

М. А. САПОНОВ



МЕНЕСТРЕЛИ



КЛАССИКА-XXI

М. А. САПОНОВ

МЕНЕСТРЕЛИ

Книга о музыке средневековой Европы



КЛАССИКА-XXI

Москва 2004

УДК 78
ББК 85.313(3)
С19

Сапонов М. А.
С19 Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. —
М.: Классика-XXI, 2004. — 400 с., ил.

ISBN 5-89817-101-0

Книга профессора Московской консерватории М. А. Сапонова — захватывающий экскурс в один из самых интересных периодов западноевропейской истории. В ней впервые рассказано о музыке Западного Средневековья в целом как о жонглерской культуре.

Культура менестрелей — трубадуров, жонглеров, миннезингеров — предстает перед читателем на весьма колоритном фоне. Это замковые празднества и турниры, городские карнавалы и праздники дураков. Поэтика творчества, язык, жизнь, обычаи музыкантов того времени раскрыты в книге на подлинном историческом материале, с использованием старых текстов, образцов средневековой словесности и музыкальных памятников.

В издании также воспроизведены редко публикуемые гравюры XI–XVI вв.

Адресовано музыкантам, филологам, искусствоведам, педагогам, а также студентам-гуманитариям любого профиля, интересующихся историей культуры.

УДК 786
ББК 85.315.3

*Охраняется Законом РФ «Об авторском прав и смежных правах».
Воспроизведение книги любым способом, в целом или частично,
без разрешения правообладателей будет преследоваться
в судебном порядке.*

ISBN 5-89817-101-0

© Сапонов М. А., 1996
© «Классика-XXI», 2004

*Посвящается моим родителям
Александру Михайловичу и
Юлии Степановне*



ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА	7
------------------------	---

Введение

ЗАБЫТАЯ КУЛЬТУРА	9
-------------------------------	---

Музыкальная историография и народная культура. Устность и письменность. Навык и «вещь». К проблеме менестрельной культуры. Исторический расклад.

Глава первая

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРОФЕССИОНАЛИЗМ

СРЕДНЕВЕКОВЬЯ: ПРИЗВАНИЯ И НАЗВАНИЯ	31
--	----

Средневековые артисты и фольклор. Устный профессионализм в средние века. Артистические профессии Средневековья. Один артист — два прозвания: «жонглер» и «менестрель». Каста «трубадуров»: миф или реальность?

Глава вторая

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МЕНЕСТРЕЛЯ	63
--	----

Категории менестрельной культуры. Жонглерское разделение инструментария. Индивидуальность. Нонконформизм. Игра и игровая форма. Эпос и формульность. Мастерство. Жонглеры-«миксты», знаменитости.

Глава третья

ИГРЕЦ И ОБЩЕСТВО	104
-------------------------------	-----

Менестрель, вечный изгой. Как игроцу втянуться в общество. Международные странники. Городские пифары. Придворные менестрели. Независимые жонглерские братства.

Глава четвертая

ТРАКТАТ О ЖОНГЛЕРСКИХ ЖАНРАХ	137
---	-----

Иоанн де Грокейо и его трактат «О музыке». Терминология Грокейо и менестрельная лексика. Жанровая классификация. Группа «кант». Группа «шансон». Неологизмы Грокейо. Грокейо об инструментальной музыке.

Глава пятая
ПРОСТРАНСТВО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
МУЗИЦИРОВАНИЯ159

Классификация инструментов и медиевистика. Музыкальный инструмент в менестрельной поэтике: Арфа. Виела. Орган-портатив. Труба. Ударные инструменты. Флейта. Органистр. Вольнка. Ансамбль менестрелей. Художественное пространство. Встречные консорты.

Глава шестая
CANTUS PUBLICUS196

Менестрель и нотопись. Музыка в искусстве эпоса. Жонглерский материал песенных памятников. «Коронованное» пение менестрелей. Варианты монодии. Инструментальное солирование. Жонглерское многоголосие.

Глава седьмая
CHANSON RUSTIQUE — МЕНЕСТРЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ ...234

Что за пара: *chanson musicale* — *chanson rustique*? Сборники менестрельных песен. Песни рукописи Байе: фабульный и жанровый рельеф. Рефрены и ригурнели в жонглерском вкусе. Вокализы. Симптомы устности: вариантность, формульность напевов, мотивы-клише, ненормативность строфы. Группа песен «майстерзингерского» типа.

Заключение
РЕЛИКТЫ ЖОНГЛЕРСТВА261

ПРИМЕЧАНИЯ270

ГЛОССАРИЙ342

УКАЗАТЕЛЬ ЗАГОЛОВКОВ И ЗАЧИНОВ

(ИНЦИПИТОВ) НА ЯЗЫКЕ ОРИГИНАЛА345

ИКОНОГРАФИЧЕСКОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ354

БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ368

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ С ПОЯСНЕНИЯМИ ...398

ОБ АВТОРЕ399

От автора

Издание первой версии книги (1996) представляло собой переработку рукописи, создававшейся мной в 1984—1990 гг. в Московской консерватории. Выражаю признательность всем коллегам и друзьям, высказавшим свои замечания по тексту. Некоторые из читательских пожеланий учтены при подготовке настоящего издания.

Как читатель заметит, ссылки на литературу здесь приняты сокращенные — цифровые или буквенные. Порядковые номера соответствующих источников из библиографического приложения (либо их краткие буквенные обозначения) даются в тексте книги в квадратных скобках, здесь же после двоеточия (и, если нужно, указания на номер тома) идут ссылки на страницы (через запятые) либо на текстовые колонки. Если я ссылаюсь на несколько источников подряд, то обозначение каждого источника отделено от последующего точкой с запятой. Ссылки на поэтические (и музыкально-поэтические) памятники иногда даны с указанием (в круглых скобках) на соответствующие номера стихов и/или строф. Переводы цитат из средневековых текстов (за исключением случаев цитирования русских переводных изданий) выполнены мной.



Введение

ЗАБЫТАЯ КУЛЬТУРА

Средневековый человек был не менее музыкален, чем мы. Он различал десятки трубных сигналов и колокольных звонов, знал много песен, играл на музыкальном инструменте. Он мог часами наслаждаться слушанием поющих повествований или игрой жонглерского ансамбля. Всю жизнь он имел дело со множеством песенных и танцевальных жанров, названий инструментов и эпических сюжетов с их узнаваемыми напевами. Словом, окружавший его музыкальный мир поразил бы нас своей красочностью, развитостью, культурной зрелостью. Средневековый человек воспринимал все это богатство как должное. Мы же не знаем об этой культуре почти ничего.

Приор Готье де Куанси (ок. 1177—1236) жаловался на современную ему публику, поскольку ей милее игрец на ротте (*routeur*) — щипковом инструменте — с его наигрышами (*roteries*) чем, например, история о 54 чудесах Девы Марии, изложенная самим Готье в стихах. Хотя его упреки чисто авторские, они обобщают историко-культурную ситуацию целой эпохи. И дело здесь не в том, что стихотворство у Готье элитарное, а искусство ревнуемых им инструменталистов — площадное и потому более распространенное. Ведь он явно в поисках успеха переработал на народном языке мало кому понятные латинские миракли и снабдил повествование напевами в духе популярной музыки своего времени. Но этого было недостаточно. Готье не овладел необходимыми навыками жонглерского искусства. А они оказываются куда сложнее и тоньше, чем предполагают со стороны.

Жонглерство — особый мир, целая культура, изъяснявшаяся в искусстве на самобытном языке. На засилье носителей именно такого художественного языка сетовал не один Готье де Куанси. На этот раскол в культурной жизни средневекового общества сердито пеняли и другие клирики. Вместе с тем в новейшее время всеобщая историография — а вслед ей и музыкальная — создала, как известно, именно монолитный, официально христианизированный образ

средневековой культуры, подконтрольной некоему централизованному абсолюту во всем, вплоть до уклада музыкальной жизни. Такой подход, как теперь выяснилось, оказался недостоверным: ведь здесь новейшие формы духовного тоталитаризма, порожденные эпохой всеобщей грамотности, массовой информации и бюрократической системы власти, автоматически переносились и на Средневековье.

Это перенесение, однако, некритически предпринималось в прошлом теми историками, которым и тогда были хорошо известны подробности реального средневекового быта (по документам, хроникам, по иконографии и т. п.). Ведь уже к началу XX в. изданы десятки книг о жизни средневековой Европы на материале словесности той поры¹. Знакомясь с красочным миром средневековых памятников на народных языках с их мирской атмосферой и многообразными воззрениями уже невозможно представить себе ту огульно-монолитную официальную набожность в мышлении и в образе жизни средневекового человека, которую успели смоделировать историки. Для исторической науки эти памятники, — чаще романы и поэмы — ценны прежде всего бытовыми подробностями².

Наглядных жизненных мелочей в средневековой словесности столько, что по ним знакомишься не только с бытом, но и с искусством того времени, с восприятием и способом существования музыки — профессиональной и фольклорной, сельской и дворцовой, башенной и военной, турнирной и домашней. Сцены музицирования развертывают перед историком ценнейший материал, ранее долгое время не привлекавший внимание ученых. А именно в этих сценах, насыщенных профессиональными нюансами, можно обнаружить много неожиданного. Ведь эпизоды, связанные с пением и игрой на инструментах, посвящены в многочисленных средневековых повествованиях, как правило, вовсе не тем реалиям, которыми заполнена сейчас музыкальная историография. Исследуя в средневековых источниках сотни и тысячи народноязычных строк, повествующих о подробностях культурной жизни, мы почти ничего не прочтем ни о григорианике, ни об ученых полифонических композициях, ни об их исполнении и восприятии, т. е. обо всем том, что в современном сознании связано именно с «музыкой Средневековья». Получается, что в подлинных средневековых описаниях сцен музицирования преобладает одно, а в новоевропейских книгах по истории музыки — другое, и панорама музыкальной жизни средневековой Европы оказывается для нашего взора странно перевернутой будто сквозь преобразующее оптическое устройство.

