> *Прюньер А. Новая история музыки. Т. I: Средние века – Возрождение. М.: Музгиз, 1937. С. 59–60.* То же мнение категорично высказывал и Ж. Тьерсо: «Адам де Ля Алль не был автором мелодий “Робена и Марион”» – «мы имеем сборник народных песен» (Тьерсо Ж. История народной песни во Франции. М.: Сов. композитор, 1975. С. 361).

<sup>12</sup> *Dufournet J. L'intertextualité de «Jeu de Robin et Marion». Mise au point // Le théâtre arrageois au XIII<sup>e</sup> siècle. Orléans, Paradigme (Medievalia, 69), 2008. P. 139–166.*

<sup>13</sup> См.: *Коробова А. Рождение пастурели трубадуров из духа средневековой куртуазии (опыт жанрового анализа) // Старинная музыка. 2005, № 3–4. С. 8–16.*

<sup>14</sup> О генезисе пастурели труверов нет единого мнения: была ли она перенята из Прованса вместе с другими поэтическими жанрами трубадуров либо имела собственные корни на севере Франции. Ряд знатоков (Ф.К. Диц, Г. Грёбер, Г. Парис и др.) считали, что пастурель у трубадуров и труверов имела общие истоки в полународной песне, в своей более примитивной форме сохранившейся дольше на севере Франции (см.: Аничков Е.В. Указ. соч. С. 266–267).

<sup>15</sup> *Зюмтор П. Указ. соч. С. 312.*

<sup>16</sup> *Шишмарев В.Ф. Этюды по истории поэтического стиля и форм // Избранные статьи: Французская литература. М.; Л.: Наука, 1965. С. 72–74.*

<sup>17</sup> Это тяготение пастурели отмечено еще Ж.Б. Беком: «В многочисленных песенниках, прежде всего среди пастурелей содержится значительный отголосок танцев» (*Beck J.B. «Die Melodien der Troubadours. <...>. Straßburg, 1908. S. 96.*

<sup>18</sup> Справедливости ради надо сказать, что склонность к «ономапейным рефренам» (термин М. Шанфлери) проявляется не только в пастурелях: Ж. Тьерсо отмечал эту черту также в ремесленных, солдатских и, особенно, в плясовых песнях, где «чисто поэтический элемент уже не играет особой роли» (Указ. соч. С. 117).

Заметим попутно, что Ж. Тьерсо, а также Т. Жерольд, Р.И. Грубер и некоторые другие авторы употребляют понятие ономотопеи, видимо, в расширительном смысле. Грубер в подобных случаях пользуется также выражением «бессмысленные слоги» (Указ. соч. С. 48). Вместе с тем, «внесловесные» слоги (назовем их так) песенных текстов не всегда имеют звукоподражательный характер. Как, аналогично, в русской песне встречается и звукоподражательное «дильдон», «трень-брень», но и связанные с древним мифопоэтическим мышлением припевы «ладо лель», «люли-люли», «баю-бай», а наряду с ними — удобные для пения интернациональные припевы типа «тра-ля-ля». Последние в пастурелях труверов представлены довольно широко и разнообразно (например, «циба-ля-лям дю-рё дю-рё» у Жана Эрара, «ва лим дю-рё ли дю-рё ле-ре-ле» у Ришара де Семили). Поскольку в таких рефренах нередко подразумевается еще и подражание в пении манере инструментальной игры, то их типологически можно сравнить с тем, что в современном языке называется джазовым словечком *scat*.

<sup>19</sup> Эта терминология закрепилась под влиянием французской школы (см. классификацию шансон у Т. Жерольда: *Gérolde Th. Histoire de la musique des origines à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1936. P. 273–277). Данные обозначения можно перевести как «рефренная шансон» (в *chansons à refrain* рефрен-припев неизменно повторяется от куплета к куплету) и «шансон с припевами (в *chansons avec des refrains*, в отличие от первой разновидности, куплеты заканчиваются разными припевами).

<sup>20</sup> Понятие *enté* в музыке и поэзии претерпело некоторое изменение на протяжении XIII–XIV веков (см.: *Butterfield A. «Enté»: a survey and reassessment of the term in thirteenth- and fourteenth-century music and poetry // Early Music History*, 22 (2003). P. 67–101).

<sup>21</sup> *Gérolde Th. La musique au moyen âge*. Paris, 1932. P. 201.

<sup>22</sup> См.: *Aubry P. La Chanson Populaire dans les textes musicaux du moyen âge*. Paris, 1905. P. 8.

<sup>23</sup> О средневековых музыкальных инструментах, в том числе в связи с их упоминанием в текстах труверов, см. XX главу в книге Т. Жерольда (*Gérolde Th. Op. cit.* P. 368–423).

<sup>24</sup> *Шушмарев В.Ф. Этюды по истории поэтического стиля и форм ...* С. 78, 129.

<sup>25</sup> Сами исследователи порой затрудняются в установлении причинно-следственных связей: являются ли, например, выборы «майского короля и королевы», «похороны Бахуса» и т. п. народными обрядами или более поздним оформлением феодальной эпохи (не без воздействия замковой культуры празднеств), уже весьма отдаленно связанным с хтоническим весенним обрядом охоты на «зеленого человека», его общинно-ритуальным убийством и разрыванием (о последнем см.: Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. М., 1983. С. 50–51).

<sup>26</sup> *Blanchard J. Op. cit.* P. 18.

<sup>27</sup> О том же свидетельствует современная энциклопедия: «Жанр сохранялся много столетий как в фольклорной, так и в художественной песне; примеры обычно открываются строкой “L'autre jour par un matin” и “L'autrier me chevalchoie” — в современных фольклорных песнях точно так же, как в ряде полифонических переложений XV–XVI вв.» (*Dobbins F. Pastourelle // The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. Vol. 19. London, 2001. P. 227).

<sup>28</sup> *Шушмарев В.Ф. Этюды по истории поэтического стиля и форм ...* С. 126.

<sup>29</sup> *Аничков Е.В. Указ. соч.* С. 270–271; *Шушмарев В.Ф. Этюды по истории поэтического стиля и форм ...* С. 75–76.

<sup>30</sup> В музыкально-поэтической форме песни-сценки проявляются черты, сочетание которых характерно для строфики пикардийских пастурелей (хотя по отдельности их можно встретить и в других песенных жанрах труверов, некоторые — и у трубадуров). Это сочетание основано на взаимодействии более устойчивых для жанра моментов (выделение первого катрена, преимущественно с перекрестной рифмой; преобладание парной

рифмы и парной музыкально-синтаксической периодичности в дальнейшем развертывании; наличие рефрена-припева с заключением на ономотопейных слогах) и вариативности общей структуры, благодаря которой каждый образец пастурели практически не имеет двойника.

<sup>31</sup> В дальнейшем описании использован нотированный текст «Игры о Робене и Марион» по изданию: *Adam de la Halle. Li Gieus de Robin et de Marion // Adam de la Halle Oeuvres complètes. Poésies et musique*. Slatkine Reprints. Genève; Paris, 1982. P. 349–412 (при ссылках в нашем тексте сокращенно обозначается *R. et M.*). А также два русскоязычных перевода: 1) перевод В. Бенедикта для постановки «Игры» в «Старинном театре» Н.Н. Евреиновым в 1907 году (по изд.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С.С. Мокульского. Т. 1. М., 1953. С. 84–96) — обозначается инициалами *В.Б.*; 2) перевод А. Сухотина (по изд.: Зарубежная литература средних веков / Сост. Б.И. Пуришев. М., 1974. С. 359–363) — обозначается инициалами *А.С.* Отсутствие в дальнейшем изложении ссылки на какой-либо из этих двух переводов означает обращение автора статьи к собственному варианту перевода данного фрагмента пьесы Адама.

<sup>32</sup> Особым смыслом в этой игре из пьесы Адама уделено специальное внимание в статье: *Badel P.-Y. Jouer aux rois et aux reines — jouer à tintin (d'Adam de la Halle à Charles d'Orléans) // «Qui tant savoit d'engin et d'art». Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto*. Poitiers, 2006. P. 253–262.

<sup>33</sup> Указанные связи, наряду с другими особенностями структуры, о которых еще пойдет речь, а также искусной поэтической стилистикой, несомненно, относятся к числу тех черт данной пьесы, которые имеют в виду, когда пишут об изящном мастерстве Адама.

<sup>34</sup> Танец вообще занимает в «Игре» большое место, и не удивительно, что его роли исследователи уделяют значительное внимание (см., например, статьи: *Ferrand F. Le Jeu de Robin et Marion: Robin danse devant Marion. Sens du passage et sens de l'oeuvre // Revue des langues romanes*, 90 (1986). P. 87–97; *Fontaine M.-M. Danser dans le Jeu de Robin et Marion. Le corps et ses énigmes au Moyen Âge // Actes du colloque, Orléans, 15-16 mai 1992*. Caen, 1992. P. 45–54; *Hurlbut J. Body language in Le jeu de Robin et Marion: the Aix witness // Gesture in Medieval Drama and Art*. Kalamazoo, 2001. P. 221–229).

<sup>35</sup> Возможно и раньше. Во всяком случае, еще в романе «Гильом де Доль» упоминается — как сюжетный ход — продолжение праздника танцем (в данном случае назван модный во Франции того времени кароль): «Ont fetes durer les caroles [Праздники продолжают каролями]».

<sup>36</sup> Таким образом, уже в I картине со всей очевидностью проступает условность «деревенской» темы в пьесе Адама. В современной литературе этой черте «Игры» уделено немало внимания (см., например, статьи: *Brusegan R. Le Jeu de Robin et Marion et l'ambiguïté du symbolisme champêtre // The Theatre in the Middle Ages*. Louvain, 1985. P. 119–129; *Dufournet J. Complexité et ambiguïté du Jeu de Robin et Marion. L'ouverture de la pièce et le portrait des paysans // Le théâtre aragois au XIII<sup>e</sup> siècle*. Orléans, 2008. P. 139–166; *Varty K. Le mariage, la courtoisie et l'ironie comique dans le Jeu de Robin et de Marion // Marche romane*, 30 (1980). P. 287–292).

<sup>37</sup> Третьим грамматическим лицом рыцарь становится также при еще одной жанровой модуляции «фабулы встречи»: в двух рассказах о случившемся событии (Марион — Робену во второй сцене и Робена — кузенам в третьей сцене).

<sup>38</sup> Ниточка от этой песни протянется также к четвертой картине, где в рефрене Марион, предупреждающей назойливого рыцаря о приближении Робена («Я слышу, Робен играет на своем серебряном флажолете» — *R. et M.*, p. 374), возникает уже знакомая полевка. Интересно, что в первых мотивах данного рефрена можно слышать подражание характерному звучанию того инструмента, который в нем упоминается («То в серебряный свой рог / Мой Робен трубит» — *В.Б.*, с. 89, затуманивает здесь связь слова и музыки, поскольку речь идет о небольшой флейте, роде свирели, с высоким — «серебряным» — звуком).



### Транскрипция мотетов Филиппа де Витри как реконструкция

В 1956–1958 годах вышло в свет четырехтомное нотное издание «Полифоническая музыка XIV века», подготовленное известным американским музыковедом Лео Шраде<sup>1</sup>, первый том которого содержал мотеты Филиппа де Витри (1291–1361) – одного из основоположников французского *Ars nova*. Музыкальной наукой Витри был оценен прежде всего как теоретик, автор трактата «*Ars nova*» («Новое искусство», начало 1320-х гг.). Й. Вольф, рассматривая этот трактат как один из поворотных пунктов в истории западной дотактовой нотации, расширил рамки термина *Ars nova*, ограниченного у Витри областью ритмики, до обозначения целой исторической эпохи<sup>2</sup>. Статус Витри как композитора был возрожден Г. Бесселером, приписавшим ему авторство восьми мотетов<sup>3</sup>. Позднее Л. Шраде довел этот список до 14 мотетов (еще от одного сочинения в этом жанре сохранились только поэтические тексты). Критическое издание сочинений Витри, увидевшее свет еще в 1950-х годах, и сегодня остается самой основательной публикацией его музыки.

Между тем, исследование мотетов Витри показывает, что транскрипция Шраде нуждается в известной корректировке. Последняя, в частности, касается координации в вокальных партиях словесного текста и мелодии. В ряде случаев подтекстовка должна быть сдвинута в ту или иную сторону относительно нотной строчки. Повод для разночтений дает сама оригинальная нотация мотетов. Мотеты записаны по голосам, слова поэтического текста подставлены под ноты без разбивки на слоги. В целом установить, какой слог к какой ноте относится, достаточно легко, однако встречаются места, которые можно трактовать по-разному. При этом в разных рукописях одного и того же мотета обнаруживаются некоторые различия в координации текста и музыки.

Пожалуй, наиболее спорна транскрипция четырехголосного мотета 1330-х годов «*Gratissima virginis species*», причиной чему становится характер подтекстовки одного из его голосов, а именно дуплума.

Мотет «*Gratissima*» дошел до нас в нескольких источниках, два из которых содержат все партии целиком. Это рукописный кодекс XIV века из итальянского города Ивреа (Ivrea, Biblioteca Capitolare 115), а также манускрипт той же эпохи из библиотеки при Кафедральном соборе британского города Дарема (Durham, Cathedral Library, MS C.I.20). Предлагаемые поправки к транскрипции Шраде основываются на последнем источнике, который, очевидно, был приобретен для города Дарема настоятелем собора, знаменитым Джоном Вессингтоном (1371–1451). Партии триплума и дуплума размещены в нем на одном листе (fol. 337) – одна под другой.



Ил. 1. Партия дуплума мотета «*Gratissima*»

\* Гирфанова Марина Евгеньевна – кандидат искусствоведения, доцент Казанской государственной консерватории имени Н.Г. Жиганова (e-mail: grfn@inbox.ru)

Мотет принадлежит к числу изоритмических: основанием двух его частей являются два проведения колора в теноре, причем первое содержит шесть талей, второе – неполных восемь<sup>4</sup>.

В дуплуме Витри останавливает свой выбор на поэтической форме, к которой обращается в мотетах чаще, чем к какой-либо другой<sup>5</sup>. Строфа стихотворной формы складывается из двух десятисложников, связанных одной рифмой:

*Gratissima virginis species  
Quam decorat carnis mundicies*

*Usque centrum placasti intima  
Mei cordis plaga dulcissima...*<sup>6</sup>

В первой части мотета строфа дуплума равна по своим масштабам двум проведениям талы (в сумме 30 тактов<sup>7</sup>), при этом две ее строки соотносятся по времени звучания в пропорции 2 : 1 (20 и 10 тактов соответственно). Первую часть мотета наполняют три таких строфы<sup>8</sup>. В транскрипции Л. Шраде ритмомелодический материал в строфах постоянно обновляется (единственно, вторая строка третьей строфы в точности повторяет слогоритмическую схему второй строки первой строфы). Между тем рукописный источник указывает на возможность иного соотношения словесного текста и вокальной мелодии. Форма дуплума кардинально меняется: во всех трех строфах действует одна и та же слогоритмическая схема<sup>9</sup>:

предлагаемая транскрипция

[вторая строфа]

22



us - - - que cen - - - trum pla -  
ca - - sti in - - ti - - - ma

42



me - i cor - dis pla - ga dul - cis - si - - ma

[третья строфа]

52



In - - - tra sti - - - lans a -  
mo - - ris spi - ri - - - tum

72



ne - - sci - en - tem pec - to - ris e - xi - tum

Строение дуплума подпадает под определение «песенная форма», которое использовала Ю.К. Евдокимова применительно к одноголосным песенным образцам, бытовавшим в творчестве трубадуров и труверов, а также к структурно подобным им образцам одноголосных форм в составе мотета XIII века<sup>10</sup>. Подтверждает предлагаемую транскрипцию дуплума и то, что Витри ранее уже обращался к мотету с песенной формой в дуплуме, и опыт такого обращения, как будет показано ниже, сказался на мотете «Gratissima».

Мотеты Витри с песенной формой в дуплуме восходят к одной из жанровых разновидностей мотета XIII века, которая по преимуществу связана с французскими поэтическими текстами в верхних голосах. Тематика этих

текстов вращается вокруг куртуазной любви – городской или пасторальной. Иногда встречаются стихи, описывающие беззаботную жизнь Парижа, а также содержащие моралите. Ведущим голосом выступает средний – дуплум, в его строении получили отражение бытовавшие в светской среде одноголосные песенные формы<sup>11</sup>. При этом могло быть и прямое заимствование: особенно впечатляют партии дуплумов, цитирующие рефрены шансон. Тенор трактуется как гармоническая основа многоголосия, верхний голос (триплум) – как сопровождающий главный голос контрапункт.

