

Вопросы
ИСТОРИИ.
ТЕОРИИ.
МЕТОДИКИ

М. САПОНОВ

Искусство импровизации

М. САПОНОВ

Искусство импровизации

Импровизационные виды творчества
в западноевропейской музыке
средних веков и Возрождения

8

(

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1982

Рецензент — доктор искусствоведения
В. Д. КОПЕН

Музыкальная импровизация исторически старше письменной композиции. Профессиональные импровизаторские навыки процветали задолго до возникновения музыкальной культуры, основанной на посредничестве нотного текста между создателем произведения и его исполнителем. Известно, что в музыкальных культурах внеевропейских народов импровизация выполняет важнейшую функцию, появляясь в разнообразных формах. Свои импровизационные виды творчества когда-то господствовали и в музыке, звучавшей на территории Европы. Они начали постепенно терять универсальность лишь с IX—X веков. Именно в этот период в Европе появились первые письменные музыкальные памятники и началась уникальная эпоха параллелизма, одновременного развития двух типов музыкального творчества, двух антагонистических стилей¹.

В переломную эпоху единоборства импровизаторского и письменного принципов и появилось в лексиконе европейских музыкантов само слово «импровизация» вместе с обширным перечнем его синонимов. И это естественно: с развитием кардинально противоположных методов творчества понадобились и разграничительные обозначения: «импровизировать» и «сочинять записывая». Ранее, в эпоху монополии импровизаторского искусства, не было потребности в столь специфической уточняющей терминологии².

Историческая уникальность европейской музыки позднего средневековья и Возрождения состоит в причудливом взаимодействии, единоборстве и взаимовлиянии двух культур — импровизаторской и письменной. Результатом этого процесса стало бытование смешанных типов музыкального творчества, особых видов ограниченной импровизации, впоследствии, к XVIII веку, прочно забытых и утерянных европейской профессиональной традицией. Однако ни о каком научно достоверном исследовании истории западноевропейской музыки X—XVI веков не может быть и речи без восстановления контуров своеобразной художественной ситуации в музыкальной практике этого периода. Если мы будем изучать прошлое европейской

музыкальной культуры только на основе того, что записывалось учеными композиторами на пергаменте или печаталось в раннеренессансных инкунабулах, то многое в этом прошлом так и останется таинственным, необъяснимым, затемненным. Ведь письменное творчество в ту эпоху не было господствующим и единственно возможным, оно лишь формировалось, и ничто вначале не предвещало его триумфальной победы. Музыка, исполняемая по нотному тексту, и коллективная (а также индивидуальная) импровизация были равноценны, требовали сходных навыков.

Более того, всякое углубленное изучение методов и техники музыкальной импровизации X—XVI веков неизбежно приведет к выводу об импровизаторском происхождении всех известных классических форм и жанров. Варнации, канон, токката, фантазия, даже fuga и сонатная форма когда-то импровизировались, не говоря уже о ранних разновидностях и прообразах этих форм и жанрово-фактурных моделей, которые первоначально были специфическими видами именно импровизаторского творчества.

Дуализм импровизаторско-письменной практики в европейской музыке имел своеобразную, но относительно краткую историю. Вместе с ренессансными практическими представлениями о музичировании ушли в прошлое и импровизаторские формы.

Европейская музыкальная культура стала в полном смысле единственной письменной музыкальной культурой в мире, что и явилось одним из факторов универсальности и всемирной общезначимости художественных ценностей, созданных этой культурой. Письменный способ существования музыкальной традиции — это не просто альтернатива устному, он несет в себе совершенно новую концепцию музыкального искусства, иные эстетические критерии, другую творческую психологию, свою слуховую настройку и связанные с письменностью методы профессионального обучения.

Наконец, письменная традиция хронологически выстраивается в историю музыки, с ее эволюцией стилей и духовных принципов, а при господстве «бесписьменного профессионализма» мы располагали бы фактами совершенно иного качества, при этом историческая эволюция, вероятно, не приобрела бы характера столь неуклонно-динамической хронологической линии и, возможно, не делилась бы столь лапидарно на крупные эпохи.

В недрах великой письменной культуры импровизаторские привычки неуклонно изживались. К концу XIX века европейские музыканты, казалось, превосходно научились полностью обходиться без импровизации и как будто забыли о ее былом расцвете¹. Не только на импровизацию, но даже на мельчайшие исполнительские волюнты в передаче текста композито-

рия рубежа XIX и XX веков смотрели особенно недоброжелательно.

Впоследствии историческое самосознание европейской музыкальной культуры достигло нового качества. Современная слушательская аудитория, как известно, приобрела восприимчивость и к музыке вневосточных народов, и к музыкальному наследию далекого прошлого. В. Д. Конен, впервые в нашем музыкознании разработавшая проблематику, связанную с этим важнейшим поворотом в музыкальном мышлении XX века, указала на ранний джаз как на первый вид музицирования, с которого началось подлинное расширение «географического кругозора» европейских музыкантов. «С точки зрения развития самого джаза увлечение им западноевропейских композиторов оказалось замкнутым эпизодом без значительных последствий. Однако в качестве выразителя общей тенденции к слиянию вневосточного и европейского в музыке джаз открыл далеко ведущие пути» (14, 18). Действительно, джаз не только стимулировал дальнейшее познание других музыкальных систем, еще более чуждых европейской классической традиции, но и заставил европейцев вновь обратить внимание на феномен профессионального импровизационного музицирования. Это, правда, произошло не сразу. Известно, что Европа ознакомилась с первыми образцами раннего джаза по нотным изданиям, а Стравинского, Мийо, Кшенека и других композиторов увлекла ритмическая и гармоническая стилистика джаза, но не сам принцип коллективной импровизации. И лишь в 50-е и 60-е годы в Европе выдвигаются самостоятельные импровизаторские творческие концепции, стилистически уже совершенно не связанные с джазовыми направлениями. Появляется обширная литература, посвященная природе импровизации, музыкально-психологическим, историческим, теоретическим и дидактическим аспектам этой проблемы. Ведущим и до сегодняшнего дня единственным крупным специалистом в этой области был и остается американский музыковед венгерского происхождения Эрнст Феранд (1887—1972), посвятивший всю свою жизнь изучению истории импровизации в Европе и опубликовавший еще в 1938 году капитальное исследование «Импровизация в музыке» (66).

На русском языке почти отсутствует литература по истории импровизации, и предлагаемый очерк поможет отчасти возместить известный пробел⁴.

В этой небольшой работе автор, разумеется, не претендует на изложение истории импровизации, а пытается проанализировать важнейшие сведения, прямо или косвенно указывающие на особенности живого звучания музыки в эпоху Возрождения и в середине века. Автор считает своим приятным долгом выразить глубокую благодарность доктору искусствоведения Валентине Джозефовне Конен за ценнейшие замечания.

Импровизация в позднеантичной и григорианской традициях

В первые века нашей эры в музыкальной культуре средиземноморья существовала мощная устная традиция, певцы располагали репертуаром хранимых в памяти напевов, которые подвергались импровизационному варьированию. Импровизация (включающая и свободное импровизационно-вариантное воспроизведение традиционных мелодий) была одним из возможных способов существования ранних раздельностей литургического пения в Европе. Так церковный доминиканец IV века Висамий Кесарийский (ок. 330—379), например, выразил естественное в те времена представление об искусстве музыкантов-певцов как о чем-то минималном, нефиксированном, заведомо не ощущаемом материально:

«Кифаристки калатают свои руки на струны, словно на основу, и торжественно сплывают туда и сюда плектром, как челноком, но произведению этих трудов не увидишь! В самом деле, в конце трудов, необходимых для жизни, мы имеем перед глазами их произведение, как-то: в столярном ремесле — скамью, в плотничьем — дом, в кораблестроительном — судно, в ткацком — ткань, в кузнечном — меч; а в праздных забавах, каковы искусства играть на кифаре, или псалты, или дуть во флейту, вместе с окончанием действия исчезает и само произведение» (20, 103).

Фанатичный экстаз раннехристианских ритуалов не мог не проявляться в стихийных неподготовленных актах мгновенного творчества. Бот воспевался не только в канонизированных напевах, но и под воздействием непосредственного религиозного вдохновения участников общины, которым, как сообщает христианский писатель-аполлет Квинт Септилий Тертуллиан (ок. 160 — после 220), предлагалось «петь по собственному наитию» („*de proprio ingenio*“; 68, 6). Мгновенное экстатическое воздействие общинного пения имел в виду Иоанн Златоуст (ок. 350—407), когда писал, что «человек, увлекшись мелодией, с радостью откажется от еды, от питья, от сна» (20, 115). Рассуждения о неподготовленном спонтанном творчестве фигурируют и у философа-неоплатоника Боэция (480—525), который оставался непрекращающимся авторитетом почти для всех средневековых теоретиков музыки. Боэций говорит о произвольном импровизационном пении как о самопроявлении человеческой души, не связанном с критериями мастерства и не заинтересованном в ценности конечного результата:

«А тот, кто не умеет петь приятно, все-таки напевает про себя, не потому, чтобы ему доставляло какое-то удовольствие то, что он ~~напевает~~ поет, но потому, что всякому доставляет наслаждение излучать из души некую заключенную в ней сладость, каковы бы путем это ни происходили» (17, 272).

У раннехристианских авторов совершенно не затрагивалась столь существенная для нас проблема записи звучащих тонов. Хотя, казалось бы, Аврелию Августину (354—430) в его тонких

рассуждениях о числовых законах долготы и краткости звучания (трактат «Шесть книг о музыке») оставался всего один шаг до разработки этой проблемы.

Обратившимся к этому периоду историкам западноевропейской музыки приходится основываться лишь на косвенных полудогматических свидетельствах; все, как известно, вынуждено зависеть в своем хронологическом повествовании от истории нотного письма и начинать рассмотрение музыкальных образцов средневековья с IX века. Автор-составитель фундаментального сборника репродукций средневековой монодической нотации Бруно Штебляйн, изучивший более 4000 рукописей из библиотек 19 стран, не располагал ни одним образцом древнее 800 года (104). Появление невменных записей — симптом качественных изменений в певческом интонировании, нмждавших в письменной фиксации. Ни возникновение, ни эволюция нотописи никогда не являлись результатом остроумных озарений средневековых нотографиков, но были вызваны к жизни внутренними художественными тенденциями практики музицирования. Первые эксперименты монастырских канторов с записью музыки на пергаменте внешне выглядели исключительно как попытки унифицировать память певцов и прихожан, заставить их возвращаться к одному напеву с максимальной для того времени точностью. Но было бы наивно объяснять причины зарождения европейской письменной музыкальной культуры только ритуально-конфессиональными потребностями христианства. Новая художественная концепция интонирования, антиимпровизаторские тенденции и процесс кристаллизации мелодий имели несомненно общенсторические, социальные и эстетические причины. Комплекс этих причин и привел в конечном счете к развитию европейского идеала «сочиненной-записанной» музыки. Но на поверхности этого сложного комплекса все же легче остальных выявляется внешухудожественная причина — кодифицирующая инициатива епископов, боровшихся с ересью и схизмой.

«Все раннее средневековье по обе стороны латинно-греческой языковой границы заполнено медленной, но планомерной борьбой Рима и Константинополя за вытеснение местных богослужебных текстов, напевов и обычаев столичными» (1, 31). Уже в VII веке набирал силу «процесс преобразования староримских мелодий с их quasi-фольклорным провинциальным стилем во вшенациональную *ага тизиса*» (104, 22). Красочные локальные разновидности гимнического и мелизматического пения постепенно подвергались стилистической объективизации. Так вызревала григорианская традиция, отвечавшая целям унификации и духовного тоталитаризма⁵.

Но необходимо ясно представлять, что обряд сам по себе не исключал импровизации и вряд ли служители культа интенсивно стремились к этому⁶. Например, музыка проприя

мессы (разделы мессы, меняющиеся в соответствии с церковным календарем, в отличие от неизменного ординария) предполагала известную вариантность мелодий и инципиативность певцов, способных мгновенно реагировать на непредвиденные повороты ритуала, увеличивать продолжительность напева, когда этого требовали обстоятельства. В такой момент, когда нужно было «сочинять мгновенно», певец естественно пользовался навыками импровизации и орнаментального повторения, сложившимися в культурах средиземноморья. На «общесредиземноморское», интернациональное происхождение литургического пения указывают подлинные документы эпохи, в том числе, например, известное полемическое письмо папы Григория Великого сразу же епископу Иоанну, в котором идет речь о давней общности принципов литургического пения на Западе и на Востоке христианского мира, в частности об «аллилуйя»⁷.

Колоратурные вокализы на последнем слоге слова «аллилуйя» — один из примеров юбилейной импровизаторской происхождения. Согласно выводам Э. Феранда, импровизационной природой (связанной с восточными влияниями) обладают все мелизматические обороты в амвросианском и григорианском пении, все искусно разработанные мелодические ходы, обвиняющие первоначальную основу напева (68, 6). Мелизматика, особенно важная в тех видах литургического пения, где господствует солирование, мыслилась не как красочное дополнение к напеву, а как самоцель. Не только «аллилуйя», но и мелодии градуала, оффертория и причастия пронизывались изменяющимися «колоратурами», которые лишь в более позднее время приняли структурно устойчивый облик, узнаваемый при повторениях (68).

✓ Спонтанный, импровизационный элемент, который господствовал в ранних разновидностях церковного пения, постепенно изживался, увековечиваясь в отдельных оборотах более поздней фиксированной, сочиненной, структурно оформленной мелодики. Следы былой импровизационной стихии косвенно отражены в характере самой невменной нотации григорианского хора, не знавшей «абсолютной», точной звуковысотности. У певца, жившего в первом тысячелетии, не было потребности в точной нотации, поскольку тогда не существовало буквально повторяемой музыки. Свободная вариантность нотописания вызвала к жизни и допускающую варианты прочтения нотацию. Поэтому Э. Феранд замечает, что дискуссии о точных длительностях или точной звуковысотности в григорианском хоре не имеют никакого смысла⁸.

То, что когда-то жизнь григорианского напева мало отличалась от изменчивого существования беспрестанно варьируемых в устной традиции фольклорных мелодий, подтверждается сравнением рукописей, относящихся к разным историческим периодам и представляющих различные типы нота-

нии, но фиксирующих один и тот же образец градуала. Можно встретить немало примеров мелодической вариантности в двух различных занятиях мелодии на один и тот же текст. Более того, напевы градуала с различными текстами иногда настолько сближаются, что фигурируют как два равноправных варианта одного мелодического контура. В примере 1 четыре напева, соотносящиеся между собой как варианты, выписаны параллельно (см. с. 10—11).

В строке „а“ — напев градуала „Domine refugium factus est“ («Господи, ты был прибежищем нашим из рода в род»), записанный в так называемой староримской нотации около 1100 года⁹; в строке „b“ — более поздний вариант с тем же текстом; в строке „a“ — напев „Ad annuntiandum tale miseris cordiam tuam“ («Возвестить о милости твоей поутру и о верности твоей ночью») из той же рукописи, что и мелодия строки „а“; в последней строке „b“ — еще один напев из той же книги градуала, что и строка „b“. Контуры всех четырех вариантов периодически сходятся в мелодическом подобии, но столь же постоянно распадаются на совершенно самостоятельные версии. Создается некое мерцание вариантности, наглядно observable в примере, так как немелодичные мелодии переведены здесь в одну условно-аритмическую современную нотацию.

Подобные рукописные свидетельства — не что иное, как откристаллизовавшиеся, застывшие, до неузнаваемости рационализированные отголоски древней импровизаторской культуры, основанной на принципах бесконечного варьирования, на избытке неожиданно возникавших, неподготовленных мелодических оборотов. В недрах этой культуры постепенно зарождалась чуждая ей импульсы, которые и привели к ее качественному преобразованию. Новые тенденции реализовали навязчивую идею чудодейственного превращения измеченных, парящих, упоенных ввысь и неслучайных хроматических колоратур в узор безмолвных знаков на пергаменте. Живой поток средиземноморских импровизаций был приостановлен многими фиксирующими тенденциями, в том числе и административно-унифицирующей деятельностью трудолюбивых монахов-интеллектуалов.

✓ С последующим повсеместным распространением нотописания импровизация не была полностью исключена из практики, и звуковысотность, ритмика, мелодический контур исполняемых по рукописям напевов еще долгое время оставались мобильными. Но исторический процесс завоевания контроля над ожидаемым звучанием, фиксации всех параметров звучащей музыки уже начался и стал необратимым.

Изготовление немелодических рукописей и сосуществование древних импровизаторских обычаев с начавшими входить в обиход опытами письменного сочинения напевов — основные признаки средневековой музыкальной культуры вообще, контрастно отличающие ее от античной. Будущее было за письменной концепцией музыки, начало формирования которой в Западной Европе синхронизируется с полным наживанием духовных заветов поздней античности в культуре и установлением специфических феодально-средневековых традиций¹⁰.

Гвидо д'Ареццо о принципе случайности

С начала второго тысячелетия вплоть до XVII века в трактатах о музыкальном искусстве все чаще упоминается импровизация как альтернатива письменному творчеству, все чаще сравниваются оба отныне уже и теорети-

Do mi. ne

Do mi. ne

Ad an. na, ti. za. dum ma. ne

Ad an. na, ti. za. dum ma. ne

ra. fu. - gi. - um

ra. fu. - gi. - um

mi. se. ri. cor. di. za

mi. se. ri. cor. di. za

a. ge. ne. ra. ti. o ne et pro. ge. ni. . .
 a. ge. ne. ra. ti. o ne et pro. ge. ni. . .
 et ve. ri. ta. tem tu. am per ab.
 et ve. ri. ta. tem tu. am per ra.

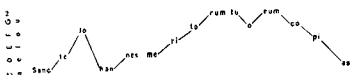
e.
 e.
 etem.
 etem.

чески противопоставляемых вида создания музыки. Видно, музыканты той эпохи задумывались над самим феноменом импровизации, сочинения на основе случайности, над природой «непредвиденных» мелодий. Выдающийся реформатор музыкальной педагогики, потопивший сольмизацию Гвидо д'Ареццо (до 1000—ок. 1050) в своем написанном между 1020 и 1030 годами трактате «Малое пособие в науке музыки» („Micrologus de disciplina artis musicae“ 7f, ff. 1—24) выдвигает оригинальную методику сочинения напевов на основе случайности. Она заключается в своеобразном моделировании процесса импровизационного творчества.