Так, немецкую словесность XII—XIII вв. пронизывают многочисленные упоминания и описания певческого искусства, игры на струнных и духовых инструментах. В подавляющем большинстве случаев речь идет о шпильманской сфере, значительно реже — о любительском куртуазном музицировании, и лишь в единичных случаях упоминается какая-то музыка, донесшаяся из католического храма, причем без описания подробностей. Так, например, все обстоит в «Вигалойсе», где празднества и торжественные процессии «озвучены» только шпильманами, или в «Короне»: из 30 тысяч стихов этого повествования довольно видное место отдано шпильманскому музицированию, а музыка письменной традиции упомянута вскользь лишь однажды (со ст. 10460). В «Парцифале» найдем объемную и насыщенную панораму шпильманского искусства, в сравнении с которой меркнут беглые упоминания о мессе, прозвучавшей в церкви (вроде «священники пропели мессу» — *priester messe sanc* — и все). Углубление в развернутые там жонглерские подробности могло бы раскрывать не только музыкальную специфику происходящего, но и природу праздничной жизни: степень многообразия забав соответствовала степени благополучия и счастья героев. В описании музицирования на свадьбе Энея Хайнрих фон Фельдеке упоминает поначалу об игре и пении вообще, а вскоре раскрывает все как «игру на духовых и пение», «игру на виеле и пляску», «игру на портативе и на струнных» («Энеида», ст. 13159—13164). А на свадьбе Эрека («Эрек» Гартмана фон Ауэ) шпильманов собралось «тысяча и более», и этого упоминания достаточно, чтобы празднество зазвенело в многообразии звуков и зрелищ (см. также фрагмент из «Карлмайнета» в 1 главе). Аналогичные эпизоды есть и во многих других повествованиях. Трудно найти произведение без упоминания музыки, но еще труднее найти такие музыкальные сцены, в которых тон задавали бы не шпильманы. То же и в словесности на других народных языках. Монументальный «Мелиадор» Фруассара (объемом более 30 тысяч стихов) содержит продолжительные сцены музицирования, причем выход за пределы жонглерской сферы обнаруживается редко, в сюжетно неизбежных ситуациях. Но и более ранние романы (XII—XIII вв.: «Эрек и Энида» и «Ивейн» Кретьена де Труа, «Роман о семи мудрецах», «Гильом из Доля», «Роман о Лисе», «Долопатос», «Роман о фиалке», «Персеваль Гальский», «Роман о розе», стихотворный «Роман об Александре», «Повесть о герольдах», различные фавлю XIII в. и т. д.) дают целую панораму музыкальных эпизодов — рассказы о музицировании, о репертуаре инструменталистов и эпи-

ческих певцов, рассуждения о жонглерском искусстве и т. п. О музыкальной жизни Англии XIV в. можно судить по произведениям Джеффри Чосера (как и о музыке елизаветинских времен — по пьесам Шекспира), причем сведения у него в основном жонглерского плана: только инструментов — струнных, духовых, ударных, — упоминаемых в «Троиле и Кризеиде», в «Книге о добрых женщинах» и в «Кентерберийских рассказах», набирается целый каталог [445].

Вряд ли исключительная светскость музыкальных частностей сюжета обусловлена жанровыми канонами словесности или элементарной неосведомленностью ее авторов в отношении иных, внешепильманских сфер, например, ученой, нотированной музыки³. Хроники, иконография и деловые документы, как и памятники словесности, подтверждают существование тех же пропорций народного и официального, жонглерского и церковного в музыкальной жизни в целом. Например, в одной только хронике Жана Молине развернута целая панорама музыкальной жизни XV в. — имена менестрелей, инструментарий, певцы, танцевальные жанры, обстоятельства музицирования [574]. Живописцы и скульпторы тоже выстраивали все свои работы, причастные к музыке, — даже символично-фантастические композиции (концерт ангелов, аллегория музыки, царь Давид с арфой и т. п.) — с помощью «натурных» жонглерских атрибутов, не говоря уже об изображении музицирования в реальных ситуациях. Анализ соответствующей средневековой иконографии уже предприняли В. П. Даркевич, В. Зальмен, Э. Боулз, Р. Хаммерштайн, Х. Штегер и др. [44; 45; 46; 217; 340; 342; 424; 515; 519; 549; 561].

Пораженные обилием средневековых данных (иконаграфия, словесность) о явном расцвете инструментального музицирования, медиевисты рубежа XIX—XX вв. бросились на поиски «инструментальных произведений», которые должны были «исполнять» эти бесчисленные менестрели, заполнившие повествования, хроники и миниатюры сценами музицирования. Не найдя ожидавшегося изобилия нотированных инструментальных опусов, все недоумевали. «В высшей степени странно, что сами произведения не сохранились, — писал П. Обри, — ибо инструменты вовсе не должны были довольствоваться дублированием поющих голосов. Если инструментальные композиции записывались, то почему же судьба тех рукописей, куда они были внесены, оказалась менее долговечной, чем у эпических песен или хроник, или сборников проповедей, или всего того, что вообще сохранилось в достаточном количестве в виде произведений? Эта проблема почти неразрешима» [181:4—5].

Неразрешимость, однако, возникла оттого, что сам вопрос был неверно поставлен. Поиск законченных нотированных композиций велся в том культурном поле, к которому такая «презумпция опусности» вообще неприменима. Когда Б. Асафьев заявил, что «музыкальное знание не раз вставало на ложную дорогу, изучая лишь завершённые глубоко художественные достижения музыкального творчества и пренебрегая исследованием среды <...> и первоисточников музыкального искусства» [8:26], он имел в виду пробелы музыкальной науки, но тем самым косвенно отметил и один из симптомов кризисного состояния историографии вообще — аристократизацию ее мышления. Ранее историки не считали нужным обосновывать свою избирательность в материале: самоограничение только информацией из жизни социальной и интеллектуальной элиты подразумевалось при всяком научном описании истории само собой.

При этом оставался без внимания громадный исторический пласт — народная культура (см. труды Л. Карсавина, М. Бахтина, А. Гуревича, Д. Лихачева, Ж. Ле Гоффа, Р. Мандру, Р. Манселли и др.). Аристократизированная историография не считала этнологические данные историческим материалом вообще, а под движением истории подразумевала «прогресс» в его линейном, вульгарно-эволюционистском понимании⁴.

Европоцентристская историческая наука XIX века, ограничившаяся изучением мыслей и событий из жизни только привилегированных слоев общества, оказала свое аристократизирующее влияние и на проблематику истории культуры⁵. В музыкальной историографии народная культура также продолжала оставаться на периферии специальных музыковедческих интересов⁶.

Пренебрегать такими вопросами сегодня уже невозможно. В области всеобщей истории одна за другой появляются монографии о народной культуре и обо всех аспектах народного образа жизни в средние века — от «микроистории» на детализированном материале хроники одной деревни [409] или одного карнавала [408] до построения концепции средневековой «фольклорной культуры» как противовеса «ученой культуре» [406]. Эта проблематика (отчасти под влиянием школы «Анналов») открыта для новых неожиданностей, пребывает в становлении, в поиске.

Устойчивость прежнего восприятия средневекового общества как духовного монолита, туго притянутого к официальной теологии, сохраняется и сейчас. Как известно, представление о культуре и образе мыслей средневекового человека строилось на изучении памятников,

созданных умственной элитой — единственной группой, владевшей письменностью. Таким образом, специфическая книжная сфера, отражавшая образ мыслей узкого круга грамотников, навязывала историкам правила игры. Невольно создавался крен в сторону элитарной культуры, малохарактерной для Средневековья в целом, и без внимания оставался основной пласт духовных реальностей, представляющих психологию всего средневекового общества, включая простолюдинов-горожан, ремесленников, школяров, вилланов, ротюрье, менестрелей, монахов, книжников из народа, цеховых живописцев средней руки, наемных солдат, челяди и т. д. «Вследствие такого состояния знаний до недавнего времени оставалась непоколебимой легенда о христианском Средневековье: тысячелетие, отделяющее конец античности от Возрождения, традиционно изображалось как эпоха безраздельного, тотального господства католической идеологии» [37:8].

Вместе с тем «тотальными» и духовно монолитными были — и то не всегда — лишь дошедшие до нас латинские тексты клириков, а не реальная жизнь средневекового общества. Официально выстроенный религиозный образ мыслей вовсе не был столь атмосферически всепроникающим, хотя медиевисты привычно приписывали сплошь всему населению средневековой Европы «те формы религиозности, которые были присущи клирикам, монахам, мистикам» [37:8]. Но, как выяснилось, те же монахи и клирики в большинстве сами были носителями не официальной, а народной религиозности, которую точнее было бы называть религиозностью устной традиции⁷. Более того, непредвзятое знакомство с данными западной средневековой культуры в целом сегодня обнаруживает преобладающие в их основе мыслительные предпосылки, которые даже трудно назвать христианскими. Когда Р. Манселли заявил, что в Средневековье вообще «редко наблюдается настоящая христианизация как таковая» и что «о ней можно иногда говорить лишь в отношении элитарной культуры или ученой религиозности» [421:21], то он тем самым никого не ошеломил, ведь еще В. С. Соловьев представлял средневековое мировоззрение не монолитно, а раздвоенно, разнородно — как «исторический компромисс между христианством и язычеством»⁸.

Таким образом, для русской мыслительной традиции эта проблематика вообще оказалась не столь внезапной. Л. Н. Толстой указывал на бессмысленность изложения истории как всего лишь биохронологии монархов и полководцев, почувствовав главное заблуждение тогдашней историографии, при котором «историк описывает деятель-

ность отдельных лиц, по его мнению, руководивших человечеством», а понятие «весь мир» относит лишь к небольшому северо-западному уголку огромного материка, т. е. к Европе («Война и мир», 1868). Почти одновременно (1870) великий русский ученый А. Н. Веселовский (1838—1906) пришел к своему сравнительно-историческому методу через изучение обширнейших данных народной культуры, в том числе и жонглерского творчества⁹. Уже в его трудах как мощный исторический фактор проступает светская народная культура Средневековья, противостоявшая книжным доктринам и отличавшаяся особой духовной свободой, языческой раскованностью, смеховым взглядом на авторитеты, готовностью к бунту.

Как известно, «в новейшей научной литературе весьма скептически оценивается точка зрения о господстве Христианской идеологии и благочестия в средневековой Европе <...>. Автор одного из наиболее капитальных исследований <...> Ж. Туссер настойчиво предостерегает против оптимистической оценки успехов церкви. Собранный им обширный материал <...> убеждает его в том, что религиозное просвещение масс всегда стояло очень низко, существенное содержание религии оставалось непонятным <...>. Туссер вспоминает слова <...> И. Хейзинги: «...церковь боролась и проповедовала впустую» [37:335—336; 570]. Ж. Делюмо пишет: «"Христианское Средневековье" есть легенда <...>. Это "фольклоризированное Христианство" уживалось с магией и "анимистическим сознанием"; рядовой европеец был христианизирован лишь поверхностно, и нет оснований видеть в XII и XIII столетиях время наивысшего подъема Христианства, а в последующих веках — его декаданс» [37:336].