В трехголосном мотете «Garison selon nature» язык и тематика вполне традиционны. Это единственный у Витри мотет с французскими текстами<sup>12</sup>, посвященными любовной теме. Приведем подстрочный перевод начала дуплума:

*Всякое человеческое существо  
Ищет природного лекарства  
От мучающей его боли.  
И все же я, страдая от пламени,  
Зажженного истинной любовью,  
Не желаю быть излеченным...*

Куртуазная песня в дуплуме решена как протяжная кантилена:

[первая строфа]

Ga - ri - son se - lon na - tu - re

de - si - ree de sa dou - lor

[вторая строфа]

toute hu - mai - ne cre - a - tu - re

mais ie qui ai d'un ar - dour

Трехголосный мотет «Vona condit» также отличается по тематике от прочих мотетов Витри. В нем автор клеймит позором порочность двора и воспеваает радости честной и свободной, пусть даже бедной, жизни (подстрочный перевод начала дуплума):

*Благо свободы – основа  
Всех прочих благ.  
Вы, кто копите  
Сокровища всех родов,  
Кто покрывает себя  
Многочисленными украшениями  
И вкушает обильные яства.  
Как может это нравиться,  
Если вам нельзя  
Жить свободной жизнью...*

Подвижный темп, четкий скандирующий ритм, повторы тонов сообщают мелодии дуплума песенно-танцевальные черты:



[вторая строфа ]

28

qui ga - za - rum ge - ne - ra tot the - sau - ri - sa - tis

[третья строфа]

mul - ti - pli - ci fa - le - ra vos qui fa - le - ra - - tis

В мотетах 1320-х годов Витри находит структурное решение песенной формы, которое становится общим для всех его мотетов с песенной формой в дуплуме, независимо от их тематики и жанрового наклонения дуплума.

Отделом формы, слогоритмическая схема которого повторяется в мотете, является двустигия (строфа). В менестрельных образцах мелодия в строфах, как правило, сохраняется, поэтический текст обновляется. В песенных формах в составе мотетов неизменным остается ритмический остов мелодии, сама же мелодическая линия изменяется от отдела к отделу. Это связано с особенностями жанра мотета — сквозное, свободное от повторности мелодическое развертывание заданного напева в теноре требует звуковысотного обновления надстраивающейся над ним мелодии.

Границы отделов уточняются паузами. В мотетах «Vona» и «Gratissima» паузы отделяют двустигии, в мотете «Garison» — все строки песенной формы. В мотете «Vona» за двустигиями следуют рефрены с вокализацией, контрастирующие по темпу и характеру мелодии.

Отдел песенной формы равен по своим масштабам талье («Garison», «Vona») или двум тальям («Gratissima»). Если в мотете XIII века песенная форма задавала композиционный ритм, то в мотете Витри она подчиняется новой, изоритмической организации. Отдел формы изоритмического мотета образуется на основе тальи, и композиционные цезуры песенной формы не совпадают с границами тальи (в мотетах «Garison», «Vona» двустигия начинается с четвертого такта тальи, в мотете «Gratissima» — с шестого такта).

Песенную форму определяют строгие пропорции. Между строками двустигии в мотетах 1320-х годов образуется пропорция равенства (в мотете «Garison» каждая строка занимает 12 тактов, в мотете «Vona» — 6 тактов), в мотете 1330-х годов «Gratissima» Витри останавливается, как уже указывалось, на двойной пропорции. Точные соотношения становятся одним из

проявлений математического расчета, лежащего в основании формы изоритмического мотета.

«Gratissima» — первый четырехголосный образец мотета с песенной формой в дуплуме — привносит еще одну, новую тему. В мотете воплощается духовная тематика: поэтические тексты посвящены Деве Марии. Песенная форма как бы вбирает в себя мелодические качества песенных форм мотетов 1320-х годов. В первой строке строфы находит претворение тип мелодики, определявший песенную форму мотета «Garison», вторая строка сходна с песенным материалом мотета «Vona». Протяжная кантилена чередуется с более оживленным, частым ритмическим движением.

В мотете «Garison» для создания протяжной кантилены используется модальная ритмика, доставшаяся в наследство от Ars antiqua XIII века. Для слогоритмических схем нечетных стихов избирается первый модус, четных — четвертый. Модусы группируются в ряды: каждый стих заключает ряд, отделенный от следующего стиха — ряда паузой. Так, слогоритмическая схема начальной строки дуплума: L B | L B | L B | L | L (где L — лонга, B — бревис), заключает четверной ряд первого модуса.

Ритмический модус в конце XIII века замедляется в результате раздробления бревиса — «короткой» длительности модуса — более чем на три семибревиса. Это качество модуса как раз и востребуется в мотете «Garison», дуплум которого задуман Витри в характере медленной лирической песни. Традиционная модальная ритмика выступает здесь в совершенно новом для нее качестве.

В свою очередь, из групп семибревисов, которые образуются в результате раздробления бревиса и число которых может доходить до девяти в одном бревисе, в начале XIV века кристаллизуется ритмика Ars nova. По сути, это формульная ритмика, представленная определенным набором устойчивых типовых ритмических оборотов в объеме бревиса (он же — темпус). Часть ритмоформул Витри выводит в своем трактате «Ars nova»<sup>13</sup>.

Для оживления ритмического движения вводятся распевы. Обычно распевается «короткая» длительность модуса — бревис, нераздробленной остается «длинная» — лонга. Такую закономерность можно объяснить охранительными тенденциями в отношении модуса — распев «длинного» элемента мог привести к растворению модалной ритмики. В качестве мелизматических украшений выступают репрезентативные для мотета *Ars nova* ритмоформулы в объеме темпуса.

В мотете «Garison» в голосах над тенором сопоставляются: старая модалная ритмика (дулум), теперь передающая кантиленное движение в медленном темпе, и новая (так называемая мензуральная) ритмика (трилум), идущая в «обычном» мотетном, среднем темпе. В одновременности звучат две разные по характеру движения мелодии, в двух разных темпах!

В мотете «Gratissima» в нотации первой строки строфы лонги чередуются с ритмоформульными оборотами *Ars nova*, идущими одиночно или группами. Ритмоформулы представляют собой распевы, на что указывает плотное расположение нот (там, где подобные обороты подтекстованы силлабически, ноты записаны более разреженно). Если семибревис встроен в лигатуру, то его также следует трактовать как элемент распева. Ритмика первой строки укладывается в первый модус, с распевом «короткой» длительности модуса. Слогоритмическая схема первой строки — L B | L | L | L B | L B | L | L — воспроизводится в мотете дважды.

В мотете «Vona» музыкальное оформление подчеркивает метрическое строение поэтического текста. Латинский стихотворный текст отличается строго выдержанной силлаботоникой. Стихи распадаются на хореические стопы (— ∪), каждая из которых занимает ровно один темпус. Стопы могут идти без распева, могут содержать распев, строительным музыкальным материалом для стоп выступают типовые для мотета *Ars nova* ритмоформулы. Совмещение ударного слога с началом темпуса, безударного — с его продолжением, удивительно напоминает согласование ударных и безударных слогов с сильными и слабыми метрическими долями такта, регулирующее соотношение слова и музыки в вокальных жанрах Нового времени. Рефрен обнаруживает явное ритмическое сходство с четными строками песенной формы моте-

та «Garison» — и здесь, и там проходит двойной ряд четвертого модуса.

В мотете «Gratissima» транскрипция Л. Шраде второй строки строфы нуждается только в одном исправлении. В факсимиле продолжение партии на новой нотной строчке закрепляет слог «pla-» за нотой «f» (такт 45), в то время как в транскрипции Шраде эти слог и нота не синхронизированы. Между тем, данное исправление приводит к установлению единообразия в слогоритмическом строении всех проведений второй строки. Слогоритмическая схема второй строки — B | B | SB SB | B | SB SB | B | B | B (где B — бревис, SB — семибревис) — воспроизводится в мотете трижды.

Под влиянием песенных форм в дулумах мотетов «Garison», «Vona» и «Gratissima» образуется особый вид изоритмии, основанный на повторности в отделах мотетной формы слогоритмической схемы. Как сам тип мотета с песенной формой в дулуме, так и вид изоритмии, возникающий в связи с песенной формой, в существующей отечественной литературе о Витри не описаны.

Отчасти в этом повинна распространенная транскрипция. В издании Л. Шраде, наиболее доступном из всех на сегодняшний день существующих, песенная форма в мотете «Garison» проступает отчетливо, в мотете «Vona» ее очертания в ряде мест размыты, в мотете «Gratissima» песенная форма не устанавливается. Но не следует думать, что обращение к рукописным источникам разрешает сразу все проблемы. В случае с Витри мы имеем дело не с нотными автографами, а с более поздними версиями переписчиков. Да и в отношении самой авторской рукописи, думается, не следовало бы исключать возможность смещения подтекстовки, хотя бы в силу причин чисто технического характера.

При переводе оригинальной нотации мотетов Витри в современную транскрипцию сделать правильный выбор может помочь метод реконструкции, основанный на знании композиторской техники Витри и проецирующий эту технику на данный конкретный нотационный случай. Предлагаемые поправки к существующей транскрипции мотета «Gratissima», выполненной Лео Шраде — известным исследователем, внесшим огромный вклад в изучение наследия Филиппа де Витри, возможно, продвинут нас на пути к постижению творчества одного из интереснейших авторов XIV столетия.

## Примечания

<sup>1</sup> Polyphonic Music of the Fourteenth Century / Ed. by L. Schrade. Vol. 1–4. Monaco, 1956–1958.

<sup>2</sup> Wolf J. Geschichte der Mensural-Notation von 1250–1460 nach den theoretischen und praktischen Quellen. Leipzig, 1904.

<sup>3</sup> Besseler H. Studien zur Musik des Mittelalters // Archiv für Musikwissenschaft, VII (1925). S. 167–252.

<sup>4</sup> Напомним, что под изоритмией понимается принцип формообразования, основанный на определенных соотношениях двух остинатных элементов в теноре — колора (звукорядного построения) и тальи (ритмического построения), и периодическом членении формы на основе тальи в верхних голосах.

ния) и тальи (ритмического построения), и периодическом членении формы на основе тальи в верхних голосах.

<sup>5</sup> Есть все основания считать Витри автором поэтических текстов мотетов.

<sup>6</sup> Подстрочный перевод начала дулума:

*Возлюбленный образ девы,  
Который украшает непорочность плоти,  
Беспременно наполняешь ты самые глубины  
Моего сердца сладчайшей болью...*

<sup>7</sup> Здесь и далее такты указываются по изданию Л. Шраде.

<sup>8</sup> Ритмические изменения во втором проведении колора приводят к образованию в мотете двух автономных изоритмических структур. В статье мы ограничиваемся рассмотрением только первых, титульных частей мотетов. В этой связи заметим, что на начальном участке мотета изоритмическая структура только устанавливается.

<sup>9</sup> В нотных примерах в современной транскрипции бревис передается половинной с точкой, семибревис – четвертью (или четвертью с точкой), минима – восьмой.

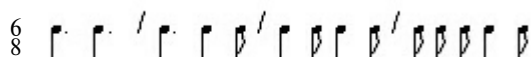
<sup>10</sup> Евдокимова Ю.К. Многоголосие средневековья. X–XIV вв. М., 1983. С. 97–98. Под песенными формами понимаются формы, берущие свое начало в менестрельной традиции средневековья (см. об этом: Сапонов М. Менестрели. М., 1996). Эти синкретические музыкально-стиховые формы музыкальны в самой своей основе. Метры здесь – музыкальные формулы, на которые поэты сочиняют

свои стихи. Как указывает М. Харлап: «В объединяющем поэзию и музыку профессиональном искусстве музыкальная сторона выступает как закон построения словесного текста, как номос, или ном (греч. «закон»)» (см.: Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986. С. 12). В литературоведении для передачи подобных форм принят термин «твердые формы» (см.: Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 435–436).

<sup>11</sup> В творчестве Витри мотеты с песенной формой в дуплуме появляются в 1320-е годы.

<sup>12</sup> Все прочие мотеты – с текстами на латыни.

<sup>13</sup> Это следующие ритмоформулы (в современной транскрипции):



## ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Научные статьи, публикуемые в журнале «Старинная музыка», должны иметь непосредственное отношение к музыкальной культуре прошлого (от Средневековья до середины XIX столетия). При этом приоритет имеют статьи о профессиональной музыке европейской традиции (в том числе русской музыки), созданной не позднее 200 лет назад. Обязательное условие публикации – научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес журнала (stmus@mail.ru) либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе. Объем статьи – от 12 до 18 тысяч знаков (с учетом пробелов и текста библиографических ссылок) при 2–5 иллюстрациях и/или нотных примерах. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения. Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе Word (формат doc или rtf) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12 либо 14 при одинарном либо полуторном интервале). Иллюстрации (в том числе нотные примеры) необходимо предоставить в виде отдельных файлов в форматах tiff или jpg с разрешением не менее 300 dpi (при ширине изображения, как правило, не менее 8 см). Оформление библиографических ссылок должно соответствовать нормам ГОСТ Р 7.0.5. – 2008.

Авторам необходимо предоставить краткие сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон и e-mail, место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, ученого звания, фамилия и инициалы в английской транслитерации, а также перевод на английский язык названия статьи и краткие (в среднем по 300–400 знаков) аннотации предложенной статьи на русском и английском языках.

Редколлегия журнала рассматривает полученные статьи и в срок до 45 дней сообщает авторам электронным письмом о предварительном их одобрении, необходимости доработки либо отклонении по тем или иным причинам. Окончательное решение о публикации статей принимается на основании результатов их обязательного научного рецензирования высококвалифицированными специалистами. Текст статьи в процессе подготовки ее к печати проходит тщательное научное и литературное редактирование. При этом содержательная правка, как правило, согласовывается с автором.

Автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья. Плата с аспирантов за публикацию их статей не взимается.

Передача статьи для публикации в журнале «Старинная музыка» означает, что автор безвозмездно передает издателю журнала право использования данного произведения науки на территории Российской Федерации и всех зарубежных государств всеми способами, предусмотренными статьей 1270 Гражданского кодекса Российской Федерации, и на весь предусмотренный действующим законодательством срок действия авторского права, без сохранения за автором права выдачи лицензии другим лицам (исключительная лицензия).



## Формула старинного пассамеццо К предыстории тональной гармонии

Развитие западноевропейской музыкальной культуры XVI – начала XVII века отмечено интенсивным цветением песенно-танцевальных форм, связанных с фольклором и бытовой музыкальной практикой. Этот поток популярной музыки несет на себе отпечаток устного бытования, что проявляется в частой анонимности, наличии ряда версий одной и той же пьесы (они соотносятся так, словно материал был схвачен на слух), явном тяготении к аккордовому складу и в опоре на стабильные, легко распознаваемые гармонические модели, которые идентифицировались с различными танцевальными жанрами. Историческое значение этих моделей или остигатных аккордовых серий определяется прежде всего тем, что именно в танцевальной музыке того времени с наибольшей силой проступает тенденция к установлению тонального порядка. Являясь выражением массового сознания, популярная музыка неизбежно воздействовала и на другие сферы музыкального творчества. Поэтому танцевальные гармонические модели служили катализатором в процессе кристаллизации тональных структур из лавы модального многоголосия. Э. Ловинский по этому поводу писал: «Если каденцию можно считать колыбелью тональности, то остигатные модели должны рассматриваться как игровая площадка, на которой она росла сильной и самоуверенной»<sup>1</sup>.

Конечно, тональные качества, связанные с симметрией и повторностью танцевальных структур, выражены здесь еще относительно, и фактически речь идет о системе гармонической модальности. Но что является особенно примечательным, так это четкое разделение моделей по наклонению, сходное с делением на мажор и минор в тональной гармонии: лад *per B quadro* (через *cu*) близок нашему мажору, а лад *per B molle* (через *cu-бемоль*) ассоциируется с минором. Кажется, поляризация наклонений возникает одновременно с появлением или, скорее, с «легализацией» (благодаря развитию нотопечатания) песенно-танцевального репертуара<sup>2</sup>. В течение XVI столетия эта тенденция проникает во все сферы музыкального творчества.

Гармонические модели многочисленных танцев той поры принято относить к четырем основным разновидностям. Мажорное наклонение представлено одной структурой, известной как модель современного (или нового) пассамеццо (*passamezzo moderno, nuovo*). Минорное наклонение предстает в трех близко родственных гармонических построениях, отличающихся начальным порядком одних и тех же аккордов, – в гармонических моделях романески (а), старинного пассамеццо (б) и фолии (в)<sup>3</sup>:

- а) B - F - g - D | B - F - g - D - g  
б) g - F - g - D | B - F - g - D - g  
в) g - D - g - F | B - F - g - D - g

Для выяснения природы модальности *per B molle* существенным представляется то, что в основе ее трех моделей лежат разные сочетания всего четырех аккордов, образующих устойчивое интонационное единство. Это аккордовое единство и будет объектом последующего рассмотрения.