Гвидо предлагает нечто вроде игры в композицию, которая выдержана в характере повесческого и педагогического эксперимента. На первом этапе игры нужно выписать подряд буквенные обозначения звукоряда. Затем под получившейся строчкой выписать еще одну, состоящую из последования гласных букв латинского алфавита, повторенного несколько раз до заполнения ряда:

Г	А	В	С	Д	Е	Ф	Г	а	h	c	d	e	f	g	a
a	e	i	o	u	a	e	i	o	u	a	e	i	o	u	a

В результате каждая гласная сопряжена с каким-либо тоном. Теперь остается приступить к «сочинению». Берется любой латинский текст и расписывается по слогам на шкале звукоряда так, чтобы каждая гласная соответствовала приходящемуся на нее тону:



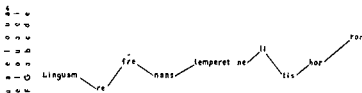
Получился напев, «сочиненный» на основе случайности. Тоновое последование этой мелодии зависит, во-первых, от произвольно избранного порядка гласных букв, а во-вторых — от сочетания гласных в том латинском тексте, который также выбирается произвольно. Такой вид напева получает в нотации:



Далее Гвидо д'Ареццо усложняет процедуру этой своеобразной «аэлаторики», предоставляя участнику игры возможность проявить собственную инициативу. На следующем этапе к избранному ряду гласных букв предлагается добавить еще один такой же, но начинающийся с другой буквы, при этом гласные в рядах не должны совпадать:

Г	А	В	С	Д	Е	Ф	Г	а	h	c	d	e	f	g	a
a	e	i	o	u	a	e	i	o	u	a	e	i	o	u	a
o	u	a	e	i	o	u	a	e	i	o	u	a	e	i	o

После этого, как и ранее, выбирается любой латинский текст и распределяется по слогам к соответствующим тонам звукоряда. Но здесь уже есть выбор. Необходимо по слуху предпочесть какой-либо из тонов, входящих (по составленной схеме) на каждую гласную избранного латинского текста. Сам Гвидо взял для примера строфу из популярного тогда гимна и выписал в трактате результат своей «визуальной импровизации»:



В этом же упражнении уже не все предоставлено случаю, в процессе сочинения напева внесен фактор индивидуальной воли, музыкального вкуса:



На следующем этапе Гвидо призывает не довольствоваться результатом предыдущего упражнения, а стараться получить красивый напев путем всевозможных добавлений, изменений тонов. «Ты должен, — обращается Гвидо к ученику, — отшлифовать и очищать мелодию, как серебро, по своему собственному музыкальному вкусу» (114, 114—115).

Этот свод упражнений, в отличие от других реформаторских новшеств Гвидо, не получил распространения и остался сравнительно мало известным для последующих поколений. Однако небезынтересно отметить сам факт проведения опытов с принципом случайности почти за тысячелетие до обращения к такому же принципу некоторых западноевропейских композиторов в 50-е — 60-е годы нашего века. Причем у Гвидо манипуляция со случаем фигурирует в виде увлекательного учебного упражнения, интеллектуальной игры, поданной с безупречным вкусом.

Образы импровизирующих ансамблей

В XII—XIV веках манера импровизации менестрелей, жонглеров и шпильманов, степень ее виртуозности и жанровые ограничения зависели от конкретных условий музицирования. Музыка в то время резко разграничивалась на функционально и социально предопределенные виды, являлась в гораздо большей степени прикладной, чем в последующие эпохи. Аристократическим развлечениям (турниры, охота) сопутствовала музыка, ясно отличавшаяся, например, от музыки

массовой процессии — специфической формы проведения праздника в средневековом городе. Процессия могла причудливым образом сочетать в себе элементы фольклорного представления, религиозной драмы, мистерии, танца, хорового пения и ансамблевой импровизации. Поводом могли быть торжественные выезды суверенов, коронация, свадьба, военная победа. Средневековые хронисты запечатлели немало таких действий и сцен музицирования (42; 46). В ходе процессии звенели колокола, на трубах, шалмях, крумхорнах и барабанах играли менестрели, выступавшие также в качестве танцоров. «Вот менестрели вышли и затрубили в изыщном согласии. И начался танец», — писал Кристиан Пизанская (45, 93). Хронист бургундского двора рассказывает:

Подробные перечисления инструментов, рассказы о взаимодействии различных групп менестрелей, о последовательности в развешивании эталов празднества и участии в них музыканты даны и в средневековых романах и в свидетельствах хронистов: в описаниях коронации Ричарда II в Лондоне (1377), триумфального въезда в Париж Изабеллы Баварской (1389), кортежей английских королей, сватовства герцога Бургундского и других церемоний, а также мистериальных представлений (см.: 47, 345; 116, 68—69; 106; 64; 65; 101, 206).

В книжных иллюминациях и в произведениях живописи сохранилось много изображений музицирующих инструменталистов. На одном из них, например, относящегося к 1320 году, Генрих фон Майсен, по прозвищу Graefelin, играет на фиделе, окруженный толпой внимательно слушающих миниистинтеров (см.: 89, Bild 23). На миниатюре из чешской библии 1420 года изображены четыре инструменталиста, играющие на корнете, бубне, лютне и альтионе (54, 47). Царь Давид, играющий на лире, псалтерные или роте, — один из самых распространенных сюжетов миниатюр в рукописях средневековья. Э. Куссмакер в своем очерке о средневековых инструментах воспроизводит много подлинных иконографических материалов, среди них — миниатюру XIV века, изображающая группу музицирующих ангелов (58, 23, 78, 82, 151). Уже в списках трактатов Бонини («Вторая книга об арифметике» и «Четвертая книга о музыке») имеются миниатюры с таким коли-

чеством изображенных менестрелей с инструментами в руках, что звучание этого «варварского» оркестра, включающего карильон, арфу, орган-портатив, псалтерий, несколько корнетов, фидель, флейту Пана, много ударных, представляется фантастическим по красочности и шумовым эффектам (см. 168, вкладки между с. 146 и 147). Не менее своеобразным должно быть и звучание дута, состоящего из виолы и органа-портатива, такая сцена музицирования запечатлена в рукописи XIV века, хранящейся в одной из римских библиотек (108, 236).

Ни одна из перечисленных иллюстраций не содержит сцены музицирования по нотам. Более того, самые известные, часто воспроизводимые полотна мастеров XV века, запечатлевшие сцены музицирования, также не содержат никаких намеков на игру по нотным рукописям.

Без каких-либо нот музицируют ангелы (не менее 10 инструменталистов) на картине «Музицирующие ангелы» Ван Эйка и барельефах с тем же названием Агостино ди Дуччо, на произведениях Джованни ди Паоло («Вознесение Марии», изображены 15 инструменталистов), Филиппино Липпи («Вознесение Марии», 6 инструменталистов), Пинтуриккио («Музыка», 7 инструменталистов), Маттео да Гуальдо («Восседающая Мадонна» в окружении 6 музицирующих ангелов). И на изображении кургузого празднества при дворе Филиппа Доброго элегантно одетые бургундские менестрели обходятся без рукописей (43, Abb. 75).

Даже если художники не задавались целью изобразить реальные сцены музыкального быта, а располагали музыкантов и инструменты на полотне исходя только из композиционных живописно-ритмических соображений (так, скорее всего, и обстояло дело), то и в этом случае распространенные обычаи и способы музицирования дали бы о себе знать. Хотя «ангельский оркестр» у Мемлинга и не имитирует какой-либо реально существовавший «ансамбль», но, например, ангел, играющий на портативе, держит его так, как держали этот инструмент музыканты XV века, а стоящие рядом ангел-арфист и ангел с альтовым фиделем обращаются со своими инструментами столь же безупречно. Для создания иллюзии того, что ангелы «играют», нужно было изображать профессионалов-инструменталистов «в работе». Известно, например, что Ван Эйк, будучи в услужении у бургундского герцога Филиппа Доброго, воспроизводил свои модели с натуры. Его ангелы играют на тех же инструментах, что и менестрели при дворе герцога. При этом точность изображения такова, что можно сосчитать струны на арфе и количество клавиш органа-портатива¹¹. Художник, запечатлевший каждую мелкую деталь, не смог бы игнорировать и наличия нотных рукописей перед музыкантом, если бы инструменталисты, которых он изображал, действительно при игре смотрели бы в ноты. Однако именно этой существенной для нас подробности и нет на упомянутых полотнах и миниатюрах.

В таком случае, что же играют все изображенные менестрели? Можно предположить, что они играют канзузю различные полифонические произведения или одноголосные мелодии в унисон. Но традиция точного исполнения музыкальных пьес по па-

мноты «вошла в моду только со времен Листа»¹². Лишь немногим более ста лет прошло с тех пор, когда исполнение наизусть еще шокировало публику и критику, воспринималось как эпатажный эксперимент.

Может быть, реальные менестрели действительно смотрели в нотные рукописи, и средневековые художники по какой-то негласной конвенции или по утвердившемуся канону не вносили такую прозаическую подробность в свои импозантно-цветистые и окаймленные символическим орнаментом изображения?

Но сцена музицирования с нотами в руках — не такой редкий сюжет в средневековых миниатюрах и встречается, например, в рукописи «Этики» Аристотеля в французском переводе, выданном в 1376 году Николаем Орсом (см.: 114, Abb. 111). Безусловно, таких сцен игры по нотам у средневековых художников, пожалуй, значительно меньше, но они есть и самим своим существованием подтверждают правдоподобность тех многочисленных изображений, из которых ни инструменталисты, ни певцы никакими нотами не пользуются. Следовательно, художники изображают в этих случаях наиболее типичные формы музицирования — коллективную импровизацию или импровизированное колорирование простого, всем известного напева.

Формы, способы, методика коллективной полифонической импровизации в эпоху средневековья вырабатывались стихийно как обычная практика и церковных певчих, и городских «гистрионов», и живущих при знатном феодале менестрелей.

«Пение над книгой»

Возникновение и развитие ранних форм многоголосия в европейской профессиональной музыке основывалось на беспрестанном балансировании между двумя тенденциями: письменной и импровизаторской. Поэтому все формы и жанры дошедшей до нас (записанной) ранней полифонической музыки обязательно отражают в той или иной мере следы этого балансирования. Сохранившиеся рукописи — это те образцы, идеалы благозвучия, правильного голосоведения, которые избирались и фиксировались учеными музыкантами. Предпочтения и находки импровизирующих музыкантов «переходили» в рукописи лишь очень выборочно, в результате тщательного отбора в музыкальном сознании пишущих мастеров. А это сознание не всегда было элитарным, и записанные образцы средневековой полифонии — это не только «ученые» и технически сложные, но и более неприятельные пьесы, отражающие привычки непрофессионального музицирования. Примеры такой народной полифонии средних веков анализируются

М. Букофцером (48). Многие из них характером своего голо-соведения имитируют бытовую полифоническую импровизацию.

Фактически первые проявления многоголосия в европейской музыке — не что иное, как интуитивные аранжировки одnogолосных напевов. Второй певец (или инструменталист), присоединяясь к солисту с намерением дублировать его в унисон, мог петь в удобном для себя регистре и разойтись с солистом, исполняя напев в октаву или же в квинту, или в кварту. Такие дублировки не мыслились средневековыми музыкантом как появление нового, ранее двухголосия, а воспринимались как вариант одnogолосия, как один из способов исполнения того же одnogолосного напева с красочным «утолщением» мелодии. В психологии средневекового музыканта пение в п унисон и ление в кварту долгое время были только двумя способами исполнения монодической музыки¹³, а не монодий и полифонией. В то же время от музыкального слуха средневекового человека не могли ускользнуть эффекты сочетания двух и нескольких голосов и возможности интенсификации импровизационного экспериментирования с такими сочетаниями. Как проходили эти ранние опыты с многоголосием, в какие формы они выливались — об этом свидетельствуют сохранившиеся до сих пор у некоторых народов архаические традиции полифонического импровизационного пения, например параллельный «органум», бытующий в Исландии с древнейших времен под названием *tvísöngur* («парное пение»). Это музицирование квинтами, бывшее в первом тысячелетии распространенным у многих германских народов (74), может рассматриваться как некое эхо музыкального быта раннего средневековья¹⁴. Поражает сходство исландского *tvísöngur* и самых ранних записанных органумов. Возможно, оно иллюстрирует тот решающий шаг от импровизируемого двухголосия к сочиненному, записанному, с которого мы вынуждены начинать летоисчисление европейской полифонии.

По существу, все «письменные» полифонические формы, применявшиеся средневековыми авторами, произошли из коллективной импровизации¹⁵. Импровизированное параллельное пение в квинту, в терцию (в английском гимеле) и даже в секунду, а также более сложные приемы свободного полифонического пения — все это звучало постоянно, составляло атмосферу музыкального быта в средневековом городе. В литературных текстах этой эпохи различные возникающие стихийно в процессе музицирования полифонические звучания упоминаются как нечто обычное, само собой разумеющееся¹⁶. Так, в XIV веке менестрель Гас де ла Бинь в одном из своих стихотворений дает ироническое описание шума охоты, находя в лае охотничьих собак многие приемы и формы современной ему полифонической музыки, в том числе импровизированное удвоение мелодии в квинту: «То [собаки], которые обладают чистым горлом, поют триплум беспрестанно, а самые маленькие [поют] квадруплум в квинту над дулдумом» (85. 14—15).

Средневековые выдвинуло такие мобильные формы, в которых автор записывал не все голоса, полагаясь на инициативу певцов и предписывая в специальной ремарке обязательное добавление импровизируемого голоса. Такие «гибридные» формы долго главенствовали. При этом в теории все правила и проблемы благозвучия относились к самому распространенному виду полифонии, заключавшемуся в импровизационном добавлении к известной (чаще григорианской) мелодии (*cantus firmus*) еще одного или нескольких голосов. Такое добавление ранее было только импровизационным и лишь впоследствии преобразовалось в письменную композиторскую технику. В эволюции полифонии X—XV веков, в регистрирующих положениях трактатов о музыке, в противоречиях и изменчивости

нововведений и запрещений выявляется напряженная борьба импровизаторских тенденций с композиторскими (письменными). Обе стили вносили свои критерии, технические приемы, идеалы голосоведения. Противопоставление этих двух стихий наблюдается в трактате середины XIII века, в котором говорится об искусстве письменно сочинять дискант и реализовывать его „ex improviso“, т. е. импровизационно (34).

Средневековые теоретики, писавшие об искусстве дискантирования, имели в виду в первую очередь импровизируемый дискант или импровизированную полифонию вообще и лишь как дополнительный упоминали другой вид полифонии — записанную композитором пьесу: *discantus in scripto*¹⁷.

Известно, что в средневековых теоретических трактатах термин *discantus* мог фигурировать в качестве обозначения одного голоса. Во всех же остальных случаях этим словом называли просто многоголосную пьесу или даже многоголосие вообще. Более того, в эпоху ранней полифонии такие понятия, как «органум» и «дискантус» (или *discantus*, т. е. двухголосное пение), часто не дифференцировались по своим значениям и даже взаимозаменялись (50; 79, гл. 6).

Таким образом, речь идет о двух разновидностях средневекового дисканта: о сочиненном (записанном) и об импровизируемом — *discantus ex improviso*. Во втором случае имеется в виду широко распространенная практика преобразования григорианской мелодии в многоголосие путем психической импровизации. При этом записанный григорианский напев являлся нижним голосом, а верхние голоса двигались в основном строго размеренно, эквивалентно, по принципу «нота против ноты». Певцы должны были смотреть «в книгу» (в нотную рукопись) на нужный им напев: один из певцов пел «по нотам» григорианскую мелодию, а остальные импровизировали (дискантировали) согласующиеся с ней контрапунктирующие голоса. Это называлось „*super librum cantare*“ — «петь над книгой».

Методика импровизируемого многоголосия была изложена еще в 1274 году французским теоретиком Элиасом Саломо, установившим правила импровизированного четырехголосного пения в своем трактате «Учение об искусстве музыки» (71, III). В тринадцатой главе («Раздел о понятии пения в четыре голоса») описывается практика полифонической импровизации в том ее виде, в котором она получила широкое распространение в средневековом быту как «пение над книгой» („*cantus supra librum*“) и стала общезвестной среди канторов, хористов и даже инструменталистов¹⁸. В том же трактате Элиас Саломо дает понять, что изложенная им техника четырехголосной импровизации не сводится исключительно к вокальному звучанию, а относится и к коллективному инструментальному музицированию¹⁹.

Применение подобных принципов приводило на практике к многоголосной фактуре в равномерном темпе и «равноритмичес-

ком контрапункте», где нет долгих и коротких длительностей, а все тоны примерно равны по времени. Вот почему дошедшие до нас записанные образцы дисканта потировались в немезуральной (или частично немезуральной) системе.

Основное правило голосоведения в импровизируемом дисканте — это противодвижение. Дискантистам со временем все настоятельнее предписывалось набегать в импровизации (точнее — в дискантировании) параллельных движений.

Правила дискантирования конкретизировались в теоретических трактатах с такой степенью разработанности и систематичности, что, казалось бы, возникала угроза самому существованию принципа импровизации. Средневековые теоретики находили к любому возможному в григорянском напеве мелодическому обороту специально рекомендуемые формы движения импровизируемого голоса. Составленная из таких предписанных правилами отдельных элементов новая контрапунктирующая мелодия имела бы механический характер и не обладала бы подлинно мелодическим обликом (50).

Однако, если певцы и упражнялись в повторении рекомендуемых фигур, вряд ли были среди них такие, которые в процессе коллективной импровизации (дискантирования) «математически» точно соблюдали бы все бесчисленные «частные случаи», трудолюбиво выписанные теоретиками импровизированного дисканта. Средневековые певчие, бесспорно, обладали собственной инициативой, хотя и не без определенной школы. Наряду с правилами противодвижения и избегания параллелизмов к середине XIV века выносятся дополнительные правила, например у Симона Тунстада в трактате «Четыре начала музыки» (III). Этот автор строит свои положения на основе досконального знания современной ему практики пения *„sursum librum“*. Обращаясь к певцам, он рекомендует начинать и заканчивать дискант совершенными консонансами; если григорянский напев начинается с очень низкого тона, то импровизируемый голос может вступить с дуодецимой или двух октав над ним, а если основной голос дан в более высоком регистре, то верхний начинает с октавы, квинты или даже унисона. Аналогичные правила налагались и предшественниками Тунстада, но он к известному правилу противодвижения добавляет требование вести голос по ближайшим консонансирующим с тенором тонам (*„proximas concordantias“*; III, 282). Правило постепенности выражает стремление к плавности мелодической линии верхнего, импровизируемого голоса: эта тенденция не акцентировалась ранее, а в дальнейшем, в преддверии ренессансных критериев благозвучия, уже иллюстрирует новый идеал голосоведения.

Бытовавший в XIII и XIV веках так называемый «английский дискант» представлял такой вид импровизируемого многоголосия, в котором преобладало параллельное движение несовершен-

ными консонансами — терциями и секстами. Английский певец-импровизатор, или, как его называли, „descanter“, должен был осуществлять довольно простую задачу: как можно чаще удваивать заданный голос в какой-либо постоянный интервал (в терцию или в сексту). Таким образом, английский дискант существенно отличался от «континентального» именно преобладанием параллелизмов, идущих от традиционного английского гимеля с его параллельными терциями, которые на континенте еще долгое время считались диссонантными, варварски звучащими. Французские музыканты XIII века воспринимали гимель как нечто заведомо фальшивое, что, видимо, было обусловлено также и звучанием гармонического интервала терции в том строе, который в то время господствовал на практике.