Именно народная культура заполняла собой все стороны средневековой жизни, а попытки католической церкви вести с ней борьбу приводили к той духовной напряженности, поляризации умонастроений, которая была изучена Л. П. Карсавиным и охарактеризована в его концепции антиномичности Средневековья еще в 1915 году. В своей монографии он выдвигает идею об антиномичности сознания средневекового человека как о психологическом факте, что обусловлено в духовной структуре общества антагонизмом «мирского» и «религиозного» начал. А «религиозный фонд» тоже представляет собой в свою очередь «сложное сочетание частью антиномичных элементов» и «внутренних противоречий, начало которых лежит в глубине Средневековья» [65:20, 35, 36]. Он пишет о вездесущности светской народной культуры Средневековья как о проявлении «мирского

духа, совсем не думающего о религиозном, о церкви, ее советах и заветах. Этот дух реет везде: и в грубоватой, но шумной и разнообразной жизни горожанина, и в изысканном обществе какого-нибудь двора, и в безалаберных странствованиях вагантов, в монастырской келье и шумном кабачке». По Л. П. Карсавину «мирское» — светская народная культура Средневековья — это господствующая в народном сознании зрелая оформившаяся сила, «особый замкнутый в себе круг идей и чувств» [65:19–20]. Таким образом, приступив к изучению феномена средневековой народной культуры за полвека до Ж. Ле Гоффа и его последователей Л. Карсавин опередил проблематику нынешней культурологии проницательностью своих выводов о мирском слое средневекового сознания¹⁰.

Его положения нашли затем своеобразную параллель в монографии М. М. Бахтина [9], сосредоточенной, как известно, на карнавальном аспекте средневекового мира («смеховая культура»), но на самом деле портретировавшей под этим «смеховым псевдонимом» существенные стороны народной культуры вообще. «Народный смех» по М. М. Бахтину близок тому, что Л. П. Карсавин называл «мирским духом», условия использования обоих понятий почти совпадают¹¹.

Если сегодня аристократизированное мышление уже не всевластно в общей историографии, то его инерция сохраняется в музыкально-исторической науке, все еще предпочитающей при описании музыкальной культуры Средневековья использовать в качестве материала исключительно письменную продукцию клира, отдавая ей по старой привычке ценностные и количественные предпочтения при характеристике эпохи. Такое искусственно суженное историческое пространство долгое время психологически преграждало путь к изучению всех сторон музыкальной культуры¹².

Если неизученность музыкального фольклора того времени признавалась в принципе как проблема и как-то объяснялась недостатком достоверного материала, то профессиональное творчество менестрелей и шпильманов либо приравнивалось к фольклору, либо вскользь упоминалось как нечто самобытно-обаятельное, но все же второстепенное и специфическое. На самом деле специфически-редкостным и непонятным для народного сознания Средневековья был именно корпус музыкальных рукописей, доступных лишь наиболее образованным из клириков. И звучание мензуральной ученой музыки с латинским текстом было чуждым для простолюдинов того времени, не владевших искусством дискантирования, не воспринимав-

ших и чаще всего не имевших возможности слушать ни лиможские органы, ни многоголосие школы Нотр-Дам, ни полифонические мессы, мотеты или баллады. Немногочисленная аудитория для такой музыки имелась лишь в некоторых городах и монастырях (Об элитарности ранних полифонических памятников см. [SSPM:19; 442]). Ведь точно так же мало кто знал и понимал трактаты Фомы Аквинского.

Духовная музыка Средневековья сочинялась клириками и курсировала в узкой сфере клириков-певчих, обучение которых дорого обходилось монастырям и выстраивалось по программе теологического образования. В то время не существовало просто «композиторов» и «исполнителей» вне официальной церкви¹³.

Музыка в народе и музыка в храме, казалось бы, явно различались. Если в быту музыка менестрелей задавала ход карнавалам и застольям, игрищам и трудам, и т.п., то церковное пение изымало человека из мира привычек, переключало в священную ипостась, а духовные силы направляло ввысь. Вместе с тем, большой талант, гений и музыкальность в человеке — от Бога. Труды через талант — приближение к Божественному. А гений в любом искусстве угадывает Божий знак сразу. В свою беседу с Божественным он вовлекает окружающих. Известна легенда о жонглере, который обратился к Богородице с мольбой. Увы, он не знал латинских молитв и не владел витийством песнопений, поэтому решил подарить Богородице плоды своего мастерства — принял перед иконой кувыряться. Делал это он мастерски, от души, и был услышан.

Главная ценностная категория жонглерского искусства — радость (*joie, grant joie, gle, vröude, mirth*) как горение на уровне высшего мастерства (нагляднее об этом — во второй главе). Мастерство проявляется через угадывание Божьего дара. Поэтому и менестрель, и храмовый певчий, получая такой дар и высветив лучшее в своей сфере, попадают в духовный резонанс друг с другом, когда достигают высот. «Искусство есть *служение и радость*, — писал великий мыслитель Иван Ильин, — служение художника, который его творит и создает для того, чтобы *вовлечь и нас* в служение с собою. [...] *Радость*... Она доступна не каждому [...]. Она рождается из *страдания и одоления* [...]. Радость идет из духовной глубины, пострадавшей до одоления и озарения [...]. Радость есть *духовное состояние*, она от неба и от Божества»¹⁴.

Художественная жизнь средневекового человека в своих лучших проявлениях заполнялась музыкой, несущей радость из духовной глубины. Такая музыка привлекала общительностью и красочностью.

Это музыкальное искусство менестрелей.

Жонглерско-менестрельная деятельность была сердцевинной средневековой народной культуры и резонировала с настроениями большинства населения своего времени. Исторические сведения об этой деятельности в ее оформившемся виде проступают в источниках на протяжении нескольких столетий — от IX до конца XVII вв. Устойчивая народно-профессиональная жонглерская традиция с почти тысячелетней историей содержит в себе целый перечень многообразных качеств, вмещающихся в единое понятие европейской менестрельной культуры. Эта культура, чуждая книжной логике и книжным ценностям, невыразимая с помощью одних лишь начертаний, букв, неум и мензуральных знаков, проявлявшая себя в произнесенном слове и пропетом стихе, в столкновении и вибрации инструментальных звучаний, в артистическом обаянии жонглера, в ухающем гвалте пляшущих вилланов.

Исторический переход от менестрельной традиции, основанной на устном профессионализме, к практике нового времени, основанной на опусной музыке — это переход от одной самостоятельной культуры к другой¹⁵. Обе порождены своими историческими жизненными условиями. Музыкознание долгие годы накапливало опыт осмысления именно второй из них. Исследование же первой только начинается.

В постепенном процессе смены культур побеждал новоевропейский принцип сочинения, разучивания и исполнения фиксируемых произведений, вызревший в нотированных памятниках «доопусной» музыки Средневековья и Возрождения. «Если традиция или отдельный индивидуум переходят от устного творчества к письменному, то переход совершается от зрелого сформировавшегося стиля к стилю невнятного, неразвитого, эмбрионального» [415:134]. Еще платоновский Сократ (в «Федре») «связывает с письмом не прогресс культуры, а утрату ею высокого уровня, достигнутого бесписьменным обществом» [83:10]. По верному замечанию Ю. Лотмана «появление письменности не усложнило, а упростило семиотическую структуру культуры» [83:8]. В этом отношении и раннее письменное музыкальное творчество как молодое искусство поначалу не могло конкурировать с давней и разветвленной менестрельной традицией, пользовавшейся исключительным влиянием в народной среде. Духовные ценности этой среды курсировали в устной сфере и воспринимались в звучании живой интонации. И средневековая словесность на народных языках также была адресована не читателям, а слушателям. Как поэтическая лирика, так и продолжительные эпические по-

вестования чаще всего пелись или речитировались нараспев и предназначались для артистической реализации перед неграмотной, но заинтересованной и отзывчивой публикой.

Грамотные люди в средние века долгое время были редкостью: средневековый грамотей — *litteratus* — это прежде всего знаток латыни, без которой чтению вообще не обучали¹⁶. Книга была роскошью. Ведь только на один лист пергамена шла шкура целого теленка или овцы, а для изготовления одной книги нужно было зарезать большое стадо, и дальнейшая работа пергаменариев, писцов, переплетчиков часто тянулась годами¹⁷. Купить такое изделие мог лишь обладатель казны, а круг богачей и круг читателей вплоть до XII века совпадали редко¹⁸. Для высшего сословия чтение книг долгое время считалось недостойным занятием, в корпении над письменами видели ущербность, удел сгорбленных монахов, а не сверкающего доспехами всадника. Грамотные миряне, правда, тоже встречались, но это чаще всего были куртуазные дамы, которым и преподносились восхваляющие их песни (запись стихотворного текста). И меценат-феодал заказывал поэму в виде красивой рукописи, как правило, не для себя, а для читающей дамы¹⁹.

Взяв в руки книгу, средневековый знаток грамоты всегда читал ее во всеуслышанье, а наедине с книгой нашептывал текст сам себе. Молчаливое же чтение было высоким искусством, которым владели только мастера из монастырских скрипториев: в помещении, где все занято перепиской книг, необходима тишина. Ведь только в наше время иронически воспринимается явно недалекий человек, если он шевелит губами над книгой. Для средневекового общества «читать» означало «зачитывать вслух», и книга подразумевала произнесение текста, его слуховое восприятие.

Более того, вплоть до XIII века не умели читать и писать не только феодалы, но даже многие поэты! [331:140]. Зато их феноменально разработанная память, их творческая способность к спонтанному складыванию новых поэм, в том числе и продолжительностью в несколько тысяч пропетых стихов, а также к беспрестанному отбору интонационно-поэтических средств, — но в уме, в собственном воображении, а не на пергамене — все это качества средневекового поэта-певца, совершенно неведомые нам, почти невероятные с точки зрения носителя книжных привычек. Для постижения особенностей средневековой народной культуры и прежде всего менестрельного пласта необходимо от такой книжной психологии полностью отключиться, чтобы представить себе всю мощь устной традиции, разнообраз-

разие профессиональных форм ее существования, самобытность мышления ее представителей, ее исключительное монополизирующее влияние на духовную жизнь средневекового человека.

Правда, в контексте европейских историко-культурных проблем понятие устного музыкального, а в особенности музыкально-поэтического профессионализма все еще режет слух, хотя признание самой возможности процветания в прошлом высокой бесписьменной традиции психологически труднее дается филологам, чем историкам музыки. Любой музыкант знает, что полная «скриптуализация» его искусства нереальна. Наша вера во всеислие письменности тенденциозна. Она порождена общеевропейским самовнушением, парадоксально заставляющем забыть о бесчисленных художественно-психологических звуковых грациях и оттенках, непередаваемых никакой нотописью, а только перенимаемых.