Итак, формулой старинного пассамеццо (ФСП) мы будем называть группу из четырех аккордов – например, B-F-g-D или D-g-F-B<sup>4</sup>. К. Дальхауз обозначает ее термином «мажоро-минорный параллелизм», так как при тональном истолковании созвучия группируются в секвенцию из мажорного и минорного звеньев: I-V / I-V или V-I / V-I. Появившись впервые где-то в Италии или, возможно, в Испании, эта последовательность быстро распространилась по всей Европе. Причем ее применение формулы не ограничивалось танцевальным репертуаром. С равным успехом эту же формулу можно встретить в культовой музыке (католической и протестантской), в мадригалах и первых операх... И если учитывать удивительную дальнейшую жизнь этой ренессансной модели в музыкальных культурах испаноязычной Америки, а также России<sup>5</sup>, если иметь в виду замечательную

\* Пинчуков Евгений Анатольевич – кандидат искусствоведения, доцент Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского (e-mail: pean09@mail.ru).

жизнеспособность формулы и ее оплодотворяющее воздействие, становится очевидным, насколько важно представлять существо заключенной в ней интонационной идеи, интерпретировать ее как ладовую закономерность.

Распространенная трактовка танцевальных гармонических моделей восходит к «Трактату о глосах» Диего Ортиса (1553), который назвал их собирательно «итальянскими тенорами», подразумевая повторяющийся рисунок нижнего голоса. «При анализе огромного числа танцевальных пьес того времени, — пишет Т. Баранова, — обнаруживается, что основой композиции в них является не верхний голос, а бас. Именно в нижнем голосе звучит ясно очерченная, узнаваемая тема, тогда как верхние более нейтральны в интонационном отношении <...> Особенно типичны такие устойчивые басы для пассамеццо». Аккордика моделей естественно выводится из баса: «Верхние голоса надстраивались над басом в соответствии с гармонией, на которую указывал нижний голос. Интересно, что постепенно и в верхнем голосе вырабатываются некоторые мелодические формулы, соответствующие басовым»<sup>6</sup>.

Между тем, по К. Дальхаузу, «мажоро-минорный параллелизм» родился под знаком линейно-контрапунктической концепции вертикали и был выражением техники интервального письма (*Intervallsatz*). Он формируется дисканто-басовым остовом (*Diskant-Baß-Gerüst*):

$$b' - a' - g' - fis'$$

$$b - f - g - d$$

Бас здесь — «не фундамент аккордовой последовательности, а часть интервальной прогрессии крайних голосов, которая заполняется консонансами»<sup>7</sup>.

Впрочем, установка на нормы и приемы «ученого», профессионального письма, возможно не учитывает того, что распространение танцевальных моделей было связано с исполнением на щипковых, часто любительским, и следовательно с определенным воздействием устной традиции. В Европе конца XVI века все большую популярность завоевывает латинская (испанская) гитара, главный способ игры на которой — аккордовое расгеадо (бряцание), очевидно народного происхождения. Как отмечает Р. Хадсон, позже, во второй четверти XVII столетия, в гитарную музыку постепенно внедряется характерный для лютни щипковый, контрапунктический стиль пунтеадо, «но ранний период — это полное господство гармонии»<sup>8</sup>.

Применявшаяся в гитарных сборниках нотация, где целый аккорд обозначался единственной буквой, ясно указывает на симультанный характер вертикали. При этом гитаристов не заботила разница между трезвучием и его обращением. Стремясь к полнозвучию и используя все пять струн гитары, они помещали в басу любой звук аккорда, который был удобен по условиям настройки и аппликатуры. Так, в приводимой у Хадсона «Романеске» Б. Сансеверино (1620) аккорды берутся следующим образом<sup>9</sup>:

Пример 1

а) полное звучание

б) основные тоны и нумерация ступеней

Подчеркивая гармоническую сущность танцевальных моделей, Хадсон называет их аккордовыми остовами или рядами (*chord-rows*).

Следовательно, трактовка баса в танцевальных моделях как ведущего, своего рода «темы», или как элемента контрапунктического письма не соответствует его действительному значению. Мелодически-формульная роль нижнего голоса возрастает позднее, с развитием барочных басса-остинатных форм, но выведение из него аккордики ФСП было бы явной натяжкой. Теория «заполнения консонансами» не объясняет свойственный формуле хроматизм, который вносится трезвучием *D-dur* (в нотном примере 1 — *E-dur*). Да и уступчатый рисунок баса отнюдь не свидетельствует о его мелодическом происхождении.

Мы видим, таким образом, что непротиворечивое объяснение феномена ФСП требует, во-первых, признания ее гармонической сущности, во-вторых, трактовки нижнего голоса как аккордового баса и, в-третьих, учета присущего формуле хроматического элемента. Все это побуждает с большим вниманием отнестись к верхнему голосу формулы, который, как легко заметить, часто вращается в пределах чистой или уменьшенной кварты (нотные примеры 2 и 3):

Пример 2

G. Gastoldi. Balletti a 3, 1594

Пример 3

E.A. Ammerbach. Galliard, 1583

И здесь мы обнаруживаем то, о чем исследователи странным образом умалчивают: в верхнем голосе четырех-аккордового единства озвучивается фригийский тетракорд (*d-c-b-a*) или его терцовая «втора» (*b-a-g-fis*), которые проводятся как в нисходящем, так и в восходящем движении.

Если басовая версия происхождения ФСП требует выяснения того, как сформировался бас-первооснова, то ее фригийский источник в этом не нуждается. Ведь речь идет о мелодической традиции, восходящей к культурам античного Средиземноморья и особенно устойчивой в Испании. В испанской музыке *Siglo de Oro* тому немало свидетельств. Вот начало одной из песен знаменитого Хуана дель Энсины (рубеж XV–XVI вв.), где мелодия идет по ступеням фригийского тетракорда и формула пассаменно проводится соответственно в движении вверх и вниз<sup>10</sup>:

Пример 4

J. del Ensina. Mi libertad en sosiego

Не случайно само явление первыми зафиксировали испанские теоретики. Это уже упомянутый Диего Ортис, а также Франсиско Салинас. Последний приводит в своем трактате «О музыке» (1577) множество народных мелодий, отмечая попутно, что, например, песня *Guardame las vacas* (с мелодией на фригийском тетра хорде) представляет собой романеску<sup>11</sup>:

Пример 5



Фригийская обусловленность формулы прослеживается на самом различном материале и подтверждается уже хотя бы тем, что ее аккордовый ряд применяется как эквивалент других фригийских оборотов, как способ выражения той же интонационной идеи. Сравним принадлежащие одному автору две лютневые версии популярной песни «Английская фортуна» (фрагменты сведены к одному строю):

Пример 6

J. van den Hove. Fortuna anglese, 1612

Мы видим, что фригийский ход в басу версии «б» соответствует по своему местоположению проведению ФСП в версии «а» с фригийским тетра хордом в мелодии. Сравнение разных гармонизаций начального мелодического оборота в известной *Allemande d'amour* (*Die schöne Sommertzeit*), репрезентирует формулу старинного пассамеццо (в) как один из вариантов гармонизации фригийского тетра хорда:

Пример 7



- |    |                  |                                      |
|----|------------------|--------------------------------------|
| a) | <i>g - - c D</i> | Adrian Deness, 1594                  |
| б) | <i>D - g A D</i> | Anonym (Susanne van Soldt Ms.), 1599 |
| в) | <i>B F g - D</i> | Anonym (Avidius), 1600               |

И когда двумя веками позднее в предисловии одного хорального сборника дается пример перегармонизации сходных мелодических оборотов, то и здесь мы встречаем знакомый аккордовый ряд ФСП с восходящим фригийским тетра хордом в мелодии, который сопоставляется с другим оформлением, имеющим фригийский ход еще и в басу<sup>12</sup>:

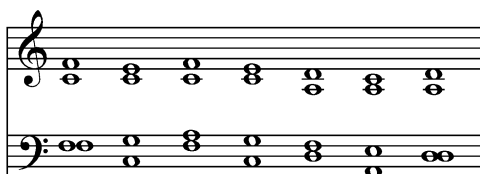
Пример 8

Эти примеры позволяют понять, почему фригийская принадлежность ФСП до сих пор не привлекала внимания. Ведь по существующим представлениям и соответствующей настройке слуха фригийский тетрахорд локализуется на I–VII–I–V ступенях минорной гаммы, а между тем в примерах 2, 4 и 6-а, если их мыслить тонально (в соль миноре), тетрахорд размещен на V–IV–III–II ступенях. Проведение тетрахорда в басу примера 6-б в обычной для минора позиции (вниз от I к V ступени) потребовало изменить верхний голос во избежание параллелизмов. В то же время характерная окрашенность оборота здесь проявляется ярче, чем в примере 6-а, и слух сразу отмечает его фригийскую принадлежность. Труднее обнаружить, что мелодический ход примера 8 тоже фригийский, поскольку он дан в восходящем виде и в непривычной позиции (II–V ступени по ля минору).

Фригийская атрибуция формулы, предполагающая отказ от ее тонального толкования (ведь ФСП есть не что иное, как сжатое выражение модальности *per B molle*), позволяет достаточно просто и непротиворечиво объяснить ее происхождение. Генезис формулы включает два основных момента: а) формирование свойственного ей типа секвентного движения и б) образование хроматизма.

Представленный в формуле тип секвентного движения не был ее исключительной принадлежностью. Как показывает К. Дальхауз, он сложился в технике интервального письма, правила которого описываются теоретиками XV–XVI столетий. Вот приведенный К. Дальхаузом пример, соответствующий схеме движения ФСП:

Пример 9



По Гильельмо Монаху, пишет Дальхауз, тенор здесь – кантус фирмус. Верхний голос образует с ним дисканто-теноровый остов из параллельных секст с октавным началом и заключением, который, вероятно, мог существовать в качестве двухголосного контрапункта. С добавлением *contratenor altus* образуется фобурдон. *Contratenor bassus* по условиям голосоведения обречен сочетаться с тенором в квинты и терции. Так что, подчеркивает Дальхауз, бас здесь – не предпосылка сопрано, а производное из дисканто-тенорового остова<sup>13</sup>.

Вместе с тем очерченный ход событий объективно предстает как процесс формирования аккордового склада, который лишь осмысливался в категориях контрапункта<sup>14</sup>. В практике музицирования, часто полупрофессиональной, любительской, с которой было связано бытование танцевальных моделей, новые закономерности обретались спонтанно, скорей вопреки установкам теории, нежели в зависимости от них. Утверждение симультанной концепции вертикали, осознание созвучия как единицы движения естественно вело к выносу основной мелодической линии в наиболее слышимый верхний голос:

Пример 10

Freu dich sehr, o meine Seele (Tonsatz von Joh. Jeep, 1629)

Сравнивая отмеченный скобками фрагмент с предыдущим примером, можно видеть, что сексты дисканто-тенорового остова здесь обращаются в терции верхней пары голосов и что линия тенора переместилась в сопрано.

В таких обстоятельствах вертикаль неизбежно становится средством осмысления мелодического тона. Простой, почти исключительно консонантный состав созвучий предопределяет отчетливую дифференциацию качества тонов в вертикали: прима и квинта, образующие остов триады, из-за жесткой акустической связи ощущаются как стабильные и в некотором роде нейтральные элементы, терция же – как элемент характерный, живой, динамичный. Оптимальным в этих условиях – в плане мотивации движения – оказывается такой подбор



созвучий, когда отмеченная направленностью терция переходит в не-терцию, как бы разрешаясь. Сопровождение кантуса терцовой параллелью создает комплементарные сцепления мотивов «терция→квинта» и «терция→прима», где линейная устремленность как бы произвольно инициируется самими аккордами:

$$\begin{array}{ccccc} 3 \rightarrow 5 & 3 \rightarrow 5 & 3 & & \\ 1 & 3 \rightarrow 1 & 3 \rightarrow 1 & & \end{array}$$

Локализация терцовых тонов в верхних голосах освобождает нижний голос от мелодической функции, превращая его в настоящий бас. Словом, сама по себе гармоническая атрибуция формулы вовсе не предрекает догматизации аккорда как заданности, готового элемента конструкции, и не отменяет горизонтальных и диагональных межаккордовых взаимодействий<sup>15</sup>.

Так формируется свойственный ФСП тип гармонического движения, а именно: при поступенном, гаммообразном течении напева тут естественно возникает секвенция, чаще нисходящая, как в последнем примере. Еще более продолжительная секвенция такого рода встречается в завершении рождественского хора Мартина Лютера «Vom Himmel hoch da komm ich her» в обработке Германа Шейна:

### Пример 11

The musical score for Example 11 is set in 3/4 time. It features four staves: Soprano I (S I), Soprano II (S II), Tenor (T), and Continuo. The lyrics are: "will, da - von ich singn und sa - gen will, will, da - von ich singn und sa - gen will, da - von ich singn und sa - gen will,". The Continuo part shows a chromatic progression of chords, with brackets indicating the sequence of chords across the measures.

Обратимся теперь к хроматическому компоненту формулы.

Фригийская обусловленность ФСП (тетрахорд  $d'-c'-b-a$ ) ставит предел однонаправленному движению: два звена, четыре аккорда  $B-F/g-D$ . Замыкание отмечается хроматической корректурой – повышением терции в последнем аккорде, причем аккорд  $D$  вступает в хроматические отношения не только с предшествующим  $g$ , но и с двумя другими аккордами формулы. Гармонический оборот оказывается внутренне «стянутым», напряженным, и по идее должен был вызывать ощущение дискомфорта, несовершенства.

Что же позволяло пренебречь этим несовершенством? Какие выгоды, учитывая стремительное распространение формулы, могли покрыть этот видимый недостаток? Не мог ли он, напротив, дать преимущества в ходе интонационной селекции?

Ответ видится в одном: несомненно, в тогдашних условиях формула с ее хроматизмом отвечала потребности передать многоголосно, посредством гармонии, минорное качество интонации. Ведь сам по себе, в диатоническом виде, рассмотренный выше тип гармонического движения индифферентен в отношении к наклонению (см. *примеры 10, 11*). Спаянность и выраженный минорный строй наше четырехаккордовое единство приобретает как оборотную сторону напряженности, то есть благодаря хроматизму. А это значит, что повышение терции в последнем аккорде каким-то образом способствует выявлению минорности.

При рассмотрении данной коллизии следует исходить из того, что развитие чувства наклонения являлось одной из сторон глобального процесса преобразования модальных ингредиентов в централизованную, основанную на четкой субординации дуальную систему тональности. Другой его стороной, необходимо связанной с первой, было освоение вводнотоновости как особого, нового качества лада<sup>16</sup>. Чувство наклонения вырабатывалось через эмоциональное переживание интенсивности восходящего и нисходящего тяготения, то есть в непосредственной связи с линейной направленностью, чтобы затем спроецироваться на вертикаль.

Повышающая акциденция в последнем аккорде создает диагональную сопряженность терцовых тонов  $b$  и  $fis$  в уменьшенную кварту, благодаря которой звук  $b$  становится тем, что впоследствии стали называть «чувстви-

тельной нотой», причем интонация *b-a* наделяется в восприятии особой слышимостью или, иначе, повышенной интенсивностью. Естественная, хотя и потенциальная, направленность *b* (как всякого терцового тона) из-за повышающей хромы (*fis*) превращается для нас в реальное тяготение, что придает интонации субъективированно-смягченный, как бы одушевленный, очеловеченный характер, ощущаемый как минорность. Поскольку же линейное напряжение персонифицируется в терции, эта терция выступает носителем и воплощением минорной выразительности. Так происходит сублимация наклонения, делающая его свойством вертикали: интонация (суть движение) свертывается, фиксируется в вертикали, представляя для нас в итоге как ориентация созвучия, как его наклонение.

Все это вполне объясняет хроматизм формулы старинного пассамеццо. Ее минорный строй обуславливается не одним лишь квартовым соотношением *g-D*, но и взаимодействием крайних созвучий *B* и *D* с их хроматическим сопряжением в ту же уменьшенную кварту *b-fis*, которая простирает свое влияние через голову средних аккордов, нивелируя мажорный характер звена *B-F*. Скрепляя все, словно обруч, эта интонация превращает группу в единство, где аккорды могут следовать почти в любом порядке.

«Характерные схемы тональной гармонии... были подготовлены в формулах техники письма XVI – начала XVII столетий»<sup>17</sup>. В качестве одной из предтеч тональной гармонии формула старинного пассамеццо не только запрограммировала характерную для минора склонность к модуляции в параллель, но и, что особенно важно, закрепила как интонационный стереотип отношение *g-D* (плагальное в своем генезисе), которому суждено было стать гармоническим ядром *t-D* классического минора.

## Примечания

<sup>1</sup> Lovinsky E. *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. Berkeley; Los Angeles, 1961. P. 5.