В примере 6 приведены параллельно два фрагмента. Один из них (нижний, обозначенный буквой „b“) — отрывок английского дисканта, сочиненного в подражание импровизируемым звучаниям и записанного анонимным автором около 1300 года. Другой отрывок (верхний — „a“) использует тот же *cantus firmus* в нижнем голосе, а два верхних голоса реконструированы в наше время Э. Ферандом (66, 8, 29), т. е. заполнены так, как импровизировались, в строгом соответствии со всеми правилами, существовавшими в отношении английского дисканта²⁰. Из верхнего фрагмента видно, что импровизаторы вынуждены были данкаться равновеликими длительностями в стиле того напева, к которому они импровизировали свои партии:



В XV веке в Европе получила распространение еще одна форма импровизируемого многоголосия, родственная английскому дисканту, — так называемый фобурдон. Этим понятием в то время обозначали записанную двухголосно (секстами и октавами) фактуру, к которой при исполнении добавлялся импровизируемый третий голос. Мобильность, импровизационность этой техники налицо, хотя собственно у импровизатора и здесь весьма простое, чисто механическое задание, даже более простое, чем в дисканте: петь параллельно с верхним голосом и в том же ритме²¹.

Фобурдон — это, по существу, разновидность частично импровизируемых форм полифонии, культивировавшаяся композиторами бургундской школы (Беншуа, Дюфан и др.) приблизительно с 1430 года²². Крайние голоса сочинялись и записывались, а средний голос импровизировался при исполнении, в отношении этого голоса композитор делал указание „*per fauxbourdon*“ или „*à faux bourdon*“, т. е. «согласно Фобурдону», «петь по правилам фобурдона». Один из записанных голосов мог быть заимствованным (*cantus firmus*) и помещался в верхнем голосе. В примере 7 приведена полифоническая пьеса Беншуа, зафиксированная в рукописи двухголосно, средний голос в примере добавлен Ферандом как наиболее вероятный вариант импровизации:



Фобурдонная вставка в крупной пьесе выполняла функцию фактурно-гармонической вариации и яркостью вносимого контраста создавала эффект переключения органичных регистров.

Формы с ограниченной импровизацией рассмотрены здесь в своей элементарной, экзотической реализации, а их орнаментальные и гокетные усложнения заслуживают специального исследования. Сохранившиеся теоретические данные и косвенные свидетельства об импровизируемых полифонических пьесах средних веков способны ошутимо повлиять на наши представления о музыкально-историческом процессе, об эволюции европейского многоголосия, представить в совершенно новом ракурсе проблему выработки аналитического аппарата для исследования музыки того времени. Полифонические пьесы, основанные на коллективной импровизации, не могли, например, обладать нотописанной целостностью, стилистическим единством в такой же мере, как и сочиненные композиции. Они представляли собой скорее суммарное, механическое сочетание разнохарактерных импровизаций. Полиозвучие таких гетерогенных форм относительно: при повторных импровизациях можно было добавить или снять какой-либо голос. Импровизируемые пьесы, авторы-исполнители которых не дорожили ни мотивной целостностью, ни постоянством в числе голосов, были на слуху у средневекового горожанина.

Возможно, именно поэтому существовали и записанные композиции с различным числом голосов в разных списках одной пьесы. Так, у Гильома де Машо есть полифонические песни, которые в одном манускрипте существуют как трехголосные, а в другом рукописном собрании — как четырехголосные или с вариантами какого-либо голоса. Этот тип составной гетерогенной формы допускает возможность добавления голосов композитором при изготовлении повторного списка. О такой идее наизывания второстепенных голосов на главный (например, на литературический напев, сакральный и неприкосновенный, не подлежащий обработке) и составления, складывания их в композицию²³ красноречиво говорят и сами обозначения: *дулум*, *триплум*, *квадруплум*, т. е. второй, третий, четвертый, — это ряд, подчиненный основному голосу, тенору²⁴. Идея чисто нерархическая: тенор главенствует, а прочие голоса лишь нумеруются, и произведение остается тем же, даже если этот ряд (число второстепенных голосов) будет уменьшен или увеличен.

Но с середины XV века этот принцип уступает место другому. Новым идеалам голосоведения («строгий стиль»), плавной ритмике сопутствует и новый идеал целостности, мотивного единства (нотационная техника), пространственно-регистровой полноты и замкнутости. А нерархический принцип соотношения голосов заменяется пространственным, о чем свидетельствуют и обозначения: *bassus*, *altus*, *superius* (*sopra-*

pus) ²³, т. е. низкий, высокий, верхний, — это уже пространственные категории, характеризующие музыкальные представления Ренессанса.

Ренессансная импровизация и гуманисты

В эпоху Возрождения как письменное, так и спонтанное творчество ценились одинаково высоко. В представлении гуманистов это были две близкие по окончательным результатам стороны единого творческого искусства. Импровизация не приравнивалась к произволу или к высвобождению от структурной предопределенности. Она требовала высокого мастерства, постоянного совершенствования, универсальных знаний, способностей к структурному мышлению и владения целой системой технических приемов, настоящей школы.

Универсальным было и само искусство импровизации, охватывавшее не только музыку, но и поэзию, драматическое искусство. Импровизация была для человека того времени привычным явлением, от мастера требовали не повторения заученной и специально подготовленной вещи (монолог, поэма, музыкальная пьеса, песня), а навыка импровизации. Не просто память, а виртуозная способность к ежемоментному творчеству служила гарантией качества предстоящего зрелища.

В Италии уже с XV века распространены новые, специфические формы импровизаторского творчества. В пору своего расцвета вступают всевозможные разновидности импровизаторской практики, например чтение вслух лирических стихотворений (часто в форме октавы) на фоне инструментальных импровизаций. Нередко выдвигались такие поэты, которые владели также инструментальной импровизацией и, декламируя поэтические элегии, сами создавали импровизируемый фон, играя на лютне. Большого искусства достиг в этих самовыражениях Леонардо Джустиниани (ум. в 1446). Знаменитый импровизатор на лютне Аталанте (исполнитель главной роли в «Орфее» А. Поллициано в 1490 году в Мантуе) учился этому искусству у Леонардо да Винчи (100, 153).

Импровизация на инструментах семейства виол и на лютне сопровождала чтение сокетов в доме Лоренцо Медичи, приглашавшего знаменитых импровизаторов и ценившего их искусство. Рассуждения о подобных музыкальных собраниях содержатся в книге Б. Кастильоне «Придворный» (*„Il Cortigiano“*, 1518), своеобразном своде правил хорошего тона, изложенных в форме диспута (105). А в своем рукописном трактате известный музыкант-импровизатор XVI века Рафаэле Брандоллино Липпи (83), совершая экскурс в глубь веков, особо указывает на распространенность не только музыкальной, но и поэ-

гической импровизации, называя среди великих стихотворных импровизаторов Данте и Петрарку. Перечисляя художественные заслуги своего современника Баччо Уголини (среди них — импровизированное чтение стихов в сопровождении лютни), он называет также особо прославленных поэтических импровизаторов Синчери и Гаритео. Второго он почти приравнивает к Петрарке по степени искусности (83, 64). «До меня, — пишет Брандолино, — было очень мало импровизаторов, способных петь по-латыни, а именно создавать одновременно идущие музыкальные и поэтические: это А. Полициано и А. Матурацци». Он называет также своего брата Брандолино-старшего, превзошедшего всех в искусстве поэтической и музыкальной импровизации и получившего за это прозвище «христианского Орфея» (83, 65).

Инструментальная импровизация, сопровождавшая спонтанное стихотворчество, не была «тотальной», а строилась на основе готовых фрагментов, мелодических оборотов, варьируемых вместе с изменениями в поэтическом повествовании по усмотрению импровизатора. Этот исходный материал нередко представлял собой известный напев, называвшийся по местности бытования: «ария из Флоренции», «ария из Генуи» и т. п.

Сейчас трудно представить себе характер и форму музыкально-поэтических импровизаций, звучавших, например, на вилле Медичи, но бесспорен сам факт необычайной популярности этого уникального жанра, в своеобразной ренессансной форме воспринявшего принципы творчества эпических сказителей древности.

В XVI веке в театральном искусстве Италии выдвигается новая школа профессиональной актерской импровизации — это *commedia dell'arte*, в которой, как известно, текст импровизировался на основе обобщенного сюжетного каркаса (*scenari*, *soggetto*). Слово „la commedia“ обозначало «театр» вообще, а слово „l'arte“ в этом контексте означало «профессия», «ремесло». Это был первый в Европе профессиональный театр, и основывался он на импровизации актеров-профессионалов (не случайно существовали и такие наименования, как „la commedia all'improvviso“), в отличие от литературно зафиксированной «ученой комедии» («ученого театра» — „la commedia erudita“) итальянских гуманистов, постановки которой осуществлялись любителями, заучивавшими текст наизусть (10, 86; 92).

Искусство новых актеров-профессионалов было, в сущности, импровизационным литературным ornamentированием простой фабулы. Такой театр исключал актерскую посредственность: исполнитель должен был обладать незаурядным импровизаторским талантом, быстрой реакцией, начитанностью, солидными познаниями в риторике. Взглянув на краткий сюжетный план пьесы за минуту до выхода на сцену, итальянский актер моментально подключался к действию, показывая чудеса импровиза-

ции. Спонтанное устное творчество знаменитых актеров того времени оценивалось авторитетными итальянскими академиями как нечто более совершенное, чем самые изысканные сочинения, написанные учеными авторами за письменным столом (91, 31—32, 34).

Роли музицирующих персонажей театра dell'arte исполнялись актерами-музыкантами²⁶. При воплощении такой роли требовалась двойная квалификация. Для импровизирования музыкальной пьесы так же, как и для импровизирования диалога, необходимо не только развитое воображение, но и систематические упражнения в технике этого искусства.

Поэтическая и музыкальная импровизация — это та стихия, которая особым оттенком окрашивала жизнь искусства в Италии в эпоху Возрождения. Импровизаторы-эрудиты, достигшие утонченного профессионализма и выступавшие в салонах, представляли лишь одну, элитарную ветвь этой традиции.

«На городских площадях Италии, помимо новеллистов и сказителей, работали и другие представители живого слова, хотя и менее высокой квалификации. Здесь и там иногда появлялся импровизатор, который предлагал собравшейся около него публике дать ему любую тему, обещая тут же сложить на ее стихи. Мало того: на ту же тему он готов был спеть песенку, придумать какие угодно куплеты любым метром, причем все это так, что публике будет ясно, что никакого мошенничества нет, и все сочинено тут же на месте. Особенно любили импровизаторов Венеция и Неаполь: и тут, и там представители этого чисто итальянского искусства не переводились до самого последнего времени» (10, 35).

Ансамблевые инструментальные импровизации в эпоху Возрождения по-прежнему составляли основу всевозможных прикладных жанров музыки племзэра. Игра цеховых музыкантов сопровождала жизнь городов и сельских провинций не только в Италии, где импровизаторское искусство было особенно популярно, но и в других странах Европы. Любый зажиточный горожанин, стремившийся утвердить себя в обществе, мог нанять, например, флейтиста и барабанщика, которые всюду сопровождали бы его и эффектно «озвучивали» его появление на улице своими импровизациями. Оглашения важных сообщений, публичные наказания и казни, согласно обычаю, сопровождалась игрой на всевозможных духовых инструментах (53, 131). Во Франции одним из развлечений горожан в XV веке было посещение кладбища воскресным утром, где в это время устраивалась «Пляска смерти» — популярное представление с участием импровизирующих инструментальных ансамблей (88, 307—308). Французские инструменталисты получали навыки самостоятельного спонтанного творчества с детских лет. Музыкальное воспитание во французских певческих школах эпохи Возрождения — «метризах» — не мыслилось без упражнений в импровизации. Учитель должен был сам практически владеть этим искусством, а пение импровизированного дисканта входило в программу обучения мальчиков-хористов (53, 92).

С техникой импровизации связаны принципы сокращенной записи музыки самого распространенного придворного танца второй половины XV века в Италии — бассаданцы (bassadanza).

Сохранилось более полутора десятков ренессансных учебников по хореографии, содержащих описание этого весьма загадочного, вызывавшего в наше время много дискуссий и гипотез танцевального и импровизационного жанра. Музыка бассаданцы записывалась в трактатах (например, в «Трактате об искусстве танца» знаменитого итальянского хореографа XV века Гульельмо Эбрео, 80) одногласно в виде последования ритмически не дифференцированных знаков — одних черных (квадратных) бревисов. Эта звуковысотная линия снабжалась ритмическими формулами только непосредственно при исполнении с применением в каждом отдельном случае ритмических оборотов, характерных для данной танцевальной разновидности. Более того, инструменталисты не только должны были снабдить эту «аритмическую» запись конкретным ритмом, но и посредством коллективной импровизации добавлять к записанной мелодии дополнительные голоса, соблюдая установленные правила консонирования (49, 190—216).

Наиболее типичный инструментальный состав в импровизации бассаданцы — это тромбон, исполняющий записанную мелодию, и два шалмея, на которых импровизируются дополняющие голоса. Характер танца в целом — медленный, торжественный, движения неторопливы и величественны, танцующие почти не отрывают ступней от пола²⁷.

Подобные танцевальные и песенно-танцевальные импровизационные формы существовали и в XVI веке во Франции в «Комическом балете королевы», некоторые полифонические эпизоды которого записывались частично, а полным многоголосие было уже в исполнении. Импровизационные формы использовал в своем музицировании и знаменитый органист-импровизатор Жан Титлуз (100, 562). Законы импровизаторского искусства наложили отпечаток и на «тьентос» Луиса Милана в Испании, а также на его вильяискос и фантазии.

Sortisatio — «музыка случайностей»

Многие малоисследованные и загадочные стороны музыкальной практики эпохи Возрождения связаны с многозначной терминологией, в которую авторы различных трактатов вкладывают различающийся оттенками значения, а нередко и противоположный смысл. В теоретических трудах ренессансных авторов, например, вплоть до XVII века продол-

жался своеобразный диспут вокруг противопоставления двух понятий и стоящих за ними явлений: контрапункт и композиция. В большинстве трактовок это означало диспозицию понятий импровизации и письменного сочинения музыки. В XV веке итальянский теоретик Просодимус де Бельдемандис (95) и его нидерландский коллега Иоани Тинкторис (110) впервые теоретически обобщили давние средневековые традиции полифонической импровизации и разработали критерии разграничения двух видов контрапункта — импровизируемого и сочиняемого. Просодимус ясно разделяет два терминологически противопоставляемых понятия: контрапункт, «который исполняют» (*proferetur*), или «вокальный контрапункт» (*contrapunctus vocalis*), и контрапункт, «который записывают» (*scribitur*), или «письменный контрапункт» (*contrapunctus scriptus*; 95, 194).

Тинкторис вводит для обозначения письменного контрапункта свое основное понятие „*res facta*“ («завершенная вещь»), или „*cantus compositus*“, а все другие термины (в том числе и просто «контрапункт», без уточняющих прилагательных) указывают у него на импровизированную полифонию, например, такие выражения, как «контрапункт, который совершается в уме» („*contrapunctus qui mentaliter fit*“), или «абсолютный контрапункт»²⁸, а также «петь над книгой» („*supra librum concinere*“, „*supra librum cantare*“).

Это противопоставление отражено и в теории Тинкториса. Согласно его положениям, записанная композиция должна отличаться от импровизированной полифонии в основных принципах голосоведения. В композиции *res facta* все голоса взаимно согласованы, сочетаются по правилам. В «абсолютном контрапункте» (импровизированная полифония) «поющие над книгой» не зависят друг от друга, каждый соблюдает правила консонирования лишь по отношению к тенору (заданному напеву, записанному «в книге»), не обращая внимания на то, что звучит у других импровизаторов. Таким образом, композитор и импровизирующий певец получают у Тинкториса различающиеся²⁹ в своем основном принципе правила голосоведения (110, 130).

Однако не все авторы были согласны с этим положением. Так, итальянский монах Стефано Ваннеси в трактате «Отзвук золотой музыки» (112) утверждал, что теоретические правила сочетаний голосов одни и те же как для многоголосной импровизации («контрапункта»), так и для сочинения: «Теперь имеется музыкантшкан (Musicali) и музыканты-наставники, очень гордые своими учебными розгами; они устанавливают разницу между контрапунктированием и сочинением. [...] Хотя все они и утверждают, что [контрапункт] поется под напев хора сразу, без подготовки, а цветистый напев, или *cantus figuratus* для двух или более партий сочиняется не в пении, а в записи, все же контрапункт и цветистое пение в звучании и в сочинении следуют одним и тем же способам и правилам» (112, *Liber tertius, caput I, folio 71*). Через 20 лет последователь Жюскена Деспре Адриан П. Кожлико пишет, что правила контрапункта (в смысле импровизации) и композиции различаются лишь слегка, при этом даже в композиции

они менее строгих (56). Лишь в 1631 году Вольфганг Шонследер резко противопоставил способы сочинения (*modi componendi*) правилам импровизированного контрапункта и импровизации вообще (67, 16).

Терминологическое противопоставление импровизации и письменного сочинения принимало различные лексические формы. Готовую композицию в Италии называли письменным (*scritto*, *in cartella*, а *repla*), или искусственным (лат.: *artificialis*) контрапунктом, в Англии — записанной песней (*prick-song*), во Франции — завершенной вещью (*chose faite*). А импровизированная полифония упоминалась итальянцами как контрапункт «по памяти» (а *mente*, *alla mente*), естественный (лат.: *naturalis*), импровизационный (*all'improvviso*, а *l'improvvisa*, *ex improvviso*, *alla sproveduta*, *in promptu*), или говорили и проще: импровизировать многогласно (*contrapuntizzare*, *organizzare*²⁰), то же у французов — пение над книгой (*chant sur le livre*), у англичан — *descant*.

На рубеже XV и XVI веков во многих источниках фигурирует слово *sortisatio*, искаженная версия латинского *sortitio*, означающего «бросание жребия». В применении к музыке этот причудливый термин указывал на принцип случайности, непредвиденности при совместном импровизированном музицировании и фактически использовался как синоним понятия «импровизированный контрапункт». Впервые этот термин применил французский теоретик Николя Воллик (Wollick) из Ансервиля в трактате «Золотое произведение» („*Opus Aureum*“, 1501), где он пишет:

«В этой последней главе мы говорим о способе сочинения и о простом контрапункте. Хотя реально это один и тот же способ, так как сочинением считается составление различных голосов, а контрапунктом — сортизация (импровизирование) над григорийским напевом, тем не менее ничто не мешает выделению различий в правилах того и другого» (67, 12).

В расширенном варианте этого же трактата, изданном в Париже в 1512 году, глагол *sortisare* истолковывается как «соединять (репетить) присоединять к какому-либо напеву согласующиеся мелодии». Через полвека понятие «сортизации» прочно входит в работы немецких гуманистов, открывающие серию трудов о «поэтической музыке» („*musica poetica*“, музыкально-эстетическая категория, утвердившаяся уже в самих заголовках трактатов)²¹. Отныне «сортизацию» окончательно определяется как коллективное импровизированное полифоническое пение на основе согласования с заданным напевом²².

К середине XVI века в упоминаниях о «сортизации» появляется оценочный аспект. Хайнрих Фабер в 1548 году уже по традиции утверждает, что «поэтическая музыка» делится на «сортизацию» и композицию, но при этом характеризует первую из двух разновидностей в негативном тоне: «Ученые люди не особенно одобряют эту манеру пения» (67). Он сообщает, что и в церкви так поют редко. Приводимые Фабером примеры особенностями композиции называют итальянские импровизируемые лауды с их параллельными трезвучиями²³. Другой немецкий автор, Галлус Дресслер, в 1563 году сообщает, что «сортизация» более популярно за границей, чем в Германии, и «больше зависит от практического управления (*usus*), чем от правил». Этим он подтверждает слова А. Кикалко о том, что пение

импровизированного контрапункта «очень редко встречается в Германии, и если кто-либо даже упоминает о нем, то его непременно облают» („odio plinquit capio lacerant"; 56). В Нидерландах же по его словам, искусство импровизированного пения процветает.