Если средневековый менестрель-инструменталист в самых общих принципах своего выступления перед публикой подобен, например, сегодняшнему джазовому музыканту (сравнение прямолинейно, но зримо), то в сходной роли работает и поющий поэт, создатель эпоса. Как и всякая профессиональная импровизация, его искусство связано со сложной системой канонов, он разрабатывает унаследованный формульный фонд. Средневековый поэт-певец был исполнителем, творцом, актером и режиссером повествования одновременно, он использовал заданные сюжетные построения для внезапных изменений. «В его распоряжении целый набор заранее освоенных им традиционных формул, которые он молниеносно связывает воедино, чтобы создать стройные стихи; он творит на особом языке, минимальная выделяемая единица которого — не отдельное слово, а формула <...>. Запас формул в любой устной традиции создается столетиями, медленным процессом проб и ошибок» [100:99].

Устность — это не только импровизация, а импровизация вовсе не означает что-то исключительно неканоническое, только случайное и не соотносимое с профессиональной ценностной шкалой, с мастерством. Здесь жесткость элементов, заданных многовековой традицией, компенсируется предельной подвижностью в момент творчества на публике: все стремительно создается вновь, хотя материал и методы прочно унаследованы и усвоены. Признаки устности любого певшегося когда-то повествования распознаются даже после переработки записавшим его грамотником²⁰.

Историки литературы, несмотря на выводы об устной природе жонглерского творчества, долго не замечали специфики текстов, по-

рожденных этой традицией. Теоретизирующее стремление установить в некогда певшейся словесности — явления подвижном, находившемся в беспрестанном становлении — жесткий срез нормативной поэтики неизбежно расщепляет ее целостность; из нее извлекается только одна, вербальная сторона, которая подсознательно типологически приравнивается, по существу, к печатным произведениям, — то есть, к совершенно иной культуре — и рассматривается уже в столь препарированном виде.

А музыкальная медиевистика, занятая палеографическим и т. п. анализом нотированных рукописей, большей частью гнушалась средневековой поющей словесности, считая ее материалом истории литературы, при этом явные отпечатки устной традиции в гимнографии, песенных сборниках, инструментальных табулатурах и т. п. долгое время оставались незамеченными. Речь идет не о подмечивании тех или иных следов былого процветания особой творческой практики, ушедшей в прошлое, а о характеристике зрелой многовековой художественной культуры, обладавшей своими высотами ремесла, своим равновесием в соотношении канона и личностного почина, своими ценностными мерками. Ее внутренняя жизнь обеспечена особым взаимодействием единичной памяти носителя-избранника данной культуры с общей памятью его публики, в конечном счете совмещающихся в совокупной памяти поколения. Природа этого срастания весьма затейлива, ибо традиция хотя и впитывает художественные достижения своих избранников, но лишь те из них, которые приемлемы в данную пору для всех. У толпы отбор жесткий. Слишком личные причины она отметет (подробнее о том же — во 2 главе).

Иное в письменной сфере. За работой пишущий автор чувствует себя духовным диктатором: его фантазия в момент творчества ничем не стеснена, и он осознанно правит умами своих будущих подданных, для которых тиражированный текст окончателен. Писательский труд содержит момент такого заочного «упоения властью». Воля читателей в таком делании протупает весьма опосредованно, и даже бойкот с их стороны не опасен для автора: если в его тексте есть плодотворные находки, они рано или поздно будут извлечены из забвения²¹. Но анонимная природа общения с читающей публикой отчуждает автора от нее. И даже если у пишущего много единомышленников среди читателей, определенный зазор отчуждения здесь всегда зияет и всегда воздействует на тон изложения, никогда при этом не достигающий того уровня единодушия и доходчивости подтекста, которые возможны лишь в живой работе перед слушателями.

Поначалу письменность входит в культуру как азбучная запись словес, но впоследствии оказывает мощное обратное действие на мышление и образ жизни общества. Превратившись, наконец, из мало-заметного свойства в управляющий центр всех мыслительных привычек, она вытесняет память о ценностях устной культуры и способах ее существования. Эту переломную ситуацию принято иллюстрировать известной сценой из «Федра» Платона [362; 564; 83:9–10]. В ответ на предложение ибисоголового бога Тевта принять изобретенную им письменность как средство памяти и мудрости, египетский царь заметил, что это лишь погубит развитую память, лишив ее постоянного упражнения, ибо все начнут надеяться на письмена, «припоминать станут извне, доверяясь письму, по посторонним знакам, а не изнутри, сами собою» [109:216–217]. Иными словами, новшество лишь заражает забывчивостью и ослабляет способность к непосредственной преемственности, к живой традиции. Человек письменной цивилизации часто перестает замечать даже свои собственные духовные ощущения, «идеи-озарения», если они не поддаются словесному формулированию и записи²².

Рефлексамии книжного взгляда на мир пронизаны все мелочи и ходы современного мышления, что резко отозвалось и на европейской музыкальной культуре. Хотя свои системы нотописи сложились не только в Европе, но именно здесь и нигде более фетишизация письменности породила, как известно, идею произведения в его исчерпывающей единственности и феномен письменной композиторской работы, которая внешне-типологически (редактура черновых вариантов и т. п.) гораздо ближе писательскому труду, чем музыкантскому, если отвернуться от различий в самом материале творчества²³.

Ничего подобного нет в других культурах. Уникальность европейской традиции именно в ее музыкальных памятниках-шедеврах — духовных достопримечательностях, составивших ее величие и общечеловеческое значение. Имеется в виду классическое наследие последних трех столетий, поддающееся описанию в категориях композиторской культуры. Однако тот же способ уже несостоятелен по отношению к более ранним эпохам, причем не только к фольклору и жонглерскому творчеству, но и к старым нотированным памятникам, ведь это часто еще не «произведения», а конспекты музицирования.

Лишь для богословски образованных сочинителей-мензуралистов запись своей музыкальной пьесы на пергамене могла быть целью, но и здесь желанным результатом было не столько произведение как единственный вариант звучания, сколько сама процедура увековечи-

вания; не просто творить, а изготовить книгу, овеществленное воплощение своего мастерства — вот цель артиста ранней письменной формации. Вспомним основательность, с которой каноник, музыкант и поэт Гильом де Машо собирал свои сочинения в едином кодексе под рубрикой: «Книга, в которую я поместил все мои работы» (букв. «вещи» — choses).

Если в наше время европейская нотопись выступает в функции «пред-писания», то в ранней музыке — в виде «пост-писания», записи «пост фактум» — «протокольной нотации»²⁴. В этой терминологии отражены, правда, лишь наиболее общие принципы. Средневековые и ренессансные полифонисты, например, тоже кропотливо работали над своими пьесами, прежде чем заносить их в рукопись [51], идеал «совершенного произведения» (Н. Листений: *opus perfectum*) зрел уже у них. Нельзя полностью отказывать старым мастерам в «чувстве опуса». Но им свойственна особая, исторически самобытная форма осознания композиции, вещи, которая часто понималась как авторитетная сентенция, как аллегория проповеди или складного умозаключения, притчи, пословицы, истолкования.

Музыкальная форма (или «жанр») не только осознается как нечто замкнутое, существующее самостоятельно, но иногда даже олицетворяется, выступает как герой со своим монологом, если в поэтическом тексте «сама себя объясняет», рассказывает, например, о своей структуре в первом лице. Музыкальная пьеса (рондо, канон, танец) выступает в виде аллегорической фигуры, откровенничающей с нами, звучит как бы «голос вещи» (*vox rei*). Знаменитое рондо Машо «Ma fin», в котором верхний голос — ракоход среднего, а одна половина нижнего голоса служит ракоходом другой, в своем тексте рассказывает о себе, о том, как оно сделано («Мое окончание есть мое начало...» и т. д.). Бесконечный канон Бода Кордые «Tout par compas....» (начало XV в.) сам «обращается» к исполнителю: «Я весь скомпонован циркулем, / ласковая просьба, приятель, к тебе, / я весь скомпонован циркулем / безупречно в этом круге, / Полностью трижды меня проведешь, / волен вести веселее, / если с истинным чувством меня пропоешь. / Я весь скомпонован циркулем / <...>, дабы пели меня как можно точнее». Слова «циркулем» (*par compas*) и «в этом круге» (*en ceste ro(n)de*) указывают и на «круговой канон», и на его аллегоризованный графизм в самой рукописи: пьеса записана на фигурном нотоносце в форме круга (Ms Chantilly 1047; cf. [MGG:Bd.2, Sp.1666; 202:124; 451:187–193]). Кстати, другая его пьеса сходным образом реализует ключевое слово с помо-

щью фигурного нотоносца в контурах «сердца» [175:482]. Своеобразные монологи танцев прочтем в «Оркезографии» Арбо: «Я бас-данс, королева мензур и заслуживаю короны. <...>. Я — сальтарелло по прозванию па-де-Брабант, на две шестых быстрее, чем бас-данс» [386:353] и т. д.

Встречалось и иное — монолог автора, держащего перед нами свою «вещь», доводимую им до совершенства, как ювелиром или столяром. Так, Аймерик де Пегильян «не растается ни со своим инструментом, ни со своим подпилком, с помощью которых он выковыывает, оттачивает и подпиливает слова» [86:68]. Подобное есть и в песне жонглера Арнаута Даниеля: «На эту музыку, приятную и веселую. / я кладу слова, подстругивая их и подскабливая, / чтобы они стали верными и точными, / когда я пройду по ним подпилком, / и Амор тут же полирует и золотит мое пение...» (*En cest sonet...* [86:120]). Старопровансальский мастер сам может обратиться с речью к своему изделию: «Ты, песня, не преминешь сказать...» и т. д. — *No 't falhira, vers, de dir...* [86:54].

Все эти изготовленные циркулем Бода Кордые или подпилком Арнаута Даниеля «песни-вещи», персонифицируясь, выступают в качестве веселой аллегии какого-либо навыка своего автора, но (в отличие от произведения нового времени) не претендуют на роль целостного микрокосма его духовности. Они не расскажут о подробностях своего звучания, как нам бы хотелось, а лишь объявят о расстановке игровой ситуации с участием певца и слушателя, обозначат тот или иной праздничный обряд.

Такие функции пьесы и отношение к ней, идут от менестрельной культуры, где те или иные «жанры» часто становятся сигнальными атрибутами жизни (правда, чаще, именно праздничной ее стороны). Здесь любое жанровое обозначение указывает и на бытовую ситуацию, и на степень сотрудничества публики с жонглерами, и на роль музицирования в светском ритуале. Это типично менестрельное отношение к «вещи» долгое время определяло и облик письменного светского музыкального памятника. Историческая роль такой концепции — переходная от средневекового соперничества устности и ранней нотописки к новоевропейской опусной музыке.