<sup>2</sup> Уже в «Трактате об искусстве танца» Гильельмо Эбрео (1460) танцы делятся по тому же принципу, причем мелодии с *b quadro* характеризуются как «грубые и менее приятные». К. Дальхауз, указавший на эту деталь, трактует ее, однако, в духе средневековой системы сольмизации (см.: Dahlhaus C. *Die Termini Dur und Moll* // *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 12 (1955). Н. 4. S. 289.

<sup>3</sup> Прописными буквами здесь и далее обозначаются мажорные трезвучия, строчными – минорные.

<sup>4</sup> Хотя выбор того или иного названия формулы не имеет принципиального значения, можно указать следующую мотивировку. Во-первых, считается вероятным, что именно старинное пассамеццо послужило «матрицей» для романески (Lovinsky E. *Op. cit.* P. 5), тогда как фолія обрела свой минорный облик только в XVII веке (см.: Hudson R. *The folia dance and folia formula in 17th century guitar music* // *Musica disciplina*. Vol. XXV (1971). P. 205). Во-вторых, как представитель «минорной» модальности *passamezzo antico* уже из-за своего названия противостоит единственной «мажорной» модели – *passamezzo nuovo*.

<sup>5</sup> С введением партесного пения в России во второй половине XVII века формула старинного пассамеццо утверждается в музыке православной церкви, а проникнув в народную песню (так называемый параллельно-переменный лад) со временем становится своего рода национальной музыкальной эмблемой.

<sup>6</sup> Баранова Т. Танцевальная музыка эпохи Возрождения // *Музыка и хореография современного балета*. Вып. 4. М., 1982. С. 30, 31.

<sup>7</sup> Dahlhaus C. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Kassel; Basel, 1968. S. 93.

<sup>8</sup> Hudson R. *Op. cit.* P. 200.

<sup>9</sup> Hudson R. *The concept of mode in italian guitar music during the first half of the 17th century* // *Acta musicologica*. Vol. XLII (1970). P. 168.

<sup>10</sup> *Cancionero musical de palacio (Siglos XV–XVI)*. Vol. 1. Barcelona, 1947. P. 106.

<sup>11</sup> Salinas F. *De musica*. Faks. Nachdruck. Kassel; Basel, 1958. P. 348.

<sup>12</sup> *Choralbuch*. 3. Aufl. Gnadau: Senft, 1820. S. X.

<sup>13</sup> Dahlhaus C. *Untersuchungen...* S. 87–88.

<sup>14</sup> С конца XVI века этот тип изложения утвердился в протестантских Канционалах (сборниках песнопений) и потому позднее, уже в XX веке, получил название «канциональный склад» (*Kantionalsatz*). Его характеристики – гоморитмическое, преимущественно четырехголосное изложение с мелодией в верхнем голосе.

<sup>15</sup> Различение качественных свойств тонов в вертикали обуславливает запрет на параллелизм совершенных консонансов, ведет к возрастанию удельного веса кварто-квинтовых соотношений между соседними созвучиями, которое наблюдается даже в сугубо контрапунктической музыке XV–XVI столетий.

<sup>16</sup> Вводнотоновость – это интенция малосекундовой связи, обусловленная действием тритона или другого недиадонического интервала. По Асафьеву, освоение вводнотоновости, инициированное тритонностью, было «водоразделом» в ладовой эволюции.

<sup>17</sup> Dahlhaus C. *Op. cit.*, S. 92.





### «Орфей и Эвридика» К.В. Глюка глазами И.К. Баха: о малоизвестных постановках в Лондоне (1770) и Неаполе (1774)

Azione teatrale «Орфей и Эвридика» Кристофа Виллибальда Глюка на либретто Раньери Кальцабиджи, впервые показанное в венском придворном театре в 1762 году на праздновании именин императора Франца I, — одна из немногих хрестоматийно известных в наше время опер XVIII века. Этот статус она завоевала, прежде всего, как сочинение, положившее начало оперной реформе и поэтому основательно освоенное историками. Немалую роль сыграло и то, что в XX веке «Орфея» записывали и ставили гораздо чаще, чем остальные глюковские оперы — наверное, не в последнюю очередь из-за его небольшой протяженности.

Еще при жизни композитора это опера стала одновременно и предметом для подражания («Орфей и Эвридика» Ф. Бертони; Венеция, 1776), и объектом для весьма остроумных пародий («Странствующий рыцарь» Т. Траэтты на либретто Дж. Бертати, 1778; «Любовь в сумасшедшем доме» К. Диттерсдорфа на либретто Г. Штефани-младшего, 1787, и др.). Такая ответная художественная реакция сама по себе свидетельствует о большом резонансе «Орфея». Пародия в XVIII веке не столько несла в себе сатирический заряд, сколько эксплуатировала огромную популярность оперы как жанра. Конкретные произведения пародировались крайне редко, что, безусловно, было знаком их экстраординарной известности. «Орфея» в первой редакции (так называемой «венской» или «итальянской») исполняли в Стокгольме, Санкт-Петербурге, Берлине, несколько раз повторили в Вене. Вопреки сложившемуся в наше время мнению, что сочинения Глюка в Италии были мало востребованы и не имели успеха, венского «Орфея» ставили в Парме, Флоренции, Неаполе, неоднократно — в Болонье. Широкое распространение в Европе получила и вторая авторская («парижская») редакция оперы (1774).

Параллельно с постановками на основе оригинальной венской партитуры «Орфея» еще при жизни Глюка возникла линия ее переработок. Первой в их ряду стала версия, увидевшая свет в Лондоне (1770, 1771). Титульный лист печатного либретто анонсировал ее как «оперу в греческом вкусе, показанную в Королевском театре Хеймаркет. Музыка сочинена синьором Глюком, к которой, дабы придать представлению протяженность, необходимую для заполнения целого вечера, синьор Бах любезно благоволил добавить собственные новые композиции — хоры, арии и речитативы (обозначенные [в тексте] кавычками), кроме тех, что пела синьора Гульельми — эти арии сочинил ее муж, синьор Гульельми»<sup>1</sup>. Там же указан и соавтор Кальцабиджи, написавший поэти-



Титульный лист первого издания оперы Глюка  
«Орфей и Эвридика» (1764)

ческий текст к добавленным номерам, — Джован Гуальберто Богарелли, поэт и либреттист, активно работавший в Лондоне в 1760–70-е годы.

Инициатором постановки был Гаэтано Гвадани (1729–1792) — первый глюковский Орфей, великолепный певец и актер, имевший редкий по красоте и глубине голос. Именно им написано традиционное посвящение оперы, где он не иначе как с рекламными целями называет Глюка последователем великого Генделя, «феникса нашего времени» — это сравнение в глазах англичан служило наивысшим комплиментом композитору. С лондонской премьеры

\* Сусидко Ирина Петровна — доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail: lspriv@mail.ru).



Иоганн  
Кристиан  
Бах

«Орфей» начался последний этап карьеры знаменитого кастрата, на протяжении которого он многократно исполнял свою самую удачную роль: в 1770–1778 годы – не менее семи раз в разных театрах, причем не только в «Орфее» Глюка, но и в опере Франческо Бертони, написанной на то же либретто.

Лондонская версия «Орфея» 1770 года была расширена за счет введения новых персонажей, сцен и, соответственно, досочиненных речитативов, арий и хоров. Кроме Орфея, Эвридики и Амура, среди действующих лиц появились отец Орфея Эарг, сестра Эвридики Эгина и Плутон. К сожалению, полная партитура этой переработки утрачена, сохранились лишь семь арий И.К. Баха, изданные в традиционной для Англии серии «Favorite Songs» – так назывались сборники наиболее популярных номеров, которые выходили после завершения оперного сезона. Впоследствии Бах использовал их в неаполитанской постановке 1774 года. Партитура этой версии, опубликованная в его Полном собрании сочинений, дает представление о манере и «идеологии» обеих переработок глюковской оперы.

В Неаполе «Орфей» был показан 4 ноября 1774 года в театре Сан Карло. Поводом стало празднование именин неаполитанского короля Фердинанда IV. Титульную роль играл второй после Гваданы выдающийся исполнитель роли Орфея в XVIII веке – Фердинандо Тендуччи (1735–1790). Бах был с ним дружен, написал для него главную партию в «Адриане в Сирии» (Лондон, 1765). В труппу Сан Карло в то время входила также Антония Бернаскони – первая глюковская Альцеста (1767), исполнившая на этот раз роль Эвридики.

Из архивных документов театра известно, что в начале 1774 года король приглашал И.К. Баха занять пост капельмейстера и предлагал написать две оперы. В Неаполь композитор ехать отказался, но заказ на сочинение принял. Впоследствии он выполнил его лишь частично, предложив для ноябрьской постановки вариант лондонской версии «Орфея» – партитуру Глюка, дополненную своей музыкой (теперь уже без арий Гульельми). На спектакле он не присутствовал, исполнением руководил Йозеф Мысливечек, занимавший в ту пору капельмейстерскую должность. Переслав в Неаполь не оригинальную оперу, а переработку, И.К. Бах поступил так отнюдь не только из-за нехватки времени и тем более не выказал этим какое-либо неуважение высокопос-

тавленному заказчику. Отношение к лондонскому Баху в городе было особое и у благоволившего к нему короля, и у широкого круга меломанов. Один из неаполитанцев в письме признавался: «Сочинения Баха всегда идут у нас с большим успехом, а его арии столичные любители постоянно разглагольствуют на чембало»<sup>2</sup>. Поэтому любая музыка, предложенная композитором, была бы встречена в Неаполе с восторгом. Кроме того, городская аристократия уже успела познакомиться с «Орфеем» Глюка в оригинальной редакции. Он был исполнен в королевском дворце в январе того же 1774 года, и повторен в королевской резиденции в Казерте неподалеку от Неаполя, что свидетельствовало о возникшем интересе. Так что выбор для именинных торжеств глюковской оперы с добавлением музыки всеми почитаемого И.К. Баха оказался заведомо очень удачным.

Как выглядит «Орфей» в неаполитанской версии 1774 года?

Практически весь материал венской авторской редакции в ней сохранен (изъяты лишь несколько эпизодов), изменения коснулись в первую очередь тональностей в партии Орфея. Тендуччи имел голос более высокий, чем Гваданы, поэтому большинство сольных номеров пришлось транспонировать, соответственно отредактировав речитативы. По сравнению с лондонской постановкой изменился и состав персонажей – отсутствует сестра Эвридики, зато появились жена Плутона Прозерпина, конфидент Эарга Эвристей и Предводительница фурий. Композиция двух первых актов оперы претерпела определенные изменения (см. *таблицу на странице 37*). Напротив, третий акт в неаполитанской версии был воспроизведен практически в оригинальной версии (за исключением изъятых речитатива и дуэта в самом начале).

Досочиненные эпизоды мало что вносят в оперную фабулу. Первая сцена вводит в действие: Эарг рассказывает своему другу о случившемся несчастье. Номера, добавленные в завершение I акта, показывают реакцию Орфея и его друзей на известие о воле богов, принесенное Амуром. Во втором действии Прозерпина просит Плутона быть снисходительным к влюбленным, тот же настаивает на необходимости соблюдать закон царства мертвых, общий для всех смертных. В сцене в Элизиуме Эвридика жалуется Блаженным теньям на то, что рядом с нею нет ее возлюбленного мужа, Амур, спустившись в Аид, приносит ей весть о скорой

Кристоф  
Виллибальд  
Глюк



*Композиция двух первых актов оперы Глюка «Орфей»  
в неаполитанской версии 1774 года*

Вена, 1762		Неаполь, 1774	
	Увертюра C-dur		Без изменения
		I акт	
		1.	Реч. secco, ария Эарга F-dur, Allegro maestoso (Бах)
2.	Хор c-moll, аккомпанированный реч., пантомима Es-dur, хор c-moll		<i>Пантомима и второй хор транспонированы в F-dur/d-moll</i>
3.	Каватина Орфея F-dur		<i>Транспонирована в B-dur</i>
4.	Сцена Орфея и Амура. Ария Амура G-dur		<i>Транспонирована в A-dur</i>
5.	Оркестровое заключение (балет)		<i>Пропущено</i>
		6.	Ария Орфея D-dur Allegro (не характерна для Баха)
		7.	Хор B-dur (не характерен для Баха)
		8.	Аккомпанированный речитатив Орфея, ариозо и ария Орфея f-moll, Largo (Бах)
		9.	Повтор хора B-dur
		II акт	
		1-я картина	
		10.	Речитатив Плутона и Прозерпины, ария Прозерпины B-dur Allegro (Бах)
		11.	Речитатив Плутона и Предводительницы фурий, ее ария D-dur Allegro (Бах)
		12.	Аккомпанированный реч. и ария Плутона Es-dur, Allegro (перенесена из «Артаксеркса» Баха)
13.	Хор и пляска фурий и духов c-moll		
14.	Хор фурий и ариозо Орфея c-moll		<i>Транспонированы в d-moll</i>
		2-я картина	
		15.	Каватина Эвридики B-dur [Andante], (Бах)
		16.	Хор Блаженных теней B-dur, Amoroso (Бах)
		17.	Аккомпанированный реч. и ария Эвридики D-dur, Andante (Бах)
		18.	Аккомпанированный реч. и ария Амура G-dur, Allegro (Бах)
19.	Танец Блаженных теней F-dur		<i>Транспонирован в G-dur</i>
20.	Ариозо Орфея C-dur		<i>Переработано в соответствии в парижской редакции Глюка 1774 года, тональность сохранена</i>
21.	Хор F-dur – танец теней B-dur – аккомпанированный речитатив Орфея – хор F-dur		
		22.	Речитатив secco Орфея и Эвридики (текст взят из III д. либретто Кальцабилджи), аккомпанированный речитатив, дуэт Орфея и Эвридики B-dur, Larghetto.

встрече с Орфеем. Вот, практически, и все сюжетные нюансы, которые, тем не менее, дали возможность И.К. Баху увеличить протяженность первых двух актов едва ли не вдвое. В его работе с глюковской партитурой можно отметить несколько принципов.

Во-первых, новые сцены обрамляют оригинальный материал «венского «Орфея», ни разу не нарушив его композиционную целостность. Введенные персонажи играют в опере по сути «декоративную роль»: каждый участвует лишь в одном эпизоде и поет по одной арии (Плутон, Эарг, Прозерпина и Предводительница фурий). Досочиненные сцены либо «умножают» уже имеющуюся аргументацию поступков героев и их реакцию на события (Орфей, Эвридика), либо предваряют действие (Эарг, Плутон и Прозерпина), что увеличивает повествовательность, снижает динамику в развитии фабулы, зато усиливает репрезентативность спектакля.

Во-вторых, если в венском «Орфее» партией в полном смысле слова обладал лишь главный герой (каватина, ариозо, дуэт, ария), то в неаполитанской версии она появилась у Эвридики (каватина, две арии и дуэт) и Амура (две арии). Партия Орфея расширена за счет появления ариозо и двух арий в I действии – таким образом реализовалась типичная для оперной труппы иерархия певцов первого, второго и третьего планов.

И, наконец, тональный план из-за множества транспозиций и введения новых номеров изменился: если у Глюка, как верно отмечает Л. Кириллина, C-dur и c-moll противопоставлялись как символическое изображение сфер божественного, орфического начала и смерти<sup>3</sup>, то в неаполитанской партитуре эта оппозиция сглажена. Центральными становятся тональности B-dur, которая «притягивает» к себе сферу d-moll (именно в d-moll'ные превратились многие c-moll'ные эпизоды), и вытесняющая ее D-dur. Ключевые тональности у И.К. Баха играют скорее не смысловую, как в глюковском «Орфее», а композиционную, скрепляющую роль: первый акт: F – B – D – B, второй – B [...] B, третий G – Es – D.

Музыка Баха, как легко предположить, не похожа на

глюковскую, при этом она в большинстве случаев отличается очень высоким качеством, не уступая лучшим страницам баховских оригинальных опер. Сольные номера написаны в манере, типичной для оперы seria 1770-х годов: монументальные арии с ярко выраженными сонатными чертами в форме, с мелодией, обязательно включающей технические трудности; более лаконичные, но все же весьма протяженные ариозо, гораздо длиннее глюковских; речитативы secco и accompagnato. Учитывая, что Глюк первым в итальянской опере использовал сквозной оркестровый аккомпанемент в речитативных сценах, Бах мог бы опереться на его опыт и сочинить свои речитативы по типу глюковских, в которых инструментальное сопровождение выразительно, но тематически весьма скупо. Однако он поступает иначе и пишет их в русле современной моды, тон в которой задавал Никколо Йоммелли, – со вступительными ритурнелями, повторяющимися оркестровыми мотивами, прославляющими вокальную партию.

Таким образом, И.К. Бах в неаполитанской версии занял двойственную позицию. С одной стороны, музыка Глюка, судя по всему, произвела на него глубокое впечатление, вызвала искренний интерес. Он не позволил себе что-либо существенно изменить («улучшать») в оригинальной партитуре, явно рассматривая ее как законченное и совершенное целое. Уже само это заставляет усомниться в том, что коллеги — современники Глюка — оставались глухи к его новациям.

