



Сергей ЛЕБЕДЕВ*
(Москва)

Почему нужен новый перевод музыкального трактата Боэция

Всякий, кто интересуется старинными концепциями музыки, слышал о Боэции¹. Ни один из музыкально-теоретических трактатов прошлого не сохранился в таком количестве списков, переводов и интерпретаций, как его «Основы музыки»². По нему учились, его цитировали, с ним горячо полемизировали знаменитые ученые на протяжении столетий. Аврелиан из Реоме и безымянные авторы группы «Enchiriadis» (9 в.), Гвидо Аретинский и Иоанн Афлигемский, Иероним Моравский и Якоб Льежский, Иоанн де Мурис и Маркетто Падуанский, Просдочимо и Гафури, Глареан и Царлино, Вичентино, Салинас, Преториус, Веркмейстер и многие другие отдали дань Боэцию.

Современный читатель, впервые открывший «Основы музыки», испытывает недоумение. Выясняется, что в трактате нет музыки в привычном смысле этого слова, нет ни одного нотного примера в какой бы то ни было нотации. Не только музыковеды, но даже издавшие виды филологи-классики, — даже они досадуют, быстро удостоверившись, что только первая из пяти книг боэциевой «Музыки»³ и лишь местами напоминает знакомые «музыкальные» пассажи античных философов. Остальные четыре кажутся читателю пугающе одинаковыми: кажется, что все они посвящены числам и только числам.

При ближайшем рассмотрении выясняется, что в таком стиле боэциевой «Музыки» нет, в сущности,

ничего удивительного. Еще в эпоху эллинизма греческие философы платонической традиции включили музыку наряду с арифметикой, геометрией и астрономией в цикл *математических наук*⁴. По латыни этот цикл получил название *квадривия*. Первое свидетельство употребления слова «квадривий» принадлежит именно Боэцию:

Все древние авторитеты, которые вслед за Пифагором славились ясным мышлением, очевидно согласны в том, что в философских предметах едва ли кто дойдет до пределов совершенства, если не станет исследовать подобных высот науки как бы на «четырепутье», *квадривии* (*quadrivio*)⁵, который не укроется от пронизательного мастера. Философия же — это постижение истины в вещах сущих и обладающих неизменной субстанцией⁶.

...*Квадривий* — это путь, которым должны пройти те, чей возвышенный дух устремляется от чувств, данных нам от рождения, к более верным доводам рассудка⁷. Есть как бы некие ступени, по которым можно восходить, и определенная мера продвижения вперед, чтобы тот «глаз души» (*oculus animi*), который, как говорит Платон, нужно беречь и содержать в порядке лучше, чем многие «телесные» глаза, потому что только этот глаз способен отыскать и разгля-

деть истину, — так вот чтобы этот глаз, увязший в телесных ощущениях и ослепший от них, через названные дисциплины [*квадривия*] вновь обрел зрение⁸.



Изображение Боэция в рукописи 12 в. из библиотеки Кембриджского университета. По периметру миниатюры гекзаметрами написано:

*Консул и хранитель наилучшей философии,
Чтобы познать разновысотные звуки на монохорде,
Судит о звуке на слух, пробегая пальцем струну.*

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

Боэций (вслед за Никомахом) намечает иерархию квадривиальных наук, в которой непреложно и однозначно устанавливает приоритет арифметики:

Итак, какую же из дисциплин нужно изучать первой, если не ту, что является началом и выполняет как бы роль матери по отношению к другим [дисциплинам]? Такова как раз арифметика. Она предшествует всем другим не только потому, что сам Бог, творец этого мироздания, взял ее первой за образец своего мыслеположения (*ratiocinationis*) и по ее [принципу] устроил всё, что через числа силой творящего Разума обрело гармонию в установленном [Им] порядке, но и потому арифметика объявляется предшествующей, что если устранить предшествующие (*priora*) по своей природе сущности, тотчас же устраняются и последующие (*posteriora*). Если гибнут последующие, то ничего в статусе предыдущей субстанции не меняется. <...> Если устранишь числа, то откуда возьмется треугольнику, квадрату и всякому другому телу, которое бывает в геометрии — всему тому, что названо именем чисел? И тут же, если устранишь квадрат и треугольник и [если] вся геометрия сошла на нет, «три», «четыре» и другие слова, которыми обозначаются числа, не погибнут. <...> А то, что числа по значимости предшествуют музыке, лучше всего обосновывается не только тем, что вещи, которые существуют сами по себе, по природе предшествуют вещам, которые к чему-то относятся. Да и сама мелодия (*musica modulatio*) обозначается именами чисел — в этом отношении в ней происходит то же, что и в описанной выше геометрии. Ведь и кварта, и квинта, и октава берут свои названия от чисел, которые им предшествуют. Да и отношение самих звуков друг к другу открывается ни в чем ином, как в числах. Ведь тот самый звук, который [с данным] составляет консонанс октавы, исчисляется двойным отношением <...> Но не будем [сейчас] вдаваться в детали — тот труд, что последует за этим, вне всякого сомнения покажет, насколько арифметика превосходит [музыку] ⁹.

Если мы претендуем на аутентичное понимание античного математического, очевидно, что мы должны попытаться пройти путь, предписанный Боэцием, а не отводить от себя, как чуждое и стороннее, знание об арифметике. Без должного внимания к началам арифметики познать начала музыки *по Боэцию* невозможно.

У нас на родине совсем не много музыковедческих исследований, посвященных античности. Тем более нельзя пройти мимо крупных трудов Евгения Владимировича Герцмана, автора книг, в которых разворачивается толкование музыкальной теории Древней Греции и Древнего Рима, а также позднейшая рецепция этой теории. Ему же принадлежит заслуга первого полного перевода трактата о музыке Боэция на русский язык¹⁰. Ученый не только уделяет внимание спе-

цифически музыкальным категориям (звукоряд, тетрахорд, интервал, лад и т.п.), но и привлекает аппарат таких смежных наук, как источниковедение, палеография, культурология, история. Его русские переводы, как правило, приводятся с параллельными латинскими и греческими оригиналами, а в обсуждении терминов музыкальной науки Е.В. Герцман выказывает знание категорий классической грамматики. Смелые выходы в область филологической и исторической науки, вне всякого сомнения, свидетельствуют о его компетентности.

Вместе с тем, переводчик подчеркивает, что не берется судить о старинной арифметике. Об этом он пишет неоднократно, в разных своих работах¹¹. Весьма критичен Е.В. Герцман и в отношении математических познаний коллег: «...вряд ли современный историк музыки может решиться осуществить работу по комментированию математических разделов сочинений Боэция. Нужно надеяться, что в ближайшем



Tyrus Arithmeticae (Образ арифметики). Иллюстрация из трактата «Margarita Philosophica» (1503) Г. Райша изображает состязание двух великих ученых в арифметике: Пифагор использует «старомодный» абак, Боэций же — перо и арабские цифры, в том числе ноль (он указывает на него пальцем). Судя по довольному лицу Боэция и досадной мине Пифагора, чаша весов склоняется в пользу первого, о чем свидетельствует и Арифметика, благосклонно улыбающаяся Боэцию.

будущем они привлекут внимание историков математики и получат основательные комментарии»¹². Обсуждая «Деление канона» Евклида на страницах книги «Пифагорейское музыкознание»¹³, Е.В.Герцман признается: «Все далее излагающиеся наблюдения касаются, в основном, музыкально-теоретического содержания “Деления канона”, поскольку его обсуждение с математической стороны выходит за пределы моей компетенции». Здесь, как и в обсуждении других античных трактатов о музыке, переводчик несколько опрометчиво отмежевался от «математической стороны». В этом, возможно, и кроется причина главных неудач обсуждаемого здесь русского перевода Боэция.

* * *

В главе 31 книги 2 «Музыки» Боэций, полемизируя с Аристоксеном, доказывает, что шесть целых (пифагорейских, 9:8) тонов больше октавы¹⁴. Величину, на которую шесть тонов превосходят октаву, Боэций называет *коммой* (*comma*)¹⁵. Это не абстрактное понятие, а вполне конкретная вычисляемая величина; кроме того, по мнению Боэция, комма — наименьший интервал, который слух человека вообще способен воспринять. Многие поколения исследователей музыкальных строев и темпераций позже называли словом «комма» различные интервальные величины. Вот почему так важно хорошенько понять и передать в переводе оригинальное вычисление.

Поскольку стоит задача выразить доказательство в наименьших целых числах (выражаясь языком Боэция, *puris numeris*), необходимо возвести 8 в шестую степень, а затем от полученного числа 262144 последовательно строить сверхосминные отношения (9:8). Если число, полученное в результате сложения шести тонов (т.е. шестикратного последовательного выведения сверхосминного отношения от 262144), окажется равным двукратному отношению октавы, рассчитанному от того же числа (262144), то доказан тезис Аристоксена. Если нет, то будет доказано, что тезис Аристоксена математически несостоятелен. Результаты расчетов Боэций сводит в следующую простую таблицу:

восьмикратные произведения						сверхосминные отношения	осмины
1	8	64	512	4096	32768	262144	32768
						294912	36864
						331776	41472
						373248	46656
						419904	52488
						472392	59049
						531441	

Далее Боэций пишет:

Разъяснение этой схемы таково. Горизонтальный ряд, называемый «пограничным», содержит восьмикратные произведения. От шестой же восьмерки выводятся сверхосминные отношения (*a sexto vero octuplo sesquiocstavae proportiones ducuntur*). Там, где мы написали слово «осмины», числа представляют собой осмины чисел, к которым прилегают. Если эти осмины складываются с теми числами, к которым они прилегают, получаются дальнейшие числа. К примеру, для первого числа 262144 осмина составляет 32768. Если оно прибавляется к 262144, возникает дальнейшее число 294912, и так дальше.

Под «шестой восьмеркой» имеется в виду число 8, возведенное в 6-ю степень, то есть 262144; от него и выводятся последовательно 6 сверхосминных отношений (294912:262144, 331776:294912 и т.д.). В переводе Е.В. Герцмана текст Боэция «*a sexto vero octuplo sesquiocstavae proportiones ducuntur*» звучит так:

Пропорции 9/8 производятся от 6 умноженного на 8.¹⁶

Всем понятно, что 6, умноженное на 8, даст совсем другое число. Перевод Е.В. Герцмана, к сожалению, не верен ни по грамматике, ни по сути.

Здесь и по всему тексту своего перевода Е.В. Герцман переводит *proportio* как «пропорция», в то время как *proportio* — это числовое отношение, а то, что в современной математике называется словом «пропорция», у Боэция названо словом *proportionalitas* (у Е.В. Герцмана — «пропорциональность»). Соотношение между *proportio* и *proportionalitas* совершенно ясно из главы 12 книги 2 «Музыки»:

Proportio enim est duorum terminorum ad se quaedam comparatio. Terminos autem voco numerorum summas. Proportionalitas est aequarum proportionum collectio. Proportionalitas vero in tribus terminis minimis constat. Cum enim primus ad secundum terminum eandem retinet proportionem, quam secundus ad tertium, dicitur haec proportionalitas, estque inter .III. terminos medius, qui secundus.

Отношение — это некое сравнение двух членов между собой. *Членами* же я называю числовые величины. *Пропорция* — это связка равных отношений. Пропорция состоит минимум из трех членов¹⁷. Когда первый член относится ко второму так же, как второй к третьему, то это и называется пропорцией. И *средним* из трех членов [пропорции] является второй¹⁸.

Вот как это фундаментальное место переводит Е.В. Герцман:

Ведь пропорция — это некое соотношение двух членов между собой. Членами же я называю сущности чисел. Пропорциональность — это собрание одинаковых пропорций. Пропорциональность устанавливается минимум из трех членов. Ведь когда первый член сохраняет ко второму ту же пропорцию, что и второй к третьему, это называется пропорциональностью, а между двумя членами существует средний, который [представлен] вторым [членом]¹⁹.

Все современные переводчики Боэция правильно трактуют парные понятия «отношение — пропорция»²⁰, и только Е.В. Герцман (возможно, ориентируясь на старый немецкий перевод О. Пауля) переводит *proportio* как «пропорция», а *proportionalitas* как «пропорциональность»²¹. В переводе Е.В. Герцмана непонятен — по крайней мере, без дополнительных разъяснений — пассаж «Членами же я называю сущности чисел». Латинское слово *terminus* в математическом контексте связано с представлением о числе как о скоплении единиц — для наглядности можно вообразить себе любое число больше единицы как горсть одинаковых зернышек. Последнее зернышко из кучи и есть искомый *terminus*²². Что же касается слова *summa*, его следует понимать просто как синоним *terminus*, о чем говорит сам Боэций в «Арифметике»²³; математические и прочие философские «сущности» тут ни при чем. Наконец, совершенно непонятно, откуда в определении среднего пропорционального взялось число два («а между двумя членами существует средний, который представлен вторым членом»; курсив мой — С. Л.). В оригинальном латинском тексте с очевидностью говорится о трех членах — *inter III terminos*. Арифметика Боэция и так не проста для понимания нынешнего читателя-музыканта. Зачем же умножать сущности сверх необходимого?

Окончательно запутывает дело перевод 14-й главы той же Второй книги, где Боэций приводит основные термины средних и кратко формулирует различие между арифметическим, геометрическим и гармоническим средними. В латинском оригинале текст выглядит так:

Idcirco autem una earum medietas arithmetica nuncupatur, quod inter terminos secundum numerum aequa est differentia. Geometrica vero secunda dicitur, quod similis est qualitas proportionis. Armonica autem vocatur, quoniam est ita coaptata, ut in differentiis ac terminis aequalitas proportionum consideretur.

Этот текст Е.В. Герцман переводит так:

Среди них одна средняя называется арифметической, потому что [при ней] разность между членами равна

[одному и тому же] числу. Вторая же называется геометрической, потому что [при ней] существует аналогичное [то есть геометрическое] свойство пропорции. Гармонической же средней она называется потому, что она так приспособлена, что равенство пропорций усматривается и в разностях членов²⁴.

Сравнение текста Боэция и текста «Арифметики» Никомаха показывает их прямое родство:

Гармоническое [среднее] названо именно так, потому что арифметическое [среднее] определялось количеством ($\rho\omicron\sigma\acute{\omega}$) и показывало равенство в промежутках между членами; геометрическое же [среднее определялось] качеством ($\rho\iota\omicron\tau\eta\tau\iota$), давая подобные по качеству отношения между членами; а она [т.е. гармоническая пропорция] по типу соотнесенного с чем-либо другим ($\kappa\alpha\tau\grave{\alpha}$ $\tau\omicron$ $\rho\rho\omicron\varsigma$ $\acute{\epsilon}\tau\epsilon\rho\omicron\nu\acute{\omega}\nu$ $\rho\omega\varsigma$) предстает то в одном виде, то в другом, т.е. не только в членах и не только в разностях, но частично в членах и частично в разностях: как наибольший член относится к наименьшему, таковы и разности большего члена и ближайшего от большего, т.е. среднего, [с одной стороны] и наименьшего члена и среднего члена [с другой]; и наоборот²⁵.

Характерные для *арифметической* пропорции отношения *количественны*, средние между разными членами пропорции всегда выражены в «количествах» (числовых значениях разности), меняющихся в зависимости от данной величины члена. Характерные для *геометрической* пропорции отношения *качественны*, потому что независимо от величин, которыми выражены члены пропорции, отношения членов всегда одинаковы, «качество» отношения сохраняется. В *гармонической* пропорции, наконец, «гармонически» объединяются *количественное* свойство арифметической (равенство разностей) и *качественное* свойство геометрической (равенство частных) пропорций. Если бы Е.В. Герцман познакомился с греческим текстом Никомаха, ему не пришлось бы в переводе определения геометрического среднего вместо подобия *по качеству* (*similis est qualitas proportionis* буквально — «подобно качеству отношения») придумывать «аналогичное свойство пропорции», чего в оригинале вовсе нет. Еще хуже перевод фрагмента о гармоническом среднем. По Е.В. Герцману, в этом среднем «равенство пропорций усматривается и в разностях членов». В действительности у Боэция написано: «в разностях и в членах». Такое впечатление, что оригинальную латинскую фразу *in differentiis ac terminis* русский переводчик как бы мысленно поменял на фразу *in differentiis terminorum*. Казалось бы, что может быть страшного в исчезновении маленького латинского слова *ac*?²⁶

Однако, последствия такого исчезновения оказались драматическими: суть гармонического среднего и ясная логика рассуждения Никомаха-Боэция о средних были успешно ликвидированы.

Правильный перевод рассматриваемого текста таков:

Первое из них потому называется «арифметическим», что разность между членами пропорции в числовом выражении одинакова. Второе называется «геометрическим», потому что подобно качеству отношения [членов пропорции]. «Гармоническое» же среднее получает свое название от того, что оно устроено таким образом, что равенство отношений наблюдается [и] в разностях и в членах пропорции.

Видя небрежность Е.В. Герцмана в переводе простых учебных текстов²⁷, внимательный читатель не удивится дерзости его «научных выводов» об арифметике Боэция; последний, по утверждению Е.В. Герцмана, «фактически прошел и мимо другого важного математического аспекта науки о музыке — учения о средних»²⁸. Напомнив читателю теорию трех средних, Е.В. Герцман с досадой продолжает:

Все эти общеизвестные для античной науки положения Боэций описал в нескольких главах второй книги «Музыкального установления» (II 12–17). Но их сугубо математическое содержание требовало своего «музыкального развития». Перед каждым автором, стремившимся показать проявление математических закономерностей в музыке, стояла задача продемонстрировать действия средних в интервальных взаимоотношениях. Боэций же, описав вкратце их теорию, переходит к совершенно иным вопросам. Каковы бы ни были причины такого упущения Боэция, современный читатель его сочинения остается лишенным знакомства с некоторыми положениями античной науки о музыке²⁹.

Желая скорее исправить «упущение Боэция», Е.В. Герцман напоминает нам о том, что

...арифметическое и гармоническое «средние» играли важную роль в методологии разделения крупных интервалов на мелкие. Так, например, октава делится арифметическим средним на квинту и кварту (6:9:12), а гармоническим средним — на кварту и квинту (6:8:12). Аналогичным образом при помощи тех же средних можно было делить квинту и кварту на более мелкие интервальные образования³⁰.

Боэций, напротив, предполагает, что читатель «Музыки» уже закончил первую стадию обучения и

усвоил первый, методологически самый важный его трактат, «Арифметику». По этой причине во Второй книге «Музыки» (и вообще по всему тексту музыкального трактата) он и не углубляется в детали учения о средних, ограничиваясь отсылками к первому квадривиальному трактату. Если бы Е.В. Герцман, подобно прилежному студенту (на которого рассчитывал древний автор), потрудился прочитать «Арифметику», тогда он наверняка бы заметил большую последнюю главу, которая посвящена делению октавы с помощью *всех трех средних* — то есть как раз тому материалу, в отсутствии которого Е.В. Герцман несправедливо упрекает Боэция:

Осталось рассказать о величайшей и самой совершенной гармонии, которая, будучи установленной в трех измерениях, имеет большое значение для устройства музыкальной мелодии и для естествознания. Невозможно найти ничего более совершенного, чем то среднее, которое, будучи производным от трех измерений (*tribus intervallis producta*), составляет природу и субстанцию самого совершенного тела.

Ведь именно поэтому, как мы показали ранее, куб, возникший в тройном измерении (*trina demensione*), являет собой полную гармонию. Это среднее находится следующим образом: если установлены два [крайних] члена, производные от трех измерений — длины, ширины и объема, — то [между ними] могут быть установлены и два средних члена, которые также трехмерны; они производны от равных [чисел], посредством равных и [промежутки между ними] равны, либо произведенные от неравных [чисел], приводящие к неравным и неравны [между собой], либо от неравных к равным через равные, или как-то иначе — и так, [некоторым образом соотносенные, эти числа] дают гармоническое отношение; если соотнести их иначе, они дают арифметическое среднее; и геометрическое среднее, которое образуется между обоими [крайними членами], не может не возникнуть³¹. <...>

Возьмем в качестве примера такое расположение: 6 8 9 12. Несомненно, что все эти числа — пространственные количества: шесть рождается от $1 \times 2 \times 3$, $12 = 2 \times 2 \times 3$; средние для них — восьмерка, которая возникает от умножения $1 \times 2 \times 4$, а девятка — от $1 \times 3 \times 3$. Итак, все члены [отношения] родственны друг другу и выражаются в трех измерениях (*tribus intervallorum demensionibus*).