Наконец, в 1610 году впервые появляется определение «сортизацио» на немецком языке в трактате Генриха Телемана «Поэтическая музыка» („Musica Poetica"), где это понятие трактуется как «простой и элегантно сочетание, которое возникает непредвиденным образом». А Иоханнес Нуйкус в 1613 году сообщает о распространённости пения «сортизацио» не только у рудиконеров, но и среди портных, сапожников, извозчиков и других ремесленников, импровизирующих в тавернах. Однако Нуйкус вынужден признать, что и «единицы музыканты, в том числе и в папских, имперских и королевских капеллах, практикуют этот способ пения»²⁴. В системе классификаций музыки Нуйкус впервые вводит «сортизацио», приравнивая это понятие к категории „musica usualis" — к «общеупотребительной», «популярной» музыке. Впоследствии эту традицию продолжает видный немецкий учёный Атанасиус Кирхер (81). Музыка (meloroeia) у него делится на контрапункт и композицию, но контрапункт, в свою очередь, также разделён на импровизированный (или «натуральный»), «сортизацио», или «общеупотребительный» (usualis), с одной стороны, и искусный (или «цветистый») — с другой. Последний также получает наименование compositio и ряд причудливых грекофицированных имен, вроде Melolthesia, Symphonurgia и т. п.²⁵. «Сортизацио» упоминает, наконец, и Микхаль Преториус, немецкий композитор, органист и теоретик во втором томе своего знаменитого труда «Синтагма мускум» (94: 21, 158—172), а именно в том месте, где он предполагает, что песнь Давида пелась, «как это сейчас делается при пении хораля в одном из главных голосов, например, в басу, к которому все остальные певцы и инструменталы (!) сортизируют ad placitum [по своему вкусу]» (94, II, 83).

К середине XVII века искусство импровизированного вокального контрапункта постепенно утрачивается, а вместе с ним исчезает со страниц теоретических трактатов и понятие «сортизацио». Импровизационная полифония интенсивно кристаллизуется в записанную композицию. Один из явных признаков этого процесса исподволь выявляется у Иохима Турингуса, который причисляет к «сортизацио» не только импровизированное многоголосие рудокопов и извозчиков, но и записанную виллanelлу из сборника Якоба Регнарта. Но Турингус не видит в этом никакого логического противоречия, ибо относит такой вид контрапункта (параллельные трезвучия и т. п.) к написанному в подражание сортизацио („ad imitationem sortisationis"; 67, 22—23). В качестве примера такой quasi-импровизации он приводит „Stabat Mater" Жоскена Дебре, считая, что это сочинение представляет собой подражание коллективной импровизации псалм григорьянским напевом в теноре (см. в собр. соч. Ж. Дебре, т. 8. «Мотеты», с. 51—57).

Однако сам принцип «подражания сортизацио» выдвигается и у Адриано Банкьеры (66, 223; 103, 87). Он даёт детальное описание «нового изобретения», цель которого создать в записанном сочинении впечатление звучания импровизированного контрапункта. Знаменитый трактат Вицентини «Древняя музыка, приведённая к современной практике» содержит весьма симптоматические положения в главе 23 с парадоксальным назва-

нием «Способ сочинять импровизированно над [заданными] напевами» (113). Противоречие, заметное в причудливом объединении слов «сочинять» (*comporre*) и «импровизированно» (*alla men(e)*)²⁶, поясняется в тексте главы. Вичентини пишет о том, что импровизированное пение над григорианским напевом в церкви само по себе хорошо, если певцы хорошо спелись в ансамбле, однако добавляет: «Истинный контрапункт, или, лучше сказать, истинная композиция над григорианским хоралом получится, если все партии, исполняемые импровизационно, будут записаны» (113, folio 83). Таким образом, пафос предпочтения обдуманных и записанных композиций превалирует даже в этой единственной главе, посвященной технике коллективной импровизации. Уже здесь зарождается будущая полная победа «письменных тенденций», выразившаяся в тотальной замене специфической импровизаторской техники навыками исполнения строго по нотам²⁷.

Об ограничениях в использовании импровизируемой полифонии, о ее былой популярности и широком распространении говорит обобщающее определение Иоханна А. Хербста в написанном в мажоринском стиле трактате «Поэтическая музыка» (*„Musica Poetica“*, 1643), построенное на основе компиляции суждений других авторов: «Сортизация — это возникающее сразу из импровизации мягкое сочетание различных мелодий, как это бывает, когда песни формируются и поются внезапно, без обдумывания; таковы, например, песни воины и рудоколов [...]. Сюда относятся также вилланы, крестьянские песни, как те, что сочинял на 3 голоса и опубликовал Якоб Регинар, [...] такие песни [...] входят большей частью в практические упражнения» (67, 24).

С явным порицанием пишет о непредвиденных сочетаниях голосов в импровизации английский композитор и теоретик Томас Морли:

«Что касается пения над григорианским хоралом, то оно встречалось в Англии в прошлом, [...] а ныне в других местах составляет большую часть бытовой музыки (*usual musicke*), которую поют в любой церкви. И это постоянно заставляет меня изумляться, как же люди, знающие музыку, могут с восторгом слушать такой сумбур (*confusion*), какой наверняка получается у многих поющих импровизационно (*singing extempore*). Но некоторые придерживаются мнения, которое кажется мне не столь обоснованным, что люди, искушенные в дискантировании, будут петь вместе над григорианским хоралом без фальшивых аккордов либо без запрещенных дискантовых последований между собой; полагаю, это всегда мне будет представляться невозможным» (69, 137).

Жесткости и варваризмы голосоведения в импровизированном контрапункте вызывают протест Морли, ибо он считает невозможным достичь согласования между верхними голосами, а не только с тенором, как это требуется правилами дискантирования. Тем не менее Морли допускает возможность консонантного благозвучия всего аксамбля, если импровизаторы изучили технику канона и поют канонически, что нередко и происходило на практике. Из слов Морли также ясно, что импровизационное полифоническое пение было широко распространено в других европейских странах, что оно преобладало в

церковных ритуалах, хотя именно в Англии к концу XVI века оно приходит в упадок (69, 138).

Однако принцип «сортизации» еще долгое время используется в инструктивных целях, как об этом сообщает и датский теоретик Ханс М. Корвинус в трактате «Датский гептахорд» („Heptachordum Danicum“, 1646). Описывая разновидности импровизированного дисканта, упоминаемые им как *vulgo Sortitatio ditae*, он строго замечает, что они «очень часто грешат против законов искусства, поэтому редко достается им подданство в царстве музыки». Но Корвинус добавляет, что «сортизацию пригодно для испытания певцов, для этой цели оно, говорят, все еще используется певческими магистрами в Италии». От певцов палской капеллы действительно требовалось умение петь импровизированный контрапункт, в то время как в музыкальном быту это, по выражению Э. Феранда, «побочное дитя полифонии» уже уступило место формам с ограниченной ролью импровизаторской инициативы либо полностью зафиксированным в партитурах произведениям (66, 238; 67, 26).

Контрапункт *alla mente* и диминуция как «вертикальная» и «горизонтальная» разновидности импровизации

Техника импровизации в XVI веке, особенно в Италии — классической стране импровизаторского искусства, — достигла высокой степени профессиональной разработанности и детализированности, включала несколько разновидностей.

Одна из них заключалась в импровизированном преобразовании одноголосного напева в полифоническую пьесу. Это — вертикальный аспект, предполагавший, как правило, коллективную импровизацию. Другой вид импровизаторской техники — диминуция, дробление долгих длительностей заданного напева на множество более мелких и введение, таким образом, новых мотивов и фраз, до неузнаваемости преобразующих исходную мелодическую линию³⁰. Это — горизонтальный аспект импровизации, предполагающий индивидуальную виртуозность, талант мгновенного сочинения. Инструментальная музыка выдвигает дополнительную разновидность — свободную импровизацию на основе использования специфических для данного инструмента технических и фактурных приемов (аккорды, быстрые гаммообразные ходы и т. п.), в своей совокупности ведущих к первым самостоятельным формам инструментальной музыки — прелюдии, токкате и т. д. Это уже «моторно-фактур-

ный» аспект импровизации, производный от двух упоминавшихся оснoвных разновидностей, но отличающийся исключительно инструментальной природой (68, 10). Наконец, ансамблевые импровизации могли свободно сочетать в себе все указанные виды техники. Представление о господствовавших в середине XVI века способах инструментального ансамблевого музицирования можно получить из «Трактата о глоссах в музыке для басовых виол» испанского композитора Диего Ортиса, где прямо указывается на три основных вида ансамбля для дуэта из басовой виолы (виолоне) и чембалло. Первый вид музицирования — это совместная свободная фантазия, основанная исключительно на импровизации. Второй — импровизация исполнителя на виолоне на основе мелодии тебора, исполняемой клавишником. И лишь третий, последний из названных способов указывает на исполнение готовых произведений, на игру «над сочиненными пьесами» („sobre cosas compuestas“; 75, 3—4). Такие записанные пьесы, в свою очередь, далеко не всегда исполнялись строго по нотам, а снабжались при исполнении импровизированными украшающими вставками. В эпоху Возрождения, как известно, существовали два основных способа фиксации музыки, предназначенной специально для инструментального исполнения — это транскрипции (интабуляции) вокальных полифонических пьес (мессен, мотетов и т. п.) либо танцы, записанные в табулатуре или иной, более сокращенной нотации (35, 382; 100, 176).

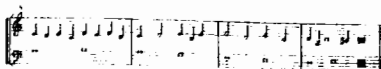
Поскольку в инструментальной музыке все известные способы импровизированного движения предстают в довольно сложном синтезе, естественнее будет рассмотреть сначала исходные принципы многоголосия в импровизации.

Техника импровизированного (*alla mente*) контрапункта — т. е. «вертикальной» разновидности импровизаций — располагала рядом специальных приемов, описанных теоретиками того времени. Итог развития ренессансной культуры певческого музицирования, в том числе и полифонической импровизации, подведен в труде известного итальянского музыканта Лодовико Цакконни «Практика музыки, полезная и необходимая...», первая книга которого опубликована в 1592 году, вторая — в 1622. В главе «Об обязанности учителя преподавать своим ученикам уроки импровизированного контрапункта» он поднимает вопрос о правильной методике обучения полифонической импровизации, описывает, в частности, отношение различных музыкантов к способам обучения такой технике. Цакконни пишет:

«Баззук пошел меня к одному из своих учеников, которого он обучал импровизированному контрапункту. Прочея сначала несколько небольших мадригалов, он достал книжечку с напевами *capitis firmus*, след один из них и сказал мне: „Ждите и наблюдайте, как это делается“. Упомянутый юноша [его ученик] принялся петь [контрапункт] над *capitis firmus*, и я заметил, что он переходил с терции на квинту, с квинты на терцию, иногда за-

третью сексту или октаву. Многие из того, что он проделывал, я бы тоже смог сделать, ведь *capius ligitus* был коротким, [...] я [...] смог схватить суть дела и понять, что поется это так» (55, Jg. 10, 537—539).

Здесь Цаккони демонстрирует записанную им по памяти собственную импровизацию:



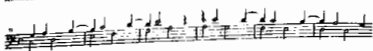
В заключении Цаккони поясняет, что в вокальной импровизации над заданным напевом не нужно стыдиться тривиальных и слишком элементарных оборотов и повторов. Таким образом, поначалу приходилось жертвовать качеством получавшейся музыки, иначе невозможно сохранить темп импровизации и приобрести технические навыки. Согласно его выводам, практические упражнения в импровизации — это лучшая школа для любого музыканта:

«Если другие задаются целью воспитать ученика на письменных упражнениях, чтобы он мог хорошо сочинять на два, три, четыре голоса и больше, то я стремлюсь [...] прежде всего воспитать хорошего контравукиниста-импровизатора, на основе этого искусства из него получится хороший композитор» (55, Jg. 10, 540).

Из рассказа Цаккони выясняется, что перед «сеансом» импровизированного контравукиниста певцы исполняли в виде подготовительного упражнения записанные полифонические пьесы по нотам, видимо для того, чтобы хорошее голосоведение сочиненной композиции было у них свежо в памяти, на слуху в качестве идеала благозвучия, к которому нужно стремиться и в импровизации. Перед началом собственно импровизационного контравукинирования *capius ligitus*, над которым предстояло импровизировать, исполнялся одnogолосно, а затем уже вступал второй, импровизирующий голос, соблюдая консонантные сочетания с основным напевом. Что имел в виду Цаккони, когда сообщал, что ученик Баккуза, импровизируя контравукинист, «переходил с терции на квинту, с квинты на терцию», можно выяснить, если обратиться к своду технических правил полифонической импровизации, впервые изложенных в их зрелой ренессансной версии в трактате Винченцо Лузитано «Легчайшее и новейшее введение в пение хоральное и фигуративное...» (см.: 60; 69, 148—152).

В правилах Лузитано даны сначала простейшие способы импровизационного добавления канонически имитирующего голоса к элементарным мелодическим ходам хорального напева. Так, к нисходящей поступенной линии григорийской мелодии второй, импровизирующий певец может до-

бавить контрапункт квинтой выше, вступающий на половину длительности раньше (т. е. капоном; контрапункт к нисходящей линии вступает с запозданием на ту же половину длительности):



Образующееся попеременное синкопированное обыгрывание квинт и секст представляет собой довольно элементарный, инертный случай голосоведения⁴⁰. В характере упражнений выдержаны и некоторые другие примеры Лузитано, иллюстрирующие правило добавления контрапункта к заданной мелодии, движущейся различными интервальными скачками (квинта, терция, кварта попеременно вверх и вниз и т. п.):



Все это лишь вспомогательные технические приемы, каждый из которых применялся в практике мастеров импровизированного контрапункта лишь в определенные моменты и, по существу, служил каркасом для более свободного и витиеватого движения. Лузитано сам систематизирует примеры творческого использования техники импровизированного контрапункта. Вначале он касается двухголосной импровизации, используя выражение „*agüa de cantar il contraponto*“, т. е. «способ ления импровизированного контрапункта»⁴¹. «Пой напев один или два раза, — предписывает Лузитано, — и сразу после этого вводи тирату или восходящий, или нисходящий ход»⁴².

Правило иллюстрируется примерами, в одном из них нижний голос — заданный напев, а верхний — образец того, как нужно реализовать в альте приведенное указание к импровизации:



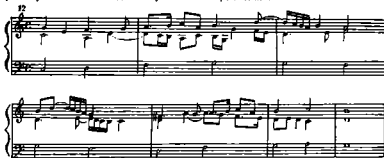


В примере дано повторение начальной фразы кварты ниже, затем двойная восходящая тирата и каденционный оборот. Искусство такой импровизации заключалось в нахождении и расширении осмысленных, завершенных мелодических фраз.

Трехголосную импровизацию, где нижний голос дан заранее, а средний и верхний импровизируются, Лузятано называет „contraponto in concerto“ и формулирует такое правило:

«Концерто можно легко светить, если сопрано все время образует дециму [по отношению к заданному нижнему голосу], когда [в нижнем голосе] переходят от одного тона к другому; третий голос может контрпунктировать как ему нравится, исключая две терции или сексты подряд на разных ступенях, а если поется секста [по отношению к нижнему голосу], она должна соответствовать дециме сопрано: малая — малой, а большая — большой»⁴².

Предписание импровизаторам даны также и запрещенные параллельными децимами в крайних голосах так же, как и запрещенные параллельными терции и сексты в среднем голосе с басом, становится нормой и закрепляется впоследствии у Вичентини и Чарлино. Параллельные терции или сексты среднего голоса с басом привели бы соответственно к параллелизмам октав и квинт с верхним голосом, образующим с басом только дециму. Вот один из примеров Лузятано с соблюдением указанных ограничений:



Эта техника была принята и в записанных трехголосных сочинениях. Теоретики, однако, уже в то время критически относились к ней. Вичентини не находит в этом трехголосии особого благозвучия из-за постоянного нахождения звучания децим в крайних голосах (113).

Лузятано описывает и четырехголосную форму импровизации — „contraponto in accordo“⁴³; здесь нижний голос — бас, импровизирующий в согласовании с заданным напевом, который звучит выше, а третий голос — тенор, импровизирующий над cantus firmus, — согласуется не только с ним, но и с басом⁴⁴. Если в таком сочетании бас образует квинту вниз от заданного напева, то тенор (третий голос) вынужден в процессе импровизации быстро перейти, например, с терции (над заданным напевом) на кварту, чтобы уйти от диссонансного сочетания с басом (септима). Но в процессе муз. импровизации басовый тон перейдет на квинту вниз (от cantus firmus) неожиданно, и тенор перейдет на свою кварту не одновременно с ходом

баса, а немного позже, реагируя на внезапно образовавшийся диссонанс ходом на другой, консонирующий интервал с басом. Эта ситуация (внезапный диссонанс и его снятие) красноречиво свидетельствует об импровизаторском происхождении задержания вообще. Наконец, добавление четвертого голоса к образованному по правилам трехголосию — задача технически очень трудная. Лузатано пишет: «Для пения на четыре голоса in assordo никакого определенного правила установить нельзя, ибо четвертый голос можно импровизировать лишь с трудом; но все же возможно, если точно следовать за басом» (60, 166). Вычитинно, упорно критикуя приведенные у Лузатано способы импровизированного голосоведения за их принципиальное односторонство, считает столь же сомнительным и «несовременным» распространенный в то время метод канонической имитации заданного напева. «Ничего лучше заставить канонически имитировать друг друга контрапунктирующие голоса» — настаивает он (69). Это значит, что художественный результат пения двух импровизаторов улучшается, если они не механически повторяют в каноне известную мелодию, а образуют канон между собой на новую тему, рожденную в их импровизации и противостоящую записанному напеву. В этом отношении Царинно с ним солидарен, он пропозитирует над левыми, «которые хотят заставить нас поверить, что они творят чудеса, когда дублируют бас сплошными децимами» (69, 154). Он также отдает бесспорное предпочтение импровизированному канону в голосах, поющих контрапункт *alla mente*. Согласно иллюстрации Царинно, два певца могли импровизировать канон в унисон, в то время как третий исполнял записанную мелодию *cantus firmus*:

13

Guida

Consequente

Soggetto (c. 1)

Ve. ni cre - a - tor Spl -

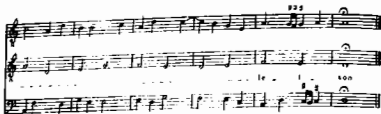
ri - tus, men - tes tu - o - rum

Ve - si - ta, im - ple su -



О разнообразии существовавших в XVI веке приемов создания «импровизированной гармонии» можно судить, сравнивая эту «записанную импровизацию» Царлино с гимном Беншуа, написанном в технике фобурдона (см. пример 7), основанном на том же самом заданном напеве („Veni creator Spiritus“, у Беншуа эта тема в верхнем голосе). Одна записанная мелодия благодаря столь развитой технике импровизаций могла при исполнении мгновенно, без предварительной подготовки (но на основе соответствующих навыков) быть различным образом аранжированной и предстать в виде двух значительно отличающихся по характеру движения и по фактуре пьес. У мастеров импровизации, свободно владевших такими формами, получалась музыка, соперничавшая по ряду качеств с письменными композициями.