С другой стороны, общий облик «Орфея» стал абсолютно иным. В скромном по размеру *azione teatrale* Глюка действие сведено в четырем лапидарным, строго очерченным картинам, в которых отточенность и продуманность композиции сочетается с динамичным внутренним развитием. Никакие театральные конвенции большой оперы *seria* — ни иерархия певцов в труппе и забота об их полноценных партиях, ни «экономия» в отношении такого сильнодействующего средства, как аккомпанированный речитатив, ни приоритет сольных номеров над хоровыми и ансамблевыми — ничто подобное Глюка не волновало. После многолетней работы для итальянских театров он создал сочинение нового формата, не похожее ни на оперу *seria*, ни на традиционные ocasionальные праздничные *azione* и *festa teatrale*.

Преобразуя «Орфея» в полноформатный спектакль, И.К. Бах решительно продвигает его в сторону норм оперы *seria* и тем самым приспособливает к существующей музыкально-театральной практике своего времени. И делает это с успехом — не случайно «расширенный» вариант «Орфея» продолжал ставиться наравне с обеими оригинальными редакциями оперы Глюка<sup>4</sup>.

Говоря формально, изменения, предпринятые И.К. Бахом напоминают о практике пастиччо, широко распространенной в XVIII веке. Пастиччо («смесь») было прямым следствием огромного спроса на оперу *seria*, когда ставка, в отличие от нашего времени, делалась на постоянное обновление репертуара. Даже при том, что в Европе ежегодно создавались не менее полусотни сочинений, они не могли в полной мере этот спрос удовлетворить. Оперы циркулировали из города в город, из страны в страну, причем для каждой постановки их в большей или меньшей степени изменяли, создавая так называемые *rifacimenti* («переделки»). Обычно это происходило из-за того, что имеющиеся сольные и ансамблевые номера по какой-то причине не подходили певцам. Иногда правку вносил сам автор, иногда — местный композитор или капельмейстер. Если «соучастие» в создании оперы у новоявленных соавторов оказывалось очень существенным или опера изначально писалась целым авторским «коллективом», то речь уже могла идти о пастиччо.

Именно так на первый взгляд обстояло дело и в лондонском, и в неаполитанском «Орфее». Но были ли они

пастиччо по своей сути? Основу для возникновения этого явления создало единство музыкального языка — своеобразное «эсперанто», сформировавшееся в Италии на излете первой четверти XVIII века. При всем разнообразии индивидуальных манер таких ярких и своеобразных мастеров, как, например, Л. Винчи, Л. Лео, Н. Порпора в 1720–30-е годы или И.А. Хассе, Н. Йомелли, И.К. Бах — в 1750–60-е, они в целом опирались на утвердившийся композиционный и стилистический стандарт, некий общий неаполитанский «знаменатель»: большие арии с развитой и функционально дифференцированной формой *da saro*, в которых доминирует мелодия широкого дыхания; равновесие кантлены и виртуозности, прозрачность оркестрового сопровождения в гомофонно-гармоническом складе, ясная синтаксическая расчлененность и пр. Так что соединение в одной опере фрагментов, написанных разными авторами, не нарушало принципиального музыкально-языкового единства.

В случае с лондонской и неаполитанской метаморфозой «Орфея» возникает парадокс: в пастиччо превращено сочинение, изначально поставленное Глюком и Кальцабиджи в оппозицию к опере *seria*, резко порывающее с ее стандартами. Поэтому все, что проделал с ним Бах и привлеченный к переработке либреттист, — не что иное, как смешение разных по сути оперных концепций. В этом плане обе баховские версии представляют собой уникальный феномен — ничего подобного в истории оперы, насколько мне известно, не было. В одном сочинении противопоставлено то, что предлагали нарождающаяся музыкальная драма и опера *seria*: с одной стороны — новая оперная динамика, с другой — роскошное величие застывшего в академическом совершенстве жанра, отходящего в прошлое, но все еще живого. Так что банальный на первый взгляд случай — создание пастиччо — превратился (скорее всего, помимо воли его авторов) в подобие острого эстетического диалога.

Можно ли считать баховскую переработку целостным художественным произведением, сохраняющим ценность и поныне? На первую часть вопроса следует ответить утвердительно — по крайней мере, по отношению к XVIII веку. Единцей оперной продукции тогда был не нотный текст, а конкретный спектакль, который мог весьма основательно удаляться от первоначального авторского решения. Именно поэтому в современных научно оснащенных публикациях всегда есть указание — на какую из сохранившихся партитур опирается издание. Что же касается сегодняшнего дня, то неаполитанский «Орфей» Глюка-Баха представляет собой значительный исторический интерес в первую очередь как «материальное» воплощение одной из переломных стадий в развитии оперного искусства.

## Примечания

<sup>1</sup> *Sartori C. I libretti italiani a sampa dale origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici. 6 vol. Cuneo, 1990–1994.* Так как в музыковедческих работах XX века накопилось немало неточностей в отношении этой постановки, стоит перечислить имена всех исполнителей, приведенные в печатном экземпляре либретто: Гаэтано Гваданьи (Орфей), Чечилия Грасси (Эвридика), Джузеппе Джустинелли (Амур), Джованни Баттиста Ристорини (Эарг, отец Орфея), синьора Гульельми (Эгина, сестра Эвридики и Блаженная тень), Пьетро Мориджи (Плутон).

<sup>2</sup> Цит по: *Gartner H. Johann Christian Bach. Mozarts Freund und Lehrmeister. München: Nymphenburger, 1989. S. 412.*

<sup>3</sup> *Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. С. 70.*

<sup>4</sup> Кроме описанных лондонских постановок 1770 и 1771 годов, неаполитанской 1774 года — в Мюнхене (1773, 1775), Лондоне (1785, использованы не только арии Баха и Гульельми, но и Генделя).

## Михаэль Гайдн как церковный композитор

Музыкальная культура Австрии второй половины XVIII столетия у любителей музыки, да, пожалуй, и у профессионалов неизменно ассоциируется с творчеством мастеров венской классической школы — Й. Гайдна, В.А. Моцарта и Л. ван Бетховена. Однако их сочинения можно считать лишь «верхушкой айсберга», поскольку очень много музыки того времени все еще остается сокрытой в архивах и библиотеках. Во многом это относится и к произведениям Иоганна Михаэля Гайдна (1736–1806), чье творчество в силу разных причин оказалось в тени свершений двух гениев эпохи: его старшего брата Йозефа и сослуживца по Зальцбургской капелле Вольфганга Амадея Моцарта. Между тем достижения М. Гайдна довольно высоко ценились современниками, да и сам композитор пользовался известностью, всеобщим уважением и непрекаемым авторитетом. «Господин Гайдн — человек, заслуги которого в музыке ты не станешь отрицать», — писал Леопольд Моцарт сыну 24 сентября 1778 года<sup>1</sup>.

Жанровая палитра творчества Михаэля Гайдна весьма разнообразна — духовная музыка, симфонии, серенады и дивертисменты, клавирные и органные опусы, театральные интрады, пантомимы и сакральные драмы. Однако центральное место в его наследии занимают церковные сочинения. Ему принадлежат по меньшей мере 32 полных цикла латинских месс, несколько десятков циклов антифонов, градуалов и офферториев. Именно музыка М. Гайдна для церкви больше всего ценилась современниками. Э.Т.А. Гофман отмечал, что он как церковный композитор он «принадлежит к первым художникам в этой области, любого времени и любой страны»<sup>2</sup>.

В духовных произведениях М. Гайдна преломляются процессы, происходившие в церковно-музыкальной жизни Австрии XVIII века. Многие в ней определялись не только собственно музыкально-историческими закономерностями, но и причинами, не связанными напрямую с искусством. К ним, прежде всего, следует отнести внутреннюю политику Иосифа II. 1780-е годы — время

наиболее активного внедрения в жизнь так называемых «йозефинистских» реформ. В это и предшествующее ему десятилетие было закрыто более 700 монастырей, запрещена деятельность иезуитского ордена, количество церковных праздников сокращено по крайней мере на треть. В.А. Моцарт в своем письме к падре Мартини сетует на положение дел в Зальцбурге:

*«Наша музыка для церкви очень отлична от итальянской, и всегда более, чем просто месса со всеми il Kyrie, Gloria, Credo, la Sonata all'Epistola, l'offertorio или же motet Sanctus ed Agnus Dei, а также самая торжественная, когда проводит мессу сам князь, она должна длиться только самое большое три четверти часа. К тому же она должна, однако, быть мессой со всеми инструментами — военными трубами и литаврами»<sup>3</sup>.*

Из приведенного фрагмента ясно, что йозефинистские реформы прямо коснулись мессы и в первую очередь торжественной мессы (missa solemnis) — жанра, в котором композитор работал на протяжении всей своей карьеры и который в итоге занял в его творчестве центральное положение. Композиционные и музыкальные особенности missa solemnis, что типично для XVIII века, зависели от целого ряда причин: от «ранга» церковного праздника, от действовавших в тот или иной период папских энциклик и императорских установлений, от состава и уровня профессиона-

лизма музыкантов капеллы, для которой предназначалось сочинение. Первым постоянным местом службы М. Гайдна была епископская капелла в Гроссвардейне (1757–1762). Мессы, написанные для епископа Гроссвардейна графа Адама Патачича — *Missa SS Cyrilli et Methodii* (1758) или *SS Crucis* (1762) — невелики по размеру и просты по оркестровке, что объясняется небольшим составом капеллы (она насчитывала всего 26 исполнителей).

За более чем 40 лет службы М. Гайдна в Зальцбурге (1763–1806) отношение к церковной музыке высших лиц светской и духовной власти (равно как и принятый музыкальный стиль церковных композиций) не остава-



Иоганн Михаэль Гайдн

\* Коваленко Татьяна Сергеевна — аспирантка Российской академии музыки имени Гнесиных, преподаватель Государственного музыкального колледжа имени Гнесиных (e-mail: EOLINA@yandex.ru).

лось неизменным. Вскоре после начала работы в Зальцбурге размер месс композитора сократился из-за ограничений, введенных Иосифом II. Если вся месса с чтением Евангелия, апостольских посланий и всех положенных молитв должна была занимать, как писал В.А. Моцарт, не более трех четвертей часа, то музыка ordinaria, таким образом, длилась не более 20-25 минут. Даже простая псалмодическая речитация текста Gloria или Credo могла занять половину этого времени. В результате М. Гайдн, как и его современники, использовал прием политекстового изложения Gloria и Credo (а в отдельных случаях и Sanctus), когда весь текст молитвы разделялся между голосами и разные стихи звучали одновременно. Ощущая, видимо, ущербность подобного решения, он в таких случаях создавал вторую версию части, где стихи песнопения следовали друг за другом в традиционном порядке. При этом вокальная партитура принципиально изменялась, а оркестровая партия, напротив, по возможности сохранялась. Так, например, *Missa Sancti Gabrielis* существует в двух вариантах – с политекстовыми Gloria и Credo и с последовательным звучанием слов молитвы. Правда, и второй вариант предельно краток: в изложении господствует силлабический принцип произнесения текста. Композитор избегает сложной полифонической техники, сведены к минимуму повторы отдельных слов, фраз, стихов молитв.

Однако время от времени М. Гайдн пренебрегал установлениями иерархов, создавая мессы выходящие за рамки общепринятой традиции. Одним из ярких тому подтверждений служит *Missa S Hieronymi*, посвященная зальцбургскому архиепископу Иерониму Коллоредо и впервые исполненная в День Всех Святых осенью 1777 года. Как пишет Моцарт, литургия продолжалась «в течение 5 четвертей часа», замечая дальше, что это «слишком коротко для прекрасного сочинения... Фуги, особенно Et vitam в Credo и Dona nobis мастерски проработанны, темы естественны, нет неуместных модуляций или скучных отклонений»<sup>4</sup>. Необычен ее инструментальный состав: хор и партии певцов солистов здесь сопровождает не целый оркестр, а ансамбль духовых инструментов: 2 концертирующих гобоя, 4 гобоя in Ripieno, 2 фагота, 3 тромбона, дублирующих вокальные партии и группа continuo. Судя по всему, зальцбургская капелла располагала уникальным по тем временам составом исполнителей на духовых инструментах, особенно – талантливыми гобоистами, раз в партитуре этой мессы предусмотрено 6 (!) партий для гобоя, причем две – для гобоев соло.

В 1790 году Иосиф II скончался, после чего его преемник Леопольд II отменил многие из непопулярных реформ своего брата, в том числе и церковную. Поздние мессы Гайдна в полном соответствии с новыми тенденциями отличаются масштабностью, яркостью оркестровки; вместе с тем все ощутимее в них становится влияние оперной и симфонической музыки. Мессы, созданные по заказу венской императорской капеллы, от-

личает блестяще праздничный, концертный характер, который создается благодаря увеличению партий, их виртуозности, большей композиционной сложности. В последние годы жизни М. Гайдн создал две мессы такого рода: *Missa sotto il titolo di S Teresia* (1801) и *Missa Sub titulo S Francischi Seraphici* (1803). Обе посвящены монаршим особам (вошедшему на престол в 1792 году императору Францу II и его супруге Марии Терезии), с чем, возможно, и связан подчеркнуто праздничный характер музыки.

Таким образом, можно констатировать, что каждое конкретное композиторское решение в жанре «торжественной мессы» у М. Гайдна рождалось на пересечении нескольких равнодействующих: каноны бытовавшей традиции (с учетом императорских и папских требований), уровень мастерства предполагаемых исполнителей и собственно авторская идея, оригинальный замысел.

Если мессы в творческом наследии М. Гайдна исчисляются десятками, то количество мотетов выражено трехзначной цифрой. Произведения меньшего объема, нежели месса, более свободные от жанровых условностей, церковных и императорских канонов, мотеты в австрийской традиции вообще и в творчестве М. Гайдна в частности предстают во множестве своих стилистических вариантов. Формирование их стилистической палитры непосредственно связано с итальянской традицией.

В целом в развитии этого жанра в XVII – XVIII веках можно выделить несколько основных линий. Первая из них связана со строгим стилем, где образцом для подражания (с рядом оговорок) был мотетный стиль Палестины или, точнее, собственное понимание авторами того времени термина *stile antico*. Вторая линия развития жанра мотета была диаметрально противоположна первой. Сочинения подобного рода испытывали ярко ощущаемое влияние оперы. В частности, у оперной сцены мотет заимствовал опору на гомофонный тип изложения, сосредоточенность на том или ином аффекте, принцип построения целой композиции и структуру отдельных ее разделов (в частности, одной из наиболее часто употребляемых была форма *da capo*).

Как уже отмечалось, жанр мотета был более свободен от зафиксированных правил и установлений и, казалось бы, давал композиторам возможность полной творческой свободы. Однако на практике это было не совсем так. Праздник, к которому были приурочены те или иные произведения, положение песнопения в литургической службе, содержание текста песнопения зачастую определяли не только характер сочинения, но и его стиль. М. Гайдн отнюдь не стремился преодолеть силу сложившейся (неписанной) традиции, поэтому его мотеты приуроченные к службам Адвента и Великого Поста, как правило, написаны для хора *a cappella* (или для хора и органа). Традиционно считается, что инструментальное сопровождение мотета вторично, по отношению к вокальной линии. В Градуалах и антифонах чаще используется небольшой инструментальный ансамбль.



Так, партитура «4 градуалов для воскресных служб Адвента», помимо хора и basso continuo, содержит только пару медных духовых инструментов (в первом градуале это валторны, в остальных – трубы). А в «5 градуалах воскресных служб Великого Поста» партии сопрано и альты дублируются скрипками. Однако камерность партитуры не является непременным атрибутом гайдновских мотетов. К примеру, *Lauda Sion* написана для смешанного хора, гобоев, труб, валторн (по 2 инструмента каждого вида), полной струнной группы, литавр и basso continuo, а офферторий *Domine Deus* для состава близко к приведенному, лишь с одним отличием (вместо гобоев в данном случае использована пара флейт).