Если мы в них сравним 12 с 8 и 9 с 6, то обнаруживается геометрическая пропорция. Каждое из двух сравнений есть полуторное отношение, и то [число], что содержится в крайних членах, то же, что возникает из средних. Ибо то [число], которое получается [от умножения] 12 на 6, равно тому, которое возникает

[от умножения] 8 на 9. Таким образом, это — геометрическое отношение.

Арифметическое же наблюдается, если сравнить 12 с 9 и 9 с 6. В обоих сравнениях разница чисел составляет 3 и сумма крайних членов в два раза больше среднего. Если сложишь 6 и 12, получишь 18, число, которое в два раза больше среднего члена, т.е. 9. Итак, мы рассмотрели геометрическое и арифметическое средние.

Гармоническое же среднее обнаруживается, если мы сравним 12 с 8 и 8 с 6, таким образом: та часть от шести, на которую восьмерка превосходит шестерку (а именно треть), та же по величине, что 12 превосходит восьмерку. Ведь число 4, на которое 12 превосходит восьмерку, есть [тоже] треть от 12. И если ты сложишь 6 и 12 и умножишь их на среднее число 8, то будет 144; если же перемножить крайние члены 6 и 12, выйдет 72, по отношению к которому 144 является двойным.

Итак, мы обнаруживаем здесь все музыкальные консонансы. Ибо 8, соотнесенное с 6, и 9 с 12, дает сверхтретье отношение [4:3] и одновременно консонанс кварты; 6, соотнесенное с 9, или 8 с 12, дает полуторное отношение, а производит консонанс квинты; если же исследовать 12 к 6, это — двойное отношение, а в звуках [эти числа] дают консонанс октавы; средние же [по отношению к 6 и 12] числа 8 и 9 между собой связаны сверхосминным отношением; в музыке оно называется тоном, это — общая мера всех музыкальных интервалов <...>³²

В 45-й главе Второй книги «Арифметики» Боэций уподобляет три вида средних, мимо которых, по мнению Е.В. Герцмана, древний ученый якобы «прошел», трем видам государственного устройства, как они систематизированы в «Государстве» Платона:

Арифметическое среднее сравнивается с государством, которым управляют немногие (raucis regitur)³³, так что в меньших членах [арифметической пропорции] содержится большее отношение. О музыкальном же среднем³⁴ говорят как об аристократическом государстве (optimatium rempublicam), потому что в больших членах содержится большая пропорция. Геометрическое среднее подобно как бы народному и «равному» государству (popularis et eхеquatae civitatis)³⁵, 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 отношениях³⁶.

Этого уподобления нет в «Государстве» Платона и нет в «Арифметике» Никомаха. Нет его и в трактате «О государстве» Цицерона, кратко пересказывающем политическое учение Платона на латинском языке³⁷. Нельзя исключить, что Боэций придумал эту интерес-

ную параллель сам. Подобно тому как в меньших членах арифметической пропорции содержится число большее, чем в ее больших членах³⁸, 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 — меньше³⁹, 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 — неслучайно в современной математике только геометрическая пропорция и считается «пропорцией» в строгом терминологическом смысле⁴⁰.

Честно говоря, я не заметил никакого «упущения Боэция» по части средних и в его втором квадративальном трактате. «Сугубо математическое содержание» второй книги «Музыки» получает естественное «музыкальное развитие» в ее Третьей и Четвертой книгах.

В главе 8 Третьей книги, которая носит название «Об интервалах меньше полутона», Боэций делит целый тон на два равных полутона с помощью арифметического среднего. Для этой цели со ссылкой на Филолая вводятся понятия двух микроинтервалов — *схизмы* (schisma) и *диасхизмы* (diaschisma). Целый тон, говорит он, делится вначале на малый полутон — лимму и большой полутон — апотому. Разность апотомы и лиммы составляет комму, т.о. целый тон можно представить как сумму двух малых полутонов и коммы; половина коммы (из контекста следует, что *ровно* половина!) определяется как схизма, а диасхизма — как половина (то есть, опять же *ровно* половина) лиммы; и далее самое важное: «точная половина тона (integrum dimidium toni), то есть, [точно] полутон, состоит из двух диасхизм (которые [в сумме дают] один малый полутон) и схизмы <...>»⁴¹. В этом вычислении тон представляется не как отношение чисел, а как некое линейное «пространство», которое может быть запросто поделено поровну; такое представление скорее характерно для аристоксеновской традиции и не выдерживает критики с точки зрения арифметики пифагорейцев. Можно полемизировать о правомерности столь неожиданного способа деления тона (это уже вопрос дальнейшей научной дискуссии), однако с а м ф а к т приложения арифметического среднего к музыкальному интервалу совершенно очевиден.

Другой пример «музыкального развития» средних у Боэция находится в Четвертой книге, где в главах 6–12 автор постепенно развертывает перед читателем деление монохорда по всем трем родам мелоса во всех

Звук — это случай гармонического звучания, производящегося на одной высоте. Он же является наименьшей частицей гармонии⁴⁸.

Выражение переводчика «причина «еммелес»» ставит русского читателя в тупик. Недоумение вызывает и выражение «мелос, находящийся на одной высоте», которое можно даже понять как указание на молитвенную речитацию. Что значит «случай гармонического звучания», и имеет ли какое-то отношение данный «случай» к вышеупомянутой «причине еммелес»?

В греческой теории музыки, к которой Боэций искренне стремится приобщить своего латинского читателя, прилагательное ἔμμελῆς, «эммелический», означало «пригодный для мелодии», так сказать, «мело-соразмерный»⁴⁹. Эммелический звук, во-первых, это высотно определенный звук, в отличие, скажем, от мычания быка или волчьего воя. Во-вторых, это такой высотно определенный звук, который является элементарной частицей мелодии, понимаемой как сложенная из соразмерных интервалов (по Ю.Н. Холопову, «слаженная», «ладная») структура. Боэций осознает непонятность слова *emmeles* для читателя, поэтому он не просто научно транслитерирует оригинал, но и толкует непонятное слово: *id est aptus melo*, «то есть, пригодный для мелодии». Далее, *casus* — это не «случай» («казус») и не «причина»



По ложному обвинению Боэций был осужден на смерть и провел последние годы в заключении, где написал свое самое знаменитое сочинение «Утешение Философией». Средневековая миниатюра изображает Боэция в темнице в окружении муз.

(Е.В. Герцман переводит дважды по-разному), а образованное от глагола *cadere* субстантивированное причастие, то есть «падение», «попадание»; слово использовано в том же смысле, что и хорошо известная каждому из нас «каденция», с той лишь разницей, что *cadentia* образовалась от действительного причастия глагола *cadere* (*cadens*), а *casus* — от страдательного. В итоге вырисовывается совсем другой перевод первого фундаментального определения:

Звук — это «эммелическое» (то есть пригодное для мелодии) попадание голоса на одну [отдельно взятую] высоту.

Второе определение практически повторяет первое, только теперь (еще один шаг вперед по пути «натурализации» греческого наследия) ἔμμελῆς автор заменяет латинским аналогом, словом *modulatus*.

Звук — это попадание мело-соразмерного голоса на одну [отдельно взятую] высоту, и он же — мельчайший отдел мелодии.

Другой пример музыкально-теоретических «вольностей» обсуждаемого здесь издания я возьму из Четвертой книги музыкального трактата. После того как Боэций изложил учение о диатонических видах (*species*) консонансов — кварты, квинты и октавы⁵⁰, он переходит к описанию ладов. Критической является фраза в начале 15-й главы Четвертой книги, обеспечивающая переход от изложения теории видов к изложению теории ладовых звукорядов. В оригинале эта фраза звучит так:

Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant.

В переводе Е.В. Герцмана фраза получила такой вид:

Из видов октавы возникают консонансы, называемые тональностями, которых именуют [также] тропами и тонами⁵¹.

Не будем сейчас рассматривать концепцию «тональностей» в античной музыке. Допустимо ли переводить «*modi*» как «тональности» или нет — вопрос этот все-таки научный и заслуживает отдельной полемики, но лишь после того, как грамотно будет переведен оригинал. В данном случае приходится заниматься тривиальными вопросами латинской грамматики. Из перевода Е.В. Герцмана с неизбежностью вычитывается, что консонансы называются тональностями, а эти консонансы именуют еще и тро-

пами и тонами. Но этого просто нет у Боэция! Относительное местоимение мужского рода (и множественного числа) *qui* никак, ни по каким правилам не согласуется с *консонансами*, потому что по латыни *consonantia* — существительное женского рода; оно стоит в родительном падеже и является частью стандартного (в т.ч. и для Боэция) оборота *species consonantiae*. *Qui* может относиться только к *modi*, других вариантов нет. Учитывая сказанное, я предложил бы такой перевод обсуждаемой фразы:

Из видов октавного консонанса возникают так называемые лады, которые также именуют тропами или тонами.

* * *

К сожалению, уклонения от смысла наблюдаются и в менее концептуальных местах, сохранить которые в неприкосновенности хотелось бы уже из одного только нашего уважения и бережного отношения к тексту «последнего римлянина». Рассмотрим несколько примеров из (самой известной и наиболее легко читаемой) Первой книги. Говоря об эффекте, который производит музыка на человека, о естественной необходимости музыки в его повседневной жизни, Боэций рассуждает:

Quid? quod, cum aliquis cantilenam libentius auribus atque animo capit, ad illud etiam non sponte convertitur, ut motum quoque aliquem similem auditae cantilenaе corpus effingat; et quod omnino aliquod melos auditum sibi memor animus ipse decerpat? ut ex his omnibus perspicue nec dubitanter appareat, ita nobis musicam naturaliter esse coniunctam, ut ea ne si velimus quidem carere possimus.

Е.В. Герцман предложил такой перевод этого рассуждения:

Когда кто-нибудь охотнее воспринимает музыку слухом и душой, то происходит это не само по себе, а потому что в таком случае тело также выражает нечто подобное слышимой музыке. И вообще, почему заботливая душа сама выбирает себе какой-либо мелос? Потому что из всего этого, без сомнения, с очевидностью следует: так как музыка естественно связана с нами, то мы не можем обходиться без нее.



Гробница Боэция в г. Павия. Современное фото М. Бернхарда

Выражение *ad illud etiam non sponte convertitur* относится к *aliquis* (некто, некий человек). Телесные движения, производимые человеком во время слушания песни, сравниваются с «движениями» в самой песне (*motus cantilenaе*), то есть с ее ритмикой и метрикой. Реагируя на слышимое, этот самый *aliquis* и начинает непроизвольно (*non sponte*) выделять телом движения, как бы вторя музыке. Современные джазовые музыканты отбивают сильную долю пяткой, а хоровой дирижер беззвучно открывает рот, «подражая» своим хористам. Очевидно, что именно о подобном телесном подражании и ведет речь Боэций. В связи с этим должно быть истолковано и прилагательное *memor* в словосочетании *memor animus*. Хотя среди словарных значений *memor* действительно есть «заботливый» (предусмотрительный), но не оно должно быть выбрано в контексте этого пассажа. Забота души в данном случае совершенно ни при чем. Боэций пишет о душе, которая припоминает саму себя, выбирая из самой себя любую мелодию, которую она (душа) прежде «слышала» и «сделала своей». Речь идет, как мы сказали бы сейчас, о способности человека (у Боэция — способности души) без посторонней помощи и без какого-либо внешнего музыкального источника припоминать совершенно любую мелодию. Поэтому естественно в данном случае перевести *memor* как «памятливая». Текст пассажа, конечно, не очень прост для перевода, но смысл размышления Боэция совершенно прозрачен:

А как понять, что когда кто-нибудь слушает мелодию весьма охотно и с душой, его тело непроизвольно выпол-

няет движение в подобие тому, что слух уловил в мелодии? И как это памятливая душа может из себя самой выбрать вообще любую прежде услышанную мелодию? Из всего сказанного ясно и несомненно следует, что музыка нам естественно присуща — настолько, что мы не можем, даже если б и захотели, без неё обойтись.

Не могу пройти мимо знаменитого пассажа об ученом-музыканте из 34-й главы Первой книги:

Iam vero quanta sit gloria meritumque rationis, hinc intellegi potest, quod ceteri ut ita dicam corporales artifices non ex disciplina sed ex ipsis potius instrumentis cepere vocabula. Nam citharoedus ex cithara, auloedus ex tibia, ceterique suorum instrumentorum vocabulis nuncupantur. Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit. Quod scilicet in aedificiorum bellorumque opere videmus, in contraria scilicet nuncupatione vocabuli. Eorum namque nominibus vel aedificia inscribuntur vel ducuntur triumphi, quorum imperio ac ratione instituta sunt, non quorum opere servitioque perfecta.

В переводе Е.В. Герцмана этот фрагмент из Боэция выглядит так:

Какова же слава и значение разума, можно понять по тому, что остальные конкретные ремесла, — я так скажу, — берут [свои] наименования не от науки, а от инструментов. Ведь кифарод получает свое наименование от кифары, авлет — от авлоса, а другие [исполнители] — от других инструментов. Музыковед же тот, кто исследовательским разумом приобщился к науке о музыке не работолепием труда, а по предписанию созерцания. То, что мы видим в труде строителей и военных, разумеется, противоположно наименованию профессий. Ведь именами тех, чьим трудом и разумом они сооружены, подписываются здания и созданные ими триумфальные арки⁵².

Триумфальных арок у Боэция нет, это ошибка переводчика. Для правильного перевода *triumphum ducere* в латыни надо вспомнить, что у римлян «триумфом» изначально называлась колесница (повозка), запряженная лошадей белой масти. На этом триумфе восседал сам полководец с лавровым венком на голове и скипетром из слоновой кости в руке. В классическое время «триумф» — триумфальное шествие, ритуальная процессия по случаю большой военной победы. Отсюда *triumphum ducere* можно перевести либо буквально как «проводить триумф», либо в переносном смысле как «одерживать (большую) победу». В первом смысле у Тита Ливия сказано: *Caesar quattuor triumphos duxit, ex Gallia ex Aegypto, ex Ponto ex Africa*⁵³,

во втором — в речи Цицерона против Ватиния: *si te vicini, si adfines, si tribules ita oderunt ut repulsam tuam triumphum suum duxerint*⁵⁴. Оставляя пока без внимания перевод Е.В. Герцманом *musicus* как «музыковед», я предложил бы следующий перевод места про «триумфальные арки»:

Это мы как раз и видим в строительном и военном деле, а именно в противоположном смысле слова. Ибо на постройках запечатлены имена тех, чьей властью они установлены, а подвиги носят имена тех, силой разума которых победы одержаны, а вовсе не тех, чьим трудом и рабским служением эти постройки возведены и эти войны совершены.

В некоторых случаях небрежность Е.В. Герцмана производит даже комический эффект. Например, в характеристике лиханы (ступени звукоряда Полной системы) читаем: «Грек называет [его] лиханосом, потому что он облизывается»⁵⁵. Можно подумать, что облизывается грек. Более деликатный (и правильный) перевод: «Грек выводит слово *lichanos* от *облизывания* (а *lingendo*)». В другом месте, где Боэций рассказывает знаменитый анекдот о Пифагоре и пьяных тавроменийских юношах, Е.В. Герцман переводит: «...Пифагор посоветовал игравшему на тибии [*tibicinam*], чтобы он исполнял спондей [*spondeum*]. Когда он [*illa*] сделал [это], их бешеная разнузданность успокоилась из-за медленности мелодий и низкого пения» [*tarditate modorum et gravitate canentis*]⁵⁶. Во-первых, не «он», а «она» (Е.В. Герцман не смог перевести существительное *tibicinam*, а потом не заметил указательного местоимения *illa* — оба слова женского рода). Во-вторых, глагол *canere* означает не только «петь», но также и «музичировать», и просто «звучать». Из перевода Е.В. Герцмана можно понять, что авлет бросил свой инструмент и запел басом. В действительности речь идет лишь о том, что по совету Пифагора авлетка заиграла протяжную мелодию в низком регистре, как во время жертвенных возлияний («спондеев»). Дионисий Галикарнасский в I в. до н. э. свидетельствует: «Когда я читаю речи Исократа, <...> я становлюсь благостно серьезным (*σπουδαῖος*), и дух мой успокаивается, как у людей, внимающих спондеическим авлемам [т.е. мелодиям, исполняемым на авлосе во время ритуального возлияния — С.Л.] или дорийским энгармоническим мелодиям» (Dion.Hal. Dem.22). Ассоциативная реакция на музыку была предсказуемой: совет Пифагора сработал и буйная молодежь сразу притихла (в чрезмерно буквальном переводе Е.В. Герцмана, «их разнузданность успокоилась»).

Трактат «Основы музыки» Боэция содержит достаточное количество проблемных мест, старинных понятий и терминов. По поводу одних ученые вполне могут прийти к единому мнению, смысл других, по-видимому, уяснить до конца невозможно, поэтому научный мир должен и будет искать приемлемый для всех компромисс. Но в любом случае, обсуждение боэциевой науки как таковое можно начать лишь после того, как будет сделан аккуратный и бережный перевод, и при-

чем такой, который обнаруживает аутентичное понимание «музыки» — вовсе не той, которой занимается современное прикладное музыкознание, а той математической дисциплины музыки, которая вела ученика к вершинам философии. Несмотря на отдельные удачи, перевод Е.В.Герцмана, к сожалению, нельзя признать ни аккуратным, ни бережным. Вот почему перевод музыкального трактата Боэция на русский язык — проблема, все еще ожидающая своего решения.

Примечания

¹ Аниций Манлий Торкват Северин Боэций (ок. 480 — ок. 525) — римский государственный деятель, философ, писатель и поэт, переводчик-интерпретатор античного научного наследия. В западной Европе времен Средневековья и Возрождения Боэций — авторитетнейший наставник в античной философии и логике (*summus philosophus*), а также арифметике, музыке, риторике и т. д.

² Полное название — «*Libri quinque de institutione musica*» (буквально: «Пять книг о музыкальном установлении»). Точная дата написания трактата неизвестна. Считается, что он был создан Боэцием в молодости, ок. 500 г. Текст издан в книге: Boetii de institutione musica libri quinque <...> edidit G. Friedlein. Lipsiae, 1867, pp. 175–371. В этой же книге (на с. 1–173) Фридрих опубликовал и другой ранний трактат Боэция, «Основы арифметики» (*Libri duo de institutione arithmetica*, буквально — «Две книги об арифметическом установлении»). Для ссылок на это издание трактатов Боэция далее применяется аббревиатура FriedleinB.

Лучший перевод музыкального трактата Боэция — английский, сделанный (с подробными комментариями) в конце 1980-х гг. Келвином Бауэром. Бауэр не только выполнил перевод, но предварительно уточнил редакцию Фридриха, сверив текст с наиболее авторитетными (так называемыми «контрольными») рукописями боэциева трактата. Подробнее см.: Voethius. *Fundamentals of Music*, translated and edited by Calvin Bower. New Haven, 1989. Первый полный перевод музыкального трактата Боэция (на немецкий язык) сделал еще в 19 в. Оскар Пауль: Oscar Paul. *Boethius. Fünf Bücher über Musik*.— Lpz., 1872; Nachdruck Hildesheim, 1985. Тщательно подготовленный, он (хотя в некоторых отношениях и устаревший) все еще сохраняет свою актуальность. В конце 20 в. Джованни Марци перевел Боэция на итальянский язык (Giovanni Marzi. *An.M.T. Severini Boethii de institutione musica*.— Roma, 1990) и снабдил свой перевод скупыми и весьма заурядными комментариями. Недавно появился перевод «Музыки» Боэция и на французский язык: Voëse. *Traité de la musique. Introduction, traduction et notes par Christian Meyer*.— Turnhout, 2004. Кретьен Мейер, опираясь преимущественно на английский перевод Бауэра, также чрезвычайно скуп на комментарии, а сложные для понимания места (за редкими исключениями) и вовсе обходит молчанием.

³ Пятая книга сохранилась лишь частично.

⁴ Впервые рассмотрение математических наук как цикла отмечается в трудах Никомаха, Ямвлиха и Теона Смирнского, позже у Прокла.

⁵ Ранние списки Боэция содержат написание *quadruvium*, позднейшие повсеместно передают *quadrivium*. Именно во втором варианте написания это слово стало нормативным в Средние века; в то время, в продолжение античной традиции, дисциплины квадривия и тривия (*trivium*) составляли стандартный пропедевтический цикл «свободных искусств» (или «наук»).