Царлино приводит еще один пример импровизированного канона с заданной мелодией „Kyrie“. Импровизаторы в этом случае поют канон в квинту:



Чтобы убедиться в существовании различных, контрастных по своему облику видов импровизаторской техники, можно сравнить приведенный образец с интабуляцией этого же „Kyrie” для клавишного инструмента, записанной еще около 1400 года. Такую контрапунктическую аранжировку напева исполнитель на клавишном инструменте должен был уметь делать сразу, без подготовки. Записанная обработка отражает практические приемы клавишной импровизации на основе заданного напева, существовавшие в начале XV века:



В следующем примере приведен фрагмент популярной полифонической песни П. Хофхаймера (1512, обозначена буквой „a”), а ниже в примере даны дошедшие до нас обработки этой же песни: интабуляция Х. Коттера для органа (1513, см. „b”), еще одна анонимная органная интабуляция (1530, см. „c”) и обработка Х. Нойзидлера для лютни („d”, транспонировано):

in dienst ge - fal -

buch - - - - - stab zira -

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'in dienst ge - fal -'. The second staff is another vocal line with lyrics 'buch - - - - - stab zira -'. The third and fourth staves are instrumental accompaniment. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro'.

len dan glaub für -

- gen denn dein lieb

für - war

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'len dan glaub für -'. The second staff is another vocal line with lyrics '- gen denn dein lieb'. The third and fourth staves are instrumental accompaniment. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro'.



Представленные три обработки по своим фактурно-техническим приемам вполне доступны также импровизаторам. Именно так могли звучать и звучали импровизации, использовавшие горизонтальный принцип.

К концу XVI века техника инструментальной орнаментики «с листа» достигла чрезвычайно высокого уровня. Выдающиеся органисты были не только мастерами импровизации, но и педагогами, обучавшими усложнившимся импровизационным формам. Знаменитый органист собора св. Марка в Венеции Клаудио Меруло основал целую школу импровизации, важнейшим элементом которой стало создание полифонических пьес (импровизированное, а также и в табулатурной записи), представлявших собой колорированный вариант какого-либо выдержанного в аккордовой фактуре записанного сочинения.

Пример 17, в котором приведен фрагмент канцоны Меруло в «простом» изложении для четырех инструментов („a“) и в клавирной обработке с дик-сти и прозрачности фактуры при использовании техники колорирования. Тен-дencies заметны в том, что орнаментирующие фигуры вступают в различных голосах только поочередно. Все линии при этом ясно слышны, голосове-дение не перегружено столкновениями орнаментальных линий:



Сведение diminuendo к отдельным солирующим репликам в каденционных оборотах — один из самых распространенных принципов импровизаторской практики в Италии. О рассредоточенных в разных голосах орнаментирующих ходах, вносимых певцами непосредственно при исполнении полифонической музыки, и о других особенностях певческой практики XVI века говорится и в одном из писем итальянского певца, философа и врача эпохи

Возрождения Джованни Камилло Маффен (44). Письмо, адресованное «светлейшему сенатору графу Д'Альто Вилла», содержит интересные сведения и правила по импровизационному варьированию локальной мелодии. Импровизационные украшающие вставки Маффен называет термином *passagi*, получившим широкое распространение. Так, он приводит четырехголосный мадригал, украшенный с помощью *passagi* в различных голосах. Холосный мадригал, украшенный с помощью *passagi* в потном тексте ясно его первоначальная, несоразмерная версия мадригала у него не дается, его записанные мелкими длительностями *passagi* всюду в потном тексте ясно выделяются, как видно из транскрипции Н. Бриджии (приводятся последние такты):

The image displays a musical score for a four-part madrigal, likely in Italian, with the lyrics "Il del ce lu m'a dom bra." The score is presented in three systems, each containing four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and ornaments (passagi). The lyrics are written below the staves, and the final measures of the piece are shown. The score is transcribed by N. Bridgii.

System 1:

- Soprano: *Il del ce lu m'a*
- Alto: *m'a dom*
- Tenor: *m'a dom*
- Bass: *m'a dom*

System 2:

- Soprano: *dom*
- Alto: *del ce lu m'a dom bra*
- Tenor: *Il del ce*
- Bass: *del ce lu m'a dom bra*

System 3:

- Soprano: *bra*
- Alto: *Il del ce lu m'a dom bra*
- Tenor: *lu m'a dom*
- Bass: *Il del ce lu m'a dom bra*

Это и есть практическое напутствие певцам в отношении ограничений импровизации. Маффен рекомендует импровизировать в каденционных оборотах, но делает это довольно осторожно, явно стремясь к «благородному равновесию» между точным исполнением и неизбежными в ту эпоху «самовольными» вставками. Еще более аскетичными представляются сформулированные им правила по исполнению *passagio* в полифонических пьесах.

Правило первое: *passagi* вносить только в каденции, но в некоторых случаях можно и до начала каденции спеть интервальный ход от одного тона к другому с некоторым изяществом (*vaghezza*) или с украшением (*fiorello*).

Второе правило: в мадригале нельзя делать более четырех или пяти *passagi* (имеется в виду каждый отдельный голос) ⁴⁵.

Третье правило: *passagio* делается на предпоследнем слоге вокализируемого слова, чтобы окончания вставки и слова совпали.

Четвертое правило: *passagi* лучше петь на гласной «о» (см. пример 18).

Пятое правило: когда поют четверо или пятеро, полифонически (*in consortio*), то «во время пения один должен уступать место другому», т. е. нужно делать импровизированные вставки по очереди, иначе «будет затемнена гармония» (44, 28—29).

Письмо Маффен представляет собой настоящее практическое пособие для певцов в области импровизированных вставок, заполнений, украшений, значительно изменяющих исходный облик мотива. Маффен приводит много примеров того, как нужно преобразовать при исполнении тот или иной простой методический ход.

Исходный мотив:



Вот некоторые образцы исполнения этого мотива с импровизированным усложнением:



Эти трансформации и составляют сущность пения *con vaghezza* («с изяществом»), о котором говорилось в первом правиле.

Мастерство такого колорирования (это горизонтальный аспект импровизации) в эпоху Возрождения достигло чрезвычайно высокого уровня и повсеместного распространения. Откуда бы ни вело оно свое происхождение, основательная разработанность этого искусства в XVI веке говорит о том, что перед нами многолетняя традиция, достигшая зрелости. Расцветивание заданного напева «по пантию» при исполнении — это практически закрепленный способ музицирования, который получил свое теоретическое обоснование в виде узаконенного права исполнителя на изменение авторского текста. Такое соавторство стало нормой исполнения, не всеми, правда, безоговорочно принимаемой и ценящейся, но все же широко распространенной.

Маффен в своем знаменитом письме не делал никакого открытия, а лишь трудолюбиво изложил опыт, накопленный его предшественниками. Ведь почти все современные ему учебники для инструменталистов и вокалистов включали разделы по

технике импровизированных колоратурных вставок как нечто общепринятое. Исполнитель XVI века располагал целым глоссарием всевозможных мелодических фигур, орнаментальных построений, которые можно было вставить между любыми двумя строений, которые можно было вставить между любыми двумя строками исполняемой композиции. Поэтому ренессансный «исполнитель» — не всегда исполнитель в современном смысле этого слова. Традиционные, нормированные, обычные для музыкальной практики того времени, никого не удивляющие правды узаконенного «улучшения» чужой музыки — явление, совершенно незнакомое музыкантам наших дней. Ведь речь идет вовсе не о расшифровке предусмотренных композитором стереотипных украшений и не о добавлении мелизмов, а о превращении простого напева в мелодию усложненного колорированного рисунка. Такая процедура до неузнаваемости изменяет облик оригинала, надежно запрятанного под роскошной (то изящной, то варварски громоздкой) гирляндой колоризирующих фраз, фигур, ходов, часто заученных певцом (или инструменталистом) наизусть и всегда имеющихся наготове. Исполнители, хорошо владевшие техникой колорирования, гордились своим искусством, но не все композиторы стремились доверить им свои сочинения. Существование двух антагонистических идеалов музыкальной практики — импровизационного и основанного на благоговении перед записанным текстом — отражалось даже на определениях понятия музыки в трактатах. В середине XVI века было естественным, например, такое определение: «Музыка, согласно Жоскену, есть способ прямого и украшенного пения или же сочинения» (56).

Категория „ornamentum“ („украшение“) и ее лексические разновидности занимают значительное место в теоретических рассуждениях ученых музыкантов на протяжении всего XVI столетия вплоть до раннего барокко. В 1606 году Иоханн Бурисийстер пишет: «Украшение, или музыкальная фигура, есть музыкальный ход как в гармонии, так и в мелодии, очерченный определенным периодом, который берет начало в клаузуле и заканчивается клаузулой; [этот ход] отклоняется от простого способа композиции и доблестно приобретает более украшенное свойство» (52, 55). Термин «украшение» здесь еще не имеет ничего общего с более поздними категориями. В эпоху Возрождения стиль украшений был очень свободным. Ни форма ориентирующих фигур, ни их место для вставки не были стереотипными, а в тексте не было никаких специальных символов, указывающих на необходимость внесения украшений. Сами формулы могли быть сложными, продолжительными. Никакой разницы между вокальными и инструментальными украшениями не существовало (75, 6).

Первый ренессансный учебник по импровизированным украшениям — диминуция — это руководство по игре на флейте Сильвестро Ганасси, в котором автор внушает флейтисту, что техника диминуций так же важна, как и манипуляции языком, одно без другого не имеет смысла. Ганасси считает владение техникой диминуций неотъемлемой частью как инструментального, так и вокального исполнения. По его классификации диминуции делятся на простые и сложные, в зависимости от длительности каждого тона в них (*minute*), мелодических оборотов (*vie*) и ритмических пропорций. В примере 21а диминуция простая в отношении *minute* (ранние длительности) и пропорций (одинаковое количество дробящих длительностей

на один семibreвис), но сложная в отношении *vie*: построена из различных мотивов. В примере 21б диминуция сложная по всем трем параметрам:



Ганасси классифицирует различные орнаментирующие модели, располагая их по возрастающей степени ритмической и мотивной сложности. В примере 22 каждая строка начинается с исходного мотива, а затем выборочно приведены рекомендации Ганасси для исполнения этих мотивов с усложняющими диминуциями, в скобках — порядковые номера избранных диминуций Ганасси (75, 7—8):



Большинство разработанных Ганасси орнаментальных моделей радикально влияют на ритмический облик исходных мелодий, совершенно изменяют направление движения заданной мелодической линии, а также вносят гораздо более значительные изменения. Однако нетрудно заметить, что первый и последний тоны мотива, подвергаемого орнаментальной трансформации, всюду оставлены в неприкосновенности. Поразительно, что первый учебник по диминуциям содержит ритмически наиболее сложные конструкции, а разработанность назваемой системы свидетельствует о наличии уже в 1535 году высокого профессионализма в области импровизированной орнаментики. Ганасси становится авторитетом для последующих авторов, вплоть до сославшегося на него почти через столетие Мерсенна (75, 9).

Крупнейший труд, затрагивающий практику импровизированного колорирования после Ганасси, — это трактат Адриана Петит Коклико. В названии соответствующей главы Коклико приводит наряду с „ornatu“ («украшение») также и категорию „elegantia“ («изящество») ⁴. Он дает не только мелодические фразы в простом и орнаментированном вариантах, но и целые двухголосные пьесы, расцвеченные тщательным колорированием. Мелодию в первоначальном виде, без украшений, он называет „communis cantus“ («обычный напев») или „simplex“ («простой»), рекомендуя исполнять такие мелодии с импровизированными усложнениями:

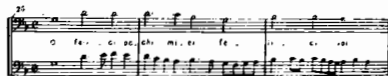


В упоминавшемся выше трактате Диего Ортиса (см. с. 32) систематизированы основные способы введения glosas. Первый способ: колорирующий ход должен начинаться и заканчиваться на том же тоне, который подвергается украшению. Второй способ: колорирующий ход не возвращается к исходному тону, а поступенно соединяется со следующим тоном мелодии. Третий способ позволяет вообще отойти от записанного нотного текста и играть по слуху. Последний способ, правда, Ортис считает «презренным», поскольку он слишком искажает записанный оригинал, но в целом возможная при таких импровизированных вставках «грязь» в голосоведении Ортиса не смущает, подобные шероховатости, по его мнению, проскальзывают быстро и не задерживают на себе внимания (75, 10; 82, 92—96).

Ортис, как и его предшественники, ясно разделяет в своих конструктивных положениях орнаментирование интервалов и орнаментирование в каденционных оборотах. Правда, по ритмической и фигуративной изобретательности его «глоссы» не могут соперничать с более затейливыми диминуциями Ганасси. Но иногда Ортис приходит к аналогичным формулам. При этом подвергаемый орнаментированию интервал сохранен в качестве первого и последнего тонов глоссы, но Ортис рекомендует октавный перенос, нарушающий первоначальное регистровое положение исходного мотива. Это можно наблюдать в его довольно сложных каденционных формулах (приводится исходная форма каденции, а затем отделенный двойной чертой ее орнаментированный вариант):



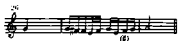
По традиции, установленной А. Коклико, Ортис дает и образцы орнаментирования готовых пьес. Например, в его трактате помещена мелодия из басового голоса одного из известных мадригалов, а затем она же „recercada“, что значит «снабженная глоссами, орнаментированная»:



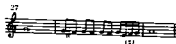
Одним из важнейших источников в изучении исполнительской практики XVI века служит трактат Германа Финка «Практическая музыка» („Practica Musica“, 1556). Пятая книга этого трактата, названная «Об искусстве изящного и нежного пения», посвящена технике диминуирования и во многом соотносится с трактатом Коклико — начиная с выделенной в заголовке характерной категории «изящного» („elegantier, elegantia“). Финк одним из первых излагает правила колорирования в полифоническом пении, многие из которых повторяются в упоминавшемся письме Маффей (1562). Колорирование в ансамбле представляло собой разновидность сольного колорирования. Естественное при сольном пении стремление к витиеватому орнаментированию исполняемой мелодии приводило в условиях ансамблевого исполнения к противоречию с не менее естественным стремлением сохранить ясность голосоведения, избежать «грязных» созвучий — опасности, неизбежной в такой ситуации, когда каждый участник ансамбля добавляет импровизационные орнаментирующие мотивы к своей партии. Герман Финк изложил правила ансамблевой орнаментики в заключительном разделе своего трактата, где он хотя и рекомендует орнаментировать во всех голосах полифонических пьес, но дает недвусмысленные

уточнения (повторяющиеся впоследствии другими авторами, вплоть до Агадзари): орнаментировать не одновременно во всех партиях, а каждый раз в какой-либо одной, чтобы украшения были ясно слышны. Если же в ансамбле на одну партию приходится более одного исполнителя, то орнаментация вообще запрещена. Финк иллюстрирует сказанное примерами полифонической музыки с украшениями в разных голосах (86; 99, 47—48).

Одним из поздних ренессансных руководств по диминуциям, выражающих как консервативные, так и переходные свойства этой традиции, стал трактат Джироламо далла Каза «Истинный способ диминуирования на инструментах всех видов, духовых и струнных и человеческим голосом», изданный в 1584 году в Венеции. Судя по специфическим приемам и по терминологии, книга далла Каза в большей мере является руководством «переходного» свойства, содержащим и последние отголоски ренессансной орнаментики, и стереотипные минзатворные украшения, ведущие к известным повторяющимся орнаментальным приемам XVII и XVIII веков. Таковы, например, его *tremoli* *groppizati*:



и *groppi battute*:



В этих *groppi* угадывается облик будущих группетто галантного стиля. Дж. далла Каза демонстрирует приемы диминуций, подвергая орнаментальным преобразованиям уже не отдельные интервальные ходы, а полифонические пьесы Палестрины, Чиприано де Роре, Жакекена, Орландо Лассо.

Авторы пособий по диминуциям, как правило, сами были композиторами, педагогами, музыкантами-практиками, исполнявшими в ансамблях диминуированные обработки известных вокальных произведений.

В первом томе уже упоминавшегося труда Л. Цаккони «Практика музыки» подробно разработаны профессиональные приемы колоратуры. Цаккони излагает свою систему тоном педагога, изучившего давнюю практическую традицию и прочитавшего, видимо, все доступные ему руководства. Поражает впрочем между требованием самого жанра учебника со строгой обязательностью его рекомендаций и природой того предмета, о котором он пишет, основанной, казалось бы, на произволе и случайности. Действительно, как можно рекомендовать певцу проявлять инициативу по собственному усмотрению, основательно «досочинять» записанную пьесу в порыве импровиза-

торского вдохновения и в то же время сковывать его жесткими правилами? У Цакконни речь идет о контролируемой импровизации, он постоянно дает читателю ориентиры, призванные уберечь от полного произвола и злоупотреблений. Так, по его рассуждениям, любое записанное последование нескольких долгих длительностей подряд желательно при исполнении колоратурно преобразовать с помощью «горджа», но лишь тогда, когда такое колорирование удобно певцу и не затрудняет восприятия словесного текста. Он энергично подчеркивает и важность временных критериев: преобразовывая свою партию, певец обязан помнить о темпе и о непркосновенности метрической регулярности (*il tempo et la misura*; 55, Jg. 7, 344), иначе слушатели «не будут выражать ему своей благодарности». Приводимые им конкретные примеры Цакконни рекомендует петь как можно чаще в виду упражнения:



Особо искусными должны быть расцвечивания (*fiorelli*) и пассажи в каденционных оборотах, для чего Цакконни предлагает конкретные образцы, например:



При этом любой голос — от сопрано до баса — должен, согласно положению Цакконни, придерживаться специфических колоратурных формул. Каждый певец должен знать, что в со-

прано разрешается делать много таких импровизированных украшений и акцентов, какие запрещаются в других голосах. Специфике колорирования, свойственной тому или иному голосу, Цаккони отводит отдельную главу (55, Jg. 9, 300—303).

Почти одновременно с выходом трактата Цаккони публикуется небольшой учебник Дж. Конфорта «Краткое и легкое для любых учеников руководство к упражнению не только в создании пассажей по любым нотам, которые пожелают слезть [...] но еще и для того, чтобы научить записать с пассажами самостоятельно, без учителя любую пьесу и арию. Руководство может послужить и тому, кто играет на виоле или на духовых инструментах...» (57). Это сборник упражнений по орнаментальному расчленению элементарных исходных мотивов в нескольких вариантах для каждого мотива, расположенных по принципу возрастания сложности. В пояснении к упражнению Конфорта сообщает, что такой способ пения с красивыми вставками и упорядоченностью (*modo di cantar con vaghezza, e dispositione*) практикуется только в больших городах или в княжеских дворах искусными певцами, которые большей частью являются приезжими (странствующими?). Искусством орнаментального пения эти мастера овладели сами постоянными упражнениями и слушанием без какой-либо методики.