Рассказ о церковных жанрах в творчестве М. Гайдна был бы неполон без упоминания о реквиеме. Всего композитором написано 3 произведения в данном жанре, но наибольшей популярностью пользуется первый из них, так называемый «Schrattenbach-Requiem». Поводом к созданию данной заупокойной мессы стала смерть архиепископа С. Шраттенбаха 16 декабря 1771 года. Однако отнюдь не обстоятельства сочинения этого реквиема привлекают внимание исследователей. *Missa pro defuncto Archiepiscopo*, как еще называют это произведение, вписывается в одно из характернейших явлений музыкальной культуры XVIII века – «творчество по образцу». Целый ряд исследователей указывают на упомянутый Реквием М. Гайдна как на «модель» при создании, пожалуй, самого известного церковного произведения XVIII столетия – заупокойной мессы В.А. Моцарта. К сожалению, не сохранилось непосредственных высказываний Вольфганга или Леопольда Моцарта по поводу до-минорного Реквиема М. Гайдна. Но на основе косвенных свидетельств ряд исследователей делают заключение, что В.А. Моцарт положительно оценивал произведение своего коллеги и был прекрасно знаком с ним<sup>5</sup>. Об этом же свидетельствует и тот факт, что Моцарт в разделе «Te decet hymnus» из Introitus своего реквиема использует тот же хорал, что и Гайдн<sup>6</sup>, а тему хоровой фуги из Schrattenbach-Requiem'a (см. раздел *Cum sanctis tuis*) – в *Laudate pueri* из «Vespers» KV 3397. Преемственность между реквиемами Гайдна и Моцарта достаточно очевидна и помимо прямых заимствований. Эти сочинения объединяют общий эмоциональный тон высказывания, конкретные тематические аналогии, некоторые композиционные принципы, логика построения музыкальной драматургии целого.

Интонационные параллели могут представлять как в виде прямых тематических переключек, так и в более завуалированном, опосредованном виде. В ряде случаев моцартовские мелодические интонации воспринимаются почти как цитаты, в других ситуациях родственность прослеживается на уровне жанрового единства или особенностей фактурной организации. Не маловажную роль играет и другой принцип, о котором А. Эйнштейн писал так: «Он [Моцарт] использует свои модели почти как трамплин – взлетает выше и оказывается много дальше»<sup>8</sup>.

Иной уровень интонационного родства связан с общностью жанровых истоков или фактурных решений в тех или иных разделах. Ранее упоминалось, что раздел *Te decet hymnus* в Introitus и у Гайдна, и у Моцарта основан на одной и той же хоральной теме. Но помимо общего интонационного зерна они объединены и с помощью других параметров музыкальной речи. В обоих произведениях раздел *Te decet hymnus* изложен в мажорной тональности (у Моцарта – В-dur, тональность VI ступени, у Гайдна – Es-dur, тональность III ступени), Моцарт поручает этот мотив сопрано solo, Гайдн – женскому хору. В мелодии, диапазон которой невелик, вследствие ее хоральной основы преобладает декламационность и ровное метро-ритмическое движение.

Третий уровень интонационного родства, согласуясь с термином А. Эйнштейна, можно назвать «трамплином». Обратимся к части *Lacrimosa* в произведениях Гайдна и Моцарта. Особенности оркестровой фактуры в этой части (как и в ряде других случаев) у Моцарта проистекают из смысла текста молитв. «Слезный день тот...»<sup>9</sup> – вот наиболее точный перевод начальной строки этой части. В эпоху, когда «основной мелодической единицей... была фигура»<sup>10</sup>, использование интонаций *lamento* для более точной передачи смысла текста на словах «слезный» являлось скорее «общим местом». И не удивительно, что оба автора прибегают к одному и тому же приему. Но моцартовское решение производит несравненно больший эффект, нежели гайдновское. Более медленный темп, пауза в мелодии на сильной доле превращают «вздых» в «стенание», «всхлипывание» (*нотные примеры 1 и 2*).

Фраза «*qua resurget ex favilla judicandus homo reus*» в Реквиеме Моцарта построена как постепенное восхождение и охватывает полторы октавы – едва ли не весь певческий диапазон сопрано (*нотный пример 3*).

Вновь укажем на соответствие смысла текста и музыкально-риторической фигуры, оформившей его. Но возможно, идея «восхождения» заимствована у М. Гайдна. Хотя у последнего она не проведена столь последовательно, лишена моцартовской тонкости, филигранности исполнения. Восходящий мотив в Schrattenbach-Requiem'e ограничивается лишь диапазоном квинты, в отличие от дуодецимы у Моцарта (*нотный пример 4*).

Помимо интонационных связей, в двух указанных произведениях можно проследить и композиционную общность, единство в логике построения и чередования крупных разделов формы.

Обращение В.А. Моцарта к творчеству своего коллеги как к примеру, достойному для подражания, равносильно признанию высочайшего мастерства Михаэля Гайдна. Нам же сегодня еще только предстоит оценить творческое наследие этого композитора по достоинству и понять, что без него представления о музыкальной культуре второй половины XVIII столетия будут досадно неполными.

Пример 1

М. Гайдн

Violin I

Violin II

*f* *p* *f* *p* *f*

Пример 2

В.А. Моцарт

Пример 3

В.А. Моцарт

qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us.

Пример 4

М. Гайдн

Lux ae - ter - na lu - ce - at e - is,

Примечания

<sup>1</sup> Mozart W.A. Briefe und Aufzeichnungen / Hrsg. von der Int. Stiftung Mozarteum, Salzburg. Ed. von W.A. Bauer und O.E. Deutsch, komment. von J.H. Eibl. Bd. II. Kassel, 2005. S. 6.

<sup>2</sup> Hoffmann E.T.A. Requiem von Michael Haydn. Partitur // Allgemeine Musikalische Zeitung, 1812, № 12. S. 192.

<sup>3</sup> Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем. М., 2006. С. 41.

<sup>4</sup> Цит. по: Croll G. Vössing K. Johann Michael Haydn: sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit. Wien, [1987]. S 75.

<sup>5</sup> Rettenmaier J. Vorwort // Salzburger Kirchenmusik: Johann Ernst Eberlin. Stuttgart, 2003. S 9. Croll G. Vössing K. Op. cit. S. 63.

<sup>6</sup> См. об этом: Landon R. Mozart's 1791 – last year. London, 1988. P. 57.

<sup>7</sup> Wolff Ch. Mozarts Requiem. Geschichte-Musik-Dokumente. Kassel, 2006. S. 82–83.

<sup>8</sup> Эйнтгейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М.: Классика-XXI, 2007. С 126.

<sup>9</sup> Подстрочный перевод Г.А. Дмитриевского приводится по изданию: Лебедев С., Поспелова П. Musica Latina. СПб.: Композитор, 2005. С. 159.

<sup>10</sup> Ratner L.G. Classic Music. Expression, Form, and Style. London, 1980. P. 91.



### Уильям Биллингс и традиции пуританского хора

Ведущее место в музыкальной культуре Северной Америки раннего периода занимала религиозная музыка<sup>1</sup>. Оплотом и символом высокой духовной культуры для первых переселенцев была Новая Англия, районы северо-восточного побережья Америки (штаты Массачусетс, Коннектикут, Пенсильвания, Мэн, Вирджиния).

Возникшее в Англии XVII века пуританское движение подспудно продолжало оказывать свое влияние на идеологию первых американцев и некоторые сферы их жизни. Переселенцы из Англии в большинстве своем были непримиримыми пуританами. Именно из-за религиозных убеждений и гонений за фанатическую преданность вере они покинули Британию и привезли в США свои религиозные традиции – традиции англиканской церкви как одной из ветвей протестантизма, а также и его ответвления в виде последователей кальвинизма.

В богослужении Северной Америки раннего периода преобладала музыка протестантских церквей, вобравшая в себя песнопения разных европейских конфессий, и прежде всего англиканские песнопения XVII века. Таким образом, исходной точкой развития музыкальной культуры Новой Англии явился протестантский гимн (chorale). Именно в культовой музыке происходило формирование ранних композиторских тенденций и композиторской практики в Америке.

Основными жанрами в церковном богослужении были пуританские песнопения – хоралы и псалмы на библейские тексты. Причем в некоторых мелодиях пуританского хора ощущалось влияние популярных народных песен и английских баллад. Жанры культовой музыки стали предметом особого внимания духовенства. Постоянно публиковались сборники песнопений. Первой публикацией псалмов, изданной в Новом Свете, явилась «Книга псалмов восточного [массачусетского] побережья» («The Bay Psalm Book», 1640), содержащая тексты псалмов в специальном переводе, соответствовавшем ортодоксальным взглядам пуритан<sup>2</sup>. У первых поселенцев большой популярностью пользовались «Книга псал-

мов» Г. Эйнсворта (1612), «Книга псалмов» Т. Равенскрофта (1621), «Псалмы Давида» Стернхолда-Хопкинса (1562) и другие.

Однако в XVIII веке представители духовенства Новой Англии осознали необходимость реформирования церковной музыки. Самой ранней попыткой упорядочить церковное пение было руководство «Введение в пение псалмов» (*An Introduction to the Singing of Psalm-Tunes*, 1721) Джона Тафтса, впоследствии выдержавшее несколько изданий. В предисловии автор изложил элементарные правила теории музыки и представил установленные им принципы релятивной нотации с помощью так называемых *узорных нот* (shape notes) – условных значков, соответствующих ступеням звукоряда, наподобие средневековой сольмизации<sup>3</sup>. Американский музыковед И. Лоуэнс предполагает, что одно из песнопений этого сборника, сочиненное самим Дж. Тафтсом на текст Псалма № 100 («100 Psalm Tune New»), является первым авторским сочинением в американской музыке<sup>4</sup> (см. *нотный пример 1 на следующей странице*).

Характерные черты данного примера – гармоническая стройность, синкопированный ритм, напевность в партии cantus. В пьесе проявляется склонность к унисонам, октавам и чистым квинтам между голосами. Именно эти черты отличают американские песнопения раннего периода от британских. Впоследствии они станут типичными для пуританских хоралов Северной Америки конца XVIII века.

Еще в XVII столетии зародилось одно из интересных явлений художественной культуры Новой Англии – *невечское движение*, главной целью которого было обучение хоровому пению широких масс в разных регионах страны. Распространению такого пения способствовали *невечские школы*. Странствующие учителя пения два раза в неделю посещали далекие селения с камертоном в руках и обучали пению.

В течение XVII–XVIII веков в рамках этого движения постепенно происходило формирование одного из важнейших жанров американской культуры – пуританского хора, который в Америке вышел за рам-

\* Сигида Светлана Юрьевна – кандидат искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (e-mail: ssigida41@mail.ru).

The image shows a musical score for three voices: Cantus, Medius, and Bassus. The score is in 3/4 time and consists of two systems of three staves each. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows the end. The Cantus part is in the treble clef, Medius in the treble clef, and Bassus in the bass clef.

ки только культовой музыки, широко исполнялся также и вне богослужения, выполняя разнообразные функции музыки светской. Американцы называли исполнение пуританских гимнов в быту «интеллектуальным досугом».

Сюжеты и художественные образы этих сочинений были разнообразны, им свойственны и черты «высокой лирики», и аллегорические образы, но при этом всегда преобладает духовный элемент. Поэтические тексты некоторых из них представляют собой образцы философской лирики в духе английской библейской поэзии XVI века. При огромном различии сюжетов и литературных стилей пуританский хорал не обладал особым разнообразием музыкально-стилистических черт, в музыкальном отношении его образцы мало отличались друг от друга.

Характерными чертами музыкального стиля пуританского хорала являлись диатоническая основа мелодий, гармоническая жесткость, иногда даже неуклюжесть, использование унисонов, параллельных октав и квинт (использование параллельных квинт и октав, запрещенное в европейской практике, стало одним из важнейших стилистических приемов пуританского хорала). В течение нескольких десятилетий пуританский хорал имел *устную форму бытования* и, в отличие от европейских духовных песен, исполнявшихся в ос-

новном в церкви, представлял собой своеобразный вид устного народного музыкального творчества, возвысившись до всенародного искусства и став одним из первых жанров традиции *vernacular*<sup>5</sup> в американской музыке.

В такой атмосфере и возникла первая школа создателей<sup>6</sup> американского пуританского хорала – **Первая Бостонская или Новоанглийская школа**, возглавляемая Уильямом Биллингсом. Большинство ее представительниц получили высшее, но преимущественно не музыкальное образование, а некоторые даже закончили один из старейших американских университетов – Гарвардский. В.Дж. Конен называла эту школу *полупрофессиональной* потому, что ее представители были музыкантами-самоучками, любителями, наподобие немецких мейстерзингеров<sup>7</sup>. Но позднее она выдвинула понятие «третий пласт»<sup>8</sup>, которое более точно подходило к характеристике пуританского хорала как важнейшего пласта американской культуры, так и к характеристике самого творчества музыкантов Первой Бостонской школы.

Композиторская практика деятелей этой школы делала акцент на пуританском хорале как первом национальном жанре американской музыки, в котором проявились интересные и самобытные черты молодой культуры. Наряду с пуританским хоралом, создава-

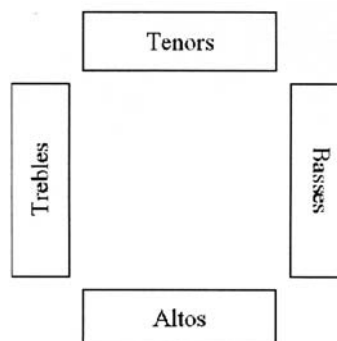
лись также и песнопения с имитациями (часто именуемые *фугирующими напевами* – *fuging tunes*<sup>9</sup>), и гимны, и псалмы, и песни. Напомним, что все они не выходили за рамки церковной музыки. Но несмотря на это, значение деятельности музыкантов Первой Бостонской школы очень важно для формирования традиций американской музыки академического направления. В их деятельности мы увидим некоторые особенности, которые станут в дальнейшем отличительными чертами творчества американских композиторов XIX–XX веков. Именно самобытность творчества многих неизвестных или малоизвестных музыкантов предваряет формирование профессионального слоя в музыкальной культуре раннего периода и в последующее время.

Одним из наиболее ярких и самобытных музыкантов, работавших в Северной Америке в XVIII столетии, был **Уильям Биллингс** (1746–1800). Он родился в Бостоне в семье дубильщика и по традиции продолжил профессию своего отца. Но, как и многие жители Новой Англии, посещал певческую школу и даже брал уроки у органиста Новой Церкви. Теорию музыки и композицию он изучал самостоятельно, хотя по технике хоровых гимнов занимался с английскими псалмодистами – Ароном Уильямсом (*Aaron Williams*), Джоном Арнольдом (*John Arnold*), Урией Давенпортом (*Uriah Davenport*), а также изучал модуляцию у датского музыканта-иммигранта Ханса Грэма (*Hans Gram*). Важно заметить, что Биллингс<sup>10</sup> принадлежал к характерному для того времени кругу самобытных музыкантов-любителей. Они могли быть и ремесленниками, и хозяевами гостиниц, и торговцами, но в то же время обязательно должны были посещать певческую школу и сочинять пуританские гимны и другие хоровые пьесы. Музыка не была единственной сферой их деятельности. Фактически, Биллингс представляет собой новый тип музыканта Северной Америки, которого выдвинула общественно-социальная среда во второй половине XVIII века.

В 1760–1770-х годах творческая деятельность Биллингса была связана с работой в певческих школах (Провиденс, Род Айленд, Мэн и др.)<sup>11</sup>, для которых он создал много сочинений, и там же их исполнял. Всего Биллингс написал более 300 композиций, главным образом для четырехголосного хора *a capella*. В основном это небольшие пуританские гимны, предназначенные для исполнения в церкви и в певческих школах. Кроме того, в наследии композитора – свыше 50 *fuging tunes* и канонов и примерно столько же антемов. Несмотря на ориентацию на хор без сопровождения, Биллингс допускал использование при исполнении своих композиций инструментов: виолончель<sup>12</sup>, затем духовые инструменты (флейты, кларнеты, фаготы), скрипки и альты, позднее также клавишин. Поначалу инструменты в его сочинениях лишь дублирова-

ли вокальные партии, но затем их партии стали более самостоятельными и развитыми.