Мои рассуждения здесь будут связаны не с устностью как таковой, а с устностью как признаком особого музыкального профессионализма и особого состояния народной художественной культуры, которую естественнее всего называть менестрельной. Речь пойдет не о практике менестрелей в условиях уже известной нам эпохи в исто-

рии музыки, но вообще о взгляде на музыкальную культуру Средневековья в целом как культуру преимущественно устную, а в своем профессиональном массиве — преимущественно менестрельную. *Вопрос ставится не просто о музыке менестрелей, а об эпохе, музыкально-историческое своеобразие которой определяется прежде всего менестрельной поэтикой.*

Прилагательное «менестрельный» и его синонимы «жонглерский», «шпильманский», «труверский» и т. п. означают здесь все, относящееся к средневековому музыкальному (и вообще художественному) профессионализму устной традиции. Его признаки можно отыскать и в довольно известных явлениях средневековой культуры, жонглерские свойства которых ранее не замечались. Вместе с тем, если у меня в тексте тот или иной артист (певец, поэт и т. п.) без оговорок назван менестрелем или жонглером (например, менестрель Жан де Конде, жонглер Алегрет и т. п.), то данное обозначение извлечено мной из исторических документов, а не подставлено произвольно, «под концепцию». Здесь не было необходимости «плодить» менестрелей: они и без того заполняли музыкальную жизнь Средневековья.

Полное и к тому же исторически последовательное описание всей эпохи именно в аспекте народной культуры пока вряд ли осуществимо. Мне хотелось бы лишь выделить в этой культуре ее самобытнейшую устно-профессиональную сферу, наметив тем самым (в пределах отпущенных мне способностей и возможностей) пути дальнейших изысканий.

Хотя вопрос о менестрельной культуре ранее не ставился, попытка подступиться к такой проблеме предпринимается мной, конечно, и на основе русских и зарубежных исследований в смежных областях. Вплотную подходят к менестрельной проблематике, как ни странно, не специальные работы о менестрелях и шпильманах (за исключением трудов В. Зальмена, Э. Фарала и ряда других), а исследования, затрагивающие феномен устной традиции в двух отношениях. Это труды, посвященные, во-первых, феномену импровизации в музыке прошлого, и во-вторых — исторической стороне музыкальной этнографии.

Проблематика соотношения импровизации (и устного творчества вообще) с принципом нотописы в истории европейской музыки впервые разрабатывалась венгерским ученым Эрнстом Ферандом [293]. Его открытия никто, естественно, не опроверг, ибо они основаны на документированном материале. Но и следовать за Э. Ферандом его коллеги долго не решались. Авторы книг по истории музыки средних

веков — от Г. Рийза до Р. Хоппина и Э. Хармена [346; 368; 490] — ограничились старыми методами. «Известно, что европейское музыкальное искусство начиная с X века в некоторых своих жанрах выборочно и постепенно изживало устные формы передачи. Тем не менее относительно удовлетворительная нотация появилась только в конце XVI столетия, а к музыкальной традиции, сплошь фиксированной письменно, это привело лишь в XIX веке» [276:105]. Во-первых, наконец, столь естественные факты и научные положения в орбиту своих изысканий ранее всего удалось таким ученым, как В. Виора, З. Зальмен, Г. Кнеплер, К. Дальхаус. Они уже в 1950–60-е годы были свободны от кодексоцентристской инерции, что и позволило им раскрыть неожиданные стороны музыкального прошлого Западной Европы²⁵.

В науке уже миновала стадия начальных подтверждений самого положения о музыкальной культуре Средневековья как преимущественно устной традиции и того факта, что вообще вся нотопись до XVII века — это лишь верхушка айсберга [202:23] и т. п. Даже григорианика все чаще рассматривается в современных исследованиях как устная традиция, в том числе и в качестве материала для фольклористики²⁶.

Уже с 1970-х гг. усердно обсуждаются вопросы о рубежных изменениях, происходивших в музыкальной культуре в пору перехода от устной к преимущественно письменной традиции²⁷, не говоря уже об инструментальной музыке, вплоть до XVII века относившейся к наиболее естественным, родовым проявлениям менестрельной культуры. Не случайно, например, герцог Вильгельм Баварский, упоминая (в письме к сестре 25.08.1584) застольную музыку своих трубачей, добавляет, что она вовсе не записана, а получается по наитию, из их собственного воображения²⁸. Само выражение «не записана» выдает и обратную возможность — в те времена могло практиковаться исполнение сочиненной вещи, а не только импровизированная ансамблевая игра. Менестрельная (бесписьменная) практика к концу XVI в. постепенно вытеснялась практикой нового типа, основанной на сотрудничестве исполнителей с автором записанной пьесы. Оба способа продолжали сосуществовать и во времена М. Преториуса, ведь он в своем трактате хотя и давал, например, рекомендации к инструментальному исполнению мотетов, но жаловался на трубачей, продолжавших в его время игнорировать нотную премудрость²⁹.

В. Виора в 1953 г. сопоставил два способа передачи музыкального наследия — «письмо» (Schrift) и собственно устную традицию —

как два исторических источника, каждый из которых по-своему ограничен и несовершенен [599]. Всякая нотопись остается «нотированной абстракцией» по сравнению с реальной музыкой. Живая традиция — напротив, — передает не избранные параметры музыки, а сама предстает в полноценном звучании, но зато не позволяет определить возраст материала и делает применение именно исторического метода наиболее трудным, ср. [276; 553]. Но историк может недостатки одной сферы восполнить преимуществами другой, ведь эти источники друг друга дополняют [599:164]. Более того, они взаимодействуют в истории, порождая переходные, гибридные, двойственные формы существования, совокупность которых образует самобытный пласт, особый период истории культуры. Эту стадию обычно стремятся разделить на два этапа — эпический и куртуазно-бюргерский. Таков контур почти всех существующих ныне периодизаций, согласно которым сначала были только дружинные певцы-сказители, носители эпоса, а затем им «на смену» пришли шпильманы и менестрели³⁰.

Непостоянство, подвижность жанровых пропорций в дошедших до нас памятниках, возможно, и создают иллюзию то расцвета, то исчезновения какого-либо вида творчества. Однако В. Зальмен, например, обнаруживает в собранном им громадном наследии шпильманских источников ясное историко-культурное единство на протяжении целой эпохи — от начала крестовых походов до появления нотопечатания [511:47]. Таким образом, роль жонглерской деятельности в культуре, способы ее существования и воздействия — все это оставалось типологически единым и мало видоизменялось на протяжении почти пяти веков.

И если с ростом городов европейская история динамично «набирает темп», а новые тенденции в пластических искусствах, в живописи и письменной культуре быстро приводят к расцвету Возрождения, то народная культура в огромной степени продолжает пребывать в особом историческом времени, с его незаметным, почти «вегетативным» движением, определяемым ныне с помощью таких выражений, как «стабильность, неизменяемость или чрезвычайно медленные перемены, повторяемость, циклизм, всесилье традиций» [38:37]. Поэтому в глубине народной культуры долго сохраняются ценности, уже потерявшие актуальность для стремительно развивающейся городской цивилизации, ибо у нее иной темп обновлений. Но в «поле напряжения» между этими двумя сферами — традиционной (народной) и динамично развивающейся (книжно-ренессансной) — курсировали культурные посредники — менестрели. Они обеспечивали взаимообогаще-

ние, синтез ценностей и художественного опыта, одновременно под-
держивая свою духовную независимость и самобытность.

Косвенные данные о наиболее ранних проявлениях западного
жонглерства настолько слиты с пост-эллинистическим мыслительным
контекстом переходной эпохи, что вряд ли могут быть без оговорок
отнесены к основному материалу медиевистики (об античных мимах
см.: [491]).

Поскольку драматичность исследования устной традиции вызвана
отсутствием у этой культуры интереса к самоописанию, к элементар-
ной хронологии, то тем сильнее в сравнении с ранним Средневековь-
ем поражает своей неожиданностью «информационный взрыв», при-
ходящийся на зрелое Средневековье (XI–XIII вв.). Для историка
это прежде всего период возникновения и мощного развития евро-
пейских городов — а первые города в южной Франции, Италии
и Испании появляются уже с IX–X вв. [116:3] — сопровождавший-
ся таким небывалым переворотом в производстве, торговле, в обла-
сти научных идей, который на сегодняшнем журналистском языке на-
зывают «бумом» или «экономическим чудом».

Не менее радикальны перемены в культуре, вызвавшие ныне
в историографии такие определения, как «Ренессанс XII века», «раннее
Возрождение», «ранний гуманизм», «Просвещение XII–XIII вв.»
и т. п., см. [21; 349; 603:VIII–IX]. Историк культуры выделит здесь
на первый план рождение университетов, появление европейской
интеллигенции в современном смысле, развитую духовную жизнь³¹.
Для историка литературы здесь важнейшая хронологическая точка
отсчета — большинство традиций и памятников словесности на евро-
пейских народных языках в тот же период начинают фиксироваться
письменно. Собственно литература получает возможность широко
конкурировать с устной словесностью. Появляются в виде рукописей
образцы народноязычной песенной лирики, прежде всего прован-
сальской, а также французской, немецкой, испанской, португальской,
ранее существовавшие изустно, не говоря уже о других ярких жанро-
вых образованиях — от скальдической поэзии до героического эпо-
са; с расцветом городов впоследствии распространяются куртуазные
романы, фавлю, лэ, сатирические поэмы, шпрухи, народноязычные
хроники; к тому же это эпоха Данте Алигьери и других выдающихся
поэтов и мыслителей.

Наконец, для историка музыки это период зарождения и стреми-
тельного развития совершенно новой практики — письменной, при-
ведшей к созданию линейной нотации, мензурального многоголосия,

первых музыкальных памятников, одним словом, к появлению ранних признаков того, что мы называем композиторским творчеством в европейском понимании.

Совокупность столь мощных первоимпульсов и перемен позволяет говорить о «величайшем прогрессивном перевороте» XI–XIII вв. в не меньшей степени, чем в отношении XV–XVI вв. — периода, для которого французский историк эпохи Второй империи Жюль Мишле придумал величественное обозначение «Ренессанс», широко распространившееся поныне³². Но все же XI–XII века точнее было бы связывать не с возрождением, а с зарождением основ городской культуры, европейской цивилизации, хотя и в средневековом варианте. Для нас важно, что и наиболее многочисленные самобытные данные менестрельной культуры, как и само понятие «менестрель», появляются в той же городской среде. Исторические причины этому — как в увеличении количества письменных свидетельств (при распространении письменности записи становились подробнее), так и в самом расцвете жонглерства в условиях возникавших повсюду городов.