Конфорта пишет:

«Я много раз задумывался, возможно ли найти для всеобщего использования способ облегчения этого труда: наконец мне пришло в голову, что этого можно достичь с помощью краткого руководства, с которым все певцы менее, чем за два месяца, смогут добиться упорядоченности в пении [...] И чтобы избежать длиннот в изложении, я ограничился лишь самым изящными и красивыми, по моему мнению, [пассажами], которые я пытался свести к самым легким и по возможности коротким» (57). Представление о «самых легких» пассажах Конфорта могут дать выборочные примеры из его учебника. Целыми нотами изложены элементарные исходные мотивы, а далее приводятся некоторые из рекомендуемых Конфорта вариантов их орнаментального исполнения (57, 13—14):





В следующем примере — каденционный оборот и его орнаментальные реализации (57, 25):



Лишь последний тон исходного интервала или каденционной формулы остается неизменным, а собственно диминуированию подвергается первый тон. Это правило становится нормой, а то время как у предшествующих авторов (Ганасси, Коклико) обращение с исходным мотивом могло быть и более свободным.

К многочисленным наставникам в области техники диминуций в Италии в 1594 году присоединяется и Джованни Баттиста Бовичелли, кантор миланского собора, с опубликованным в Венеции практическим пособием (41). В разделе под названием «Различные способы диминуирования» даны нотные образцы преобразования восходящих и нисходящих секунд, терций, кварт, квинт и секст в сложные орнаментированные фразы⁴⁷. Второй тон интервала остается, как и у Конфорто, в неприкосновенности, а первый дробится на мелкие длительности. В пример 32 приводится факсимиле одной из страниц трактата Бовичелли. В верхней нотной строчке — исходный интервальный ход на восходящую секунду *d—e*, а далее даются 27 вариантов усложненного (диминуированного) исполнения этого мотива (завершается этот ряд рекомендаций у Бовичелли на следующей странице его труда, где приведены еще 8 диминуций).

17
DIVERSI MODI DI DIMINUIRE.
DI GIO. BATTISTA BOVICELLI D'ASSISI,
Maestro nel Duomo di Milano.



Movimento di Grado Ascendente.



Di Gio. Battista Bovicelli.

C

В качестве такого же исходного материала для несомненно вычлениваемых орнаментальных интерполяций служат, помимо интервалов, и простые гаммообразные ходы, восходящий или нисходящий вид которых уже совершенно неразличим в многочисленных волнообразных тиратах и взлетах бисерных *passaggi*.

Используя термины «орнаментика» и «импровизированные украшения» как в отношении ренессансной техники, так и в отношении мелизматики XVII и XVIII веков, мы, однако, рискуем нивелировать принципиальную разницу между двумя совершенно чуждыми культурами.

Мелизматика эпохи барокко и классицизма лишь подчеркивает красивый рельеф основной мелодии, выявляет, усиливает скрытую художественную энергию каждой интонации. Здесь орнаментика вторична по отношению к напеву, «лакирует» его, не изменяя его структуры. Этот известный факт подтверждается бесчисленным множеством примеров. Приведем один из наиболее показательных:



Это фрагмент из камерного дуэта для двух контральто Дж. Б. Бонончини (1691) в извлечении. В верхней строчке — тема Бонончини, во второй — ее орнаментированный вариант, написанный К. А. Бенати (ок. 1710 года), а в нижней — украшенная версия Бенати для исполнения *da capo*. Немало таких же вариантов в соотношении по типу «оригинал — орнаментированная версия» можно найти у Баха. Сравним, например, оркестровое вступление в кантате № 156 и «украшенный вариант»

ский вариант, с галантными украшениями «в итальянском вкусе» (строки «а», и «б»):



Колоратурный импровизатор эпохи Возрождения всегда имеет наготове цветистые мелодические модели, диминуированные фразы, «фьоретти» и может интерполировать их неожиданно, не заботясь о мотивном, тематическом или стилистическом единстве исходного материала и вводимых колоратур. Он всегда поет «одну и ту же музыку», хотя и пользуется богатым выбором линейных вариантов и форм контралунктирования. Эти импровизированные формы впоследствии так «понравились» композиторам, что послужили основой для канонических, мотетных, фугированных произведений, а разнообразные типы колорирования стали моделью для классических орнаментальных вариаций инструментальной музыки.

Но в эпоху раннего барокко намечается мощная тенденция к упорядочению и письменной фиксации всех видов импровизаторской техники, к ее последовательному регламентированию. Важнейшим (и последним) этапом этой «структурализации» спонтанной стихии стало введение принципа цифрованного ба-

са. По существу, техника *basso continuo* — это финал блистательной эпохи импровизированного контрапункта и практики *cantus suprà librum*. Следующим этапом этого неумолимого процесса станет полное исключение записи всех подробностей голоцифрования и исчерпывающая запись всех подробностей голоцифрования. Техника цифрованного баса выходит за пределы импровизации, ибо качественный принцип (интервальный состав) каждой вертикали здесь регламентирован композиторской записью. Это не импровизация, а лишь известная степень мобильности формы ⁴⁸, агония великой импровизаторской традиции.

С какой бы степенью интенсивности ни приступал музыкант XVII—XVIII веков к расшифровке цифрованного баса, все же любые версии сходны между собой как близнецы, здесь слишком много структурных предписаний, и уже невозможно уйти далеко от авторского оригинала. В следующем примере приведены три варианта реализации одной структуры, выполненные Я. Д. Хабинкхеном в 1728 году:

Прежние традиции «импровизированной гармонии» (контрапункт *alla mente*) и диминуирования, вертикальная и горизонтальная разнородности импровизации сведены здесь к рудиментарному единству, к однозначным принципам.

Эпоха коллективной импровизации, построенной на школьном профессионализме и выучке, уступила место эпохе индивидуальной импровизации органиста, клавесниста, скрипача, основанной на собственном техническом опыте. Лишь положения теории цифрованного баса поразительно напоминают преж-

ние правила импровизированного контрапункта. Агадзари, появившему впервые изложивший теорию генерал-баса, писал:

«...Если инструменты играют... вместе, то следует обращать внимание друг на друга, предоставляя место и не мешая; если же инструменты многочисленны — выжидать каждому свое время и не устраивать личный базар (il passaggio): все одновременно и кто кого перекрывает».

Здесь речь идет об импровизированной орнаментике в ансамбле, и если обратиться к упомянутым работам Финка и Маффен, то положение Агадзари окажется всего лишь общим местом, повторением известных ренессансных правил. Исследуя тексты теоретиков генерал-баса, мы еще больше убедимся в их довольно большой зависимости от старых теорий импровизированного контрапункта, восходящих еще к XIII веку, убедимся в том, что техника, теория и практика *basso continuo* — это не столько «начало новой эпохи», сколько последняя стадия в истории ушедшей в прошлое «ученой импровизации», ее окончательное стандартизирование, приведение к общему знаменателю.

В поисках «золотого века» импровизации

Между импровизацией и игрой难зусть нет видимой границы. Дело здесь не только в различии индивидуальных интерпретаций, расшатывающих стабильность исполняемого текста. Импровизация основана на памяти. Импровизатор не создает матерью, а составляет ее из готовых блоков — издавна запоминавшихся музыкальных отрезков. Он манипулирует этими блоками, сочетая их в подобие мозаики. При этом чем меньше каждый блок, тем непредвиденнее музыкальные события и интереснее импровизация. Если, например, инструменталист манипулирует крупными (и неизбежно тривиальными) мелодическими фразами в качестве таких блоков — импровизация некачественна, т. е. слишком далека от самой идеи импровизирования и приближается по форме к исполнению готовой вещи. Но если в памяти импровизатора многочисленны мелкие элементы (вплоть до отдельных созвучий и кратких мотивов), то характер их соединения трудно предугадать: секрет работы импровизатора сохраняется, слушатель увлечен неожиданностями, импровизация успешна.

Эта внутренняя морфология импровизации в упрощенном (де искусственно моделируется в применяемой композиторами XX века технике групп, при которой исполнитель сам устанавливает, в какой очередности играть и повторять зафиксированные автором структуры и соединения структур. Чем крупнее эти блоки-группы, тем меньше ощущение свободы. Отдаленным

проброзами техники групп было внесение ренессансным певцом готовую композицию по своему усмотрению вставки-димиуций, которые хранились в его памяти (или заимствовались у Ганасен, Кокляно, Конфорта и др.) и свободно им выбирались и переставлялись. А для эрудитов-дискантистов XIII века такими готовыми блоками были группы тонов, рекомендуемые авторами трактатов по дисканту в качестве необходимого хода импровизирующего голоса в той или иной контрапунктической ситуации. В основе этих процессов лежит регулирующая воля и вкус исполнителя, и принцип случайности здесь не применен. Лишь автор фиксированной части пьесы и слушатели могут воспринимать ее как последование неожиданностей для себя. Импровизация фиксируется в памяти услышавших ее как запоминающееся происшествие, музыкальное событие, ценность которого не в интонационном качестве, а в его неповторимости. Модели и обороты, возникшие в ходе этого стихийного акта, неизбежно коллекционируются и каталогизируются в памяти самого импровизатора. Так горячая лава импровизаторского наваждения застывает и ее можно не спеша созерцать, улучшать, использовать. Поэтому в композиторском словаре европейской музыки, пожалуй, нет ни одного оборота, который не был бы когда-то найден в процессе импровизации.

Установление ценностного приоритета нотированной музыки синхронно появлению в композиторском обиходе эпохи барокко, в трактатах о музыке понятия стиля как злостой и вредной техники-практической категории и сознательному применению композиторами различных типов техники и фактуры, обозначенных понятиями «старый стиль», «новый стиль» и т. п. Этому теоретическому осознанию творчества сопутствует постепенный рост просветительских, энциклопедических тенденций, систематики знаний, модернизации научной мысли. Таких явлений, синхронизирующихся с монополизацией нотописа, столько, что их закономерная взаимосвязь очевидна и достойна специального исследования.

К началу XVIII века орнаментальная вариация в арии да саро (настоящий признак этой формы — не буквальная реприза, а ее виртуозная импровизируемая версия) воплощала новый идеал орнаментики. О принципах ренессансных димиуций полностью забыли, их традиция выродилась в дурную колоратуру посредственных певцов, потерявших основы искусства димиуирования. Неумелое возвращение к старой практике ренессансных вставок-димиуций («пассажей»), бессмысленное в условиях нового стиля XVIII века, вызывало уничтожающую иронию Бенедетто Марчелло, показавшего в своем сатирическом трактате «Модный театр» (1720) привычки певцов того времени:

«На первом репетиции артистка никогда не поет арий; а пассажи и каденции своего учителя и этим ариям будет петь только на генеральной репетиции [...] И так как она спутается на каком-нибудь украшении, то

мажано по ее знаку вытаски из кармана тетрадку пассажира, и она ко-
дак, не в темпе спит что следует [...] Получил роль [...] артистка [...] воспе-
вает эти арии пассажирам и украшениями, выливается из дела, не имея ни
малейшего представления о намерениях композитора» (21, 112-114).

Импровизированный контрапункт в XVII и XVIII веках от-
граничивается областью индивидуального инструментального
творчества и все больше сводится к разнообразиям инструк-
тивного музицирования. К. Ф. Э. Бах в своем труде «Опыт пра-
вет методикку обучения технике импровизации. Предложив эле-
ментарные басовые мелодии, он дает примеры свободной им-
провизированной фантазии над заданным басом (37). Индивид-
уальная импровизация вплоть до середины XIX века продолжа-
ет оставаться одной из высоко ценных профессиональных за-
слуг, она все еще требует следования школе, правилам. Импро-
визаторы в ту эпоху ценятся выше обычных исполнителей (2,
10). Нензвестно, по каким канонам импровизировал Гендель в
Лондоне в антрактах по ходу исполнения его ораторий, но не-
сомненно, что такими виртуозными «шоу» великих мастеров пред-
шествовала долголетняя выучка. Бетховен, например, готовил-
ся заранее к своим публичным импровизациям, а молодые Вебер
и Мейербер систематически упражнялись в технике импровиза-
ции под наблюдением аббата Фоглера. Каждый крупный му-
зыкант, видно, вырабатывал свою методикку овладения импро-
визаторским искусством, что было связано с избытком инди-
видуальной исполнительской и композиторской техники вообще
и представляло собой, в сущности, катарсис осознания виртуо-
зом собственной техники игры.

Гендель в специальной ремарке требовал сольной органный
каденции во вступлении к оратории «Саул», а И. С. Бах, не
предполагая такой ремарки, явно ожидал от исполнителей сво-
бодной импровизированной каденции в реализации двух ак-
кордов Adagio 3-го Бранденбургского концерта, но в 5-м он дает
собственную выписанную каденцию солиста, более индивидуаль-
ную и сложную. Такое двойное понимание каденции в концерт-
ной музыке — импровизация на усмотрение солиста и ее вклю-
чения в виде выписанной фантазии на темы концерта — просу-
ществовало недолго, и в XIX веке уже практически исчезают
примеры столь обязывающего доверия к импровизирующим ис-
полнителям. Как импровизируется, так и выписанная каденция
должна была своим свободно-фантазийным обликом контра-
стировать структурной строгости всего концерта в целом. Отсю-
да и сохранившееся до сих пор романтическое понимание им-
провизационности вообще как нескончаемого *gubalo* в виде
аморфного и бесформенного потока «разорванной» фактуры.
Мы словно забыли, что импровизации прошлого часто звучали
и в метрически строгом движении, в анде канона, фуги, в соват-

ной форме. Даже у Булса в «Импровизации I» из „Pli selon pli“ сохраняется романтическое понимание импровизации.

Параллельно с собственно импровизацией в европейской традиции существовали и опыты со случайностью. Ц. Когоутек пишет:

«Пражский монах Маурициус Фочт определял порядок четырех мелодических четырехзвучных фрагментов, который служил ему затем основой для дальнейшей сочинительской работы, с помощью метания четырех подковных гвоздей. Моцарту приписывают изобретение даже целой музыкальной игры с кубиками для сочинения вальсов. Для этой игры требовались две игральные кости, цифровая таблица, музыка в несколько тактов, перетасовываемых и комбинируемых в соответствии с тем, что показывает игральная кость и цифровая таблица, и, наконец, нотная тетрадь для записи созданного произведения» (13, 238).

Эти сведения не совсем точны. В истории западноевропейской музыки композиторская «игра в кости» существовала почти всегда, но именно как игра на досуге или вспомогательное педагогическое упражнение. Ей близки описанные выше манипуляции Гэндо д'Ареццо с латинскими гласными и с последованиями тонов. А Моцарт не изобретал игры в кости с цифровой таблицей, давно известной и широко распространенной в XVIII веке. Это — популярнейшее, практиковавшееся также и Гайдном, «интеллектуальное развлечение» музыкантов, получившее в немецкой музыковедческой терминологии обозначение „Würfelmusik“ (109; 96). Пожалуй, самый антиимпровизаторский период в истории европейской музыкальной культуры — это рубеж XIX и XX веков. Композиторы отныне стремятся выписать в нотном тексте все, зафиксировать все нюансы. Но вскоре в виде реакции на эту тенденцию возрождается интерес к импровизированию, к управляемой случайности.

Одним из факторов, спровоцировавших постепенное возрождение интереса европейских музыкантов к возможностям подвижных, недетерминированных структур, стал импровизационный джаз. Началось все с фиксированных отображений. Так, Стравинский вскоре после знакомства с нотными аранжировками джазовой музыки получил ошеломляющее впечатление от живых импровизаций. Он рассказал:

«Если мои последующие попытки портретирования джаза были более удачными, то потому, что в них я постиг идею импровизации; к 1919 г. я уже слышал живой джаз и открыл, что джазовое исполнение интереснее джазовых сочинений. Я говорю о своих неактивированных пьесах для роули соло и кларнета соло, которые, конечно, являются не настоящими импровизациями, но записанными портретами импровизаций» (25, 210).

Вскоре в Европе создаются произведения с непредписанным тембром (инструментальный состав назначается исполнителями). В 1929 году появляется «Поучительная пьеса» П. Хиндемита — Б. Брехта, в которой занят оркестр любой величины и состава. В написанной Хиндемитом годом позже игре для детей «Мы строим город» мобилен не только тембр, но и форма, ко-

торая, согласно авторскому указанию, может свободно изменяться: можно изъять какие-либо фрагменты и даже вставить другие. Но здесь, как и в написанной в 1933 году молодым Джоном Кейджем сонате, исполняемой на любых двух инструментах, введение элементов мобильности продиктовано идеей игры и не выдвигается в качестве концепции. Лишь с 1950 года Кейдж, увлеченный лекциями Д. Т. Судзуки о чань-буддизме, посвящает себя манипуляциям со случаями и создает первые хеппенинги (некоторые из них, например «Музыка на воде», при всей внешней свободе парадоксально строго фиксированы). С этих пор создаваемое Кейджем — уже не произведения и даже не факты культуры, а программные напутствия исполнителям к неодадаистской акции. Кейджа отныне интересует, по его словам, только процесс, а не итог, заботу о ценности которого он оставляет на долю традиционной, «результатирующей музыки» („music of results“).

В этом отношении «Фортепианная пьеса XI» Штокхаузена и 3-я фортепианная соната Булеза (1957) при всей подвижности их формы (здесь использована техника групп) являются произведениями и фактами культуры, так как доля авторского текста в них значительна. Композиторская работа здесь несравнимо качественнее, чем у Кейджа, однако и Булез, и Штокхаузен уступают американскому композитору во всем, что касается разнообразных форм и тонкостей концепционного и «ориентально-философского» проникновения в область непредвиденного, манипуляций с принципом случайности. Ведь в пьесах, построенных на технике групп, исполнитель не строит «звукового здания», а лишь «разрезает ленту» на церемонии его «ввода в эксплуатацию».

Вся совокупность этих тенденций обнаружила острый поворот музыки XX века к импровизационно-подвижным структурам. Крайнее проявление этого поворота заключается в радикальном изменении функции музыканта-исполнителя, что и дало повод Стравинскому не без сарказма говорить о «посткомпозиторском периоде» современной музыки. Воспитанный на профессиональном благоговении перед нотным текстом инструменталист (или певец) вдруг получает значительную долю авторства в реализации сочинения. Столь априорная неразборчивая доверчивость композитора, который приглашает в соавторы любого, заполучившего его графическую, вербальную и т. п. партитуру, неимоверно увеличила ответственность исполнителя. И естественно, далеко не все ее выдерживают. Однако делать здесь упреки в адрес композиторов, якобы упустивших из виду этот момент, занятие малоувлекательное. Эти композиторы, как правило, вовсе не считают своей целью создание «качественной вещи» как индивидуального текста и в этом отношении совершенно сознательно покидают сферу искусства. Тот, кто этого не делает и продолжает создавать произведения на осно-

ве собственного опыта и мастерства, конечно, вправе иронизировать над абсолютизацией произвола и недетерминированности в творчестве своих коллег. Лунджи Нони писал: «Прибегать к принципу случайности как к источнику познания могут только те, кого пугает перспектива самому принимать решения и сопутствующая этому свобода выбора» (84, 457). А Стравинский заявил: «Я вправе спрашивать с каждого автора, что ему удалось в конечном итоге создать. Меня интересуют его отбор, его предпочтения, но отнюдь не его посредник и соучастник, который, если он музыкант симфонического оркестра, ограничен в своих импровизациях мешаниной из музыкальных клише прошлого столетия» (31, 117).