⁶ Цитата из трактата «Основы арифметики». Кн. I, гл. I (FriedleinB, p.7). Все цитаты из «Арифметики» Боэция здесь и далее я привожу в своем переводе по изданию Фридриха. Русский перевод «Музыки» сделан мной также по Фридриху, с учетом

коррекции текста, осуществленной К. Бауэром и моих собственных (оговоренных в полном переводе) исправлений указанного латинского издания.

⁷ Более верным, чем те выводы, которые исследователь может сделать на основе одних только чувств.

⁸ «Основы арифметики», там же (FriedleinB, pp.9–10). У Платона нет «глаза души» (ὄμμα τῆς ψυχῆς). Кажется, это красивое выражение принадлежит Никомаху («Введение в арифметику», I.3), за которым Боэций идет в этом месте почти дословно: «Глаз души, погубленный и ослепленный другими [т.е. житейскими — С.Л.] занятиями, оживает и пробуждается только благодаря им [математическим наукам — С.Л.], и лучше сохранить его, чем тысячу телесных глаз, ибо только он и созерцает истину всего». Ср. у Платона («Государство», 527d; пер. А.Н. Егунова): «...в науках [математика] очищается и вновь оживает некое орудие души (ὄργανόν τι ψυχῆς) каждого человека, которое другие занятия губят и делают слепым, а между тем сохранить его в целости более ценно, чем иметь тысячу глаз, — ведь только с его помощью можно узреть истину».

⁹ «Основы арифметики». Кн. I, гл. I (FriedleinB, p. 10–11). Автор «Арифметики», конечно, имеет в виду свой трактат о музыке, который специально занимается такими «детальями».

¹⁰ Под названием «О музыкальном установлении» он опубликован в кн.: Герцман Е.В. Музыкальная боэциана.— СПб., 1995, с.297–425 (далее сокращенно: Герцман, 1995).

¹¹ Например, в книге «Синописис музыки» Е.В. Герцман, обсуждая таблицу числовых отношений музыкальных интервалов в публикуемом трактате, заявляет: «Не берусь делать окончательные выводы о правильности содержащегося здесь материала (это, скорее, задача историка математики, а не музыки), но, кажется, что он не лишен ошибок» (Синописис музыки или памятник агонии.— М., 2000.— С. 145–146).

¹² Герцман, 1995, с.426.

¹³ СПб., 2003, с.288.

¹⁴ В сохранившемся тексте Аристоксена прямо не утверждается, что шесть целых тонов в сумме равны одной октаве. Этот тезис пифагорейцы выводят как имплицитный — из утверждения Аристоксена о том, что кварта состоит из двух с половиной тонов, а квинта — на целый тон больше кварты, октава складывается из квинты и кварты (Нагм. II.57), следовательно, октава состоит из шести тонов.

¹⁵ В античных источниках слово «комма» использовалось только как термин поэтики и риторики (напр., в трактате «О соединении слов» Дионисия Галикарнасского). Впервые в музыкально-теоретическом контексте о комме (как разнице между апотомой и лиммой) говорит философ и математик 5 века Прокл (в своем комментарии к «Тимею» Платона).

¹⁶ Герцман, 1995, с. 359. Авторская пунктуация сохранена.

¹⁷ Перевожу вслед за Бауэром. В тексте *minimis* однозначно согласовано с *tribus terminis* (если бы наречие, то было бы *minime*). Таким образом, буквальный перевод минимального условия существования пропорции: «Пропорция состоит из трёх наименьших членов».

18 Заметим, что слово «среднее» (*medietas*) понимается в «Музыке» Боэция в двух смыслах: 1) строго терминологически, в смысле среднего члена пропорции (как здесь); 2) как синоним слова «пропорция» (например, см. в «Музыке» II, 13). В «Арифметике» Никомаха боэциевым словам *proportionalitas* и *medietas* (или *medius terminus*) соответствуют *ἀναλογία* и *μεσότης*. Заметим, что употребление слова *ἀναλογία* в греческой математике имело большую историю и не было единообразным. Никомах употребляет его не только по отношению к геометрической пропорции, но по отношению ко всем трем главным видам пропорций. Для «отношения чисел» используется (вообще чрезвычайно многозначное) слово *λόγος*. Этимологическое родство греческих *λόγος* и *ἀναλογία*, увы, теряется в современных европейских переводах и в русском.

19 Герцман, 1995, с. 341.

20 В переводе Дж. Марци: *rapporto — proporzione*, К. Бауэра: *ratio — proportion*, К. Мейера: *rapport — proportion*.

21 «Proportion ist eine gewisse Vergleichung zweier Grenzen zu einander <...> Die Proportionalität ist die Sammlung gleicher Proportionen» (Paul, op. cit., S. 50).

22 В идеале следовало бы передавать *terminus* как «терм». Во избежание чрезмерного осовременивания перевода можно передать его русским термином «член», учитывая тот факт, что в контексте музыкального трактата Боэция оно так и употребляется, например, в словосочетаниях «член [числового] отношения», «член пропорции».

23 В этой главе, обсуждая количество средних в пропорциях с четным и нечетным количеством членов, Боэций пишет: «...idem enim terminos quod summas nomino» (словом *termini* я называю то же, что словом *summae*) (FriedleinB, p. 19).

24 Герцман, 1995, с. 343.

25 Никомах. Введение в арифметику, II.25.

26 Лат.: «и», «а также».

27 В той же 12-главе Второй книги, Е.В. Герцман так передает текст Боэция о гармоническом среднем: «Существует также третий тип среднего [члена], что устанавливается не при одинаковых пропорциях и не при одинаковых скоростях...» (ГерцманМБ, 342). В действительности у Боэция написано: «Есть и третий род среднего [— в пропорции], которая существует и не в одинаковых отношениях, и не в одинаковых разностях» (*quod neque eisdem proportionibus neque eisdem differentiis constat*). Иначе как небрежностью замену здесь «разности» на «скорость» я объяснить не могу.

28 Герцман, 1995, с. 166.

29 Герцман, 1995, там же.

30 Герцман, 1995, там же.

31 Боэций. Основы арифметики, II.53 (FriedleinB, pp.169–170). Вслед за Никомахом Боэций отмечает 3 возможных случая «разложения» трехмерного (пространственного) числа: когда все сомножители равны (m^3 , число такого вида Никомах называет «кубическим» или просто — «кубом»), либо 2 равны, а третье отлично от них — (m^2n ; у Никомаха такое число названо словами «балка» [*δοκίς*] и «кирпич» [*πλίνθος*]), либо все неравны (lmn ; у Никомаха *οκαληνός* — «неравностороннее»).

32 Боэций. Основы арифметики, II.53 (FriedleinB, p. 170).

33 Т. е. с олигархией.

34 Музыкальное среднее — то же, что гармоническое.

35 Т. е. демократии.

36 FriedleinB, p. 149.

37 Боэций (это доказывается многократно — ссылками самого Боэция в различных его трактатах) отлично знал наследие Цицерона, в том числе и те его труды, которые ныне утрачены (термины *civitas optimatium* и *civitas popularis*, которые использует Боэций, точно так же выглядят у Цицерона). Несомненно, он знал и знаменитый трактат Цицерона «О государстве».

38 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.)

39 Например, в гармонической пропорции 12 8 6 отношение больших членов (12:8) больше отношения меньших членов (8:6).

40 Например, в геометрической пропорции 27 9 3 отношение больших членов (27:9) равно отношению меньших ее членов (9:3).

41 FriedleinB, p. 278.

42 Моим коллегам Полная система (*σύστημα τέλειον*, у Боэция — *tota constitutio*) известна под названием «Совершенной системы», что не совсем верно. Оценочных характеристик полного звукоряда как некоего (природного или художественного) «совершенства» у греков и римлян не отмечается.

43 Обозначены на схеме аббревиатурами NH, EpNH, ETH, ND, то есть нета высших, энгармоническая паранета высших, энгармоническая трита высших, нета отделенных. Греческой буквой дельта на схеме Боэций обозначает интервал диесы.

44 Среди других грубых ошибок в переводе «арифметических» пассажей Боэция — два места в II.5 «Музыки». Там, где обсуждается превосходство кратного рода неравенства над остальными родами, мы читаем: «многократный ряд неравенства» (Герцман, 1995, с. 334), тогда как здесь должно быть слово «род» (в оригинале *genus*). Далее, вместо «не всегда с равными пропусками» написано «всегда не с равными пропусками» (Герцман, 1995, там же), из-за чего смысл меняется на противоположный. Список «арифметических» небрежностей в русском переводе можно продолжить.

45 В предисловии к книге о Боэции Е.В. Герцман излагает принципы своего научного метода так: «Буквальное же следование подлиннику — залог точности передачи научных положений произведения. Будучи приверженцем такого подхода к материалу первоисточника, при работе над “Музыкальным установлением” я стремился к максимально точной передаче текста, иногда даже в ущерб литературной и стилистической стороне. Однако я глубоко убежден, что объективно создающиеся в этом случае “издержки” должны с лихвой компенсироваться точностью передачи авторской мысли» (Герцман, 1995, с. 183).

46 «Звук — попадание голоса на одну высоту. Звук ведь тогда представляется таковым, чтобы встраиваться в упорядоченный мелос, <когда голос кажется> ставшим на одной высоте». Цит. по кн.: Аристоксен. Элементы гармоник. Перевод В.Г. Цыпина.— М., 1997, с.23.

47 Герцман, 1995, с. 309.

48 Герцман, 1995, с. 350.

49 См., напр., обсуждение его употребления у Птолемея, в той же «Музыке» Боэция, в V.6 (там, кстати, определяются не только эммелические, но и экмелические звуки).

50 «Видами» называются интервальные структуры важнейших консонансов — кварты, квинты, октавы, представляемых как последовательности тонов и полутонов, которыми эти интервалы заполняются.

51 Герцман, 1995, с. 405.

52 Герцман, 1995, с. 329.

53 «Цезарь провел четыре триумфа: из Галлии, Египта, Понта и Африки» (имеется в виду знаменитый четверной триумф Цезаря 46 г. до н.э.).

54 «Если тебя соседи, родственники и земляки так ненавидят, что твой провал рассматривают как собственную большую победу...»

55 Герцман, 1995, с. 316.

56 Герцман, 1995, с. 302. Латинские конъектуры добавлены мной.



Юлия ЛИТВИНОВА*
(Москва)

Гуманистическая концепция интермедий 1518 года: музыка и магия

2 мая 1518 года в Амбуазе герцог Урбинский Лоренцо II де' Медичи сочетался браком с Мадлен де ла Тур д'Овернь, представительницей одного из самых знатных родов Франции. В августе супруги прибыли во Флоренцию, правителем которой Лоренцо являлся с 1513 года, однако понадобилось еще несколько недель, чтобы завершить все приготовления к празднествам¹. Сохранилось немного источников, повествующих о событиях тех дней, причем сведения эти в большинстве своем сводятся к простому перечислению увеселений. Так, согласно флорентийскому хроникеру Бартоломео Черретани², 8 сентября было устроено пиршество для 70 девушек (вероятно, участвовавших во встрече принцессы), во время которого прислуживали юноши. По окончании все они принялись танцевать на специально сооруженном помосте. 9 сентября на пиршество пожаловали 130 первейших граждан Флоренции, для которых затем была исполнена некая комедия. Вечером того же дня прошествовали триумфы Венеры, Марса и Минервы, а завершились празднества появлением Гименея, славившим молодых супругов. Об исполнении еще одной комедии под названием «Фаларго» (пьеса до сих пор не идентифицирована) сообщала главная устроительница празднеств Альфонсина Орсини, мать Лоренцо, в письме от 8 сентября к секретарю при папском дворе Джованни Лапуччи Поппи³. Особое место среди этих источников занимает незавершенная биография флорентийского патриция Лоренцо ди Филиппо Строцци (1482–1549), начатая каноником церкви Сан Лоренцо Франческо Дзеффи (1491–1546), вероятно, в 40-х годах XVI века⁴. Биограф не только сообщает читателям об исполнении в палаццо Медичи, предположительно 9 сентября, первой (так и оставшейся безмянной) комедии Строцци (ныне известна под названием «Комедия в стихах»)⁵, но также весьма подробно описывает особенности музыкального оформления спектакля — интермедии, не используя, впрочем, этого термина:

<...> собрав из разных мест разнообразные инструменты, он [Строцци] распределил их следующим образом: перед Комедией должны были играть громкозвучные инструменты (i suoni grossi), как то трубы, корнамузы [вольты?], пиффаро, дабы пробудить души слушателей; второму Акту он предпослал трех богато одетых Мавров с тремя лютнями, которые в тишине нежно услаждали слух всех присутствовавших; в третьем под аккомпанемент четырех виолоне пели



Рафаэль. Портрет Лоренцо II де' Медичи (1518)

высокие голоса (voci soprane), поднимаясь сообразно Комедии (alzandosi secondo la Commedia); с шумной сумятицей четвертого он соотнес самые высокие плектровые инструменты (li piu acuti strumenti di penna); музыка последнего акта была поручена четырем тромбонам, которые вели свои партии искусно и сладостно. Впоследствии подобного рода музыке стали многие подражать, но в ту пору ничего подобного не использовалось и даже не замышлялось⁶.

Как следует из описания, в чисто музыкальном отношении интермедии Строцци очень традиционны и ничем принципиально не отличаются от других интермедий начала века. Вся музыка была заимствована, по всей видимости, из репертуара приглашенных для участия в спектакле музыкантов и представляла собой переложения для лютни и дру-

* Литвинова Юлия Александровна — музыковед, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения при кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (e-mail: etruria@rambler.ru).

гих инструментов светских многоголосных сочинений конца XV – начала XVI века (фроттол, страмботто, канцон и т. д.). Однако, как отмечал К. Палиска, поиски гуманистических концепций, осуществляемые только на уровне музыкального стиля в большинстве случаев бесперспективны, причем в особенности это справедливо по отношению к концу XV – началу XVI веков, когда представления и идеи, почерпнутые из античных трактатов, уже активно начали применяться на практике, но еще не успели оказать ощутимого воздействия на стиль музыки⁷. И интермедии 1518 года лучшее тому подтверждение. Оценить новизну и оригинальность замысла Строщи, о которых пишет Дзеффи, мы сможем только в том случае, если попытаемся понять принцип отбора и распределения композиций.

На протяжении всего описания биограф неоднократно подчеркивает соотнесенность высоты звучания интермедий с развитием действия комедии. После своеобразной «увертюры», исполняемой инструментами группы «гросси» и в качестве таковой занимающей, по всей видимости, особое положение в спектакле, высота звучания от второй интермедии к четвертой последовательно повышается, тогда как в пятой резко понижается. Строщи добивается данного эффекта тем, что поручает каждую интермедию инструментальному ансамблю сходной тесситуры и тембра⁸. Так, вторая интермедия исполняется тремя лютнистами, следующая — «высокими голосами», поющими под аккомпанемент четырех виолоне (причем здесь автор биографии уточняет, что высота звучания поднимается «сообразно комедии»), «шумной сумятице» четвертого акта соответствуют «самые высокие плектровые инструменты», наконец, последняя интермедия поручена самым низким инструментам из имевшихся в распоряжении Строщи — тромбонам. Обращает на себя внимание восходящая к античности система оценок высокого и низкого звучания, достаточно отчетливо просматривающаяся в процитированном выше фрагменте. Описывая «низкие» интермедии Дзеффи говорит о сладостности звучания, тогда как «плектровые» инструменты четвертой характеризуются превосходной степенью прилагательного *acuti* — «высокие», «резкие», «острые», «пронзительные», — что, по всей вероятности, свидетельствует о восприятии их звучания как неприятного⁹. Вероятно, аналогичным образом воспринимал высокое и низкое звучание инструментов и Строщи. Собственно, благодаря тому, что постановщик и его биограф принадлежат к одной гуманистической культуре, мы и получаем возможность проникнуть в замысел спектакля, впрочем, отдавая себе отчет в том, что Дзеффи зафиксировал только общий принцип распределения музыкантов, пусть и с весьма многозначительными комментариями.

Итак, возникает вопрос, каково было предназначение интермедий? Ибо совершенно очевидно, что предназначение это не сводилось лишь к подчеркиванию пятиактной структуры пьесы и заполнению пауз между актами, поскольку в таком случае излишне было бы соотносить высоту звучания с развитием действия комедии. Ответить на поставленный вопрос мы сможем только в том случае, если попытаемся выяснить, какие античные источники могли подсказать Строщи замысел этого спектакля.

Прежде всего, логично было бы предположить, что, намереваясь ставить комедию, Строщи обратился к источникам, содержащим сведения о постановках древнеримских

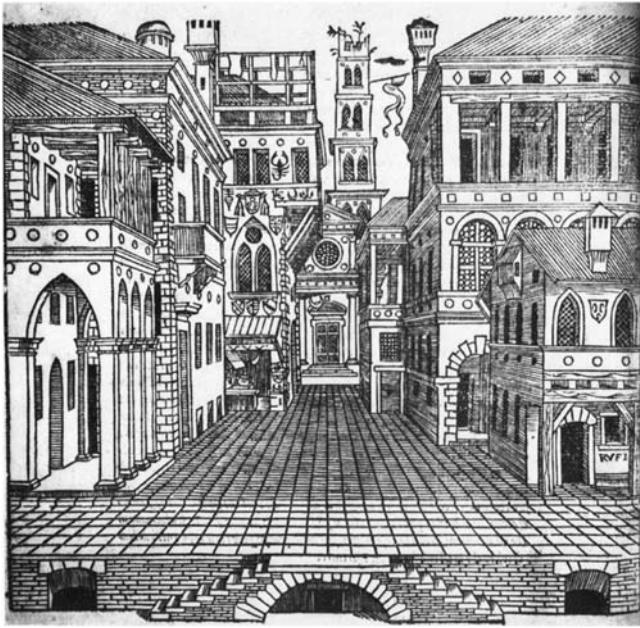
комедий Теренция и Плавта — образцов, на которые ориентировались итальянские комедиографы XVI века. Наиболее подробно музыкальная сторона спектаклей описывается в трактате римского грамматика и ритора Элия Доната «О комедии», пользовавшимся в то время большим авторитетом:

Диалоги произносят актеры. Песни же управляются ладами, созданными не поэтом, а [человеком,] опытным в музыкальном искусстве. <...> И подобного рода песни исполняются посредством тибий, чтобы, услышав эти тибии, большинство народа могло сказать, какого рода фабула будет исполнена прежде, чем будет произнесено ее название. Бывают же тибии одноголосные (то есть правые или левые) и разноголосные. Правые тибии своей важностью провозглашают представление серьезной комедии; левые же остротой и легкостью [своего звучания] предвещают комедию шутивную; там же, где перед началом фабулы предписаны как правые, так и левые [тибии], уведомляется о вещах шутивных и серьезных попеременно¹⁰.

Согласно Донату, перед началом представления публике сообщалось, какая комедия будет исполнена: серьезная, шутивная или «смешанная». Если замысел интермедий 1518 года действительно восходит к этому источнику, то, осознанно или неосознанно (данный фрагмент мог быть понят и превратно) Строщи приспособляет древнеримскую практику к современной ему практике интермедий и, подготовив публику к восприятию комедии в целом, принимается оповещать ее о содержании каждого последующего акта в отдельности. Таким образом, услышав звучание «самых пронзительных плектровых инструментов», публика должна была заключить, что сейчас воспоследует самое «шутивное» действие комедии, напротив, «искусное» и «сладостное» звучание тромбонов готовило самый «серьезный» из ее актов, в котором восстанавливался временно пошатнувшийся порядок и жизнь входила в привычное русло.