Самобытными реальностями этой культуры историки не могли гнушаться полностью. Новоевропейская историография признавала в принципе существование особых форм творчества, предшествовавших появлению писательской, композиторской и т. п. деятельности в современном понимании. Еще в начале XIX в. Я. Гримм в своих классификационных положениях наряду с книжной поэзией (*Kunstpoesie*) и фольклорной (*Naturpoesie*) специально выделяет «еще одну ветвь» — героический эпос, не относящийся ни к первой категории, ни ко второй³³. Э. К. Чеймберз в монографии «Средневековая сцена» [242] рассматривает жонглерское дело как органичную часть зрелища, как материал истории театра, разделяя при этом стадию раннесредневековых скопов и стадию собственно театра менестрелей позднего Средневековья³⁴.

В современной научной литературе показателен уже сам факт обобщения крупных историко-культурных явлений с помощью менестрельной терминологии, как только узкофилологические кодексоцентристские методы отступают, и намечается свободный выход к историко-психологическому контексту. Но если значительный культурный пласт, определяемый жонглерским творчеством, уже влияет в трудах по истории литературы на способы периодизации, то трудно найти подобное же в музыкально-исторических исследованиях, хотя именно музыка обеспечивала в средние века само существование устной профессиональной словесности. Это вызвано сложившимся в музыкове-

дении предельно узким понятием жонглерско-шпильманского искусства и его роли в истории музыки.

Однако после появления трудов Э. Феранда и его последователей все пишут о европейской музыке до XVII в. как о «бесписьменной», «устной», «устно-акустической», «импровизаторской», «частично письменной» и т. п. культуре. Проблема не столько в том, что все эти неудачные термины обозначают не культуру, а лишь один ее параметр — коммуникативный (записано — не записано), — сколько в полном молчании о носителях этой самобытной культуры. Подразумеваются здесь в основном инструменталисты (или поющие поэты), а ведь их вплоть до XVII в. называли менестрелями и шпильманами (понятие «музыкант» в применении к ним начинает встречаться лишь к концу XVI в.). Главное в том, что этот разряд артистов на протяжении нескольких веков стойко сохранял свои традиции, художественные навыки, все свойства клана, что звучание и техника совместного музицирования, например, городского менестрельного ансамбля времен Данте и игра знаменитого оркестра Бассано в Венеции начала XVII в. основывались на одних и тех же принципах. Все это — единое явление, сохранявшее свой традиционный облик приблизительно с XI в. до начала нового времени и определяющее в эту эпоху практически всю профессиональную сторону светской музыкальной культуры. Но сосредоточиться на изучении такого материала труднее, чем например, адресоваться к традиции или школе, представленной общеизвестным и компактным корпусом памятников. Ведь нужно переработать множество внемusыкальных источников, в большинстве косвенных, — т. е. таких, в которых внешне нет почти ничего, напрямую связанного с жонглерами³⁵.

Поскольку в музыкальной жизни Средневековья тон в основном задавали менестрели, и с ними связано своеобразие средневековой культуры в целом, этот жонглерский материал можно извлечь отовсюду, если разработаны способы отбора. В средневековой культуре везде в той или иной мере проступает влияние жонглерской поэтики. Но в предлагаемой работе она, конечно, не приравнивается ни к импровизаторским манипуляциям, ни к народному смеху, ни к средневековому гротеску, ни к созданию фольклороподобных вещей. Ведь поэтика менестрелей — включавшая в себя и названные свойства — все же представляет собой нечто более объемное и многообразное. Об этом и книга.

Глава первая

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРОФЕССИОНАЛИЗМ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ: ПРИЗВАНИЯ И НАЗВАНИЯ

И грецы всех времен и народов несут в себе нечто общее, а средневековые — тем более. Но интересна самобытность менестрелей западных. Они заполняли музыкальную жизнь своей эпохи, задавали тон музыкальным вкусам и художественному мировоззрению современников. По сути музыкальная культура средневековой Европы в целом — это культура менестрельная. Ее носителями выступали профессионалы. Ее важнейшим (хотя и не единственным) источником и партнером был фольклор, содержащий свои ростки и элементы жонглерства. Отличия фольклорного от менестрельно-профессионального (в навыках, в материале творчества, в ситуациях музицирования) проступали в своих, средневековых формах.

Каждая эпоха подразумевает под «профессиональным» и «фольклорным» нечто свое. Само истолкование этих понятий исторично. Восприняв ценность открытого ранними романтиками феномена народного искусства, народной старины (*popular antiquities*), названного затем *folk-lore*³⁶, научная мысль не только не разгадала полностью его тайн, но и не вывела его определение³⁷. В западной этнологии к фольклору чаще относят все виды вненаучного, внекнижного общения и самопроявления людей, относящихся к ясно очерченным группам, ремеслу, местности или этносу³⁸. В русских же трудах фольклор называют только художественные формы этих проявлений — «произведения народного искусства». Они оказываются при исследовании извлеченными из жизненной (внехудожественной) среды, но и она учитывается при составлении формулировок. Поэтому в современных трудах определение фольклора как формы художественного общения, либо как совокупности таких-то «произведений»³⁹, все же обычно уточняется оговоркой о единстве в нем художественного и внехудожественного начал⁴⁰.

Сопоставив фольклор с профессиональным искусством, мы получим шанс острее прочувствовать специфику того и другого, трудно-

постижимое увидеть почти вплотную, а знакомое — в обновленных контурах. Для этого их нужно помнить культурно равноценными, как два художественных мира — совершенно разных, хоть и синхронных⁴¹. Попытка представить фольклор в виде бесхитростного предшественника профессионализма как его ребяческую, недоразвитую, грубоватую ипостась сразу притупит нашу способность к восприятию самобытности того и другого. Процедура сравнения потеряет смысл, если пойдет по тривиальной вертикали, по принципу «высокое» — «низовое»⁴². Тем более, что нам здесь необходимо сопоставить фольклор не с искусством композитора, а с менестрельно-шпильманской деятельностью, со средневековым профессионализмом устного типа⁴³.

В научной литературе, начиная с Я. Л. К. Гримма, творчество шпильманов, менестрелей и раннесредневековых эпических певцов к фольклору, конечно, не относили. Но поскольку европейская гуманитарная традиция долгое время не представляла себе иных типов профессионализма кроме книжно-опусного, то для менестрельного мира не нашлось самостоятельного классификационного звена, и для его описания пошли в ход промежуточные полутермины и наводящие оговорки. Ведь музыкально-поэтическую традицию историки всегда делили только надвое — на профессиональную сферу и фольклорную. Гуманитарные науки пронесли эту затверженную пару противоположностей непоколебимой как святыню через десятилетия⁴⁴. Только феномен шпильманского творчества был крайне неудобен, ведь он подтачивал старую классификацию. Правда, к выводу о самостоятельном историко-культурном значении носителей эпоса как профессиональных певцов, пришел в прошлом веке русский ученый В. Ф. Миллер [91:52].

Сейчас жонглеров, менестрелей, шпильманов все называют профессионалами⁴⁵, «народными профессионалами» [128:742], что само по себе естественно, ведь и в русском памятнике «Златоструй» (XVI в.) упоминаются «шпил'мани» и их «ремество» [32:35]. Более того, ныне признается их столетиями не ослабевавшая популярность среди населения средневековой Европы, их вездесущность и многочисленность. Казалось бы, эти данные уже навязывают идею о существовании мощной традиции, преобладающего культурного слоя. Миновать его уже невозможно. Но музыковедческая инерция позволяла упоминать жонглеров лишь вскользь.

Не было до недавнего времени и попыток определить критерии шпильманского профессионализма как особой артистической дея-

тельности, свойственной Средневековью. Художественный профессионализм появляется там, где существует социальная потребность в нем и соответствующие возможности его бытования, например, наличие хотя бы одной достаточно многочисленной меценатской группы, обладающей единым досугом и способной выполнять роль неутомимой аудитории — требовать от артиста все более сосредоточенной работы в своем ремесле и оплачивать ее. Социальная и формально-профессиональная стороны здесь неразделимы.

Функцию публики еще П. Г. Богатырев считал основной мерой отличия профессионального искусства от фольклора, ведь народную песню поют все, ее «исполнитель» здесь не отделен от публики [18:201], а любой слушатель — это «потенциальный будущий исполнитель». Фольклор адресован не посторонним, а самому себе и всем сразу [112:144; 142:8].

Но и эти критерии бесспорны лишь на уровне самых общих положений о «коллективности» народного творчества (в жизни его носители всегда различаются по степени одаренности, заинтересованности, манере, фольклорной активности) и лишь в отношении песенного фольклора. Не то в инструментализме: ему обучаются сознательно и систематически. В народе «все поют, а играют немногие» [558:332]. Окружение фольклорного инструменталиста — это и его публика, хотя она часто в единении с ним обеспечивает целостность обряда (например, свадебного). В фольклорной среде народные инструменталисты действуют особо. Э. Штокман назвал их «полупрофессионалами» и «бипрофессионалами», ведь музицирование — дополнительный заработок фольклорных инструменталистов (помимо основного), их второе ремесло (*Nebenberuf*)⁴⁶. Не исключено, что из их среды происходили и многие шпильманы, а в общей панораме музыкальных традиций Средневековья деятельность фольклорных инструменталистов представляла собой промежуточную зону между фольклором и жонглерской практикой. В жизни менестрель ясно отличался от фольклорного инструменталиста не только характером творчества, но и обликом: его специфическая одежда выполняла функцию сигнала, рекламы, афиши. А деревенские (фольклорные) музыканты внешне не отличимы от прочих крестьян, в иконографии их фигуры выделены в толпе только своими волынками, накрами, фольклорными шалмеями и т. п.

Еще одну категорию — внефольклорную — составляет любительское музицирование. Дилетанты — не носители фольклора, ведь они только подражают высоким образцам. Когда главный герой «Ро-

мана о фиалке» Жерар де Невер переоделся жонглером (ходовой сюжетный мотив) и пытался выдержать эту роль, он, любитель в игре на виеле, не учел всех тонкостей дела и обнаружил уже на публике, что еще не владеет искусством подыгрывать собственному пению: «Не учился я прежде / разом и петь, и играть на виеле» («Je ne suis mie appris / Chanter et vieler ensamble» [321]).

Итак, выстроить иерархию музыкальной деятельности по принципу «фольклор — любительство — профессионализм» вроде бы не так сложно. В обыденных представлениях она ясна всем. Критерий мастерства общеизвестен и подразумевается сам собой при любом определении понятия профессионализма. Но он останется весьма неопределенным, если будет применен только в количественном смысле, особенно при сравнении жонглерского искусства с фольклором.