Конечно, среди исполнителей могут быть ирские индивидуальности, успешно конкурирующие с автором, даже полностью вытесняющие его. Так, в «Вариациях I» Кейджа, изобретательно реализованных органистом Гердом Цахером, авторство американского композитора сохраняется лишь в отношении заголовка. Поэтому не имеет смысла искусствоведчески анализировать концепции, деформирующие традиционное триединство «композитор — исполнитель — слушатель» как некий остранный феномен, ибо здесь нет материала для анализа — самого произведения. Тем более не приходится говорить об авторах, трактующих импровизационно-мобильные и алеаторические процессы как средство облегчения композиторского труда.

Опасности для существования музыкального произведения, заложенные в эскалации случайностей, заметить гораздо легче, чем возможность избежать их и воспользоваться художественными преимуществами импровизации. Даже талантливому опытному автору трудно найти тонкие методы внесения подвижных зон в стабильные структуры и естественно использовать контакт фиксированной музыки с мобильными фрагментами в горизонталь и вертикали, сохранив при этом свою власть над художественными нюансами результата. Первым проанализировал эту творческую проблему Пьер Булез в 1957 году в статье «Алеа» (40; 6). Он предлагает практические варианты использования импровизационных зон в детерминированной музыке и простейшие способы координации между ансамблистами и дирижером на границах таких зон. Художественный смысл описанного метода Булез видит в том, чтобы изначально свойственная любому живому музицированию подвижность повлиять в оправданной мере и на всю композиционную структуру, которая не должна быть бескомпромиссно зафиксированной и туго завинченной, как некий индустриальный механизм. Хронологически совпадающая с «первыми» в Западной Европе композиторскими опытами в использовании подвижных форм статья Булеза вместе с тем далека от декларирования и представляет собой не манифест алеаторики, а критический анализ как то-

тального сериализма, так и тотальной недетерминированности. С этой изложенной ще без сарказма критики он и начинает статью:

У некоторых композиторов нашего поколения в настоящее время можно заметить неслепевающий интерес (чтобы не сказать манию) к прищинуи в западную музыку, и сам факт заслуживает того, чтобы на нем остановиться подробно. Слишком уж ощутимо в нем разлоение своей иден ко ли доискаться до истоков этой мании? С внешней стороны уместно было бы предложить различные причины, которые, варьируя, не без яданной неователности, соответствовали бы темпераменту того или иного художника. Наиболее элементарная форма подобного введения случайности свилась бы с принятием философии с оттенком ориентализма, которая могла бы скрыть безнадежно слабое владение композиторской техникой; это стало бы средством против творческого уащия, но с содержанием весьма изношенного яда, разрушающего все зародившееся ремесло. Индивид, не чувствуя ответственности за собственное произведение, пускается в колдовские проказы из-за неосознанной слабости, путаницы и ради кратковременного утешения. Поэтому основу таких опытов я определял бы как непредусмотрительность. Говоря другими словами, случайность появляется, когда ей вдувается, бесконтрольно [...], но в пределах заданной сетки наиболее вероятных появлений, ибо нужно, разумеется, чтобы случайность отринчивалась какой-то областью вероятностей. Почему, однако, так тщательно нибрется сама сетка, почему бы и ее не предоставить воле случая? Это я впервые всегда оставлял для меня невыясненным. Идет игра в мимету, но хорошо, что ее хотя бы не скрывают. Это некий искусственный, приятно устроенный рай, но грезы в нем не всегда, как мне думается, чудовищны. Дураки такого сорта обладают особым свойством — лишая нас творческой инициативы, причем эффект оказывается то успокаивающим, то веселящим, напоминающим рассказы любителей таинства. Начнем с того, что неуправляемая случайность — вещь забавная, но она быстро исчезает, настолько быстро, что обречена никогда не возобновляться. Поэтому мы беспреречно предприняем случайность естественную, не нуждающуюся для своей реализации в каких-либо специальных средствах. „Не-искусство“ и „анти-искусство“ еще как-то соотносятся с „искусством“, а в наших поисках то, что стоит за этими понятиями, уже не может быть основной целью всех усилий. У нас появляются люди, которые с точки зрения критериев Красоте несут в себе горечь... Так присоединимся к этой ошипавшей Не-Красоте, к Анти-Красоте и т. п. и шириме несколько пригоршней земли. Дело завершит Случайность! Но помните, что существует и форма, чреватая еще более изношенным губительным действием. О ней я уже несколько раз говорил, ибо эта форма живет стойко и появляется всякий раз, когда кажется, что она полностью преодолена. Композиция при этом выявляет тенденцию к вышему совершенству, к самой безупречной и непоколебимой объективности. Каким путем? Процесс сочинения просто-напросто заменяется схематизацией. И роль творческого воображения — здесь весьма подчиненная — сводится к пуску в ход сложного механизма, который сам собой должен породить микро- и макроструктуры вплоть до того момента, когда все комбинационные возможности исчерпает себя, в результате чего произведение завершится. Удивительное благополучие и одновременно явные признаки ошипности! В этих условиях творческое воображение не пытается вмешиваться в ход событий, иначе оно нарушило бы абсолютность композиционного раз- вивания, иначе оно нарушило бы абсолютность композиционного раз- вивания, иначе оно нарушило бы абсолютность композиционного раз- вивания. Каким путем? Процесс сочинения просто-напросто заменяется схематизацией. И роль творческого воображения — здесь весьма подчиненная — сводится к пуску в ход сложного механизма, который сам собой должен породить микро- и макроструктуры вплоть до того момента, когда все комбинационные возможности исчерпает себя, в результате чего произведение завершится. Удивительное благополучие и одновременно явные признаки ошипности! В этих условиях творческое воображение не пытается вмешиваться в ход событий, иначе оно нарушило бы абсолютность композиционного раз- вивания, иначе оно нарушило бы абсолютность композиционного раз- вивания. Каким путем? Процесс сочинения просто-напросто заменяется схематизацией. И роль творческого воображения — здесь весьма подчиненная — сводится к пуску в ход сложного механизма, который сам собой должен породить микро- и макроструктуры вплоть до того момента, когда все комбинационные возможности исчерпает себя, в результате чего произведение завершится. Удивительное благополучие и одновременно явные признаки ошипности! В этих условиях творческое воображение не пытается вмешиваться в ход событий, иначе оно нарушило бы абсолютность композиционного раз- вивания, иначе оно нарушило бы абсолютность композиционного раз- вивания.

[illegible]

Отношение виднейших музыкантов к элементам импровизации точнее всего выявляется в их сочинениях. Талантливый импровизатор, использующий мобильные структуры, основывается на объективном самобытном способе обращения со случайностью вплоть до того, что и каждое произведение реализует новый, не применявшийся ранее ракурс его концепции. Известно, например, что приемы контролируемой алеваторики у Витольда Любославского тонко сочетаются с основными стабильными художественными средствами его музыки. Любые авторские изменения несли, возможные при исполнении. Более того, Любославский подчеркивает, что каждая такая версия не только сопоставительно им предвидится, но и полностью отвечает его замыслу (84, 459). В «Замечаниях о манере исполнения моего квартета» он пишет:

Действительно, самобытная экспрессия многих эллистов его музыки часто обеспечивается именно спецификой применения мобильности. В его ансамблях *ad libitum* каждый виртуоз получает возможность «высказаться по-своему»; как в ритмическом плане, так и в отношении экспрессии исполнения его будет более гибким, свободным, оттенки его игры будут более динамическими, выразительными» (23, 56).

Вместе с тем и Любославский, и другие авторы, используя алеаторические зоны, вынуждены учитывать инерцию современного исполнителя, ученического прошлое которого не знало никаких специальных навыков импровизации. Итальянский композитор Франко Эванджелисти, желая преодолеть эту чисто европейскую дилемму, связал свои поиски с творческими принципами, близкими культурам Востока. Он обратил внимание на то, что, например, в индийской музыке исполнитель на ситаре, табла и т. п. должен владеть не только техникой своего инструмента, но и техникой композиции. Увлеченный этой идеей, Эванджелисти создал первый в Европе ансамбль импровизирующих композиторов под названием «Новый Консорт» (63). Участники этой группы используют различные инструментальные составы. Важнейшая предпосылка их импровизации — взаимосогласованность, достигаемая совместными предварительными упражнениями¹⁰. В стилистическом отношении результаты их игры не имеют ничего общего ни с джазом, ни с другими уже существующими импровизаторскими культурами. Но атмосфера дисциплины, общности целей, постоянного технического совершенствования поразительно напоминает черты ренессансного импровизаторского профессионализма. Однако практику этого ансамбля приходится считать одним из единичных экспериментов, не меняющих в принципе основных качеств европейской письменной музыкальной культуры. Видимо, и нет необходимости радикально изменять эти качества. Оставаясь верными своим традициям, европейские музыканты вместе с тем смогут достигнуть плодотворных результатов также и в практике импровизации. Имеется в виду инструментальная импровизация в процессе школьных и консерваторских занятий. Ученик, умеющий импровизировать, обнаружит и особую творческую инициативность в своем отношении к музыке, развитое чувство стиля, цепкую память. Более высокой ступенью в практическом изучении импровизации стало бы исполнение музыки средних веков и Возрождения с импровизаторской инициативой, допустимой обычаями того времени. Наконец, феномен импровизации выдвигает немало научных проблем. Особый ин-

терес вызвали бы исследования психологического и социологического аспектов импровизации, разработка этой проблемы в свете теории интуиции, выдвинутой Е. Л. Фейнбергом (27), создание практического пособия по ренессансному импровизированному контрапункту и по ренессансным диминуциям, исследования соотношения памяти, случайности⁵¹ и подстилистики⁵² в импровизаторском творчестве.

Импровизация ждет своего повсеместного практического возрождения, а воспоминания о ее былом профессиональном влиянии все более оживают.

¹ Впервые на русском языке проблематика изучения «бесписьменного» класса в духовной культуре средних веков разработана выдающимся советским медиевистом А. Я. Гуревичем, положения которого могут быть отнесены и к музыкальной практике той эпохи: «Реконструируемая ныне картина средневековой культуры поневоле „сдвинута“ в сторону фиксированного её письменного аспекта. Между тем огромная масса духовных ценностей циркулировала в средние века не будучи зафиксирована на пергаменте [...]. Средневековое общество в своей толще было обществом бесписьменным» (Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1961, с. 19).

О проблемах изучения импровизации см.: 22. Здесь и далее приняты цифровые ссылки: курсивом обозначен порядковый номер источника в списке литературы, римскими цифрами — номер тома, после чего указаны номера страниц.

² В латинской литературе первого тысячелетия нашей эры при упоминаниях о музыке такие понятия, как *modulari*, *canere*, *cantare*, *potere*, указывают на музицирование вообще и могут быть переведены как «петь» или «играть». Но при переводе следовало бы сделать оговорку с указанием на подразумеваемый здесь единственно возможный в то время принцип музицирования — на импровизацию. Не случайно даже контекстуальная ситуация нередко вынуждает, например, переводить «*cantare*» не как «играть» или «петь», а как «сочинять, творить». Такое значение вымывается еще в римской литературе, например у Горация. Это двузначность значений может быть унифицировано только понятием импровизация или его синонимами.

³ Даже импровизационная основа фольклора оставалась долгое время незамеченной. Фольклористы XIX века рассматривали импровизационные варианты народных мелодий как наивысшие изощрения и отбросы и пытались реконструировать некий «первоначальный», «правильный» материал, якобы функционирующий в качестве стабильного «оригинала». Прошло немало времени, прежде чем фольклористы осознали импровизаторскую динамику существования фольклора. «Народная мелодия подобна живому существу: она меняется поминутно, каждое мгновение, — писал Бека Бартон, — следовательно, я не вправе утверждать, что та или такая народная мелодия именно такова, какой я ее записал; я вправе лишь утверждать, что она была такова в ту минуту, когда я ее записывал. См.: 3, 9.

⁴ Из опубликованных пока единичных работ по этой теме большинство посвящены не импровизаторским видам музицирования, а их более подлинному специфическому ответвлению — орнаментной эпохе барокко и классицизма, имеющей мало общего с самостоятельной ренессансной концепцией орнамента и уже не относящейся к собственно импровизации, даже не предполагающей импровизаторскую традицию средних веков и Возрождения, а предполагающей импровизаторскую традицию. См.: 4; 5; 15; 16; 22; 33. Отрицательно отрицающей такую традицию упоминаются в работах: 2; 9; 11; 28; 33. В настоящее время более полно подставляются «исключения импровизации в музыке XX века: 9; 13, 236–240; 17; 22; 23; 29; 30; 31.

¹ Сведения о реформах князя Григория Великого (папификат 590—604 гг.) в области литургического пения основаны большей частью на полу-фантастических преданиях, закрепленных, например, его биографом Иованом Дамаском (см.: 7, 262, 26). Но кому бы легла их приписывала личность иконописцев и заслуг в этой области, немалая тенденция к фиксации той или иной композиции в бытовых взаимоотношениях канонического и еретического культа, не исключая, конечно, любые проявления канонического или еретического культа.

² Любо «бесспорное» воитресе» канонического культа не требовало исключать в то время иконопропагандные варианты, которые не признавали иконописцев. Сейчас мы бы воспринимали такое «исключение» как свободную организационную вариацию на этот канон.

³ Он писал: «Некто, пришедший из Сардинии, сообщил мне, что некоторые другие его, не знаю, греки или латиняне, исполнявшие реченья в святой римской церкви, роняли во время распевания, говоря: „Как он может ускорить каноническую церковь, когда во всем следует ее облачать?“ Я спросил его: „Давно это облачили вы священника?“ Он ответил: „Ты помнишь песню „дзавулу“ на литургии в течение пятидесятницы: поминки несутся разветвляясь, пропущены Куте Нисон“. И в ответе: „Мы здесь не в чем не следуем красноречию какой-либо церкви. Ибо, что касается канона, обычная песня „дзавулу“, то это, как говорит, плетется от церкви Нерусалима“. Цит. по: 115, 7—8.

⁴ См.: 68, 7. Однако среди ученых-византистов нет единого взгляда на проблему ритмики григорианского хора. Некоторые из них выделяют ритмистику против компании иконопропагандной. «мететеризированной» ритмики. См., например: 61, 76.

⁵ Источники этого примера в большинстве остальных: 68. О староримской поэтике см.: 174, 178, 206, 155, 17.

⁶ Вопрос о хронологических границах переходного периода между античностью и средневековьем вызвал длительную дискуссию в советской и зарубежной исторической науке. В отношении историко-культурных границ этого периода высказались, по-видимому, А. Казданов и С. Аверинцев, выдвинувшие продолжительность переходного периода от III—IV вв. до VII в. на Востоке (Византия) и до IX—X вв. на Западе. С. Аверинцев пишет: «Еще великий мыслитель IX в. Иованн Скот Эриугена выстроил схему с традицией христианского неоплатонизма V в. и не имеет никакого отношения к судьбам зарождавшейся в его времена западной схоластики». Фреска Тростербергской базилики Сан Креспито в Риме (VII—VIII вв.) — это сдвиг-тактильный предыдущего культурного развития, не соответствующий с точки зрения римского искусства». См.: 1, 18.

⁷ Картины Ван Эйка и других художников служат важнейшими источниками для реконструкции старинных инструментов. Так, систематизация иконографии XV века по музыкальным инструментам с подробным анализом каждого конкретного изображения осуществлена в исследовании: 62.

⁸ «Еще в 1861 году сэр Чарлз Халле, исполнявший по памяти сонаты Бетховена, был обременен гадетой „Таймс“ в воспоминаниях в диле и „документы святого господина бога“. Новая мода игры без нот не озабочивала иконописцев, исполнявших старую школу (в том числе и Кларод Шуман, которая, как пишет Энн Фей, давала возможность делать „то“)». См.: 18, 13—14.

⁹ «Это существо, так называемое „летящее“ многоголосие с параллельным движением во верных оборотах [...] происходит, по-видимому, неслучайно, благодаря различию регистров мужских, женских и детских голосов не предполагает той степени дифференцированности сознания, которая необходима для возникновения собственно многоголосия» (8, 34).

¹⁰ Р. И. Грубер приводит вотные примеры различных образов народного многоголосия с параллельным движением: некие кантаты, теретяки, секунданы у различных африканских народов, в восточном и грузинском народном пении (8, 34—36). При этом записанные образцы народного многоголосия по традиции анализируются как записанные нотный текст.

или «готовые произведения». В разделе о проблеме произведения и первоначального развития этнографии (8, 34—40) не встречается, и, следовательно, даже слово «кипротизация».

Гизко Аалер сын в 1908 году заметил, что полифоническая кинироизация в музыкальной среде была заключением «ферментом» стилевых изменений (см. 72, 151).

В одном из средневековых романов (*Roman de Horn*) дается описание куртуазного музицирования дам и рыцарей; один из участников назначается с исполнением на арфе мелодии де (иностроянная песня), после чего арфа передается во кругу. Каждый должен сыграть свою строфу (важно, свой кинироизированный вариант заданной мелодии с новым текстом). Один из присутствующих «исполняет божественные гармони» и призывает играть то одностольно, то двустольно — «организовано», что можно означать в полифоническом исполнении («организованно») и инструментальное исполнение как таковое («*Les kantes faïent les chans, a kantes organer*»). Но возможен и перевод «что есть то играть». Роль кинироизации здесь во всех случаях несомненна (97, 20). См. также примеч. 30.

Эта практика и в Франко Кальаскому, и в смысловых на него Мазарини Падуюскому (*„Pomerio“*: 1318), и в анонимных авторах, у которых указания по дискантированию адресованы певцам-кипротизаторам, и пометленный дискант — *discantus in astrio* — вообще не упоминается. См.: 72, 151—152; 59, 1, 117—135; 71, III, 170—178.

Стиль, распространенный в средние века практикой полифонической кинироизации в ее разнообразных формах, и, следовательно, почти не упоминается в хрониках по истории западноевропейской музыки. Единственное упоминание в литературе на русском языке о практике *„cantus sortis Notae“* приводилось довольно давно в одной из переводных работ: «Пение по книге, или гармония, кинироизированная на церковном пении [...] в начале XIV столетия было так превозвешено страстными утраченными, что папа Иоанн XXII издал в 1322 году буллу, которою запрещалось употребление его в церквях». См.: 11, 190.

Он замечает: «Те, кому казались петь [по изложенному методу], имеют инструменты или голоса в гармония [в созвучии]» (*„Qui cantant debent... habent instrumenta sive voces concordēs“*). Подробнее о методе Саломо см.: 66, 437.

Сохранилось несколько небольших инструктивных пособий по английскому дисканту, предназначенных певцам и написанных в начале XV века. По существу, это первые английские трактаты, посвященные технике кинироизации на основе заданного текста. См.: 87.

К технике фобурдона кинироизаторы чаще всего обращались в мелодиях крупной полифонической формы, и в рукописи помещались для голоса, необходимые для реализации фобурдовой фактуры.

До этой даты слово *„Lanbowdon“* в средневековых рукописях не встречается. Впоследствии в Англии используются и все различаются варианты *„descant“*, *„Lanbowdon“* (*„Lanbowdon“*: 39).

Понятие «компоновка» происходит от *„componere“* — «соединять», «составлять», «слагать». Выражение Тинкториса *„cantus compositus“* буквально переводится как «составная песня».

От лат. *„tenere“* — «держат», ср. также с *„tenor“* — «смысл», «содержание».