Не исключено, однако, что соотнося высоту звучания интермедий с общим ходом развития действия, Строщи стремился, прежде всего, возбуждать в душах публики разного рода аффекты, которые та должна была испытывать по ходу просмотра комедии. Помимо Доната, он мог опираться на весьма распространенное во времена античности мнение, что каждый регистр обладает определенным, присущим только ему этосом, и изменение регистра способно оказывать чудесное воздействие на души слушателей. Приведем фрагмент из трактата Боэция «О музыкальном установлении», в котором сообщается, как смена фригийской мелодии на религиозный спондей (отличавшийся спокойным движением и низким регистром звучания) способствовала успокоению страстей:

«Общеизвестно, как часто музыка подавляла вспышки гнева, как много паразитного достигла она своими действиями на тела и души. Кто не знает, что пьяного тавромнитского юношу, возбужденного звучанием мелодии, близкой к фригийской, Пифагор возвратил в более спокойное и естественное для него [состояние], подпевая спондей? <...> Этот [случай] упоминает и Марк Туллий Цицерон в своей книге, которую он назвал «О своих советах», правда, иначе, и таким образом: «Но я сравню низменные [поступки] с возвышенными, как то, что приводит к некоторому уподоблению. Рассказывают, что когда пьяные юноши, возбужденные [звуками] тибий и пением, ломались в двери [дома]



*Себастьяно Серлио. Сцена для комедии
(«Об архитектуре», 1545)*

целомудренной женщины, то Пифагор посоветовал игравшему на тибии, чтобы он исполнил спондей. Когда он сделал [это], их бешеная разнузданность успокоилась из-за медленности мелодий и низкого пения [курсив наш. — Ю.Л.]»¹¹.

Трудно сказать, читал ли Строцци именно Цицерона, тем более что легенда о тавроменитском юноше упоминается многими античными авторами¹². По словам Дзеффи, Лоренцо «усердно занимался не только поэзией, но также чрезвычайно любил музыку¹³, а когда пел, то исполнял свою партию с большим воодушевлением, так что иной раз казался охваченным страстью, особенно если поверял свою любовь звукам лютни»¹⁴. По всей видимости, автор «Комедии в стихах» являлся поклонником выразительного пения, и даже, возможно, осознанно или неосознанно разыгрывал эффект, который музыка оказывала на его душу¹⁵.

Итак, если Строцци действительно вознамерился производить чудесные эффекты своими интермедиями, то вся концепция спектакля предстает несколько в ином свете. Получается, что постановщик рассматривал музыкальное оформление спектакля как некое магическое действие, призванное расположить души публики к восприятию его комедии и тем самым способствовать успеху всего начинания. Первая интермедия должна была, таким образом, вывести души слушателей из состояния природного равновесия и подготовить их к последующему восприятию спектакля, для чего, собственно, комедиографу и понадобились «громко-гласные» инструменты. Дзеффи характеризует этот эффект кратко и выразительно: «чтобы пробудить души публики». Вторая, третья и четвертая интермедии соответственно должны были постепенно привести зрителей в состояние драматического возбуждения с тем, чтобы они сопереживали всему, происходящему на сцене (чем сильнее накалялись страсти в комедии, тем выше становилось звучание интер-

медий), тогда как музыка последней, с одной стороны, готовила развязку пятого акта, а с другой — возвращала души публики в состояние свойственного им природного равновесия, умиротворяла и услаждала их.

Примечательно, что своими интермедиями Строцци оказывал воздействие не только на души публики, но и на души актеров, поскольку, слушая таким образом отобранные музыкальные номера, они настраивались к своему выходу на сцену в последующем акте. В связи с этим вспоминается один фрагмент из трактата «Об ораторе» Цицерона (и, кстати, фрагмент достаточно известный), в котором античный мыслитель, отметив, что «оратору в его движениях и осанке требуется мастерство и прелесть Росция», далее рассказывает о том, как греческие актеры-трагики заботились о своем голосе:

«Однако я не советую никому из посвятивших себя красноречию заботиться о своем голосе по образцу греческих актеров-трагиков, которые по многу лет декламируют сидя, которые каждый день перед выходом на сцену, лежа, малопомалу повышают свой голос, а после игры на сцене садятся и понижают его от самого высокого до самого низкого звучания, как бы таким образом его успокаивая»¹⁶.

Здесь имеется один важный аспект. Актеры-трагики очевидным образом не только возбуждали или успокаивали свой голос, но возбуждали и успокаивали свои души, поскольку (согласно тому же Цицерону) «всякое душевное движение имеет от природы свое собственное обличье, голос и осанку; а все тело человека и лицо и его голос, подобно струнам лиры, звучат соответственно тронувшему их душевному движению»¹⁷. Соответственно, актеры «Комедии в стихах», воодушевлялись и успокаивались в зависимости от того, что им предстояло разыгрывать в последующем акте. Распеваться им было не нужно, поскольку ренессансные комедии никогда не пелись, тогда как «войти в роль» совсем не мешало бы.

Однако удалось ли постановщику достичь ожидаемого эффекта, насколько могущественные силы были вызваны посредством изменения высоты звучания?¹⁸ Вероятно, и сам Строцци, и все остальные, знающие о его замысле, испытывали «магическое воздействие» этих интермедий. По крайней мере, они этого хотели. Звучание высоких и низких инструментов, несомненно, оказывало определенное эмоциональное воздействие на слушателей, другое дело, что не все они могли понимать его семантику без особых авторских пояснений. Тем более что человек рассматривался в ту эпоху как своего рода музыкальный инструмент, на котором можно играть, если знать, как он устроен. Строцци полагал, в духе своего времени, что опирается на безусловные, «объективные» закономерности воздействия музыки на человека, тогда как на самом деле семантика инструментальных регистров в его интермедиях — условная знаковая система (существующая в истории наравне с иными).

Как пишет Дзеффи, интермедиям к «Комедии в стихах» многие подражали. В самом деле, подобная идея была весьма притягательна для постановщиков, ибо содержала в себе, как будто бы, простой и верный способ добиться успеха у публики, тем более что практическая ее реализация не предполагала жесткой привязки к каким-либо конкретным сочинениям, позволяя варьировать музыкальное оформление пьесы от представления к представлению¹⁹.

В результате неукоснительного следования тому или иному принципу от начала до конца спектакля между комедией и интермедиями возникла тесная взаимосвязь — подобная той, что существовала между трагедией и ее хорами, а равно и той, что будет достигнута Н. Макиавелли в канцонах к комедии «Клиция» и станет в последующие десятилетия (вплоть до 1560-х годов) одной из характерных особенностей флорентийской традиции. Трудно сказать, отдавал ли Строщи себе отчет в распространении принципов «ученой» комедии на интермедии, да и занимала ли его проблема единства спектакля вообще²⁰. Осмелимся предположить, что создателя интермедий 1518 года в первую оче-

редь интересовало все-таки возбуждение аффектов в душах публики и использование средств, которые применялись древними в их магических операциях. Тем не менее, одно из проявлений новаторства Строщи заключается в том, что при постановке комедии он начинает специально задумываться и об интермедиях. Не исключено, что в данном случае мы имеем дело с первыми интермедиями, которые более не ограничиваются чисто прагматической функцией — заполнением пауз между актами, но основываются на собственной гуманистической концепции. Причем концепция эта ценна сама по себе и заслуживает в качестве таковой, чтобы о ней узнали как современники, так и потомки.

Примечания

¹ Брак был устроен папой Львом X, дядей Лоренцо, и являлся частью профранцузской политики понтифика, направленной на то, чтобы противостоять все возрастающему влиянию «Священной Римской империи». Однако этим планам не суждено было осуществиться, поскольку уже в 1519 году и Лоренцо, и его молодая супруга умерли (успев, впрочем, произвести на свет будущую королеву Франции Екатерину Медичи), а еще через два года скончался и сам Лев X.

² *Cerretani B.* Dialogo della mutazione di Firenze / A cura di R. Bordenti. Roma, 1990. P. 124.

³ См.: *Parronchi A.* La prima rappresentazione della «Mandragola». Il modello per l'apparato. L'allegoria. // La bibliofilia. Rivista di storia del libro e di bibliografia. Vol. LXIV. Firenze, 1962. P. 52–53.

⁴ Опубликовано в кн.: *Strozzi L.* Le vite degli uomini illustri della casa Strozzi. Commentarii di Lorenzo di Filippo Strozzi, ora interamente pubblicati con un ragionamento di Francesco Zeffi sopra la vita dell'autore / A cura di Pietro Stromboli. Firenze, 1892. С семейством Строщи Дзеффи связывала давняя дружба. Известно также, что он являлся наставником сыновей младшего брата Лоренцо — Филиппо, прославленного республиканца, покончившего с собой или убитого по приказу Козимо I де' Медичи в тюрьме после неудачной попытки свергнуть медичейскую власть во Флоренции. Помимо упомянутой биографии, перу Дзеффи принадлежит ряд произведений в области классической истории и филологии, в том числе переводы с латинского и греческого языков.

⁵ Существует мнение, что Дзеффи описывает постановку второй комедии Строщи («Пизанка»), ошибочно именуя ее первой. Об этом см. комментарии А. Гареффи к современному изданию комедий Строщи (*Strozzi L.* Commedie: Commedia in versi. La Pisana. La Violante / A cura di Andrea Gareffi. Ravenna, 1980. P. 37–39), а также интересную, но весьма спорную статью А. Парронки, посвященную «Мандрагоре» Макиавелли (*Parronchi A.* Op. cit. P. 81). Исследователи обратили внимание на то, что в IV акте «Комедии в стихах» отсутствуют события, которые могли бы быть охарактеризованы как «шумная сумятица» (см. далее описание спектакля). Напротив, соответствующий акт «Пизанки» заканчивается штурмом дома Кассандры и арестом двух главных персонажей — Антонелло и Рамондо.

⁶ *Strozzi L.* Le vite ... P. XIII.

⁷ *Palisca C.V.* Humanism in Italian Renaissance Musical Thought. New Haven, 1985. P. 6.

⁸ По крайней мере, так следует из текста, хотя на самом деле инструменты, несомненно, различались по тесситуре внутри одного семейства. Например, в последней интермедии могли быть использованы басовая, теноровая и альтовая разновидности тромбона.

⁹ О восприятии разных регистров звучания во времена античности см.: *Герцман Е.* Музыкальная боэциана. СПб., 1995. С. 277–280.

¹⁰ *Donatus A.* De comoedia. VIII: 9–11. // *Comicorum Graecorum fragmenta.* / Ed. G. Kaibel. Vol. I. Berolini, 1899. P. 71.

¹¹ Цит. по: *Герцман Е.* Указ. соч. С. 302.

¹² В том числе Фабием Квинтилианом (10-я книга «Наставлений оратору»), Секстом Эмпириком (6-я книга «Против ученых»), Ямвлихом («О Пифагоровой жизни»).

¹³ Известно, что Строщи дружил с флорентийским композитором и органистом Баччо дельи Органи, а также общался с другим флорентийским композитором и певцом Бернардо Пизано, славившимся своей гуманистической ученостью.

¹⁴ *Strozzi L.* Le vite ... P. XIII–XIV.

¹⁵ О сходном воздействии музыки на окружение Урбана VIII см.: *Насонов Р.А.* Музыкальная жизнь Рима середины XVII века сквозь призму теоретического трактата // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: Материалы научно-практической конференции. М.: Прест, 1999. С. 167–168.

¹⁶ Цит. по: *Цицерон, Марк Туллий.* Три трактата об ораторском искусстве / Пер. с лат. Ф.А. Петровского, И.П. Стрельниковой, М.Л. Гаспарова; под ред. М.Л. Гаспарова. М.: Ладомир, 1994. С. 125–126.

¹⁷ Там же. С. 249.

¹⁸ Не исключено, однако, что в описании Дзеффи отсутствуют какие-то немаловажные детали, без знания которых, воспроизвести «магический» эффект означенных интермедий вряд ли возможно. И дело здесь не только в том, что биограф мог чего-то не знать, но прежде всего в том, что такие вещи, как правило, держались в тайне, а не предавались общественности.

¹⁹ К сожалению, мы не располагаем другими столь же подробными описаниями флорентийских спектаклей первых десятилетий XVI века. Намерение управлять аффектами публики обнаруживается лишь в интермедиях 1539 года, придуманных сыном Лоренцо Строщи — Джован Баттистой для праздничной постановки комедии А. Ланди «Удобный случай» (*Il commodo*), приуроченной к свадьбе герцога Тосканского Козимо I де' Медичи. В этом спектакле, однако, изменение регистра не играло уже ключевой роли, и публику «пробуждала» Аврора, а «успокаивала» Ночь (последняя пела в сопровождении четырех тромбона), исполнявшие мадригалы соответственно перед началом и по окончании комедии.

²⁰ Напомним, что классицистская комедия должна была удовлетворять трем так называемым аристотелевым единствам — единству действия, времени и места. Особенности подчинения интермедий «ученой» правильности комедии более подробно рассматриваются в статье автора данной статьи (см.: *Литвинова Ю.* Флорентийские интермедии XVI века и традиции античной поэтики // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1. М.: МГК имени П.И. Чайковского, 2008. С. 138–160.



Стиль «большой распев» в его внутреннем многообразии

Богослужбная певческая культура Древней Руси предстает чрезвычайно сложным и многоликим явлением, сочетающим в себе весьма разнообразные по стилистическим характеристикам компоненты. Одни были заимствованы из византийской церковной традиции при перенесении ее на русскую почву, другие сформировались на древней основе уже в процессе самостоятельного существования и развития. Даже внутри единой традиции знаменного распева¹ — основы древнерусской певческой практики и нотации — не было однородности, поскольку в ней были представлены как силлабический и силлабо-невматический, так и мелизматический типы пения.

Стиль «большой распев», которому посвящена настоящая статья, принадлежит к мелизматическому типу знаменного одноголосия. Само название стиля говорит о мелодических характеристиках распетых им песнопений: это пространные мелодические композиции, мелос которых соткан из протяженных формул, с ведущей ролью внутрислогового распева. Выдающийся исследователь древнерусского церковного пения М.В. Бражников писал: «*Это распев (...) яркий, мелодически богатый, торжественный, и в этом смысле эпитет “большой” имеет здесь такое же значение, как в выражении “большой праздник”.* Вместе с тем он указывает также и на *большую протяженность песнопений, относящихся к данному виду распева*»². Действительно, песнопения этого стиля отличаются широтой мелодического дыхания, величавостью и протяженностью мелодических фраз. Скорее всего, применяя к нему название «большой», древнерусские мастера-распевщики подразумевали оба смысла названия, верно отражающие внутреннее содержание стиля.

Здесь следует отметить, что названия, присваивавшиеся тем или иным элементам певческой культуры, в частности, стилистические обозначения распевов, вошли в употребление лишь на позднем этапе развития этой традиции. Так, термин «большой распев» (и варианты этого термина, такие как «большой распев», «большой распев», «большое знамя», «большее знамя») появляются в рукописях лишь на рубеже XVI–XVII веков. В ранний период никаких особых обозначений для различения песнопений мелизматического стиля (большого знамени) и

силлабо-невматического стиля (столпового знамени) не применялось. Однако несмотря на их отсутствие, мелизматическая природа песнопений, причисленных потом к большому распеву, ясна уже в самый древний период. Графическая сложность их нотированных текстов, присутствие особых знаков нотации и знаковых комплексов, применявшихся для записи мелизматических формул, не оставляют сомнений в сложности их мелодической составляющей.

Большой распев был частью древнерусского певческого искусства на протяжении многих столетий. В течение долгого времени он был представлен двумя основными памятниками — воскресными Евангельскими стихирами и воскресными Светильнами. Это два масштабных цикла песнопений, каждый из которых образован одиннадцатью протяженными композициями, объединенными по жанровой принадлежности и положенному по уставу месту в богослужении. Не случайно, что оба цикла относятся к воскресному богослужению, которое во все времена характеризовалось наибольшей торжественностью и соответственно требовало участия наиболее сложных по распевам песнопений.

Название цикла Евангельских стихир определяется содержанием песнопений и их функцией в богослужении. Тексты этих песнопений тесно связаны с одиннадцатью чтениями Евангелия на воскресной Утрени (поэтому стихир тоже одиннадцать) и объединены общей темой Воскресения Христова и близких ему событий. Например, в первой стихире говорится о явлении Христа ученикам на горе Галилейской, во второй стихире — о приходе ко гробу Господню жен мироносиц и о явлении им ангела; в пятой стихире — о явлении Христа Луке и Клеопе по пути в Еммаус; в седьмой стихире — о ризах Спасителя, обретенных учениками в пустом гробе, и т. д. По уставу на богослужении должна исполняться одна из стихир, основанная на евангельском чтении данной недели, то есть данного воскресенья. Евангельская стихира исполняется в цикле хвалитных стихир, на «Славу», завершая, таким образом, заключительный и самый торжественный стихирный цикл Утрени.

Тексты Евангельских стихир — творение византийского императора Льва VI Мудрого (886–912), причисляемого к кругу известных византийских гимнографов,

* Тюрина Ольга Владимировна — младший научный сотрудник Научно-исследовательского центра церковной музыки при Кафедре русской музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (e-mail: tiurinao@mail.ru).

создателей богослужебного и певческого наследия православной Церкви. В рукописях цикл стихир обычно предваряется таким заголовком: «*Стихиры Евангельские, творение Льва деспота, царя премудраго*»³.

В процессе формирования системы богослужебных певческих книг и практики их написания сложились несколько традиций включения цикла Евангельских стихир в состав певческих рукописей. Во-первых, Евангельские стихиры могут входить в состав книги Октоих. В таком случае они не распределяются по гласам (как известно, Октоих состоит из восьми частей, соответствующих каждая одному из восьми гласов), а все вместе, как особый раздел, помещаются в конце Октоиха. Во-вторых, цикл Евангельских стихир иногда присоединяется (в качестве дополнения) к певческой книге Стихирарь⁴ Наконец, в поздний период (XVII век) сложилась традиция включения Евангельских стихир в состав певческих сборников⁵, наряду с другими циклами (например, Задостойниками или Догматиками). Иногда вместе с Евангельскими стихирами в цикл объединяются воскресные Светильны (о которых речь пойдет далее) и воскресные Богородичны, и эти песнопения объединяются по два или по три на каждый глас: светилен и стихира, или светилен, богородичен и стихира.

В цикле представлены все восемь гласов системы осмогласия, но, поскольку песнопений по числу больше восьми, они распределяются по гласам следующим образом: первые восемь стихир распеты в порядке очередности на гласы с первого по восьмой, девятая стихира — на пятый глас, десятая стихира — на шестой глас, а одиннадцатая стихира — на восьмой глас.

Композиционное строение песнопений, распетых большим знаменем (не только Евангельских стихир, но и

других образцов этого стиля), не отличается от общепринятого в знаменном одногласии. Его можно охарактеризовать как *попевочно-формульную структуру*. Словесный текст песнопения при его мелодическом воплощении делится на некоторое количество коротких смысловых единиц — *текстовых синтагм*, состоящих из слова или группы слов. В качестве примера приведем текст Евангельской стихире первого гласа «На гору учеником» (границы синтагм обозначены двойной чертой):

На гору // учеником // идушим // за земное // вознесение // предста Господь // и поклоньшися Ему // и вданную власть // везде научивше // в поднебесную посылаются // проповедати // еже из мертвых воскресение // и еже на небеса // вознесение // им же и спребывати // неложный обещася // Христос Бог // и Спас душам нашим.

Как видно, синтагмы, на которые делится словесный текст, не одинаковы по размеру: самые короткие могут состоять из одного двух-трехсложного слова, самые большие вмещают целое законченное по смыслу словосочетание. Длина текстовых синтагм влечет за собой, соответственно, большую или меньшую «словесную насыщенность» мелодических формул.

Каждой текстовой синтагме соответствует смысловая единица распева — *мелодическая синтагма*, представляющая собой формулу мелизматического или невматического характера. Формулы, имеющие четкие границы и замкнутые каденцией, нанизываются одна на другую, создавая причудливый мелодический узор песнопений. Именно выбор тех или иных формул и определяет мелодическое своеобразие, «лицо» песнопения. В цикле Евангельских стихир «строительным материалом» для распевов служат три типа формул, различающиеся по соотношению текстовой и мелодической составляющих.

Пример 1 Фита «предложительная» (девятая Евангельская Стихира, пятый глас)

НО...Н...СПОЛ...НИА...Е...СИ...РА

ДО...С...Г...Н

Пример 2
Лицо «күлизма большая» (одиннадцатая Евангельская Стихира, восьмой глас)

КО-----ЗДА-----ТА-----НИ-----Е-----

Пример 3
Попевка «подъем полный» (вторая Евангельская Стихира, второй глас)

Н-----КО-----ЖЕ-----СТВЕ-----НЫ-----Н-----Ю-----НО-----ША

В их гармоничном сочетании, сплетении и чередовании заключается своеобразие стиля большого распева.

Во-первых, это так называемые *фиты* — наиболее длинные и сложные формулы, самые протяженно распетые участки песнопения, мелизматические украшения мелоса. Обычно фитная формула охватывает один или два последних слога текстовой синтагмы. Предшествующие слоги синтагмы, не вошедшие в фиту (при их наличии), распеваются обычно в силлабо-невматической манере (Пример 1).