В сфере устного творчества профессионализация начинается с избирательности. Жонглер, работающий сразу во всех амплуа — в поэтически-певческом, инструментальном, цирковом (эквилибристика, акробатика, дрессировка), повествовательном, лицедейском — не может в качественном отношении не уступать жонглеру, сосредоточенному на одном навыке (или на избранной их группе) и достигшему в этом особой виртуозности.

Мастер на все руки уступает мастеру одного своего дела.

Признаком профессионализма становится узкий отбор умения, когда «Дон Жуан в ремеслах», «мастак на все руки» заменяется специалистом, виртуозом одного амплуа. Здесь подразумевается не просто выбор одного ремесла, а также и специализация на уровне отдельных художественных средств, бывших ранее в единении⁴⁷.

Специализация на одном навыке приводит к специализации в мышлении, к стремлению достичь виртуозного совершенства в разумно ограниченной группе средств и приемов. Такое уплотнение ремесла подразумевает и наличие школы в широком смысле как сочетания двух сторон — отлаженной передачи навыков ученику и их теоретической разработанности. Причем в условиях устного профессионализма теория может быть не выписанной, и даже последовательно не выговоренной, а скрытой, свернутой в самих свойствах и ходе обучения.

Наконец, профессионализму сопутствуют начинания авторской воли и личный талант, заметные даже неискушенным. Чем сильнее индивидуальность артиста, тем явнее и разделение участников художественной ситуации на профессионала и его публику.

Я упомянул лишь основные свойства профессионализма. В реальности картина разветвленнее. Вместе с тем, названного достаточно

для предварительного определения понятия высокого ремесла в искусстве, артистической деятельности, которая может существовать на основе сочетания всех или почти всех обсуждавшихся здесь признаков как целостности. Вот их резюме: наличие предприимчивой публики и общественной потребности в профессионалах; артистическое ремесло в виде основного (единственного) заработка; сосредоточение на избранных навыках; наличие хотя бы скрытой теории и ее передача вместе с навыками во время обучения; особое напряжение между индивидуальной инициативой и системой канонов.

Теперь о средневековых музыкантах-профессионалах. Бесчисленные определения понятий «жонглер», «менестрель» или «шпильман», составленные в разное время — от эпохи Просвещения до наших дней, — сводятся к упоминанию одного или двух из перечисленных выше типологических свойств, но в полном объеме они, насколько мне известно, в существующих источниках нигде не сформулированы⁴⁸.

Емкое и единое определение здесь вряд ли вообще возможно, и не столько из-за необъятности предмета, сколько из-за самобытности его проявлений, а для них в нашем гуманитарном словаре не найти равнозначных понятий. За ними естественно было бы обратиться к современникам менестрелей, к мыслителям прошлого и к их трактатам о музыке.

Однако исторический парадокс и здесь заключен в том, что, обращаясь к текстам семи- или восьмивековой давности в поисках аутентичных свидетельств, мы обнаружим там чаще тот же демарш в прошлое, причем на такую же временную дистанцию: теоретики XI–XVI вв. чаще заимствовали свои скупые высказывания о жонглерах не из собственного слухового опыта, а из книжного наследия патристики. Менестрели, упоминаемые с помощью латинских понятий (*mimus*, *histrio*) с добавлением переосмысленного *ioculator* и некоторых других (*cantor usualis*, *cantor vulgaris*) могут символизировать в текстах трактатов невежество вообще, неосведомленность о теории и законах официального искусства⁴⁹, вплоть до немудреной брани «теоретиков» и их огульных наскоков на жонглерское искусство⁵⁰.

Вместе с тем теоретические нападки на жонглеров скорее производят впечатление клишированных риторических оборотов, ибо заимствовались из одних и тех же рукописей и повторялись. Более того они, судя по контексту, не имели отношения ни к впечатлениям от музыкальной жизни своего времени, ни к личному мнению самих книжников, с удовольствием внимавших менестрелям в реальности⁵¹. По-

тому и чувствуется некоторое напряжение между книжными установлениями и музыкальностью самих авторов трактатов, вынужденно признававших, что менестрелям, оказывается, доступно все — и благозвучие, и стройность в духе правил. Жонглеры еще в XII в. «сладостно» (*dulce*) и «безупречно поют мирские песни» (*laica egreprehensibiliter jubilant odas*) теоретика Арибо Схоласту [GS:Т.II, 225]. Но и спустя столетия они, по мнению Якоба Льежского, «сладостно поют либо сладостный напев слагают» (*dulciter cantent vel dulcem cantum component* [CS:Т.II, 312]). Якобу вторит Иоанн Афлигемский («*De musica*»): «Иногда наблюдаем, как сочиняют благозвучные песни жонглеры и менестрели, которые совершенно безграмотны» (*Joculatores vel histriones, qui prorsus sunt illiterati, dulcisonas aliquando videmus contexere cantilenas* [598:90]).

Вероятно конфронтация народной и элитарной культур каким-то сложно опосредованным образом высветилась и в соседстве хвалы и хвалы в адрес «народных канторов» в текстах теоретических трактатов. Удивляясь жонглерам, правильно ведущим напевы к финалису (Арибо [GS:Т.II, 225]) и толково обращающимся с «ритмикой и метрикой» в своей музыке (Энгельберт Адмонтский, [GS:Т.II, 289]), причем совершенно неосознанно, интуитивно, «руководствуясь только [своей] склонностью»³², «природным (*naturalis*) чутьем» в повседневной практике (*per usum*), а не в изучении правил, средневековые теоретики пытались объяснить этот феномен присущими человеку врожденными музыкальными свойствами. Но и такое умозаключение, как проследил В. Виора, восходит к Боэцию и через него — к античности [598:86—94; 511:63—64, 68—69, 73—76].

Какими бы ни были мотивы признания клириками ценностного смысла в жонглерском музицировании, их оказалось недостаточно для выхода к более обстоятельной рефлексии. Если даже Фома Аквинский выступил с апологией менестрелей (гистрионов), то принципиальная возможность для дальнейшего описания их творчества, казалось бы, была открыта, ведь авторитет Фомы [3] поднимал сказанное им до уровня санкции, например: «Среди всех вещей, для утешения пригодных, можно назвать несколько пристойных ремесел, например, менестрелей, устраивающих людям потеху. Ремесло менестрелей само по себе не предосудительно, если только заниматься им в меру, т. е. без непозволительных словес и действий во время игры» [511:68].

Тем не менее теоретической интерпретацией жонглерского и народного творчества никто специально не занимался за исключением

великого музыканта Иоанна де Грокейо (fl. ca. 1300), не только описавшего и классифицировавшего популярные песни и наигрыши того времени, но и обратившегося к их ценностному и социологическому анализу. Правда до рассуждений об авторах таких образцов он не дошел, конкретно упомянув лишь одного менестреля. Другие же теоретики если и упоминали об инструменталистах и певцах, то лишь в духе подражания текстам патристики. Ведь традиционное противопоставление философствующего теоретика (*musicus*) бездумному практику (*cantor*) обыгрывалось веками, причем работа кантора приравнивалась (Иоанном Афлигемским, Иеронимом Моравским и др., см. [RQ:13]) то к скрипу мельничного колеса, то к пьяному горлопанству³³. При этом фигура критикуемого «кантора» настолько зааллегоризирована, — как, например, в популярном шестистишии Гвидо Аретинского, — что неясно, кого здесь бранят — дурного церковного певчего, жонглера, фольклорного исполнителя, дилетанта или всех сразу³⁴.

Поэтому информативнее иногда оказываются внемузыкальные источники, например, покаянные книги, инструктировавшие клир о границах греховности той или иной деятельности, в том числе на тему «могут ли шпильманы заниматься своим многопотешным ремеслом, избегая греха» («Книга добродетелей», Люцерн, 1328 [511:69]). Здесь же дается классификация артистов. Правда, эти тексты, в том числе их положения о жонглерах, на протяжении нескольких веков лишь повторяются, Часто цитируемые слова из покаянной книги английского клирика XIII в. Томаса Кэбхема — это лишь один из вариантов традиционного «формульного» текста, варьированно воспроизведенного, например, двумя веками позже также и у силезского минорита Николая Козеля [511:69]. Такие классификации начинаются обычно с упоминания хореографически-цирковой группы ремесел: это акробаты и танцовщики с добавлением фокусников (у Томаса) и дрессировщиков (у Козеля). Вторую группу составляют «бродячие шуты» — бездомные, но принимаемые при дворах. Имеются в виду, вероятно, странствующие школяры-песнетворцы — ваганты и голиарды — кормившиеся своей полукнижной поэзией. В третьей группе, наконец, затронуты собственно менестрели-инструменталисты, которые, однако, не только играют (Николай Козель: *ludunt in musicis instrumentis*) но одновременно могут петь и песни, популярные в тавернах, и героический эпос, причем как для городской публики, так и для королей и принцев «ради освежения головы» (*ad refrigerium capitis*; cf.[511:69]). В версии Томаса упомянуты и ус-

троители зрелищ — вероятно, лицедеи жонглерского театра, балаганного представления — но эта по существу четвертая группа скорее всего состояла из представителей первых трех или, во всяком случае, не обходилась без них⁵⁵.

Лишь констатирующий слой этих классификаций пригоден в качестве материала, ибо оценочные доводы представлены набором клерикальных трюизмов во всех таких текстах — от пособия XIII в. «О семи таинствах» (здесь то же, что у Кэбхема, но короче, ср. [311:25]) до переводов на народные языки («Дворянский сад», XV в. [311:25]). Реальные профессионально-артистические критерии компиляторов этих текстов не интересовали. Почти экспертом выглядит на таком фоне итальянский теолог XIII в. Буонкомпаньо, упоминавший не только о плясунах, но и о всех жонглерах с поэтическими, музыкальными и звукоподражательными амплуа — о певцах, представлявших свои песни, об имитаторах пения птиц и ослиных криков, об инструменталистах, игравших на виеле (*de violatore*), на органистре (*de symphonatore*), на арфе (*de arpatore*) и др. [FJA:№166]. Он затронул лексику из профессиональной среды самих жонглеров, более специально и подробно различавших свои амплуа.