В XV веке одним из первых применил термин «соправо» (*„cantus“*) вместо старых «струлаун», «валдструлаун» Антонио Кориналло, автор «Книги об искусстве тапаш».

Среди них — Франческо Габриели, один из первых исполнителей урли Саломо, музыкант, славившийся своими кинироизациями по песням Италы. Старые трактаты того времени содержат изображения Саломо, Брагаллы, Буффетто, Флаутино — персонажей из «мюзиклы Арканья», обладающих изобретением на каком-либо инструменте (см.: 91, 74).

Отсюда, как сейчас предполагается, и само название *„Lanbowdon“* —

раделельных деинмах, т. е. соответствие, консонантное слияние голосов, а во все же соренонанне, как это следует из ошибочной этнолингвистической Прето- руса, не критически воспринятой позднее. Не „concerfage“ („соединяться“), а „consentus“ („строгое пение“, „гармония“) является здесь начальными корнями (еще у Овидия: „consensus vocis lyraeque“).

¹¹ Слово „ассонанс“ здесь означает согласование вообще, а не аккорд как теоретическую категорию.

¹² Лузитано пишет: «Согласующийся с басом тенор поется чаще всего в терцию или кварту с *canto fermo*» (60, 166).

¹³ Тем не менее в нотном примере, приводимом самим Маффен, в партиях сопрано и альты введено по 6 *passaggi*, в теноре — 4, в басы — 5.

¹⁴ „De *elegantia et opatu, aut pronuntiatione in cantu*“ («Об изяществе и украшении, или об исполнении»). Сама формулировка красноречиво говорит о том, что понятие «исполнение» („pronuntiatione“) мыслилось только как добавление ориентировочных фигур (56).

¹⁵ Дальше диминутирующие сексты Боичелла не пошел, хотя в послужившем ему наперевала модельном трактате Дж. далла Каза есть диминутирующие сексты и октавы.

¹⁶ Из элементов мобильности формы и об их исторической обусловленности в форме и в жанре музыковедческой литературе писал Э. Денисов (см.: 9, 49), в частности замечавший, что «*basso continuo* [...] — первый исторический пример последовательно проведенного принципа сочетания стабильности и мобильности в музыкальной форме». На это можно лишь поздравить: не «первый», а один из последних.

¹⁷ Цит. по: Семенов Ю. Е. К истории теоретических учений об инструментарке (дипломная работа, Московская консерватория, 1979).

¹⁸ Каждое такое упражнение ансамбля сосредоточено на каком-либо одном параметре — на звуковисотности, длительностях, динамике и т. п. и должно повторяться до получения результата, удовлетворяющего всех участников группы (см.: 63, 87).

¹⁹ Так, элемент случайности, предусмотренный композиционным замыслом, далеко не всегда приводит к эффекту неопределенности в процессе восприятия произведения, явным словам, предоставляемая характером записи возможность произвольной при исполнительской реализации части звучит как строго нотированная музыка. Напротив, зафиксированные композиторские *rubato* нередко звучат как вторжения элемента случайности. Именно выпавший эффект случайности имел в виду Бетховен, обозначив в партитуре «Битвы при Виттории» (ор. 91) нерегулярные и неожиданные удары шумовых «пушечных приспособлений», нарочито не совпадающие с тактовыми акцентами.

²⁰ С принципом случайности тесно связаны явления полистилистичности. Коллаж, ясно узнаваемая цитата — это всегда неожиданность. «случайности», даже если она тщательно интонационно подготовлена. Поэтому писавший «сторонственный коллаж» атрофирует авторскую волю. Когда Марселя Дюшана спросили, как он выбирает материал для своих коллажей, то предшественник поп-арта ответил: «Это он, так сказать, меня выбирает. Если вмешаться со своим собственным выбором, то вступает в силу вкус — плохой, неинтересный. Вкус — враг искусства» (77, р. XVII).

1. Аверинцев С. С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью. — В кн.: Из истории культуры средних веков в Возрождении. М., 1976. с. 17—64.
2. Алексеев А. Д. Импровизация как основа исполнительского искусства XVI—XVIII веков. — В кн.: Алексеев А. Д. Клавирное искусство. Очерки и материалы по истории клавирного искусства. М.—Л., 1952. с. 8—10.
3. Барток Б. Звучи и как собирать народную музыку. М., 1969.
4. Бейцлаг А. Ориентализм в музыке. М., 1978.
5. Бриккена В. Н. Ориентализм. — Музыкальная энциклопедия, т. 4. М., 1978. столб. 105—108.
6. Булез П. Избр. статьи. Пер. с франц. М. А. Савинова. См.: 47.
7. Григоровиус Ф. История города Рима в средние века. Т. 2. СПб., 1888.
8. Грубер Р. Н. Всеобщая история музыки. Ч. I. М., 1965.
9. Денсцов Э. В. Стабильные и подвижные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм в музыке. М., 1971. с. 95—133.
10. Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte. М., 1964.
11. История музыки. Соч. Г. Штаффорта с примечаниями, поправками и дополнениями Г. Фетиса. Пер. с франц. Е. Воронина. СПб., 1838.
12. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в пяти томах. т. I. М., 1962.
13. Когоутек П. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
14. Копен В. Д. Казулио Монтеверди. 1567—1643. М., 1971.
15. Концевский Н. Книга А. Бейцлага и современная наука об ориентализме. — В кн.: 4. 299—310.
16. Кройв А. Ориентализм в клавирных произведениях И. С. Баха. — В кн.: 4. 311—318.
17. Леонтьева О. Т. Булез. — Музыкальная энциклопедия, т. 1. М., 1973. столб. 603—604.
18. Макканов Л. Игра аякусто. Л., 1967.
19. Материалы и документы по истории музыки. Том II. XVIII век. Под ред. М. В. Назарова-Борковского. М., 1934.
20. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. Составление текстов и общая вступительная статья В. П. Шестакова. М., 1966.
21. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. Составление текстов и общая вступительная статья В. П. Шестакова. М., 1971.
22. Озеров В. Ю., Орлова Е. В. Пути к импровизации. (По материалам музыкальной школы Австрия, ФРГ и США, 1974—1975 гг.) Ил-

- форменную во предметах культуры и искусства. Экспресс-информация. Серия «Музыка». Вып. 2. М., 1975.
23. Разповорт Л. Витольд Лютославский. М., 1976.
 24. Сапонов М. А. Мензуральная ритмика и ее аспект в творчестве Гильома де Маво. — В кн.: Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
 25. Справский М. Ф. Давалюс. Л., 1971.
 26. Успенский Ф. Церковно-политическая деятельность хана Григория I—Давослова. Казань, 1901.
 27. Фейнберг Е. Л. Искусство и сознание. — Вопросы философии, 1976, № 7, с. 93—108.
 28. Ходонов Ю. Н. Клавирники (2). — Музыкальная энциклопедия, т. 2. М., 1974, стр. 632.
 29. Шнейерсон Г. М. Авангардизм. — В кн.: Шнейерсон Г. Французская музыка XX века. М., 1970, с. 419—494.
 30. Шнейерсон Г. М. Ампаторика. — Музыкальная энциклопедия, т. 1. М., 1973, стр. 93—94.
 31. Шнейерсон Г. М. Сериализм и ампаторика — «стоимость противоположностей». — Сов. музыка, 1971, № 1, с. 106—117.
 32. Юровский А. Филипп Эммануил Бах, его биография, фортепианное творчество и система ориентации. — В кн.: Бах К. Ф. Э. Избр. соч. для фортепиано. М.—Л., 1947.
 33. Ямпольский Н. М. Искровники. — Музыкальная энциклопедия, т. 2. М., 1974, стр. 508—509.
 34. Anonymi 2 tractatus de discantu. — In: 59, I.
 35. Adler G. (Hrsg.). Handbuch der Musikgeschichte. T. 1. Berlin, 1929.
 36. Arnold F. T. The art of accompaniment from a thorough-bass as practised in the XVII-th and XVIII-th centuries. Vol. 1. New York, 1965.
 37. Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Erster und zweiter Teil. Berlin, 1753—1792. Faks-Neudruck. Leipzig, 1968.
 38. Besseler M. Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik. Leipzig, 1950.
 39. Besseler M. Fauxbourdon. — In: 90, Bd. 3.
 40. Boulez P. Alia. — In: La Nouvelle Revue Française, 1957, № 58.
 41. Bovicelli Gio. B. Regole, passaggi di musica madrigali e motetti passeggiati. In Venetia, 1594. Faks-Neudruck. Documenta musicologica. Kassel—Basel, 1957, № 12.
 42. Bowles E. Musical instruments in civic processions during the middle ages. — In: Acta Musicologica, Vol. 33, 1961, fasc. II—IV, p. 147—161.
 43. Bowles E. Musikleben in 15. Jahrhundert. Leipzig, 1977.
 44. Bridgman N. Giovanni Camillo Maffei et sa lettre sur le chant. — In: Revue de Musicologie, Vol. 38, 1956, p. 3—34.
 45. Bridgman N. La musique dans la société française de l'Arts Nova. — In: L'Arts Nova italiana del Trecento. Cernusco, 1962.
 46. Bridgman N. La vie musicale au quatorzième et jusqu'à la naissance du madrigal (1400—1530). Paris, 1964.
 47. The Brut of the Chronicles of England. London, 1908.
 48. Bukofizer M. Popular polyphony in the middle ages. — In: Musical Quarterly, Vol. 26, 1940, № 1, p. 31—49.
 49. Bukofizer M. Studies in medieval and renaissance music. New York, 1950.
 50. Bukofizer M. Discantus. — In: 90, Bd. 3.
 51. Bukofizer M. Fauxbourdon revisited. — In: Musical Quarterly, Vol. 38, 1952, № 1, p. 22—47.

52. Burmeister J. *Musica poetica*. Rostock, 1606. Faks.-Neudruck. Documenta musicologica. Kassel—Basel, 1956. № 10.
53. Cazeaux J. French music in the fifteenth and sixteenth centuries. New York, 1975.
54. Československá vlastivěda díl IX. Umění. Svazek 3. Hudba. Praha, 1971.
55. Chrysander F. Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges. — In: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Jg. 7, 1891; Jg. 9, 1893; Jg. 10, 1894.
56. Coclico A. P. *Compendium musices*. Impressum Norimbergae (Nürnberg). 1562. Faks.-Neudruck. Documenta musicologica. Kassel—Basel, 1954. № 9.
57. Conforto G. Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi... Roma, 1563. Faks.-Neudruck. Berlin, 1922.
58. Coussemaker E. de. Essai sur les instruments de musique au moyen âge. — In: Annales archéologiques, dirigées par D. Aine. Paris, 1845.
59. Coussemaker E. de. *Scriptorum de musica mediæ ævi...* vol. 1—IV. Paris, 1864—1876.
60. Dahlhaus C. Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jahrhundert. — In: Musica, Jg. 13, 1959, H. 3, S. 163—167.
61. Dechevrens A. Du rythme dans l'hymnographie latine. Paris, 1895.
62. Denis V. Die muziekinstrumenten in de Nederlanden en in Italie naar hun afbeelding in de 15-eeuwse kunst. — In: Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamsche academie voor wetenschappen, letteren en schoone kunsten van België. Klasse der schoone kunsten. Jg. VI. № 2. Antwerpen, Utrecht, 1944.
63. Evangelisti F. Komponisten improvisieren als Kollektiv. — In: Melos, 1966, № 3, S. 86—88.
64. Faral E. Les jongleurs en France au moyen âge. Paris, 1910.
65. Fehr M. Spieltheater im alten Zürich. Zürich, 1918.
66. Ferand E. Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung. Zürich, 1938.
67. Ferand E. «Sordaine and unexpected» music in the Renaissance. — In: Musical Quarterly, Vol. 37, 1951, № 1.
68. Ferand E. Die Improvisation in Beispielen. Köln, 1956.
69. Ferand E. Improvised vocal counterpoint in the late Renaissance and early Baroque. — In: Annales Musicologiques, Vol. IV. Neuilly-sur-Seine, 1956.
70. Ferand E. Improvisation. — In: 90, Bd. 6.
71. Gerbert M. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum...* T. I—III. Typis San Blasianis, 1784.
72. Gerritzen G. Untersuchungen zur Kontrapunktlehre des Johannes Tinctoris. Inaug.-Dissertation... Köln, 1974.
73. Gomboi O. About dance and dance music in the late middle ages. — In: Musical Quarterly, Vol. 27, 1941, p. 299 ff.
74. Helgason H. Das Organum-Singen auf Island. — In: Beiträge zur Musikwissenschaft, Jg. 14, 1972, H. 3, S. 221—223.
75. Horsley J. Improvised embellishment in the Renaissance polyphonic music. — In: Journal of the American Musicological Society, Vol. 4, 1951.
76. Jammers E. Anfänge der abendländischen Musik. Strasbourg, 1956.
77. John Cage. Edited by Richard Kostelanetz. New York, 1970.
78. Keller M. Improvisation und Engagement. — In: Melos, 1973, H. 4, S. 196—213.

79. Kenney S. *Waller Frye and the Contenance Angloise*. New Haven and London, 1964.
80. Kinkeldey O. A Jewish dancing master of the Renaissance (*Guglielmo Ebreo*). — In: *Studies in Jewish bibliography and related subjects*. New York, 1929.
81. Kircher A. *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*. T. I—II. Romae, 1620.
82. Kuhn M. *Die Verzerrungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16. und 17. Jahrhunderts*. Leipzig, 1902.
83. La Page A. de. *Essais de diptérogaphie musicale*. Paris, 1864.
84. Łukasiewicz W. *Über das Element des Zufalls in der Musik*. — In: *...*, 1960, Jg. 26, H. 11.
85. Moris J. *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon. 1420—1467*. Strasbourg, 1930.
86. Matzdorf P. Die «Practica Musica» Hermann Fincks. Inaug.-Dissertation Frankfurt a. M., 1957.
87. Mensch S. Three musical treatises in English from a fifteenth century manuscript. — In: *Speculum*, Vol. 10, 1935, p. 235 ff.
88. Meyer-Baer K. *Music of the spheres and the Dance of Death: studies in musical iconology*. Princeton, 1970.
89. *Minnesinger in Bildern der Manessischen Handschrift*. Mit. einem Geleitwort von H. Paumann. Leipzig, o. J.
90. *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes*, herausgegeben von F. Blume. Bde. I—XV.
91. Nicoll A. *The world of Harlequin. A critical study of the Commedia dell'Arte*. Cambridge, 1962.
92. Pirrois N. *Commedia dell'Arte and opera*. — In: *Musical Quarterly*, Vol. 41, 1955, № 2.
93. Piatyowski P. *Improvisation auf der Orgel*. — In: *Oesterreichische Musikzeitschrift*, Jg. 28, 1975, H. 1/2.
94. *...* *Synagoga musicum* T. I—III. 1815—1819. *Faksimile-Ausgabe der Synagoga musicologica*. Kassel—Basel, 1958, № 14—15; 1959, № 16.
95. *Prose...* de Beldemandis. *Contrapunctus* (1412). — In: 59, III, 168—199.
96. Ratner L. «Ars Combinatoria». *Chance and choice in eighteenth-century music*. — In: *Studies in eighteenth-century music*. London, 1970, p. 343—363.
97. Reaney G. The lais of Guillaume de Machaut and their background. — In: *Proceedings of the Royal Musical Association*. 82 session, 1955/56.
98. Reckow F. *Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit*. — In: *Forum Musicologicum*. Bd. I. Bern, 1975, S. 31—168.
99. Reese G. *Fourscore classics of music literature*. New York, 1957.
100. Reese G. *Music in the Renaissance*. New York, 1954.
101. Rokseth Y. *Instruments à l'église au XV^e siècle*. — In: *Revue de Musicologie*. Année 17, 1933.
102. Schering A. *Aufführungspraxis alter Musik*. Wilhelmshaven, 1975.
103. Schneider M. *Die Anfänge des Basso Continuo*. Leipzig, 1918.
104. Stäblein B. *Schriftbild der einstimmigen Musik*. Leipzig, 1975.
105. Strunk O. *Source readings in music history*. Vol. 2. New York, 1965.
106. Strutt J. *The sports and pastimes of the English people*. London, 1830.

107. Stumme W. (Hrsg.) *Über Improvisation*. Mainz, 1973.
108. Tesli F. *La musica italiana nel Medioevo e nel Rinascimento* (I). Milano, 1989.
109. Thomas G. «Gioco Harmonicon» — „Würfelmusik“ und Joseph Haydn. — In: *Musicae scientiae collectanea*... Köln, 1973, S. 598—603.
110. Tinctoris J. *Liber de arte contrapuncti* (1477). — In: 89, IV.
111. Tonstede S. *Quattuor principalis musicae*. — In: 59, IV.
112. Vaneo S. *Recanetum de musica avrea*. Romae Apud Valerium Doricum Brisiensem. Anno Virginiei Partus 1553. Faks.-Neudruck. *Documenta musicologica*. Kassel—Basel, 1969, № 28.
113. Vicentino N. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*... In Roma appresso Antonio Barre. 1555. Faks.-Neudruck. *Documenta musicologica*, Kassel—Basel, 1969, № 17.
114. Waeberbergh J. S. van. *Musikzerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*. Leipzig, 1909.
115. Wellesz E. *Gregor the Great's letter on the Alleluia*. — In: *Annales Musicologiques*, Vol. II, Paris, 1964.
116. Wickham G. *Early English stages. 1300 to 1660*. Vol. I. New York, 1959.
117. Wimberger G. *Komponist und Improvisation*. — In: *Oesterreichische Musikzeitschrift*, Jg. 30, 1976, H. 1/2.
118. Wittlich W. *Zur Didaktik der freien Improvisation*. — In: *Musik und Bildung*, 1973, H. 5.

Содержание

<i>Введение</i>	3
Импровизация в поддлазантичной и григорианской традициях	6
Гандо д'Ареццо о принципе случайности	9
Образы импровизирующих ансамблей	13
«Пение над книгой»	16
Ремесленная импровизация и гуманисты	23
Sortizatio — «музыка случайностей»	26
Контрапункт alla mente и диминуция как «вертикализация» и «горизонтальная» разновидности импровизации	31
В поисках «золотого века» импровизации	57
Примечания	67
Список литературы	72

Сапонов М. А.

- С19 Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. — М.: Музыка, 1982. — 77 с., нот., ил.

В работе впервые на русском языке рассмотрены своеобразные формы профессиональной импровизации в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения, роль импровизационных видов творчества в истории музыки, отношение музыкальных теоретиков к импровизации, дан экскурс в более поздние времена вплоть до наших дней.

С 4905000000—423
026(01)—82 560—82

782

МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ САПОНОВ

**Искусство
импровизации**

Редактор *А. Трейстер*
Техн. редактор *С. Будакова*
Корректор *Н. Горышкова*

Подписано в набор 25.02.81. Подписано в печать 9.08.82

Формат бумаги 60х90^{3/4} Бумага типографская № 2

Гарнитура Янтарная. Печать высокая

Объем печ. л. 5,0 Усл. п. л. 5,0 Уч.-изд. л. 5,34

Тираж 5000 экз. Изд. № 11661 Зак. № 19 Цена 35 к.

Издательство «Музыка», Москва. Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли.

109048, Москва, Ж-48, Южнопортовая ул., 24.