Второй вид формул, составляющих мелодические синтагмы песнопений, — это *лицевые обороты*, или *лица*. По сравнению с фитами они более коротки и отличаются меньшей мелизматической распетостью. В фитах один или два слога имеют очень длинный распев, в лицах же в пределах меньшего по протяженности оборота укладывается пять или даже больше слогов текста. Фиты, по сути, лишь орнаментируют распев, как своего рода каденционные украшения. Они могут быть легко изъяты из мелодической ткани песнопения, не нарушая структуры напева, и заменены каденцией из двух-трех звуков, соответствующих заключительным слогам синтагмы. Лица же представляют собой мелизматическую «укорененную» в распеве, составляют его основу, мелодическую ткань. Их невозможно «вынуть» из распева, так как они сами являются распевом, и именно поэтому в лицевых оборотах много текста. Лица обеспечивают внутрислоговой распев песнопения, а фиты дополняют его украшениями⁶ (Пример 2).

В построении распевов Евангельских стихир участвует и еще один тип оборотов — краткие силлабо-невматические *попевки*, пришедшие из традиции столпового знаменного распева. По сравнению с господствующими в цикле стихир мелизматическими лицами и фитами попевочные обороты составляют меньшинство, но все же в

распев почти каждого песнопения вкрапляются по две-три столбовые попевки. Несмотря на изначальную мелизматическую природу большого распева, силлабо-невматические попевки оказываются полноправными участниками мелодического развития (Пример 3).

Как уже отмечалось, Стихиры Евангельские принадлежат к системе осмогласия, и этот фактор определяет их главные стилевые и мелодические свойства. Система знаменного осмогласия, или октоиха, включает в себя две равноправных части, тесно связанные между собой. С одной стороны, каждый глас — это совокупность определенного количества мелодических формул (среди которых могут быть как силлабо-невматические попевки, так и мелизматические обороты). С другой стороны, к формульному принципу построения гласа обязательно добавляется ладовый принцип. Каждый глас обладает системой опорных тонов, находящихся между собой в отношениях родства. Мелодические обороты, образующие формульный комплекс гласа, входят в него постольку, поскольку они вписываются в систему ладовых опор. Бесспорно, гласовая принадлежность песнопения определяет его мелодический облик и является одним из решающих факторов при выборе мелодических средств. Зная систему попевочных знаменного распева, невозможно спутать песнопение одного гласа с песнопением другого, так как каждый глас имеет свой неповторимый облик.

В Евангельских стихирах большого распева большинство формул подчиняются системе осмогласия. Для стихир каждого из восьми гласов или же для песнопений двух родственных гласов⁷ существует комплекс присутствующих именно им фитных, лицевых и попевочных оборотов. Эта черта объединяет большой распев, каким мы видим его в Евангельских стихирах, с нормативным знаменным распевом столповой традиции.

Кроме формул, входящих в гласовый комплекс, в цикле стихир есть обороты иного характера. Эти формулы (несколько фит и несколько лиц) проходят через весь цикл, встречаясь в песнопениях разных, не связанных между собой родством гласов. Некоторые из них употреблены всего в двух–трех стихирах, другие – в большем числе песнопений, и их можно назвать общими для всего цикла. По сравнению с гласовым мелосом таких «мигрирующих» формул меньшинство, но своим присутствием они как бы скрепляют цикл в единое целое.

Таким образом, мелос каждого песнопения в цикле Евангельских стихир представляет собой своеобразный сплав: формулы, заимствованные из комплекса соответствующего гласа (фиты, лица или попевки, по выбору распевщика), сочетаются с оборотами внегласового характера. Такое сочетание становится неотъемлемым стиливым признаком этого образца большого роспева.

* * *

Второй знаменитый образец большого роспева – это цикл одиннадцати воскресных светильнов, называемых также Эксапостилариями. По величине и значимости он не уступает циклу Евангельских стихир. Тематически светильны связаны со стихирами, так как исток их текстов – это все те же одиннадцать евангельских чтений, повествующих о воскресении Христовом. Так же как и Стихиры Евангельские, светильны участвуют в воскресном утреннем богослужении. По уставу, светилен исполняется после девятой песни канона, перед стихирами *на хвалитех*. Воскресные светильны были составлены, как показывает их надписание в Октоихе, византийским императором Константином VII Порфирородным (913–959), сыном императора Льва VI Мудрого, автора Евангельских стихир. Светильны занимают особое место в богослужении. Эта нигде более не повторяющаяся часть Утрени завершает пространное последование канона и предваряет ядро древнейшего утреннего богослужения – торжественные хвалитные псалмы со стихирами.

По своим стиливым характеристикам мелос светильнов во многом уникален и по некоторым параметрам принципиально отличается от мелоса Евангельских стихир. Его своеобразие определяется двумя особенностями, выделяющими светильны в корпусе песнопений большого роспева. Во-первых, светильны *не имеют гласовой принадлежности*. Это их свойство легко заметить, даже еще не приступая к анализу распевов. Достаточно сравнить подписи-заголовки, предворяющие каждый светилен и каждую Евангельскую стихирку в рукописях. В цикле стихир мы читаем: «стихира первая глас первый», «стихира вторая глас второй», и т. д. При светильнах же, напротив, обозначение гласа никогда не ставится. Предпосылаемые им заголовки несут в себе лишь порядковый номер песнопения: «светилен первый», «светилен второй», «светилен третий», без какого либо упоминания о номере гласа.

Во-вторых, все одиннадцать песнопений цикла (то есть одиннадцать разных словесных текстов) распеты *на один мелодический текст*. Единое завершённое мелодическое построение со строго определенной последовательностью формул и каденций и фиксированной системой повторов воспроизводится одиннадцать раз. Сравнение распевов всех одиннадцати песнопений ясно показывает, что в каждом из них использован один и тот же мелодический материал, который лишь незначительно изменяется, следуя требованиям словесно-слоговой структуры текста каждого светильна, то есть количеству слогов словесного текста в синтагмах.

Разумеется, две названные особенности связаны друг с другом. Цикл песнопений, распетых по единой модели, может существовать только от отсутствии гласовой принадлежности. Ведь необходимость распеть песнопение на какой-либо конкретный глас естественным образом повлекла бы за собой и выбор мелодических формул из этого гласа, а значит, и существенные различия в мелодическом построении песнопений разных гласов. Именно это мы и наблюдали в цикле Евангельских стихир.

Композиционная и мелодическая специфика цикла светильнов уже была отмечена в статье петербургского исследователя А.Б. Турсунова⁸, посвященной одной из рукописей ГПБ (Кир.-Бел. 638/895, 2-я половина XVII века). В состав рукописи, помимо прочих песнопений, входят воскресные светильны и богородичны с указанием на большой роспев. Говоря о мелосе песнопений, исследователь пишет: «*Сам мелодический материал в песнопениях (...) настолько близок, что его можно считать одним роспевом, использованным для разных текстов. В этом виден своеобразно преломленный принцип пения на подобен, свойственный песнопениям стихирного жанра. (...) Их [светильнов и богородичнов. – О.Т.] роспевы строятся на интонационных блоках 1-го светильна*»⁹.

Синтаксическая структура распевов светильнов, как и Евангельских стихир, имеет в основе *формульный принцип* построения. Мелодическая ткань песнопений сплетена из отдельных синтагм – самостоятельных мелодических оборотов, замкнутых каденционным оборотом. Мелодическое же наполнение синтагм светильнов, тесно связанное с их «внегласовостью», весьма сильно отличается от такового в гласовых песнопениях и, в частности, в Евангельских стихирах. Распевы этих песнопений построены не на основе формул, входящих в свой для каждого гласа попевочный комплекс, а на абсолютно ином мелодическом материале.

Абсолютное большинство мелодических формул, составляющие единую модель для распева одиннадцати светильнов, принадлежат к оборотам *лицевого типа*. Здесь нет ни одного силлабо-невматического оборота, близкого столповым попевкам, и, в отличие от Евангельских стихир, нет точек соприкосновения со стилем столпового знаменного роспева. Среди мелодических синтагм светильнов есть только один фитный оборот. Это одна из упоминавшихся фит «мигрирующе-

го» характера, встречающаяся сразу в нескольких песнопениях цикла стихир. Выбор распевицами фиты, не прикрепленной строго к конкретному гласу, разумеется, не случаен. Именно такая формула подходит для включения ее в мелодическую композицию внегласового характера, рассчитанную на распевание одиннадцати разных текстов.

Весь остальной мелос цикла светильнов образован мелизматическими оборотами, способ распевания текста в которых можно охарактеризовать как лицевой. Слоги словесного текста равномерно распределяются по всей протяженности мелодической формулы, и текст оказывается «укорененным» в мелосе, что обуславливает наличие развитого внутрислогового распева в песнопениях. Благодаря внутрислоговому распеву достигается большая мелодическая протяженность светильнов при относительной краткости их словесных текстов. Текстовой основой для мелодической синтагмы часто выступает всего одно слово, которое при распевании образует длинный мелизматический оборот. Некоторые формулы имеют каденционные окончания, типичные для лиц знаменного распева, но, помимо каденций, эти мелодические композиции остаются чуждыми гласовым знаменным образцам.

Кроме упомянутой фиты, другие мелодические формулы светильнов не были обнаружены ни в Евангельских стихирах, ни в других песнопениях того же стиля, имеющих гласовую принадлежность: догматиках, задостойниках, праздничных стихирах. В древнерусских певческих азбуках и фитниках, содержащих подборки мелизматических оборотов знаменного распева, эти формулы равным образом отсутствуют. Достаточно упомянуть, что в словаре лиц и фит М.В. Бражникова, составленном на материале множества древнерусских азбук¹⁰, ни одна из этих формул не приведена. Это не удивительно, так как основой для фитников и азбук, как правило, служили песнопения, подчиняющиеся системе осмогласия, здесь же мы имеем дело с мелосом совершенно иного типа.

В мелодическом и композиционном отношении, как уже отмечалось, все одиннадцать светильнов цикла подчиняются требованиям общей модели и строго соответствуют ей. Такое построение песнопений возможно трактовать как своеобразное преломление принципа *пения на подобен*, широко применяемого в силлабических образцах знаменного распева. В цикле светильнов такой же принцип воплощен в условиях пространного мелизматического стиля.

* * *

Многообразие, свойственное древнерусской церковно-певческой культуре в целом, присуще и отдельным ее составляющим. Так, стиль «большой распев» входит в обширный круг певческой традиции знаменного одногласия. Однако даже в рамках одного этого стиля нет абсолютной унификации, и в различных его образцах наблюдается большое многообразие мелодических, ладовых и композиционных средств. Каждый из циклов, кратко охарактеризованных в нашей статье, воплощает в себе одну из двух *самостоятельных ветвей стиля*.

Цикл Евангельских стихир, теснейшим образом закрепленный в системе знаменного осмогласия, с его тройным формульным составом, имеющим связи со столповым знаменем, принадлежит к *гласовой ветви* большого распева. Цикл воскресных светильнов, мелос которых образован с помощью столь специфического выразительного средства как распевание «по модели», схожее с принципом пения «на подобен», и с участием особого формульного комплекса, полностью чуждого осмогласию, следует отнести к *негласовой ветви* большого распева.

Два замечательных памятника большого распева показывают нам, что даже в рамках единого по своим основным параметрам мелизматического стиля, основанного на протяженных мелодических синтагмах и внутрислоговом распеве, возможно создавать абсолютно непохожие композиции, остающиеся высокими образцами древнерусского мелотворчества.

Примечания

¹ Помимо знаменного распева и знаменной нотации, в Древней Руси существовали и другие стили пения. В древний период (XI–XIII вв.) – кондакарное пение и кондакарная нотация; позднее (в конце XV в.) возникли демественный и путевой распевы и особые нотации для их записи (см.: *Пожидаева Г.* Пространные распевы Древней Руси XI–XVII веков. М., 1999; *Пожидаева Г.* Певческие традиции Древней Руси. Очерки теории и стиля. М., 2007).

² *Бражников М.* Фёдор Крестьянин. Евангельские стихиры // Памятники русского музыкального искусства, вып. 3. М., 1974. С. 133.

³ Кроме Евангельских стихир, именем Льва деспота надписаны и другие произведения: например, самогласные стихиры св. Лазарю, стихира св. Троице «Приидите людие, Трипостасному Божеству поклонимся».

⁴ Один из самых древних известных славянских списков Евангельских Стихир находится в минеинном Стихираре XII века (рукопись ГИМ, Синод. собр., № 279).

⁵ Певческий сборник – тип рукописи, объединяющий в своем составе от двух и более разных певческих книг, а также отдельных песнопений или циклов песнопений.

⁶ О различной функции фитных и лицевых формул в связи с их происхождением см.: *Лозовая И.* Византийские прототипы древнерусской певческой терминологии // Келдышевский сборник: Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша, 1997 / Сост. С. Г. Зверева. М., 1999. С. 65–66.

⁷ Ладовая система знаменного распева, перенесенная из византийской традиции, образована сочетанием четырех автентических и четырех плагальных ладов, попарно родственных друг другу.

⁸ *Турсунов А.* Осмогласный большой распев в кодексе конца XVII века // Монастырская традиция в древнерусском певческом искусстве. СПб, 2000. С. 78–87.

⁹ Там же. С. 85.

¹⁰ *Бражников М.* Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984.

Специфика английской раннебарочной консортной фантазии

В английской консортной¹ культуре XVII века исключительное положение занимает жанр фантазии. Появившись в музыкальной практике на исходе XVI столетия, он оставался актуальным на протяжении всего XVII века, привлекая внимание, пожалуй, всех без исключения значительных композиторов Англии того времени, в числе которых такие крупнейшие мастера, как О. Гиббонс, Дж. Уорд, А. Феррабоско-младший, Т. Лупо, У. Лоус, Т. Томкинс, Дж. Дженкинс, Г. Пёрселл.

Однако в отечественном музыковедении данный жанр, обладавший яркими самобытными чертами, до сих пор изучен крайне недостаточно. Редкие работы содержат отдельные музыкально-стилистические характеристики лишь его поздних образцов в творчестве Пёрселла. Так, к примеру, В. Конен отмечает близость этого жанра, отражающего традиционно английский строй музыкального мышления, искусству мадригала². Акцент на вокально-полифонической природе фантазии делает И. Палажченко, обращая внимание на некоторые композиционные особенности пьес Пёрселла, связанные с формированием принципов сонатной цикличности и фуги³. Эти аналитические выводы перекликаются с наблюдениями, хронологически ранее изложенными в работе Дж. Уэстреп⁴. Полифонический стиль ансамблевых фантазий, смыкающийся с «ученой» традицией, обусловленной непосредственной связью многих консортистов с церковными кругами, отмечают многие зарубежные музыковеды, в сфере интересов которых входит также творчество мастеров более ранних поколений английских музыкантов. Отрицая ретроспективную направленность их деятельности, исследователи подчеркивают лидерство англичан в развитии нового типа инструментальной полифонии и постижении имманентных принципов организации музыкальной формы. При этом заметно стремление скорее к раскрытию индивидуальных черт стиля отдельного музыканта, нежели к воссозданию целостного представления о генезисе и путях развития жанра⁵.

Определенная трудность в изучении явлений раннебарочного инструментализма состоит в множественности аутентичных дефиниций (фантазия, канцона, соната, ричеркар, тьенто, каприччио, прелюдия, токката), нередко расцениваемых самими авторами как эквиваленты, что во многом определялось их очевидными стилистическими сходствами. Подобное многообразие обозначений отражало, вероятно, склонность музыкантов к маркированию в жанровой атрибуции не только национальной специфики композиции, но также ее функциональных, композиционно-технологических, а иногда и темброво-исполнительских особенностей. Их сведение к некому универсальному термину вряд ли отразило бы тонкие нюансы и специфику каждого вида⁶. Богатством инструментальных форм особенно отличается итальянская ансамблевая культура, где зафиксиро-

вано использование широкого круга жанровых обозначений, в то время как англичане, используя общеевропейский термин «фантазия»⁷, все же отдавали предпочтение собственному варианту — *fancy*. Таким образом, уже на уровне жанровой атрибуции ансамблевых композиций довольно отчетливо проявляется национальная специфика. Несмотря на отсутствие терминологического многообразия, английская ансамблевая фантазия, сохраняя тесную связь со многими современными ей вокальными и инструментальными видами, охватывает широкий круг музыкально-стилистических явлений, что находится в соответствии с наиболее общими представлениями о жанре фантазии, впрочем, как и других родственных видах инструментальной музыки.

Обозначение «фантазия» применяли по отношению к бестекстовым композициям, к которым изначально и был приспособлен самими авторами термин «фантазия», получивший распространение в музыкальной практике с конца XV века. Это подчеркивали и музыкальные теоретики XVI–XVII веков. Например, Т. Морли, согласно которому «фантазия — это важнейший и основной род музыки, сочиняемый без текста»⁸. Такое определение влечет за собой расширительное понимание фантазии, к которой могут быть отнесены любые пьесы, изначально, возможно, мыслимые как текстовые, но при исполнении которых слова просто изымались. Известно, что термин «фантазия» применяли к поздним рукописным вокальным пьесам, тексты которых не сохранились. Именно так обстоит дело с шестью пьесами Р. Уайта, именуемыми современными исследователями фантазиями ввиду «их необычности, а также стилистических и структурных отличий от многочисленных латинских мотетов и другой инструментальной консортной музыки, и которые, возможно, были светскими *part-song*»⁹. Термин «фантазия» также был адаптирован к инструментальным сочинениям. Вновь сошлемся на слова Морли: «Этот вид музыки в большинстве случаев предназначен для инструментов, гораздо реже — для голосов»¹⁰. О широком понимании музыкантами значения слова «фантазия» свидетельствует его применение по отношению к композициям ни по структурным, ни стилистическим признакам к фантазиям явно не относящимся. Так, например, Пёрселл называл фантазиями свои *In Nomine*¹¹. Трактовка фантазии как некоего наджанрового понятия сохраняется и в современной музыковедческой мысли, свидетельством чему является причисление Д. Пиртом к фантазиям «паван и несколько *In Nomine*» Дженкинса¹². Так или иначе, к жанру фантазии следует относить бестекстовые инструментальные композиции, обнаруживающие отход от неких предзаданных нормативов (к примеру, структурных канонных танцев или цитатного материала), как в случаях *In Nomine*, выражающие некую свободу, в которой и раскрывается его сущность.

* Смирнова Татьяна Вячеславовна — музыковед, преподаватель кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки (e-mail: s-tatyana-v@mail.ru).

В английской музыкальной практике фантазия появилась относительно поздно – в третьей четверти XVI века, в то время как на континенте она культивировалась уже с 1530-х годов, чем и обусловлена актуализация вопроса об инонациональных, прежде всего, итальянских влияниях на английскую культуру. Эта мысль подтверждается тем, что к созданию первых образцов фантазии англичан побудило появление в антологиях елизаветинского времени пьес итальянского лютниста Франческо да Милано, а также инструкций по игре на лютне француза А. ле Руа, включавших «*Petite fantaisie dessus l'accord du Leut*». Первой фантазией, созданной англичанином, считается пьеса придворного музыканта Ньюмэна, сохранившаяся как лютневая и клавирная композиция и представляющая собой пародию мотета *Salve Virgo* итальянца М. Кавацони. В конце 1560-х годов в английских источниках появляется и первая ансамблевая *fantasy* – 4-голосная пьеса, автором которой вновь был итальянец – на сей раз Р. Парадизо, участник флейтового консорта при дворе Елизаветы I. Несмотря на то, что эта пьеса сохранилась в лютневой и клавирной транскрипциях, современные исследователи придерживаются мнения о ее первоначальном предназначении именно для ансамблевого исполнения¹³. Дальнейшему утверждению консортной фантазии в английской музыке способствовала деятельность музыкантов проитальянской ориентации, работавших в Англии, прежде всего, А. Феррабоско-старшего – авторитетного мастера, способного повлиять на музыкальные пристрастия своих современников.