Главная мелодия в образцах пуританского хора у Биллингса, которые предстают обычно в виде гимнов и псалмов, всегда начиналась у тенора, но иногда (как сам композитор комментировал) дисканты могли дублировать теноровую партию октавой выше и с некоторыми изменениями. Биллингс называл один из приемов своей композиторской техники «прибавлением» (*additive*). Смысл его заключается в том, что сначала создается мелодия тенора, далее – басовая, сочиняемая в соответствии с правилами консонантного контрапункта, избегая секунд, септим и нон, потом – партия дисканта, контрапунктирующего тенору, и уже затем – партия альты (*counter or alto*). Безусловно, все мелодии пьесы произрастают из одного музыкального мотива (тенора), но вместе с тем каждая партия обладает своей независимостью и индивидуальностью как в мелодике, так и в ритмике. Очевидно, подобный прием был тесно связан и с правилами расположения певцов. Исполнители гимнов выстраивались в форме квадрата, в центре которого стоял солист-руководитель (в будущем дирижер), обращенный лицом к тенорам. Слева от него были верхние голоса (*trebles*), справа – басы, а за спиной – альты. Все певцы, таким образом, были обращены лицом друг к другу. Такая традиция выросла и утвердилась в южных регионах США, а затем распространилась и в других штатах:



Значительным вкладом в музыку Северной Америки раннего периода явились шесть сборников сочинений Биллингса:

1. «Новоанглийский псалмопевец, или Американский хорист» (*The New-England Psalm-Singer or American Choirster, Containing a Number of Psalm-Tunes, Anthems and Canons, in Four and Five Parts, Boston, 1770*)<sup>13</sup>;
2. «Помощник Учителя пения» (*The Singing Master's Assistant, 1778*), созданный для воскресных школ пения. В сборнике представлены как патриотические («Честер»), лирические («Я – Роза Шерон»), вели-

чальные («Ваше Величество»), так и юмористические, и сатирические пьесы;

3. «Музыка в миниатюре» (*Music in Miniature*, 1779) — сборник, включающий пьесы из предыдущих сборников, а также новые обработки 10 традиционных английских псалмов;

4. «Развлечение псалмопевца» (*The Psalm-singer's Amusement*, 1781) — сборник, предназначенный для наиболее искусных и виртуозных исполнителей. В нем представляют интерес пьесы с использованием приемов графического воспроизведения звуковысотной мелодики и окраски звука, восходящих к традиции английских композиторов-мадригалистов елизаветинской эпохи;

5. «Музыка Саффолка» (*The Suffolk Harmony*<sup>14</sup>, 1786), содержащая три антема, 4 фугирующих напева и 25 псалмов, многие из которых созданы на тексты английских поэтов;

6. «Континентальная музыка» (*The Continental Harmony*, 1794). Среди сочинений этого сборника наиболее популярны «Антем на День Благодарения», «Спаситель», «Адамс» и другие.

Первый сборник Биллингса, часто называемый сокращенно «Американский хорист», содержит 108 псалмов и обработок гимнов, 15 антем, а также каноны для 4 и 5 голосов. Как указывает Дж. Линхарт (университет Хьюстона), фактически он оказался «первой полностью американской книгой пуританских песнопений одного автора»<sup>15</sup>. «Американский хорист» появился в период возрастающего и крепнущего самосознания колонистов, особенно ярко проявившегося в годы революционно-освободительного движения в канун войны за независимость. Среди друзей и почитателей таланта Биллингса как певца и композитора были активные участники Революции Сэмюэль Адамс и Пол Ревере и другие. Причем Пол Ревере даже выполнил гравюру для обложки первой книги Биллингса, которая, кстати, получила одобрение и у Б. Франклина, называвшего ее «Художественной Декларацией независимости» (*Artistic declaration of independence*).

В период работы в певческих школах Биллингс уже был знаком с правилами композиции разных авторов гимнов, но не всегда разделял их взгляды. Возможно, поэтому современники часто отмечали в его музыке «причудливость и некоторую странность» звучания. Но у Биллингса была своя собственная позиция на правила композиции, которую он изложил в предисловии к изданию «Американского хориста». Фактически он представил здесь свою теоретическую платформу и взгляды на композиторскую практику. Биллингс писал: «Я не считаю обязательным для себя следовать всем существующим правилам композиции. Этим законам и правилам я отвечаю, что Природа является лучшим диктатором, именно она вдохновляет нас на создание лучших мелодий <...> Если вы выучи-

ли правила и законы, то это не гарантирует вам успеха в творчестве <...> Сначала должна существовать Природа, которая и вдохновит Мысль. Для меня — музыканта, который не всегда соблюдает законы в своем творчестве, не столь важно используют ли другие эти законы в музыке. Мы сами являемся творцами [в оригинале применено слово *carver*, т. е. «резчик» — С.С.], создателями своего индивидуального пути в творчестве»<sup>16</sup>. В этом высказывании четко проявляется позиция Биллингса как композитора-практика. Он был первым из американских композиторов, кто утвердил творческую независимость музыканта. Важно подчеркнуть, что его высказывания относительно композиторской практики соответствовали также и общим положениям Декларации Независимости, которую он приветствовал как передовой гражданин молодого государства.

Биллингс проявлял большую требовательность к своим сочинениям, постоянно редактировал их для публикации в последующих изданиях. Заметим, что публикации своих песнопений он называл сборниками гимнов. Именно такое название и утвердилось во многих изданиях музыки не только XVIII века, но и более позднего периода.

Наибольшей известностью пользовались такие гимны из его сборников, как «Амхерст», «Брукфилд», «Честер», «Киттери»<sup>17</sup>, «Ливан» (названия пьес обычно связаны с различными местностями Новой Англии и других регионов мира или собственными именами). Одним из самых популярных был патриотический гимн «Честер» на собственный текст композитора<sup>18</sup> (см. нотный пример 2). В тексте и мелодии этого песнопения автор органично выразил взгляды и идеи молодой Америки и настроение колонистов в предреволюционный период:

*Let tyrants shake their iron rod,  
And Slav'ry clank her galling chains;  
We fear them not, we trust in God,  
New England's God forever reigns.*

*Пусть тираны потрясают железным кнутом,  
Пусть рабство цепями гремит,  
Мы их не боимся, мы веруем в Бога,  
Бог Новоанглийский царствует вечно*<sup>19</sup>.

Патриотическая маршевая мелодия гимна основана на чередовании движения по звукам трезвучий и плавного восходящего и нисходящего диатонического движения. Здесь сконцентрированы основные черты музыкального стиля хоралов и гимнов — диатоника, плавное движение мелодии, маршевые ритмы с мелодиями по звукам трезвучия. Этот марш сразу стал самой популярной песней эпохи революции.

Немало песнопений из первого сборника Биллингса написано в простой куплетной форме. Однако

Пример 2

У. Биллингс. Честер

Treble  
Let Ty-rants shake their i - ron Rod, And Slav'-ry clank her

Counter  
Let Ty-rants shake their i - ron Rod, And Slav'-ry clank her

Tenor  
Let Ty-rants shake their i - ron Rod, And Slav'-ry clank her

Bass  
Let Ty-rants shake their i - ron Rod, And Slav'-ry clank her

7  
gal - ling Chains, We fear them not we trust in

gal - ling Chains, We fear them not, we trust in

8  
gal - ling Chains, We fear them not, we trust in

gal - ling Chains, We fear them not, we trust in

12  
God, New Eng-land's God for ev - er reigns.

God, New Eng-land's God for ev - er reigns.

8  
God, New Eng-land's God for ev - er reigns.

God, New Eng-land's God for ev - er reigns.

встречаются и композиционно более сложные – например, «Европа». В отличие от куплетности, здесь очевидно членение на несколько функционально различных разделов: после начального периода аккордового склада (*нотный пример 3*), следует имитационный раздел в стиле «кэтча» (*нотный пример 4*), после чего – небольшое заключительное построение, возвращающее аккордовую фактуру начала.

Подобная форма, несколько напоминающая двухчастную репризную, станет типичной для многих произведений представителей Первой Бостонской школы. В последующих пятом («Музыка Саффолка») и шестом («Континентальная музыка») сборниках Биллингса с особым вниманием разрабатывал полифони-

ческие приемы (имитации, контрапункты, напевы с имитацией).

«Континентальная музыка» Биллингса – итоговый опус, в котором опубликованы его наиболее зрелые произведения. Немалый интерес представляет титульная страница этого издания, являющаяся примером графической нотации. Заставкой явилась мелодия для 4-голосного хора, представленная в виде четырех концентрических кругов.

Большое значение имеет развернутое предисловие Биллингса к этому изданию. Сначала автор дает свои методические объяснения основных правил элементарной теории музыки (в основном для начинающих певцов), знакомя читателей с названиями нот, дли-

Пример 3

У. Биллингс. Европа (начало 1 раздела)

Let Whig and To - ry all sub - side, And

Let Whig and To - ry all sub - side, And

Let Whig and To - ry all sub - side, And

Let Whig and To - ry all sub - side, And

Пример 4

У. Биллингс. Европа (начало 2 раздела)

A nob-ler

A nob-ler Theme in - spires our

A nob-ler Theme in - spires our Muse, a

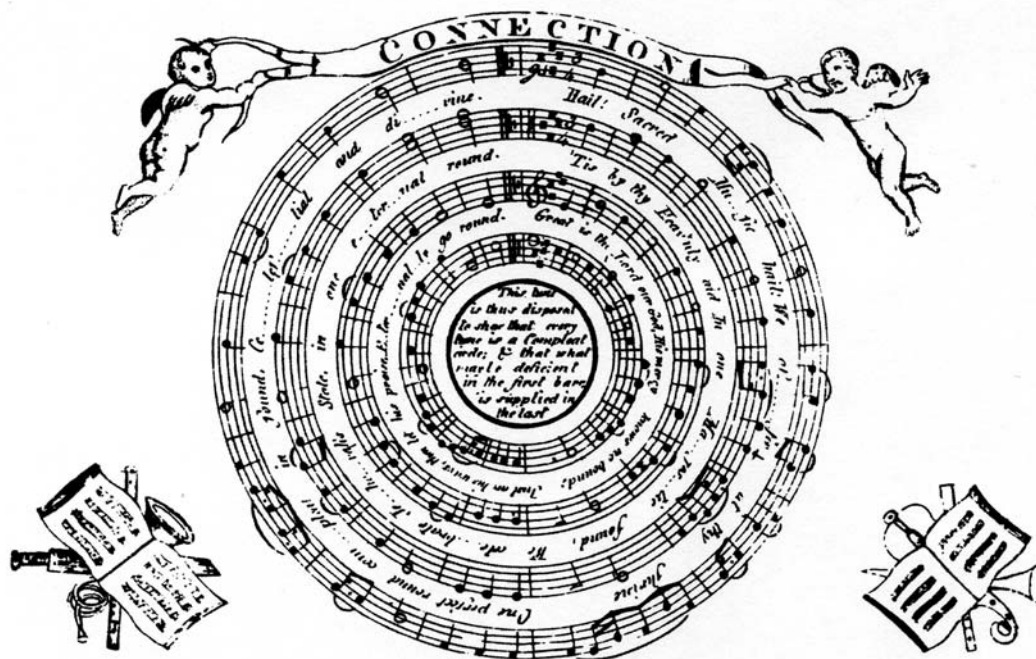
A nob-ler Theme in - spires our Muse, a nob - ler



тельностью, ключами, темпами, размерами, синкопами и т. д. Важно, что он также делится своим собственным исполнительским опытом — как певца, так и руководителя хора. Далее представлены рассуждения Биллингса о музыке. Он весьма справедливо подметил, что «в одной futing tune мы можем найти больше разнообразия, чем в двадцати образцах plain song... Слушатели получают наивысшее наслаждение, они

удивительно взволнованы... Они [публика, слушатели] концентрируют свое внимание на торжественных звуках баса, затем на мужественной партии тенора, возвышенного звучания альты и дисканта. Все это создает восторг от музыки»<sup>20</sup>.

В целом, пьесы «Континентальной музыки» более развернуты, чем его ранние композиции. Например, «Гимн на день Благодарения» является примером



THE

## Continental Harmony,

CONTAINING,  
A Number of ANTHEMS, FUGES, and CHORUSSES, in several PARTS.  
NEVER BEFORE PUBLISHED.

---

COMPOSED BY WILLIAM BILLINGS,  
AUTHOR OF VARIOUS MUSIC BOOKS.

---

Pfalm lxxxvii. 7. As well the Singers as the Players on instruments shall be there.  
Pfalm lxxviii. 25. The Singers went before, the Players on instruments followed after, amongst them were the Damfels.  
Luke xix. 40. I tell you that if these should hold their peace, the stones would immediately cry out.  
Rev. xix. 3. And again they said Alleluia.

<p>Come let us sing unto the Lord, And praise his name with one accord, In this design one chorus raise;</p>	<p>From east to west his praise proclaim, From pole to pole extol his fame, The sky shall echo back his praise.</p>
--	---

---

Published according to Act of Congress.

---

PRINTED, Typographically, at BOSTON,  
BY ISAIAH THOMAS and EBENEZER T. ANDREWS.  
Sold at their Bookstore, No. 45, Newbury Street; by said THOMAS in WORCESTER; and by the BOOKSELLERS in BOSTON, and elsewhere.—1794.

У. Биллингс. Континентальная музыка. Титульный лист

крупной хоровой композиции из семи разделов, контрастных по темпу и стилю изложения. В первом разделе в рамках аккордового склада автор использует прием имитации основной мелодии (на текст «Хвалите Ангелов, хвалите Иегову») в разных голосах. Последующие разделы пьесы поочередно основаны то на имитации (*fuging tune*), то на аккордовом складе письма, завершается вся композиция торжественной юбилейной у хора *tutti*.

В дополнение к шести сборникам Биллингсом были опубликованы более 50 антемов и других сочинений, часто приуроченных к тому или иному событию. В этом они перекликаются с «музыкой на случай» в Старом Свете. В антемах Биллингс безусловно проявляет хорошее знание английских образцов этого жанра, а также позднеренессансных мадригалов. Яркими примерами являются «Антем-плач по оккупированному британцами Бостону» и «Пасхальный антем», в котором выделяются праздничные, юбилейные на слово *Аллилуйя*. Большинство антемов Биллингса написано на тексты Священного писания, но некоторые созданы на тексты известных английских авторов – И. Уотса (Isaac Watts), Н. Тэйта (N. Tate). Обращался Биллингс и к текстам местных поэтов – М. Байлза, Дж. Релли и П. Мортон (Mather Byles, John Relly, Perez Morton).

Излюбленными для Биллингса стали библейские сюжеты и темы, как, например, «Сотворение мира» и «Я – Роза Шерон»<sup>21</sup>. Последний навеян текстом «Песни Песней» Соломона (2:1). Оба эти антема – большие композиции из нескольких разделов со сменой темпов и контрастов хорового стиля. В антеме «Я – Роза Шерон» мы услышим богатое разнообразие трактовки хора и его групп и солистов. Например, хор *tutti* и дуэт сопрано на текст «The voice of my beloved», ответ у басов «Behold he cometh» и антифонные переключки групп хора в соответствии с текстом, а в кульминации аккордового склада звучит мелодия танцевального характера. Немалой выразительностью отличаются и разделы, написанные по типу *fuging tune*. Последним сочинением Биллингса стал «Антем на смерть Вашингтона» (1799). Кроме того, осталось много неопубликованных рукописей Биллингса, которые хранятся в библиотеке Мичиганского университета (Энн Арбор), Историческом обществе штата Массачусетс, в Тринити-колледже Хартфорда, в библиотеке Линкольн-центра Нью-Йорка и частных коллекциях Бостона (стоит добавить, что Биллингс был автором не только музыки, но и текстов некоторых своих антемов и гимнов).

Биллингс прославился как выдающийся мелодист. Его хоралам свойственны простые, но необычайно выразительные мелодии, основанные на поступенном диатоническом движении или движении по звукам трезвучия, с редкими вкраплениями хроматизмов. При более тщательном изучении мелодий хоровых

гимнов и других песнопений можно отметить их близость характерным оборотам английской народной песни. Отдельные ритмические фигуры английских танцевальных мелодий заметны в некоторых хоровых гимнах (типичная трехдольность с пунктиром – например, в гимнах «Европа», «Поле Смита», «Мальден» из сборника «Американский хорист»)

В то же время именно Биллингс первым среди северо-американских композиторов открыл красоту контрапункта, в особенности в излюбленном им жанре *fuging tune*, который многие исследователи называют новым словом в музыке американского пуританского хорала. В своем гармоническом языке Биллингс далеко не всегда следовал правилам европейской классической гармонии XVIII века, представляя свои формулы аккордовых последований, которые звучат архаически, часто жестко, с параллелизмами. Иногда встречаются подчеркнута диссонансирующие созвучия. Форма многих его сочинений была куплетной, но нередко (особенно в *fuging tunes*) – двухчастной, причем в первой части преобладала аккордовая фактура, тогда как во второй – форма простейшей имитации без развития с последующим аккордовым заключением. Антемы отличаются большими размерами и сложным строением, гибким использованием исполнительских средств, значительно большим фактурным разнообразием.

В оценке творчества Биллингса можно встретить разные мнения. Так, критик Ф. Дженкс называл его «эксцентричным гением», отмечая, что с появлением музыки Биллингса, сразу «установилась мода на его композиции»<sup>22</sup>. При почти полном одобрении творчества Биллингса, его произведения иногда подвергались критике за резкость и жесткость звучания, «хаотичность в последовательности интервалов и нагромождении параллельных квинт и октав, что фактически явилось характерными чертами его стиля»<sup>23</sup>. Но в целом музыку Биллингса считали символом бодрости и патриотизма, а самого автора называли *национальной гордостью американской музыки*. Р. Кроуфорд отмечает, что Биллингс будучи музыкантом самоучкой и любителем, «проявил первозданную силу таланта и достиг больших высот в музыке». Его хоралы и гимны получили огромную популярность<sup>24</sup>.

В конце творческого и жизненного пути Биллингс испытывал серьезные денежные трудности: не хватало средств на содержание большой семьи. Композитор умер бедным и вскоре был забыт. Как справедливо заметил Г. Чейз, «единственным памятником Биллингсу стала его музыка, тот огонек и живые образы в его сочинениях, которые он оставил потомкам»<sup>25</sup>.

В течение XIX века благодаря усилиям крупного американского музыканта и просветителя Л. Мейсона в США становится все более популярной европейская классика. Гимны и псалмы Биллингса все реже стали появляться в сборниках американской

музыки. Но тем не менее многие из них продолжали свою жизнь в южных, преимущественно сельских регионах США. Лишь во второй половине XX столетия американские музыканты проявили значительный интерес к наследию Биллингса и его коллег и нашли их мелодии свежими, бодрыми и самобытными. Ряд композиторов XX века успешно претворили традиции пуританского хорала и *fuging tunes* в своих композициях. Среди них – Генри Кауэлл (18 гимнов и *fuging tunes* для различных инструментальных составов), Рос Ли Финни (Гимн, *fuging tune* и Праздник для оркестра), Отто Льюенинг (*Fuging tune* для духо-

вых), Уильям Шумен (Новоанглийский триптих для оркестра, с цитирование гимнов «Be Glad Then America», «When Jesus Wept», и «Честер»), Джон Кейдж (три пьесы для органа «Кое-что из *Гармонии штата Мэн*»). Интонации пуританского хорала использованы также в оркестровых и вокально-инструментальных произведениях Копленда, Харриса, Пистона и других. Таким образом, на примере пуританского хорала (в виде гимнов и *fuging tunes*) как воплощения американской традиции *vernacular* можно убедиться в жизненной силе и стойкости традиции ранней американской музыки.

## Примечания

<sup>1</sup> Безусловно, существовали и другие виды и формы музыки, но превалировала церковная музыка.

<sup>2</sup> В ней не было нотных примеров, но давались ссылки на другие издания, в которых можно было их найти. Только в девятом издании данной книги псалмов, изданной в Бостоне в 1698 году, появилось 13 мелодий, некоторые из которых были заимствованы из сборника английской светской музыки.

<sup>3</sup> Очевидно, обращение американцев к средневековой сольмизации было обусловлено их поисками более рационального метода обучения любителей, а не только певцов церковного хора. Причем система всеобщего обучения музыке, утвердившаяся в Америке, опиралась на старинную европейскую музыкальную практику. Но утверждение и введение в обиход «узорной нотации» произойдет позднее в деятельности Э. Лоу в начале XIX века.

<sup>4</sup> См. *Lowens J. John Tufts' Introduction to the Singing of Psalm-Tunes (1721 – 1744): The First American Music Textbook // Journal of Research in Music Education, vol. 2 (1954), № 2.*

<sup>5</sup> У. Хичкок ввел и обосновал понятие *vernacular* (заимствованное из географической терминологии Северной Америки), к которому относятся не только архаические формы традиционной американской музыки, жанры народной музыки, но и также некоторые виды устной профессиональной церковной и бытовой музыки.

<sup>6</sup> Участники певческих школ скромно называли себя «кузнецами гимнов» (*tunesmiths*), а не композиторами.

<sup>7</sup> Представителями школы были также Дж. Лайон, С. Белчер, И. Ингалс, Д. Рид, О. Холден, Э. Лоу и др.

<sup>8</sup> В.Дж. Конен ввела этот понятие в книге «Третий пласт» (М., 1994).

<sup>9</sup> Точнее именовать *fuging tunes* (букв. – *фугирующие напевы*) песнопениями с имитацией (причем простейшей имитацией типа английского «кэтча»).

<sup>10</sup> К сожалению, не сохранился портрет Биллингса. По свидетельству современников его внешний вид был устрашающим и грозным. Некоторые видели в нем облик Горгоны. Обращали на себя внимание его физические недостатки: одна нога была короче другой, левая рука усохла, а один глаз не видел. Кроме того, он всегда был небрежно одет. Но несмотря на такие изъяны, Биллингс обладал мощным и зычным голосом, хотя некоторые из современников считали его голос хрипловатым и прокуреным.

<sup>11</sup> В 1774 году Биллингс женился ученице одной из этих школ в Стоутоне (Массачусетс) – Люси Суон (*Lucy Swan*), которая родила

ему 9 детей: Рахиль (1775–1776), Абилай Адамс (1777–?), Элизабет Адамс (1779–?), близнецы Люси (1781–1784) и Уильям (1781–1781), Сара (1783–?), Уильям (1786–1858), Пеги Доус (1788–1862) и Люси (1792–1869).

<sup>12</sup> Пуритане встретили попытку внедрить виолончель настороженно и недоброжелательно. Такое же отношение было и к введению клавесина (пуритане даже запрещали детям обучаться игре на этом инструменте).

<sup>13</sup> В 1772 году Биллингс впервые попытался установить правило об авторских правах на его хоралы и гимны (в то время уже была утверждена Поэтическая лицензия – *Poetical Licence*). Хотя законодательное собрание Массачусетса подтвердило билль об авторстве Биллингса, губернатор отказался подписывать его. Так что ранние гимны и хоралы Биллингса нередко появлялись в изданиях и сборниках других музыкантов без его ведома. Авторские права Биллингса оказались защищены лишь после принятия в 1790 в США соответствующего закона.

<sup>14</sup> В данном случае в названиях сборников псалмов слово *Harmony* лучше переводить как *Музыка*. Такой перевод более точно отражает атмосферу духа колониальной Новой Англии.

<sup>15</sup> См.: <http://www.amarantpublishing.com/billings.htm> Р. 1. Это фрагмент из статьи Джона Линхарта (Университет Хьюстона).

<sup>16</sup> *Chase G. America's music. Chicago, 1992. P. 115.*

<sup>17</sup> Киттери – город в штате Мэн.

<sup>18</sup> Ключевая фраза мелодии у тенора (тт. 1–4) повторяется в конце куплета в верхнем голосе (тт. 13–16).

<sup>19</sup> Цит. по: *Hitchcock H.W. Music in the United States: A Historical Introduction. Prentice Hall, 2000. P. 11* (перевод автора статьи).

<sup>20</sup> *Hitchcock H.W. Op. cit. P. 13–14.*

<sup>21</sup> *Шерон* по-древнееврейски – *равнина*. Равнина Шерон находится в северной части Израиля между Средиземным морем в районе Хайфы и горой Кармель. Название Роза Шерон связано с цветущим кустарником в этом месте. Отсюда и происхождение имени Роза Шерон. Дж. Стейнбек в романе «Гроздь гнева» дал имя одной из своих героинь Роза Шерон (дочери Джоад).

<sup>22</sup> *Jenks F.H. Billings // The New England Magazine. 1895. Vol. 17, Issue 5. January. P. 4.*

<sup>23</sup> *Our Dark Age in Music // The Atlantic monthly. 1882. Vol. 50. Issue 302. December. P. 4.*

<sup>24</sup> С конца XX века многие университетские хоры исполняют музыку Биллингса и его коллег.

<sup>25</sup> *Chase G. Op. cit. P. 120.*



## CONTENTS

*S. Lebedev* (Moscow). Nicomachus and Boethius. The Problem of Reception of Antique Sciences in the Boethius' Quadrivial Works . . . . . 2

Nicomachus of Gerasa is one of the main authorities for Boethius' study of music (started in "Fundamentals of Arithmetics", continued in "Fundamentals of Music", both treatises from the early 6th c.). This article investigates his reception of Nicomachus' Pythagorean doctrine (object and task of science, dual understanding of music as quadrivial discipline and pitch system, social application of theory of proportions, harmony of spheres as an argument for constructing modal theory, terminology etc.) to outline specifics of Boethius' individuality as scholar and interpreter.

Keywords: Boethius, Nicomachus, music theory of Antiquity, history of Western music theory

*A. Korobova* (Yekaterinburg). Adam de la Halle's "Jeu de Robin et Marion": cantus versus ludus . . . . . 12

The article is devoted to Adam de la Halle's "Jeu de Robin et Marion". This work is considered as a dramatic pastourelle.

Keywords: Adam de la Halle; trouvères; pastourelle.

*M. Girfanova* (Kazan). Transcription of the motets of Philippe de Vitry as a reconstruction . . . . . 22

The author offers some corrections to Leo Schrade's transcription of Philippe de Vitry's motet «*Gratissima virginis species*», that allows us to determine this isorhythmic motet «*Gratissima virginis species*» as a motet with the forme fixé in duplum (the voice over tenor). In the article the origin of the motet is described with the song's form in duplum, which is considered a principal sign of that type of motet by Philippe de Vitry.

Keywords: Philippe de Vitry; isorhythmic motet; Ars nova.

*E. Pinchukov* (Yekaterinburg). The formula of *passamezzo antico* . . . . . 28

The formula of *passamezzo antico* is the group of four chords (e. g.  $B^b-F-g-D$ ), which were the foundation of dance harmonic scheme *per B molle* (in the 16th and 17th centuries). The Phrygian conditionality of the formula is proved in this article. Being the succinct expression of modality *per B molle* and including the harmonic progression  $g-D (= t-D)$  it is interpreted as an important precursor of tonal [classical] minor.

Keywords: *Passamezzo antico*; Renaissance music; modal and tonal harmony.

*I. Susidko* (Moscow). Orfeo ed Euridice by Ch.W. Gluck from J.Ch. Bachs point of view: concerning little-known performances in London (1770) and Naples (1774) . . . . . 35

For performances of Gluck's *Orfeo* in London and Naples J.Ch. Bach wrote a number of scenes in addition to original score. Some new characters appeared in the plot. These alterations show clearly an adaptation of the reform work to the tastes of the late opera seria.

Keywords: Gluck; J.Ch. Bach; Orfeo ed Euridice; opera seria; pasticcio.

*T. Kovalenko* (Moscow). Michael Haydn as a church composer . . . . . 39

The article is devoted to the sacred music by Michael Haydn, Joseph Haydn's younger brother, who spent much of his life in Salzburg. His masses and other compositions were quite typical of his epoch and reflected Austrian church music tradition of the 18th century.

Keywords: Michael Haydn; Josephinism; church music; Solemn Mass; motet; requiem.

*S. Sigida* (Moscow). William Billings and Puritan chorale tradition . . . . . 43

This article discusses William Billings, the founder of the First New England School, and the American tunesmiths of the second half of the eighteenth century who developed the Puritan hymn.

Keywords: W. Billings; American music; Puritan hymn; anthem; fusing tune.

РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО · МОСКВА

и издательство

БЕРЕНРАЙТЕР КАССЕЛЬ · БАЗЕЛЬ · ЛОНДОН · НЬЮ-ЙОРК · ПРАГА

представляют Полное собрание произведений для органа **Иоганна Себастьяна Баха**  
Уртекст Neue Bach-Ausgabe (11 томов)

*Johann Sebastian Bach.*

- Том 1: **«Органная книжечка»** BWV 599-644, (приложение: BWV 620a, 630a, 631a, 638a) / **Шесть хоралов различного рода** («Шюблеровские хоралы») BWV 645-650 / **Хоральные партиты** BWV 766-768, 770 (приложение: варианты вариаций BWV 768/I-III). Подготовка текста и комментарии Хайнца-Харальда Лёлейна. РМИ 5401 (ISMN 979-0-3520-5401-1)
- Том 2: **Органые хоралы из «Лейпцигского автографа»** BWV 651-668 / **Канонические вариации «Vom Himmel hoch»** BWV 769 (в версиях автографа и оригинального издания). Подготовка текста и комментарии Ганса Клотца. РМИ 5402 (ISMN 979-0-3520-5402-8)
- Том 3: **Отдельные органые хоралы** (BWV 690, 691, 694-701, 703, 704, 706, 709-715, 717, 718, 720-722, 722a, 724-738, 729a, 732a, 735a, 738a, 741). Подготовка текста и комментарии Ганса Клотца. РМИ 5403 (ISMN 979-0-3520-5403-5)
- Том 4: **Клавирные упражнения III** (BWV 552, BWV 669-689, BWV 802-805). Подготовка текста и комментарии Манфреда Тессмера. РМИ 5404 (ISMN 979-0-3520-5404-2)
- Том 5: **Прелюдии, токкаты, фантазии и фуги I** (BWV 531-550, 562). Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5405 (ISMN 979-0-3520-5405-9)
- Том 6: **Прелюдии, токкаты, фантазии и фуги II** (BWV 551, 563-566, 568-570, 573-575, 578-579). Ранние редакции и варианты к томам 5 (I) и 6 (II): BWV 532a, 533a, 535a, 536a, 543a, 545a, 549a, 574a, 574b. Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5406 (ISMN 979-0-3520-5406-6)
- Том 7: **Шесть сонат BWV 525-530, отдельные произведения** (BWV 572, 582, 583, 588-590). Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5407 (ISMN 979-0-3520-5407-3)
- Том 8: **Обработки сочинений других композиторов** (обработки концертов А. Вивальди и принца Иоганна Эрнста BWV 592-596, переложения отдельных инструментальных трио BWV 585-587). Подготовка текста и комментарии Карла Хеллера. РМИ 5408 (ISMN 979-0-3520-5408-0)
- Том 9: **Органые хоралы из собрания Ноймайстера** (35 хоральных обработок BWV 714, 719, 742, 957, 1090-1120 по списку LM 4708). Подготовка текста и комментарии Кристофа Вольфа. РМИ 5409 (ISMN 979-0-3520-5409-7)
- Том 10: **Органые хоралы из разных источников** (BWV 702, 705, 707, 708, 708a, 713a, 716, 739, 743-745, 747, 749-750, 754-757, 762, 764-765, BWV Anh. 49-55, 58, 62a, 62b, 63-66, 69-70, 72, 75, 79, BWV deest (Emans № 25, 27, 30, 34, 36-37, 48, 63, 69, 72-73, 85, 100-101, 105, 111, 121-122, 125, 127, 129, 132, 140), BWV deest / BWV 288). Подготовка текста и комментарии Райнмара Эманса. РМИ 5410 (ISMN 979-0-3520-5410-3)
- Том 11: **I. Свободные органые произведения** (BWV 131a, 545b, 561, 571, 577, 591, 598, 1121, BWV Anh. 42, 90, 97), **II. Хоральные партиты из разных источников** (BWV 758, BWV Anh. 77-78). Подготовка текста и комментарии Ульриха Бартельса (I) и Петера Вольни (II). РМИ 5411 (ISMN 979-0-3520-5411-0)

Внутренний блок каждого тома печатается на высококачественной тонированной офсетной бумаге. Формат издания — 31,7 × 24,3 см.

По вопросам приобретения изданий обращаться по адресу: Русское Музыкальное Издательство, Россия, 105120, Москва, а/я 49 «РМИ». Тел.: +7-495-928-0571, факс: +7-495-911-3132 / [www.rmi.ru](http://www.rmi.ru), [www.baerenreiter.ru](http://www.baerenreiter.ru), e-mail: [info@rmi.ru](mailto:info@rmi.ru).  
Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag / [www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com).



## EARLY MUSIC



В издательстве *Oxford University Press* вышел очередной номер журнала *Early Music* (Vol. 39, No. 1). В нем содержится много разнообразной информации о старинной музыке (в частности, обзор современных книг, нотных изданий, аудиозаписей). Но, как обычно, основную часть составляют музыкально-исторические материалы. Предлагаем нашим читателям полное содержание данного номера.

**EDITORIAL** (p. 1–2);

*Jane Hatter. Col tempo: musical time, aging and sexuality in 16th-century Venetian paintings* (p. 3–14);

*Claudio Annibaldi. ‘The singers of the said chapel are chaplains of the pope’: some remarks on the papal chapel in early modern times* (p. 15–24);

*Monica Hall. The chitarra atiorbata and the guitarr theorbee: a reappraisal* (p. 25–34);

*Giovanni Paolo Di Stefano. The clavecins a maillets of Marius and Veltman: new observations on some of the first pianos in France* (p. 35–56)

*Anthony Hart. New findings on the possible copyists and owners of the Scarlatti sonata manuscripts in Munster: the role of Antonino Reggio* (p. 57–64);

*Margaret Seares. The composer and the subscriber: a case study from the 18th century* (p. 65–78);

*Alan Davison. Painting for a Requiem: Mihaly Munkacsy’s The last moments of Mozart (1885)* (p. 79–92);

**BOOK REVIEWS** (p. 93–106); **MUSIC REVIEWS** (p. 107–108); **RECORDING REVIEWS** (p. 109–138); **REPORTS** (p. 139–146); **NEWS AND EVENTS** (p. 147–148); **OBITUARY** (p. 149–150); **ERRATUM** (p. 150); **ABSTRACTS** (p. 151); **ADVERTISERS’ INDEX** (p. 153–154).

**Уважаемые подписчики!**

**По вопросам доставки очередных номеров журнала  
«Старинная музыка»**

**вы можете обращаться в агентство «АРЗИ»  
по тел.: (495) 680–89–87 и (495) 680–94–01**