Это, однако, не отрицает заслуг в становлении жанра фантазии в Англии и национальных музыкантов первой четверти XVI века, с деятельностью которых связано появление бестекстовых композиций, допускавших возможность ансамблевого инструментального исполнения. Среди них – 3-голосные *Fa-la-sol* и «пьеса без названия» У. Корниша, *Ut-re-mi-fa-sol-la* Р. Фэрфакса, а также чуть более поздние *Songs*¹⁴ Р. Парсонса и Р. Уайта, расцениваемые в качестве предтечи английской консортной *fancy*. Собственно фантазии появляются у К. Тая и Т. Таллиса. В их наследии числится по одной пьесе, время создания которых остается неизвестным. К ранним образцам относятся шесть 3-голосных и одна 5-голосная фантазия Э. Блэнкса. Буквально от единичных опытов создания ансамблевой фантазии к ее масштабному культивированию перешли мастера следующих поколений, начиная приблизительно с последних двух десятилетий XVI века. Благодаря пристальному интересу музыкантов к этому жанру, консортная фантазия приобрела статус «главной музыки Англии» (К. Симпсон)¹⁵, сохранив его до конца XVII века, когда последние образцы данного жанра были созданы Пёрселлом.

На раннем этапе развития консортной фантазии обозначилась еще одна ее характерная национальная черта, проявлявшаяся в тембровой специфике. Исполнение *fancy* довольно часто связывалось с консортом виол, нередко в сопровождении портативного органа. Сама специфика камерно-аристократического звучания виол исключала возможность игры предназначенных для них композиций в масштабной аудитории. Исполнение же *fancy* осуществлялось в замкнутом кругу в расчете на восприятие немногих. Известно, что свои ансамблевые пьесы Гиббонс и Лупо создавали для приватного музицирования при дворе Якова I, что напрямую соотносилось с их служебными обязанностями

ми. Для Карла I, считавшегося в свое время хорошим исполнителем на басовой виоле, создавал свои композиции Копрарио. Консо́рты Томкинса также предназначались для домашнего музицирования в кругу друзей. Таким образом, консортная фантазия явилась жанром, ярко отразившим вкус англичан к камерной музыке. При этом колоссальное количество образцов жанра, сохранившихся в манускриптах и печатных источниках, явно свидетельствует о том, что композиторы создавали свои сочинения не «на случай», приурочивая их к особым ситуациям, а для повседневности. Камерная природа жанра, замкнутая интеллектуальная сфера его бытования, а также ориентированность на восприятие музыкантов-профессионалов или просвещенных любителей роднят консортную *fancy* с мадригалом.

Многоликость фантазии, обусловленная самой природой жанра, ее тесная связь с современными вокальными и инструментальными формами при отсутствии жестких композиционных стереотипов, затрудняют теоретическое построение универсальной жанрово-композиционной модели. В зависимости от соотношения музыкального материала внутри композиции, степени его контрастирования, факторов цезурирования, а также использования определенных техник письма, при подчинении единому основополагающему для всех ранних инструментальных жанров и форм структурному принципу одночастности, мы выделили пять основных композиционных групп ансамблевой *fancy*, в рамках которых, однако, буквально каждое сочинение получает оригинальное воплощение.

К **первой**, совсем немногочисленной группе отнесены фантазии *слитно-вариационной формы*, образующейся «в результате проведения темы, переливающихся друг в друга без заметных цезур»¹⁶. Эти композиции отличаются неделимостью на обособленные разделы при отсутствии введения нового тематического материала и ясного синхронного цезурирования между голосами ансамбля и обнаруживают воздействие технологических принципов ричеркара¹⁷.

Во **вторую** группу объединены фантазии, сближающиеся с *вариационными остинатными* формами, где в качестве неизменной неоднократно повторяемой темы, являющейся конструктивным элементом, выступает гексахорд, изложенный по принципу *cantus planus*, которому противопоставлены комплементарные свободные голоса¹⁸.

Третью (самую многочисленную) группу образуют фантазии, смыкающиеся с *мотетной формой*, характеризующейся постоянным обновлением тематизма при смене ряда (от 5 и более) относительно небольших и довольно ясно обособленных друг от друга построений, внутренняя организация которых связывается с принципами ричеркара, канонической имитации и использованием приемов разнотемной полифонии¹⁹.

Специфическим знаком фантазий **четвертой** группы, сохраняющих мотетную логику построения, является наличие контрастирующего по метрической, фактурной и темповой организации эпизода (одного или нескольких), в стилистике которого отчетливы жанрово-бытовые черты. Подобные фантазии с усиленным контрастом и большей обособленностью разделов обнаруживают тенденцию к *цикличности*, что сближает их с композиционными принципами итальянской канцоны²⁰.

В организации музыкальной формы фантазий **пятой** группы также обнаруживаются признаки *цикличности*, глав-

ным образом, неконтрастной, проявляющейся в ясной обособленности двух продолжительных приблизительно равномасштабных разделов. Их отчетливому разграничению способствуют факторы гармонического цезурирования с характерным каденционным басовым ходом V–I и введением выдержанного «доминантового» тона, выключение голосов и появление в следующем разделе относительно нового тематического материала. При этом 1-й раздел таких фантазий, подчиняясь слитно-вариационному принципу, технологически оказывается подобен однотемному или двутемному ричеркару (с контрапунктическим сочетанием тем), в то время как 2-й допускает большую свободу в композиционно-технологическом решении, чем обусловлено выделение внутри данной группы основных композиционных инвариантов: 1) сопоставление двух разделов, организованных по ричеркарному принципу²¹; 2) сопоставление двух разделов, где 1-й аналогичен ричеркару, а 2-й, обнаруживая принципы мотетной организации, складывается из нескольких относительно небольших построений, не всегда технологически идентичных, связанных, преимущественно, вариантной преемственностью тематизма²².

К общим признакам, объединяющим различные композиционные типы английских консортных *fancy*, отнесем вокальную природу тематизма при ведущем значении полифонических техник письма с воздействием на жанр устоявшихся композиционно-стилистических принципов, прежде всего, мотета и ричеркара. Обратим внимание на

полное отсутствие, или, по крайней мере, редкое включение в ансамблевую *fancy* импровизационного материала с различными свободными виртуозными пассажами и фигурациями, ослабляющими логику полифонического развития. Это принципиально отличает консортные фантазии от сольных — лютневых и клавирных пьес, в стилистике которых, наряду с опорой на традиции «ученой» музыки, отчетливо вырисовывается и другой характерный жанровый признак — импровизационность²³. При безусловной специфике лютневых и клавирных фантазий, определяемой особенностями звучания и техническими возможностями инструментов, они все же соотносимы между собой ситуацией сольного исполнения, в отличие от ансамблевого, обладающего собственными исполнительскими и функциональными законами.

Вместе с тем нельзя не отметить в музыкальной стилистике ансамблевой фантазии новых черт, связанных с освоением собственно инструментального стиля, проявляющегося в интонационно-ритмическом усложнении голосов ансамбля, активном внедрении хроматики, гармонических жесткостей и использовании максимальных возможностей линейного письма. Это позволяет говорить о качественном переосмыслении вокальной позднеренессансной полифонии в полифонию барочного инструментализма с проникновением признаков концертного стиля, характеризующегося сопоставлением различных по плотности звуковых масс и усилением сольного начала.

Примечания

¹ Под консортом подразумевается небольшой инструментальный ансамбль. См.: Консорт // Музыкальный словарь Гроува / Под ред. Л.О. Акопяна. М., 2001. С. 429.

² Конен В. Перселл и опера. М., 1975.

³ Палажченко И.Р. Инструментальная фантазия XVII–XVIII веков: Генезис и пути развития: Автореф. дис. ... канд. иск. М., 1992.

⁴ Уэстреп Дж. Г. Перселл / Пер. с англ. М., 1980.

⁵ См.: Musica Britannica / Ed by D. Peart. London, 1977. Vol. 39: John Jenkins: Consort Music of Six Part. P. xiii–xvi; Musica Britannica / Ed. by P. Doe. London, 1979. Vol. 44: Elizabethan consort music: 1. P. xvii–xxi; Musica Britannica / Ed. by J. Harper. London, 1982. Vol. 48: Orlando Gibbons: Consort Music. P. xv–xviii; Musica Britannica / Ed. by J. Irving. London, 1991. V. 59: Tomas Tomkins: Consort Music. P. xv–xvii; Musica Britannica / Ed. by A. Ashbee, B. Bellingham. London, 1992. Vol. 62: Alfonso Ferrabosco the Younger: Four-part Fantasias For Viols. P. xv–xxii.

⁶ Подробнее об этом см.: Аганова И. М., Сорокина Т. С. Жанр Фантазии в музыкальном искусстве XVI–XVII веков // Проблемы историко-стилевой эволюции: гармония, форма, жанр. Новосибирск, 1994. С. 166–185; Reese G. Music in the Renaissance. New York, 1954.

⁷ Весьма распространенные на континенте такие жанровые дефиниции, как ричеркар и прелюдия, английских антологиях консортной музыки XVII века встречаются крайне редко.

⁸ Цит. по: Кофанова Е. Английские органы и жанры органной музыки XVI – первой половины XVII столетия // Старинная музыка: Практика, Аранжировка, Реконструкция: Материалы научно-практической конференции. М., 1999. С. 139.

⁹ Цит. по: Musica Britannica. Vol. 44.

¹⁰ Цит. по: Field C.D.S. Fantasia: To 1700 // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. London, 2001.

¹¹ In Nomine – полифоническая пьеса на *cantus firmus*.

¹² Цит. по: Musica Britannica. Vol. 39.

¹³ Field C.D.S. Op.cit.

¹⁴ Понятие «*Song*» применяется в данном случае для обозначения инструментальной пьесы (см.: Musica Britannica. Vol. 44).

¹⁵ Field C.D.S. Op.cit.

¹⁶ Протопопов Вл. Ричеркар, канцона, фантазия – предшественники фуги // Вл. Протопопов. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М., 1979. С. 6–64.

¹⁷ Укажем на фантазии Томкинса [Musica Britannica. Vol. 9. P. 16–17] и Феррабоско-младшего [Musica Britannica. Vol. 62. P. 47–51].

¹⁸ Яркими образцами являются пьесы Феррабоско-младшего [Musica Britannica. Vol. 9. P. 32–34] и Томкинса [Musica Britannica. Vol. 59. P. 43–50].

¹⁹ Сошлемся на сочинения Феррабоско-старшего [Musica Britannica / Ed. by P. Doe. – London, 1988. Vol. 45: Elizabethan consort music: 2. P. 133–134], Уайта [Musica Britannica. Vol. 44. P. 14–16]; Гиббонса, Уайта, Уорда, Копрарио, Лупо, Томкинса [Musica Britannica. Vol. 9. P. 4–5; 5, 136–140; 40–42; 8–9, 53–55, 117–118; 15–16; 5–6], а также Лоуца [Musica Britannica / Ed by M. Lefkowitz. London, 1962. Vol. 21: William Lawes: Select consort musuc. P. 1–4, 17–21].

²⁰ Показательны композиции Гиббонса, Копрарио, Лупо, Уорда [Musica Britannica. Vol. 9. P. 9–11, 45, 18–19, 24–26, 30–32; 174–175; 13–14; 37–38], Томкинса [Musica Britannica. Vol. 59. P. 9–10], Дженкинса [Musica Britannica / Ed by Ashbee A. London, 1997. Vol. 70: John Jenkins: Consort music of three parts. P. 11–13, 14–17, 52–54, 58–61].

²¹ Так построены фантазии Феррабоско-младшего [Musica Britannica. Vol. 62. P. 15–18, 37–41; Musica Britannica. Vol. 9. P. 27–29] и Томкинса [Musica Britannica. Vol. 59. P. 27–29].

²² Примерами являются пьесы У. Манди [Musica Britannica. Vol. 44. P. 52–55], Гиббонса [Musica Britannica. Vol. 48. P. 86–90] и Томкинса [Musica Britannica. Vol. 59. P. 94–100].

²³ См.: Аганова И. М., Сорокина Т. С.; Палажченко И.; Протопопов Вл. Указ. соч.

Скрипичный концерт барокко и классицизма: к вопросу единства жанровой традиции

В современном сознании инструментальный концерт неразрывно связан с породившим его культурным пространством барокко. «Концерт барокко» называет один из своих лучших романов писатель-философ А. Карпентьер, подразумевая, что концерт – символ, «эмблема» эпохи. В культуре барокко мир истолковывает себя как театр; на принципе игры строится мифориторическое постижение мира. «За топосом не видно реальной ситуации автора, мы не знаем того, что “на самом деле”, и не можем отличить риторическое от “настоящего”, а наш автор не знает, что такое “на самом деле” и что такое “настоящее”»¹. Отвечая духу и букве барокко, концерт реализует музыкальными средствами принципы «театрализованного» диалога «барочных антитез» в их динамичном равновесии.

К этому периоду относится возникновение сольного инструментального концерта как специфической формы скрипичной музыки. «Официальным» основоположником его считается А. Вивальди (1678–1741); признаки жанра параллельно формировались в сочинениях его соотечественников Дж. Торелли (1658–1709), Т. Альбиниони (1671–1751), П. Локателли (1695–1764)². Известнейший цикл “Le quattro stagioni” («Времена года») Вивальди ор. 8 (RV 269, 315, 293, 297) относится к 1720-м годам; к этому времени концерт для одного солирующего инструмента (в подавляющем большинстве случаев это была скрипка) с сопровождением струнных приобретает среди разновидностей барочного концерта доминирующее положение³.

В истории скрипичного концерта, насчитывающей, таким образом, уже три столетия, есть момент, требующий особого внимания – переход от барочного концерта к классическому. «Классический концерт вовсе не являлся непосредственным «продолжением» барочного», – считает Л. Раабен⁴, и в своем мнении он не одинок⁵. Как понимать это утверждение? Может быть, действительно на стыке эпох есть некий разрыв, и традиция скрипичного концерта в его современном понимании начинается вовсе не с Вивальди, а, например, с Моцарта? Попробуем рассмотреть вопрос более детально с актуальных позиций.

Ранний скрипичный концерт живет в многослойно-полифоническом пространстве барокко, но модель мироустройства, воплощенная в нем, скорее классическая (точнее – предклассическая): сбалансированная в

отношении содержания и формы, поистине универсальная модель отношений человека и мира, общего и частного, получившая чисто музыкальное выражение в инструментальном жанре⁶. Диалогические отношения (составляющие основу концерта) пронизывают, как убедительно показал М. Бахтин⁷, все проявления человеческой жизни; объединяющая энергия диалога делает его оптимальным для создания богатого диапазона логических отношений.

У итальянских мастеров начала XVIII века (прежде всего Вивальди) сформировались основные черты скрипичного концерта, по сей день являющиеся отличительными признаками жанра. Это двуплановое взаимодействие солиста и оркестра («соревнование» и «согласие»); концертное выступление солиста, выражающееся ярче всего в виртуозном характере ведущей партии; симметричный тип концертного цикла (три части, чередующиеся по принципу «быстро – медленно – быстро»). Темп выступает как основное средство семантической дифференциации, предопределяя в общих чертах тип будущего содержания и семантизируя структуру⁸. И если, например, в барочной сюите контраст именно темпа не был обязателен⁹, то в скрипичном концерте он становится композиционным атрибутом.

Г. Аберт, безусловно признавая многочисленные связи скрипичных концертов В.А. Моцарта с концертами его предшественников, указывает, что «от старой формы Вивальди <...> осталось немного, разве что трехчастность цикла»¹⁰. Между тем подобное строение цикла, привычное сегодня, в то время означало гораздо больше, чем один из вариантов оформления композиции; это значительный шаг в направлении классических структур.

Композиционно-драматургическая идея симметричного инструментального цикла, воплощенная в скрипичном концерте вивальдиевского типа (трехчастность с лирической средней частью, быстрые крайние части контрастируют средней), параллельно реализовалась, как указывает Ю. Бочаров, в жанре итальянской увертюры (неаполитанской оперной симфонии), возникшей также в эпоху барокко. Интересно, что характеристика итальянской увертюры, содержащая указания «лишь на количество частей, их общий характер и весьма условное темповое соотношение», определяется

* Гребнева Ирина Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Дальневосточной государственной академии искусств (e-mail: grebnevairina@mail.ru).

исследователем как наиболее точная и всеобъемлющая. Итальянская увертюра в пору своей зрелости (1730–1740) являет образец предклассического стиля; это стабильный трехчастный цикл с основополагающим начальным Allegro, медленной средней частью (в большинстве случаев самостоятельной в композиционном отношении) и обычно танцевальным финалом¹¹. Эволюция цикла итальянской увертюры шла тем же путем, что и в концерте – стандартизация формы и утверждение сонатности в первой части. Однако циклическая итальянская увертюра была постепенно вытеснена из музыкальной практики одночастной увертюрой, тогда как композиционно-драматургическая идея концерта – диалогическое взаимодействие тютти и соло – обеспечила жанру самостоятельную историческую перспективу.

К комплексу жанровых констант скрипичного концерта примыкает стихия движения, открытая эпохой барокко: крайние части барочных концертов нередко выдержаны в характерном модусе *perpetuum mobile*, воспринимающемся сегодня как знак эпохи. В эстетику «подражания» и принцип соответствий вписывается не только «соизмеримая с человеком» реальность, но и музыкальное моделирование равномерного движения механизмов, в частности, часов и заводных игрушек; представления о работе некоего воображаемого механизма сознательно воспроизводятся в концертном тематизме барокко: остигатность, проявляющаяся на разных уровнях, репетиционный тематизм как тематически значимый, стереотипные ритмоинтонационные формулы, «геометрия движения» которых аналогична типологии кинематических характеристик движения в механике (например, фигуры вращения, маятника)¹².

Воплощение движения – одушевленного и механического – становится составной частью и отличительной особенностью образной системы барочного концерта. В классико-романтическую эпоху стихия движения преобразилась в динамическом становлении сонатного аллегро и сохранилась в безостановочной моторике танцевального финала.

Скрипичные концерты барокко и классицизма, безусловно, различны – как воплощение музыкальной эстетики и практики разных эпох. Дискретный подход, однако, акцентирует внимание на их отличительных качествах (особенно изменившемся строении первой части), которые с течением времени уже не кажутся столь разительными, уступая место все отчетливее просматривающимся чертам сходства.

Перемены в жанровой диспозиции вызваны появлением и бурным развитием симфонии, которая постепенно начинает оттеснять концерт на второй план. Сонатность, действительно, преобразила концерт, однако это было развитие диалектических принципов, заложенных в жанре изначально. Концертная форма, которую развивал Вивальди, не является абсолютным антиподом сонатной формы в классических

концертах; между ними существовало множество переходных вариантов¹³. Так, структура первых частей зрелых концертов Моцарта до сих пор является предметом дискуссий; нет единого мнения о соотношении в ней черт ритуальной формы, унаследованной от предклассического концерта, оперной арии, сонатности¹⁴.

Знал ли Моцарт скрипичные концерты Вивальди? По-видимому, ответ на этот вопрос положителен, и это серьезный аргумент в пользу непосредственной преемственности жанровой традиции. Г. Аберт уверенно заявляет, что «со старой формой Вивальди» Моцарт познакомился в Италии, до написания своих скрипичных концертов¹⁵. Так или иначе, Вивальди и Моцарта связывают многочисленные нити живой традиции. Множество преданных последователей было у итальянского мастера в Германии¹⁶. Вивальди «оплодотворил» скрипичные концерты Баха, знакомство с искусством которого ознаменовало для Моцарта, как пишет Г. Аберт, «великий стилистический перелом». Традиции Вивальди продолжали его последователи – Локателли, Пуньяни, Виотти. Черты итальянского скрипичного письма Тартини и его учеников – Нардини, Пуньяни (учителя Виотти) – ощутимы в концертах Моцарта.

Атрибуты скрипичного концерта, сформировавшиеся в сочинениях А. Вивальди и его последователей, в классическом концерте сохраняются. В предклассическом скрипичном концерте определенно обозначилась тенденция к типизации композиционных структур разных уровней, которая потом в полной мере заявит о себе в эпоху классицизма. Уже у Вивальди первая часть определяется как самая значительная, обладающая наибольшими элементами тематического и виртуозно-концертного развития. Однако если в ранних концертах разница между характером первой части и финала подчас настолько невелика, что их можно было бы поменять местами, то творчество того же Вивальди демонстрирует постепенное усиление дифференциации начального и конечного звеньев цикла; финалы концентрируют жанрово-танцевальные элементы дивертисментно-праздничного или апофеозного характера¹⁷.

Некоторая неоднозначность, потенциальная вариантность барочного скрипичного концерта сменяется типизацией большинства композиционных параметров в концерте венских классиков. Зрелость классического цикла проявляется в стабильности трехчастной структуры с соотношением функционально определенных частей в темповых зонах «быстро – медленно – быстро», регламентации форм: сонатные *allegri* с двойной экспозицией, кантиленные средние части «серенадного» или романсового плана, наконец, финал с уклоном в жанровость танцевального типа.

Неустойчивое «равновесие антитезы» барокко замещается идеей гармонично и разумно устроенного мироздания, в центре которого стоит человек, мир мыслится как упорядоченная система. Социально

оптимистично ориентированный художник не ощущает «ни разлада с миром, ни экзистенциального одиночества, ни тоски по неведомому и невыразимому»; мировоззренческая доминанта — нацеленность на общезначимое (достижение универсального классического «стиля стилей»), стремление к совершенству и убежденность в возможности обретения идеала «здесь и сейчас». Этот идеал мог быть разным, но обязательно позитивным¹⁸.

Внутреннее устройство скрипичного концерта, его архитектурная стройность созвучны классической модели мира. Многочастный и многогранный, он способен к осуществлению масштабного замысла как *симфоническое* произведение — воплощает мировоззренческую концепцию, отражает различные ипостаси бытия человека. Но, в отличие от симфонии, предоставляет широкие возможности для индивидуального высказывания (*сольный*)¹⁹.

В эпоху венского классицизма наблюдается примерный паритет скрипичного и клавирного концертов — по перспективности для дальнейшего хода истории жанра. Но если фортепианный концерт этого периода далеко продвигается по пути симфонизации (уже Моцарт)²⁰, то скрипичный концерт выполняет в целом другую историческую задачу: стабилизация жанровой модели в аспекте структурном и содержательном. Тот факт, что у всех венских классиков клавирных концертов значительно больше, чем скрипичных²¹, свидетельствует о постепенном переходе «пальмы первенства» в сольном концерте от скрипки к фортепиано. Возрастающая популярность клавирного концерта зафиксирована в каталогах издательства «Breitkopf». Если в 1762 году там фигурировали 177 скрипичных и 105 клавирных концертов, то между 1766 и 1787 годами число вновь включенных концертов возросло соответственно до 270 скрипичных и 393 клавирных²².

Несмотря на влияние симфонии, скрипичный концерт венского классицизма имеет свою четко отграниченную «территорию», его уже нельзя (как это случилось в эпоху барокко) перепутать со смежными жанрами — с той же симфонией или камерными сочинениями. Промежуточные варианты, конечно, существуют и теперь, но благодаря более строгой регламентации жанров, чем в эпоху барокко, в целом картина достаточно ясная и контрастная.

Скрипичные концерты венских классиков демонстрируют образцы композиционной структуры, унаследованной в основных чертах от барочного сольного концерта; на этом историческом этапе происходит фактическое слияние скрипичного концерта как жанра и формы. Присущая классицизму аналитичность (в отличие от своеобразного синкретизма — синтетичности барокко) и стремление к пропорциональности, соразмерности придает сольному концерту венских классиков особое совершенство и отточенность. Сололист и оркестр функционально дифференцируются;

разграничение тематического материала и общих форм движения проясняет форму.

Уравновешенность разных аспектов композиции неразрывно сплетена с гармоничностью содержания, вытекающей из природы концертного жанра и определяющей концепционную общность произведений. Драматургические коллизии в концерте в конечном счете разрешаются позитивно, трагическая концепция ему чужда. Классический концерт «рождается как праздничный, предназначенный для светских увеселений», чем объясняется тематическая близость концертов Гайдна и Моцарта к серенадам и дивертиссентам²³.

Силу традиции, преемственность в жанре скрипичного концерта наглядно демонстрирует то, какую поистине судьбоносную роль в его развитии сыграл Дж. Виотти. Современник венских классиков, он был необычайно популярен, а Л. Бетховен избрал 20-й концерт Виотти в качестве образца для своего Ре-мажорного концерта²⁴.

Л. Раабен недоумевает, как великие музыканты²⁵ могли обманываться насчет композиторского дарования Дж. Виотти, весьма среднего по сравнению с теми же Л. Бетховеном или И. Брамсом. «Парадокс» Виотти объясняется, на наш взгляд, весьма просто: он создал *типичнейшие концерты*, стабилизировав во всех деталях (до схематизации) классическую модель жанра. «Что касается структуры, — пишет исследователь, сам подсказывая ответ на свой же вопрос, — то его [Виотти] концерты построены все без исключения по строго выдержанной классической схеме: первые части всегда аллегро в сонатной форме, вторые части — адажио в двухчастной форме (иногда медленное рондо); финалы — в форме рондо классического типа». Виотти также установил типовые закономерности сольно-виртуозного концерта и разработал драматургию сонатного развития, свойственного этому роду концертного жанра²⁶.

Концерты Виотти просты и удобны для охвата. Классическая норма в них выражена отчетливой, чем, к примеру, в концертах Моцарта, где (несмотря на внешнюю ясность) много слоев содержания и формы, открывающихся постепенно. Показательно, что чистота жанра скрипичных концертов Виотти вызвала восхищение именно Бетховена, а затем и Брамса — великих симфонистов! Интуитивно предчувствуя опасную для концерта перспективу размывания границ в романтических жанровых микстах, экспансии симфонии, они стремились иметь перед внутренним взором четкий алгоритм создания именно *концерта* — чтоб «не перепутать» жанры! Простую и ясную схему они нашли в концертах Виотти.

Однако, хотя Бетховен не просто абстрактно восхищался Виотти, но в некотором смысле скопировал его произведение, у него получился концерт другого рода. Найденный им тип симфонизированной концертной драматургии стал образцом для последующих произведений этого рода — прежде всего И. Брамса.

Дистанция между барочным и классическим скрипичным концертом, безусловно, существует, но, принимая во внимание континуальность музыкально-исторического развития, мы считаем их вариантами в рамках единой жанровой традиции²⁷. Вивальдиевская модель жанра воспроизводится (или просматривается) сквозь всю историю скрипичного концерта вплоть до наших дней. Она подхвачена классико-романтическим

концертом и преобладает в сочинениях XX века, когда композитор создает не симфонию-концерт или *concerto grosso*, а именно скрипичный концерт. Единство жанровой традиции подтверждается в неоклассицизме XX века (скрипичные концерты П. Хиндемита, А. Казеллы, И. Стравинского), где все исторические прототипы «мирно сосуществуют» и активно взаимодействуют.

Примечания

¹ Михайлов А. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А. Языки культуры. М., 1997. С. 129–136.

² Почти все «первооткрыватели» сольного концерта – скрипачи; учитывая, что клавирные концерты И. С. Баха в большинстве своем являются обработками скрипичных, можно говорить об исторически длительном господстве скрипичного концерта на начальном этапе истории жанра.

³ См.: Talbot M. The instrumental concerto up to 1750: The baroque concerto // The New Grove Dictionary of music and musicians / ed. by S. Sadie. Vol.6. London, 2001. P. 243.

⁴ Раабен Л. Скрипичные концерты барокко и классицизма. СПб., 2000. С. 111. Этой позиции придерживались отечественные музыковеды В. Конен [Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). Изд. 2-е. М., 1975, с. 92 и др.]; М. Тараканов [Инструментальный концерт. М., 1985].

⁵ Такой же позиции придерживались, к примеру, видные отечественные музыковеды В. Конен (Конен В. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). 2-е изд. М., 1975. С. 92 и др.) и М. Тараканов (Тараканов М. Инструментальный концерт. М., 1985).

⁶ Анализируя жанровую систему венского классицизма, Л. Кириллина обращает внимание на трактовку концертного диалога в духе античной трагедии: солист обращается не к публике, а к хору (Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996. С. 108). Таким образом подчеркиваются древние истоки этого принципа и его самодостаточность, внутренняя уравновешенность.

⁷ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979; Эстетика словесного творчества. М., 1986 и др.

⁸ На темп как основное средство семантической дифференциации указывает М. Арановский (см.: Арановский М. Симфонические искания. Л., 1979. С. 17–20).

⁹ См.: Бочаров Ю. О сюитах «правильных» и «неправильных» // Старинная музыка, 2008, №№ 1–2. С. 2.

¹⁰ Аберт Г. В.А. Моцарт. Ч.2., кн.1. М., 1980. С. 53.

¹¹ Бочаров Ю. Увертюра в эпоху барокко. – М., 2005. С. 76–77, 86–87.

¹² См.: Широкова В. О прототипах метроритмической организации тематизма *concerto grosso* в музыке Барокко // Ритм и форма. СПб., 2002. С. 62–65. Гипотезу о прототипах концертного тематизма автор убедительно доказывает на материале сочинений Вивальди, Баха, Генделя. В своих предположениях В. Широкова опирается на работу: Погоняйло А. Философия заводной игрушки или апология механицизма. СПб., 1998.

¹³ См. Шушкова О. Раннеклассическая музыка: эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма. Владивосток, 2002. С. 177 и др.

¹⁴ Eisen C. Concerto: The classical period // The New Grove Dictionary of music and musicians / ed. by S. Sadie. Vol.6. London, 2001. P. 249.

¹⁵ Аберт Г. Цит. соч. С. 53.

¹⁶ «...Концерты Вивальди потрясли Германию как ураган; практически назавтра большинство здешних композиторов начали подражать ему» (Talbot M. Op. cit. P. 245). Однако трехчастность не всегда воспринималась как непрменный атрибут сольного

концерта. В той же Германии была популярна и «альтернативная» четырехчастная модель, отсылающая к старинной сонате (с медленной вступительной частью).

¹⁷ Раабен Л. Цит. соч. С. 47–50.

¹⁸ О классической картине мира подробнее см.: Кириллина Л. Цит. соч. С. 23 – 28 и далее.

¹⁹ По наблюдению Ю. Бочарова, взаимодействие солиста и оркестра в барочном концерте можно условно охарактеризовать формулой «я и мы», а в классическом – «я и другие».

²⁰ «Моцартовский скрипичный концерт всегда сохраняет в себе нечто от серенады; в этом отношении его нельзя ставить в один ряд с моцартовским же клавирным концертом» (Эйнштейн А. Моцарт. Личность и творчество. М., 1977. С. 197).

²¹ Так, у Гайдна четыре скрипичных концерта, а клавирных – по разным источникам – от 8 до 11; у Моцарта – пять скрипичных «против» 27 клавирных (иногда ему приписывается авторство еще двух скрипичных концертов, подлинность которых сомнительна); у Бетховена пять фортепианных концертов и два скрипичных: помимо широко известного Концерта D-dur op. 61 (соч. 1806) был еще один, ранний концерт C-dur (1790 – 1792, WoO 5), от которого сохранился фрагмент первой части. Опубликован в изданиях: 1. Violin-Concert (Fragment) von Louis von Beethoven, nach dessen handschriftlicher Partitur ausgeführt von Josef Hellmesberger. Wien: F. Schreiber, 1879. 2. Supplemente zur Beethoven Gesamtausgabe, hrsg. von Willy Hess. Wiesbaden, 1959-1971. Abteilung III, Band 3. Подробнее об этом сочинении см. в статье: Мещерякова О. Малоизвестный концерт Бетховена: история, реконструкция, исполнение // Старинная музыка, 2001. – № 1.

²² См.: Eisen C. Op. cit. P. 247.

²³ Раабен Л. Цит. соч. С. 109. Этот факт исследователь трактует как доказательство существования «глубокой пропасти», отделяющей полный «высокой духовности» барочный концерт от «легкомысленного» классического. Подобное утверждение можно отнести к числу курьезов; «серьезность» барочного концерта – вопрос стиля и его современного восприятия, а отмеченный характер классического концерта выражает онтологическую сущность жанра.

²⁴ Дж. Б. Виотти – автор 29 скрипичных концертов – оказал влияние и на Моцарта, который знал и ценил его сочинения, а для концерта № 16 e-moll написал новое Andante (K. 470, утеряно). Клавирные концерты Моцарта также обнаруживают «следы знакомства» с Виотти (Эйнштейн А. Цит. соч. С. 271). А. Эйнштейн полагал, что «в развитии концертной формы Виотти стоит никак не за, а рядом с Моцартом, главным образом, в отношении воздействия его музыки на последующее поколение музыкантов и в особенности <...> на Л. ван Бетховена» [цит. по: Мильштейн В. Дж. Виотти и его скрипичные концерты: Автореферат дис. ... канд. иск. М., 1986. С. 18). И. Брамс называл «самыми лучшими» скрипичные концерты Моцарта и a-moll'ный концерт Виотти.

²⁵ Известно, что, помимо Бетховена, творчество Виотти очень высоко ценили И. Брамс, И. Иохим, Л. Ауэр.

²⁶ Раабен Л. Цит. соч. С. 98–106.

²⁷ К аналогичному выводу приходит в конечном счете М. Тэлбот, заключая, что граница между барокко и классической эпохами в концерте практически незаметна (Talbot M. Op. cit. P. 246).



Североиндийский вокальный жанр бандиш тхумри в культуре Лакхнау XVIII – XIX веков

Художественная палитра индийской музыки представляет собой пестрое многоцветье составляющих ее традиций, стилей и форм, в котором каждое явление имеет свое строго определенное место, собственное название и свои внутренние законы жизнеобеспечения, логично вписываясь в сложившуюся много веков назад стройную систему музыкальной культуры Северной Индии. И в этом контексте особо выделяется вокальный жанр тхумри, который занял особое положение на стыке различных пластов культуры. Один из них – это «высокая» классика с ее ведущими жанрами *дхрупадом* и *хайялом*¹, подготовившими почву для возникновения и расцвета тхумри; другой – традиционные региональные песенные формы, также генетически связанные с тхумри, и собственно «полуклассическая»² музыка, заполняющая сегодня большую часть звукового «поля» индийской культуры.

Как самобытная и уникальная традиция весьма обширного географического региона Северной Индии тхумри известен не менее четырех веков, насчитывая при этом многовековой эволюционный путь становления, развития и трансформации. Однако вплоть до настоящего момента данный жанр не имеет ни одной комплексной разработки как в индийской, так и в западной музыковедческой литературе. В отечественном музыковедении – это первый опыт обращения к рассмотрению феномена тхумри как целостного явления в культуре Хиндустани. Учитывая специфику и самобытность индийской музыки, было бы невозможным проведение полноценного исследования без определенных знаний и непосредственных вокальных навыков в области данной культуры, которая все еще остается для европейцев не до конца осознанной и понятной. В этом плане оказало неоценимую помощь и стало настоящей школой для автора статьи обучение классическому вокалу в институте Shriram Bharatiya Kala Kendra в Нью-Дели под руководством гуру Сонии Рой. Помимо неоценимого практического опыта освоения вокальной традиции и уникальных сведений, полученных в беседах с мастерами различных искусств, чрезвычайно важным было само пребывание в соответствующей культурной среде, погружение в повседневное течение творческой жизни индийских музыкантов и, как следствие, подстройка психофизиологических систем собственного организма, включая слух, под специфику восприятия, выработанную индийской культурой.

Тхумри, как и многие другие жанры, возник в результате длительной эволюции ряда сфер индийского музыкального искусства и на раннем этапе своего развития представлял



Старый Лакхнау (1857 г.)

собой синкретический вид искусства, находясь в неразрывном единстве с танцевальными представлениями. Начиная с последней трети XVIII века тхумри, испытав эффект «пробуждения» на закате культуры Великих Моголов, сложился как полноценный музыкальный жанр, получивший в культуре Лакхнау (столице независимого государства Авадх) название *бандиш тхумри*³. Проблематика данной статьи концентрируется вокруг вопросов, касающихся периода 1770–1870-х годов, когда были созданы социально-экономические и культурные предпосылки, способствовавшие небывалому расцвету лакхнауского жанра *бандиш тхумри*.

Историко-культурный аспект. После прихода Дели в упадок в 1738 году от бывшей империи Великих Моголов отделилось феодальное княжество Авадх (Аудх). В результате на севере Индии образовался новый политико-экономический и культурный центр – город Лакхнау (ныне столица штата Уттар-Прадеш). Его правители – *навабы* во что бы то ни стало стремились превзойти делийских властителей, причем не только в роскоши и величии, но и в меценатстве. Не удивительно поэтому, что неисчислимые тысячи музыкантов, артистов и куртизанок⁴ вереницей потянулись в Лакхнау, чтобы «греться» под покровительством нового дворянства.

К началу XIX века культура Лакхнау, первоначально провинциальная и производная от Дели, стала приобретать собственный «аромат», который, при недостатке глубины и великолепия могольского искусства, может быть расценен как разновидность утонченного восточного рококо – будь

* **Карташова Татьяна Викторовна** – кандидат искусствоведения, заведующая отделом международных связей и доцент кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова (e-mail: arun-rani@yandex.ru).

то архитектура, поэзия или музыка. Социально-экономические изменения, произошедшие в Авадхе, появление новой общественной среды с определенными вкусами в полной мере отразились на развитии музыкальных событий. Элита, проводя время в погоне за развлечениями, брала уроки музыки и танца, гетеры-танцовщицы сочиняли чувственные стихи, во дворцах вельмож проходили поэтические состязания великих литераторов урду. Тем не менее, культура Лакхнау, унаследовав провинциальный статус, оказалась более открытой к восприятию влияний региональных народных традиций. Кроме этого, можно отметить возросшие дружественные связи между индусскими и мусульманскими общинами Авадха, что повлекло, естественным образом, усиление взаимовлияния в сферах искусства. Чрезвычайно тесные контакты между индусами и мусульманами создали такую степень культурного обмена, который являлся беспрецедентным в могольской Индии. Интересен тот факт, что с одной стороны, образованные индусы с огромным желанием овладевали персидским и языком урду, носили *шервани* (мусульманский кафтан) и даже поклонялись шиитским Имам-бара; с другой — мусульманские музыканты принимали индусские псевдонимы и сочиняли бхакти — религиозные тхумри.

Возрастающий интерес мусульманской аристократии к индусской культуре совпал с популярностью и развитием жанра тхумри. Как констатируют индийские историки, существует два фактора, которые могут объяснить дружественное культурное взаимодействие между этими религиозными общинами, так как их отношения в других регионах и временных периодах зачастую были резко враждебными. До возвышения Лакхнау в XVIII столетии Авадх длительное время оставался оплотом индуизма и особенно культа Рамы. Следовательно, на характер городской культуры Лакхнау индуизм оказывал значительное воздействие, поскольку он стоял в генезисе культуры этого региона и определял ее на протяжении многих веков.

Другой момент заключается в том, что в Авадхе в XVIII и XIX столетиях индусские и мусульманские владельцы составили относительно объединенный социально-экономический класс с общими финансовыми интересами. Вполне допустимо, что тхумри стал частью культурного обмена между сложившимися близкими классами мусульманской и индусской аристократии.

Помимо этого, в искусстве Лакхнау, как и в тхумри, отражалось преимущественно женское душевное состояние. Надо полагать, что подобный интерес был спровоцирован, с одной стороны, естественной потребностью художников исследовать новую выразительность жанров. С другой — явился, в какой-то мере, результатом беспрецедентного признания роли куртизанок в культуре и в обществе. Возможно, это было следствием влияния индусской общественной жизни, предоставлявшей женщине большую свободу по сравнению с мусульманскими законами. Следует подчеркнуть, что, начиная с самых ранних исторических периодов, женщины были неотъемлемой частью индийской музыкальной культуры. Именно они ответственны в значительной степени за смешивание традиционной музыки Брэджа с классикой «Великой Традиции», которое завершилось появлением тхумри. В более широком смысле, в истории развития индийской музыки они служили своеобразным проводником для передачи и обмена музыкаль-

ными идеями и стилистическими особенностями между городской классической и региональной культурами. Как отмечают исследователи, «многие века куртизанки стояли у истоков всех развлекательных концертных вечеров, где исполнялась музыка “полуклассических” жанров, которые затем эволюционировали в тхумри»⁵. Однако заслуги этих женщин в развитии изящных искусств не признавались до возвышения Лакхнау, где куртизанки считались не только выдающимися представителями искусств, но и хранителями утонченной культуры вообще. Они были основательно обучены классической музыке, танцу и поэтическому творчеству. В целом, усиление внимания к музыке куртизанок и повышение ее художественного уровня, включая тхумри, это одновременно причина и следствие возникшего нового интереса в ориентированных на женщину искусствах у аристократии Лакхнау.

Сравнивая культуру Лакхнау и Дели, следует иметь в виду, в первую очередь, полярность характеров могольских аристократов и лакхнауской знати, покровительствовавших изящным искусствам. Двор беззаботных правителей Лакхнау был «обеспокоен» решением единственной проблемы — заполнения своего досуга разнообразными развлечениями.

Вторая отличительная особенность аристократии Авадха заключалась в том, что она не чувствовала себя хозяином положения, поскольку даже ее собственная безопасность зависела только от финансового успеха. Кроме того, за ней стояла не сильная государственная власть, а «блестящее королевство подделок с поверхностными эстетическими запросами»⁶. В то же время, новоиспеченная «аристократия», восприимчивая к различного рода нововведениям, сыграла, в определенной степени, прогрессивную роль в развитии музыкального искусства. Из-за недостаточного понимания сути величественного древнего дхрупата богатые землевладельцы (талукдары) отдавали предпочтение и покровительствовали более «легким», доступным и живым искусствам, подобно бандиш тхумри, с его броскими мелодиями и оживленным темпом.

Итак, появление новой элиты (землевладельцев) на фоне общей изнеженности вкусов беззаботной аристократии, усиление интереса к женскому началу в искусстве и в индийской культуре в целом обусловили тенденцию возвышения и дальнейшего продвижения вокального жанра бандиш тхумри.

Ранний бандиш тхумри. Тхумри в течение XVIII столетия развивался как продукт, с одной стороны, синкретического искусства песни-танца куртизанок на основе народных жанров, и с другой — классического хайяла, ставшего альтернативой строгому, сдержанному дхрупату. Таким образом, исследуемый жанр вообрал в себя элементы традиционного, «полуклассического» и классического наследия, придав им статус собственных стилевых особенностей. В культуре Лакхнау бандиш тхумри облекся в свою зрелую форму: это песня, состоявшая из двух разделов, с использованием определенных «легких» раг, с характерной кришнаитской лирикой на западном диалекте языка хинди *брадже бхаша*, в умеренном темпе, в сопровождении *саранги* (струнного смычкового инструмента с тремя-четырьмя струнами) и *табла* (парного мембранофона). Тхумри исполнялся не только как сопровождение к танцу, но, все больше и больше, и как самостоятельный жанр. Технические приемы, использовавшиеся в бандиш тхумри, — это разнообразие *бол-бант* (рит-

мических комбинаций текста) и *таны* (каскад виртуозных мелодических фраз).

В начале XIX столетия пение тхумри достигло такой небывалой популярности в Лакхнау, что некоторые исполнители на *ситаре* (струнном инструменте с длинным грифом) начали подражать ему, благодаря чему возникло инструментальное направление тхумри, а музыканты поставили вокальный тхумри в один ряд после классических жанров.

О взаимосвязях с искусством катхака. Широкое распространение тхумри глубоко связано с его «сестринским» искусством — *катхаком*⁷. Предшественниками катхака были танцы, популярные в могольской империи, исполнявшиеся прежде всего куртизанками, которые в XVIII и XIX столетиях по своей численности превосходили других исполнителей *катхака* — мужчин, но именно исполнители-мужчины усовершенствовали данное искусство танца, превратили в зрелый классический жанр. Традиция этих выдающихся артистов стала известна как *гхарана* («школа») Лакхнау. Основатели школы танца были из касты брахманов и первоначально специализировались в *рас-дхари* (кришнаитском традиционном танце-драме). В Лакхнау сложилась традиция исполнения танцовщиком строчки песни с последующим ее «переводом», объяснением через жесты и выражение лица, причем в положении сидя. Затем начинался непосредственно танец, когда танцовщик вставал. Этот стиль *абхиная* (пантомимы) пользовался огромной популярностью среди *таваиф* (куртизанок), обученных одновременно двум искусствам — пению и танцу. В начале XIX века певческая форма тхумри достигла такой изысканности и утонченности, что исполнители стали уделять пению отдельное, более пристальное внимание, шлифуя свое исполнительское мастерство, не забывая, впрочем, и целенаправленно углубляться в изучение танца.

Виднейшие представители лакхнауской школы бандиш тхумри. В течение XIX столетия именно куртизанки оставались традиционными исполнителями и тхумри, и катхака. Но к 40-м годам XIX века оба жанра приобрели такой размах популярности, что элитные покровители музыки, включая правителей Лакхнау, и классические певцы-мужчины обратили свое внимание на эти искусства. Самыми масштабными фигурами в сочинении и исполнении тхумри являлись Ваджид Али Шах и Садык Али Хан.

Ваджид Али Шах (1822–1887) описывается современниками как правитель, влюбленный в прекрасные искусства и эпикурейские развлечения. Время его господства (с 1847 по 1856 годы) называют «золотой эрой музыки и танца». Он славился не только как тонкий знаток и покровитель изящных искусств, но был также прекрасным поэтом урду, блестящим исполнителем катхака, певцом, актером, драматургом, ученым, режиссером. В театральных постановках из



Лакхнау (современная панорама)

жизни Кришны (*рахас*) ярко проявился актерский талант Ваджида Али Шаха. Как пишет М. Гаутам, «неописуемое восхищение у поклонников вызывала грузная, но подвижная фигура Шаха, играющего Шри Кришну с *мукута* (коронной, украшенной перьями павлина) на голове, оцененной в один *лак* (100000) рупий»⁸. Оставив обширное литературное наследие, Ваджид Али Шах необычайно тяготел к сочинительству любовных песен бандиш тхумри: под псевдонимом «Акхтар» (Звезда) он издал три тома собственных текстов.

Таким образом, широкое распространение тхумри связано, в первую очередь, с произошедшими социально-экономическими и политическими событиями. Но, по мнению самих индийских исследователей, немаловажную роль в процессе развития этой песенной формы сыграла деятельность энтузиаста и покровителя этого искусства Ваджида Али Шаха, придавшая значительный импульс данному искусству.

Самой значительной фигурой в развитии тхумри считается Садык Али Хан (1800–1910), который ввел в придворную культуру Лакхнау бандиш тхумри, усовершенствовав и подняв его до высокого уровня зрелого искусства. Именно этот факт позволяет считать этого мастера основателем стиля⁹ лакхнауского тхумри.

Одной из последних выдающихся личностей в развитии этого стиля являлся Вазир Мирза Бала Кадар, известный под псевдонимом «Кадар Пийя». Выходец из знатного рода (внук правителя Насируддина Хайдара), он получил известность благодаря блестящим композициям в стиле бандиш тхумри, завоевавшим огромную популярность в культуре Лакхнау. Исследователь А. Шарар возлагает часть «обвинения» в снижении интереса к дхрупату и хайялу именно на Кадара, сочинявшего «необыкновенно привлекательные мелодии тхумри»¹⁰.

После народного восстания 1857–1859 годов положение Лакхнау как культурного центра значительно ухудшилось. Большинство богатых мусульманских семейств, покровительствовавших музыке, были разорены, как и сам город.

Ваджид Али Шах в 1856 году был выслен британцами в Калькутту, где, получая щедрое жалование, полностью посвятив себя музыке, танцу и зрелищам (боям животных) вплоть до самой смерти в 1887 году. Вместе с Ваджид Али Шахом из Лакхнау в Калькутту ушли 108 придворных музыкантов. Другие артисты рассредоточились по различным городским центрам. Таким образом, упадок двора Лакхнау привел тем не менее к дальнейшему музыкальному развитию жанра тхумри, поскольку исполнители из других городов подверглись воздействию лакхнауского бандиш, восприняв от него наиболее жизнеспособные аспекты.

Следующее поколение талантливых исполнителей продолжило процесс совершенствования вокального тхумри. В этом списке известных музыкантов можно назвать имя Лаллана Пийя – Сарасвата Брахмана из Фарукхабада. Ему приписывается сочинение 1300 бандиш тхумри высокого поэтического качества и ритмической изобретательности. По свидетельству индийских музыковедов, «если бы его бандиш оказались потерянными, тексты тхумри все равно остались бы драгоценными камнями поэзии»¹¹.

Несмотря на перечисленные мужские имена музыкантов, следует помнить, что в течение обозначенного периода выдающимися исполнителями тхумри по-прежнему оставались *таваиф*. Певцы-мужчины только обучали и сопровождали их, сочиняли многочисленные бандиш тхумри, однако сами редко выступали публично в качестве солистов. Куртизанки же редко преподавали и не имели учеников, которые могли бы относиться с глубоким уважением к их искусству и сохраниться для потомков их имена. В противоположность этому, музыканты-мужчины, живущие за счет обучения куртизанок, получали выгоды от своего собственного устойчивого патриар-

хального происхождения в виде посмертного почитания и, что более важно, престиж, соответствующий установленной музыкальной родословной. Однако, принимая во внимание исполнительскую деятельность известных лакхнауских музыкантов-мужчин, справедливости ради следует подчеркнуть, что именно куртизанки внесли более значительный практический вклад в ранний этап становления, развития и распространения бандиш тхумри, который по словам профессора С. Чоубе, «уравновешен, строг и артистичен, отличается совершенством и обилием прекрасных драгоценных деталей»¹².

Вместо эпилога. Социально-экономические преобразования в общественной и культурной сфере, начавшиеся в последних десятилетиях XVIII века, благоприятствовали становлению и процветанию бандиш тхумри в Лакхнау. Хотя этому жанру и не доставало глубины дхрупада и изысканности хайяла, он тем не менее обнаружил пленительное обаяние и удивительную жизнеспособность. По сути, бандиш тхумри возник для удовлетворения эстетических запросов специфического класса в специфическое время, т.е. аристократии Авадха во времена господства *навабов*. Обладая реальной законодательной властью, новые покровители испытывали эпикурейскую нежность к изящным искусствам, особенно к живому и понятному тхумри, который был доступен всем, в отличие от эзотерического дхрупада. Распространение тхумри было столь стремительным, что по популярности он мог соперничать «только с лакхнаускими дынями»¹³.

Бандиш тхумри в Лакхнау стремительно расцвел и, фигурально выражаясь, угас вместе с новым аристократическим классом: стиль фактически прекратил свое существование к началу XX столетия.

Примечания

¹ *Дхрупад* – первый вокальный классический жанр Хиндустани, его расцвет приходится на XV век. Это строгий, нормативный стиль, исключаящий какие-либо украшения и виртуозные элементы, с характерным ритмическим варьированием. Исполняется в медленном темпе, сдержанно и величественно. Тексты выдержаны в религиозном духе. *Хайял* – классический вокальный жанр традиции Хиндустани, утонченный и романтический по содержанию. Термин «хайял» персидского происхождения и в переводе означает «воображение», «навязчивая идея», «наваждение». Данный жанр – продукт индо-мусульманского культурного синтеза, «классическим» стал с XVIII века. Содержание хайяла широкоаспектно: от похвалы богам до любовной лирики. В настоящее время хайял – самая популярная вокальная форма Северной Индии.

² «Полуклассика» характеризуется более непринужденной, по сравнению с классическими жанрами, экспрессией, доступным поэтическим содержанием, использованием простых по звукоязычному составу и этической обусловленности *rag*, отсутствием строгих ограничений в плане ритмической и мелодической организации музыкального текста, свободным заимствованием элементов из традиционных видов музыки, модификациями композиционных разделов формы, «размыванием» стилизованных признаков внутри самих жанров. Следует отметить, что пласт «полуклассической» музыки является самым многослойным и в современной Индии считается «основным» видом музыкальной культуры.

³ *Бандиш тхумри* – жанр, представляющий собой «легкие» подвижные песенные композиции, предназначенные для сопровождения танца с каскадом быстрых виртуозных фраз и ритмическим развитием текста.

⁴ Куртизанки в Индии не были ни содержанками, ни проститутками в европейском понимании. Они превосходно

сочетали ремесло певицы, танцовщицы, актрисы, поэтессы с практикой «самой древней профессии». Уже в ведическую эпоху возник класс «публичных» женщин, которых специально обучали музыке и танцу. В литературе встречается огромное количество названий различных каст куртизанок, существовавших в разные эпохи. Они профессионально обучались и в совершенстве владели 64 видами различных искусств (музыкой, живописью, танцем, этикетом, хорошими манерами, ведением беседы и т. д.), первостепенными из которых считались пение и танец.

⁵ *Manuel P.* Thumri in historical and stylistic perspectives. New Delhi: Motilal banarasidass, 1989. P. 57.

⁶ *Mukherji D.* Modern Indian culture: A sociological study. Bombay: Hindu Kitab Ltd., 1948. P. 54.

⁷ *Kamhak* – североиндийский классический танец, результат слияния индуистской и мусульманской культур, характерны вращательные движения и сложная работа ног, украшенных специальными колокольчиками (гунгуру).

⁸ *Gautam M.* The musical heritage of India. New Delhi: Abhinav Publications, 1980. P. 63.

⁹ Следует подчеркнуть, что в индийском музыковедении термин «жанр» практически не встречается, подменяясь понятиями стиля, формы или манеры исполнения.

¹⁰ *Sharar A.* The Lucknow Omnibus: Lucknow the Last Phase of an Oriental Culture: The Nawabs, the British and the City of Lucknow. Boulder, Colo.: Westview Press, 1975. P. 138.

¹¹ *Gautam M.* Op. cit. P. 54.

¹² *Chaube S.* Indian music today. New Delhi: Motilal Banarasidass, 1945. P. 89

¹³ *Sharar A.* Op. cit. P. 138.



СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 3 (45) 2009

Ежеквартальный
музыкальный журнал

Учредитель

Литературное агентство
«ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации
№ 017021 от 02.08.99

Главный редактор
Ю.С.Бочаров

Издается при участии
Коллегии старинной музыки
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
Коллегия старинной музыки

Тел. редакции: (495) 469-12-05;
(499) 966-59-89
e-mail: stmus@mail.ru
http://www.stmus.nm.ru

Подписано в печать 27.07.2009
Формат 60x84 1/8 Усл. печ. л. – 4,0
Уч.-изд. л. – 6,0. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз.

Отпечатано на полиграфическом
предприятии «Шанс»
127412, Москва, ул. Ижорская, д. 13/19

© «Старинная музыка», 2009
Перепечатка материалов без письменного
разрешения редакции запрещена

Редакция журнала
«Старинная музыка»
поможет в издании книг,
брошюр, научных статей

☎ (495) 469-12-05,
(499) 966-59-89

СОДЕРЖАНИЕ

Старинная музыка — современные проблемы

С. Лебедев. Почему нужен новый перевод музыкального трактата Боэция1

Статья пересматривает традиционно узкий профессиональный взгляд на музыкальное учение Боэция, устанавливает новые методологические основы для его изучения на широком фоне античных наук и учебных дисциплин, особенно арифметики. Автор статьи на аналитических примерах показывает, что актуальный для своего времени перевод Боэция, сделанный Е.В.Герцманом, не отвечает требованиям науки сегодняшнего дня.

Ключевые слова: Боэций; Никомах; античность; теория музыки; история математики; классическая филология; проблемы перевода; Е.В. Герцман

Исторические экскурсы

Ю. Литвинова. Гуманистическая концепция интермедий
1518 года: музыка и магия13

В статье об интермедиях Л. Строщи, исполненных в 1518 во Флоренции по случаю бракосочетания Лоренцо II де'Медичи и Мадлен де ла Тур д'Овернь, предпринимается попытка установить, какие античные источники могли оказать влияние на их общий замысел, а также высказано предположение, что основным назначением музыки интермедий было сознательное пробуждение аффектов в душах публики.

Ключевые слова: интермедия; аффекты; Возрождение; Флоренция

Стили и жанры

О. Тюрина. Стиль «большой роспев» в его внутреннем многообразии17

Статья посвящена одному из певческих стилей Древней Руси — мелизматическому стилю «большой роспев». На примере двух памятников — цикла Евангельских стихир и цикла воскресных Светильнов — показаны две относительно самостоятельные ветви стиля. Анализ композиционного и мелодического строения этих песнопений позволяет выделить основные приемы и выразительные средства, применявшиеся древнерусскими мастерами-распевщиками для создания пространственных мелизматических композиций в стиле большого роспева.

Ключевые слова: древнерусская музыка; знаменный роспев; большой роспев; стихира; светилен.

Т. Смирнова. Специфика английской раннебарочной консортной фантазии ...22

Статья посвящена жанру фантазии, занявшему исключительное положение в английской ансамблевой музыке для виол, достигшей своего расцвета в первой четверти XVII века. Жанровая и национальная специфика английской раннебарочной фантазии раскрывается в опоре на терминологические, музыкально-стилистические и функциональные характеристики. Представленная композиционная типология консортной фантазии свидетельствует о ее тесной связи с современными ей вокальными и инструментальными полифоническими формами.

Ключевые слова: фантазия; консорт; английская музыка; барокко.

И. Гребнева. Скрипичный концерт барокко и классицизма:
к вопросу единства жанровой традиции25

Статья посвящена ключевому моменту в ранней истории скрипичного концерта — переходу от барочного концерта к классическому. Вопрос преемственности жанра на этом этапе его развития в научной литературе трактуется неоднозначно. Автор подчеркивает единство традиции скрипичного концерта, непрерывность его эволюции; предклассическая модель, созданная А. Вивальди, никогда не теряла актуальности вплоть до настоящего времени.

Ключевые слова: скрипичный концерт; барокко; классицизм; А. Вивальди; В.А. Моцарт.

Восточные мотивы

Т. Карташова. Североиндийский вокальный жанр бандиш
тхумри в культуре Лакхнау XVIII–XIX веков29

Статья посвящена вокальному жанру Северной Индии, получившему в культуре Лакхнау XVIII века название бандиш тхумри. Это были подвижные песенные композиции, предназначенные для танцевального сопровождения. В статье рассматриваются исторические предпосылки формирования и композиционные особенности жанра, его взаимосвязь с танцевальным искусством катхака, специфика исполнительского стиля и виднейшие представители лакхнаушской школы бандиш тхумри.

Ключевые слова: индийская музыка; катхак; бандиш; тхумри; Лакхнау.

На первой странице обложки: *И.М. Роттмайр. Св. Цецилия.
Фрагмент церковной росписи (Кромержиж, Моравия)*

CONTENTS

S. Lebedev. Why a new Russian translation of music treatise of Boethius is needed 1

The article rejects a traditionally narrow musicological approach to the Boethius' *Musica* substantiating a necessity for authentic consideration of Boethius' doctrine on a wide background of ancient philosophy and propedeutic disciplines, first of all, arithmetics. The author demonstrates ineadequacy of the existing Russian translation by numerous examples, offers his own interpretation of the classical text.

Yu. Litvinova. Humanistic Concept of the Florentine Intermedi of 1518: Music and Magic 13

Describing the intermedi conceived by Lorenzo Strozzi and performed in Florence in September 1518 for the wedding of Lorenzo II de' Medici and Madeleine de La Tour d'Auvergne, F. Zeffi emphasizes the relation between the music and the plot of the comedy. We make an attempt to clarify the classical sources which influenced the concept of the intermedi and argue that the main role of the music was to move the audience's affects.

O. Tyurina. The Great Znamenny chant style in its inherent variety 17

The article is devoted to one of the styles of Russian Znamenny Chant – so called *bol'shoi rospev*. Relatively independent branches of the style are shown by the Euangelica Stichera and Photagogica Anastasima cycles. Analysis of formulaic structure of these church chants allows to determine the main methods which old Russian masters used for creation of extensive melismatic compositions in Great chant style.

T. Smirnova. Specificity of English early-Baroque consort fantasia 22

The article is devoted to English consort fantasia for viols of the late 16th – early 17th centuries. Its stylistic, functional features and the main composition types are considered in connection with vocal and other instrumental polyphonic forms.

I. Grebneva. The Violin Concerto from Baroque to Classicism: on the continuity of the genre tradition 25

The article is devoted to a key point in Violin concerto early history – transition from the baroque concerto to the classical one. Researching the problematic question of genre continuity, the author points out that the Violin concerto evolution was an uninterrupted and integrated process. The pre-classical Vivaldi's model has kept its significance up to nowadays.

T. Kartashova. The *bandish thumri* in the culture of Lucknow of the 18th – 19th centuries. 29

The article is devoted to the North India vocal genre known as *bandish thumri*, which was popular in 18th – 19th centuries in Lucknow. History and composite features of the genre are considered in its interrelation with *kathak* dancing art, specificity of performing style and the most outstanding of the representative Lucknow schools *bandish thumri*.

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**

Внимание авторов научных статей!

**С условиями публикации в журнале «Старинная музыка»
вы можете ознакомиться на сайте журнала
по адресу: www.stmus.nm.ru (раздел «Контакты»)**