Поэтому самые полные данные представлены в жонглерских текстах — в средневековой словесности на народных языках. Извлекаемые оттуда описания сцен профессионального музицирования и танцевально-цирковых выступлений могли бы составить внушительный том, а перечни артистических профессий воспринимаются как жонглерские каталоги в стихах. Кретьен де Труа, Гартман фон Ауэ, Конрад Вюрцбургский, анонимный автор «Фламенки» при описании большого праздника связывают значительность происходящего с многообразием зрелищ. Ничто так не украшает рассказ о празднестве, как описание жонглерской программы и виртуозности артистических навыков, как, например, в романе Кретьена де Труа (XII в.): «Когда собрался весь двор, то не осталось в целом крае ни одного менестреля, умелого развлекателя, миновавшего замок. В зале царило всеобщее веселье, каждый [менестрель] показывал все, что умел: кто прыгал, кто кувыркался, кто фокусничал, кто рассказывал, кто пел, кто насвистывал, кто наигрывал, кто на арфе, кто на ротте, кто на ребеке, кто на виеле, кто на флейте, кто на шалмее. А девицы танцевали каролу» («Эрек и Энида», ст. 2035—2047). Более двухсот стихов занимает описание праздника в старопровансальском романе «Фламенка». Здесь сочетаются зрелища всех видов: жонглерские (музыкальные, словесно-музыкальные, цирковые), внежонглерские

(турнир рыцарей) и смешанные (сцена бала, аллегорическое представление), причем каждый раздел представлен насыщенным перечнем, например (ст. 592–616, перевод А. Наймана): «Жонглеров наступил черед: / Привлечь внимание все хотят / Настройкой струн на разный лад, / Игрой неслыханной дотоле, / Исполнить новый на виоле / Напев, кансону, лэ, дескорт / Искусней прочих каждый горд. / Лэ жимолости там на вьелле / Играют, здесь — лэ Тинтажеля; / Там — песнь влюбленным совершенным, / Здесь — сочиненную Ивеном. / То лютни, то виолы чьей-то / Звук слышен, то рожка, то флейты; / Тут голос жиги; рядом — роты, / Один — слова, другой — к ним ноты, / [в оригинале иначе: «Один поет (слова), другой играет» (*L'us diz los motz e l'autrels nota*; ст. 606)] У тех — свирель, с волынкой эти, / На дудке тот, тот — на мюзете; / Тот — на мандоле, там — звенят / Псалтерий с монохордом в ряд; / У тех — театр марионеток; / жонглер ножами — быстр и меток; / Тот — пляшет с кубком, тот — скользит / Змеей, тот — делает кульбит, / Тот — в обруч прыгает, кого, / Не знаешь выше мастерство».

Эти примеры, относящиеся к XII и XIII вв., дополним сходным фрагментом из шпильманского сборника XIV в. «Карлмайнет»: «И прибыли туда из дальних краев сто менестрелей, которые у нас зовутся шпильманами. Они способны рассказывать о славном оружии [о битвах], петь о приключениях и о вещах, происходивших в стародавние времена. А еще явились и такие, которые о жизни и о любви не по-писаному поведали и извлекали из виел печальные звучания. Одни отменно играли на роге, другие слыли певцами. Иные сладостно играли на деревянных и на костяных флейтах. Одни хорошо играли мотеты на волынках, другие так играли на арфах и ребеках, что все вокруг охотно замолкали. Некоторые игрой на псалтерии сердечную скорбь обращали в радость. Были и такие, что игрой на цинках в Париже зарабатывали. Были и мастеровитые фокусники, что под колпаком свои чудеса припрятали. А кое-кто и азартные игры готов был устроить. Некоторые ловко подбрасывали чашки и на палочки ловили, некоторые кувыркались и прыгали, некоторые много пели, некоторые в любой момент могли заставить коней кланяться и катать мартышек, а еще некоторые могли танцевать с собачками. Были и такие, которые могли у всех на виду разжевать сверкающие камни. Некоторые из них славились умением заглатывать полыхающее пламя и выдувать его изо рта. А еще появился там певец, который мог долго заливаться соловьем и сверх того других птиц изображать. Еще один трубил как олень и кричал павлином. Да что тут

долго рассказывать! Лучшие весельчаки собрались там отовсюду, обо всех не расскажешь. Одним словом (и это правда), принимали их с великой радостью» (Karlmeinet: 287, 11 etc.; [589]).

В подобных сценах заметна специализированная трактовка профессионалов: навыки распределены равномерно, по формуле «этот делает одно, тот — другое...» и т. д. При этом не выводится и не восхваляется ни один жонглер, который бы делал сразу многое или что-то совмещал. Но хотя на празднество и съезжаются узкие специалисты, название дано им одно на все ремесла: во «Фламенке» — «жонглер», в «Карлмайнете» — «менестрель», уравненный со «шпильманом» и т. д. Такое суммарное обозначение всех артистических профессий (в его различных диалектных вариантах, но в единой обобщающей роли) преобладало в народной речи, и повествователь говорил в этой ситуации от имени публики, хотя сам скорее всего представлял жонглерскую среду и наверняка владел ее специализированной лексикой.

Бесконечный перечень жонглерских ремесел, известных из памятников средневековой словесности, хроник, покаянных книг, юридических и финансовых документов, из иконографии и т. д., можно объединить в четыре группы родственных навыков как главные разновидности артистического профессионализма того времени, а именно:

1. «Зрелищно-цирковой» профессионализм, представленный деятельностью акробатов гимнастов, эквилибристов (в том числе жонглирующих), канатоходцев, иллюзионистов, дрессировщиков, танцоров и танцовщиц.

Здесь трудно провести грань между профессионалами и непрофессионалами. На празднествах, собиравших сотни жонглеров, карнавальная ситуация часто в едином зрелище перемешивала развлекателей и их публику, приезжих лицедеев и ряженных горожан, всеобщие фольклорные игры и выступления мастеров-виртуозов. Профессионалы высокого класса соседствовали с полупрофессионалами, лицедействовавшими только в сутолоке торжеств⁵⁶.

2. Профессионализм поющих поэтов — носителей-авторов героического и «рыцарского» эпоса, а также лирической и социально-полемической поэзии, аккомпанировавших себе на струнных инструментах (ротта, арфа, лютня, мандола, псалтерий и т. д.) и выступавших также в роли рассказчиков (на материале исторических событий, новостей, сказок, агиографических преданий). Искусство барда, скальда, скопа, жонглера, автора-исполнителя героических или лирических песней, поющего, речитирующего, выкрикивающего, выщептываю-

щего их, аккомпанирующего себе, усиливающего впечатление мимикой, жестикуляцией и т. п., чаще рассматривается именно в литературоведении⁵⁷. И это естественно, ибо на первом плане здесь навыки словесности, а музыкальная интонация почти рудиментарна, она — лишь способ произнесения, озвучивания слова. Это профессионализм прежде всего словесников, хотя музыкальный, актерский и другие компоненты этого совокупного искусства небезразличны музыкознанию и истории культуры. Если в наше время певцами становятся лишь обладатели голоса, то в средние века в певцы шли прежде всего те, у кого хорошая память, талант к словесности, к импровизации, интерес к историческим преданиям⁵⁸.

3. Профессионализм менестрелей-инструменталистов, владевших игрой на нескольких инструментах, а также ансамблевыми навыками.

4. Синтетические, промежуточные, переходные формы профессионализма, представленные прежде всего различными сочетаниями лицедейства, хореографии и пантомимы с уже упоминавшимися ремеслами и с некоторыми фольклорными элементами. Сюда же можно отнести и явления, находящиеся на пограничье устной и книжной сфер, все разновидности «жонглерско-литературной деятельности», например, устно-письменный профессионализм бывших клириков и школяров, насаждавших свою поэзию (латинскую, макароническую и на народных языках) не только в куртуазной обстановке, но и в народной среде, в фольклорных ситуациях (так называемые «ваганты» и «голиарды»). Их творчество — «менестрелизованная» книжная поэзия, всегда выбалтывающая тайну социальной судьбы авторов, их путь из клириков в лирики. Хотя в жизни эти «длинноволосые школяры» (*scolares cum longa coma*) были явно обособлены в некую таинственную касту (по Ж. Бедье — средневековый вариант масонства, см. [MOFJ:№34]), они делили с менестрелями их публику, взаимодействуя тем самым с народной культурой⁵⁹.

Одним словом, к этой группе относится любая артистическая деятельность, основанная на смешанных, межремесленных навыках. Например, это профессиональные лицедеи, «режиссировавшие» фольклорные балаганно-театральные действия или возглавлявшие шествие громыхающих «шаривари» (шумовых ансамблей); это и фольклоризированные, «реликтовые» менестрели XVIII в. (деревенские скрипачи); это менестрели, не погнушавшиеся получением книжного образования, но оставшиеся при этом духовно независимыми и сохранившими самобытность жонглерского мышления. Такие менестрели-грамотеи, «культурные миксты» упорно оставались чуждыми

духу книжности, в отличие от вагантов — исконных книжников, лишь в той или иной мере адаптировавшихся в жонглерской среде. Грамотный менестрель-рассказчик совмещает устные навыки с работой писца, оформляющего свои истории в виде рукописи. Такими «литературными менестрелями», «духовными кентаврами» были в XIV в. менестрели Ватрике Браснье, Жан де Конде и его отец Бодуэн [401; 404]. Ватрике в изготовленном им же рукописном сборнике своих сочинений сообщает, что он менестрель по прозванию Ватрике Браснье из Кувена: «Другим ремеслом не владею, кроме как рассказывать красивые истории и сочинять. К иному непричастен». [404:396], или: «Ватрике зовусь <...>, менестрель при графе де Блуа» [404:397]. То, что он был именно менестрелем, а не писателем-книжником, ясно и из его рассказов о своей работе: «В год <...> тысяча триста двадцать седьмой с Рождества Господа Нашего, в середине октября в Монферране, если не запамятовал, был с графом у Блезуа, ему я рассказывал кое-какие сказки, добрые поучительные истории («экземплы») и поэмы, недавно сделанные (fais de nouvel) и давнишние» [404:397]. Выражение *je contaï* — «я рассказывал» — могло означать различные формы произнесения, вплоть до напевного речитирования, но не зачитывание сплошь по рукописи. Сохранившийся на миниатюрах облик Ватрике несет в себе придворно-менестрельные и полушутовские черты: это кудрявый молодец в одежде (плащ с капюшоном) с раскраской «ми-парти», перекрестно [HLF:T.35, 395—396]. Деятельность Ватрике, близкого и к традиции устного творчества, и к письменной нравоучительной литературе, можно полностью отнести к этой промежуточной сфере, представленной полуклириками-полужонглерами, умеющими читать по-латыни, записывать и излагать истории стихами, но и подолгу рассказывать легенды перед публикой, пользуясь при этом не рукописями, а лишь эпической техникой перемешивания сюжетных узлов. Анализ его poem, изобилующих поучительными житейскими общими местами, набором средневековых клише или аллегорическими фигурами, как в романах и поэмах его более утонченных современников — Филиппа де Мезьера и Гильома де Машо, открыл бы нам самобытность именно такого типа творческой личности. Такие литературные менестрели составили мало кем ныне понятую страницу истории культуры. Ведь их творчество литературоведы часто называют «тривиальным», «утомительным» и т. п., наследие менестрелей Бодуэна и Жана де Конде относят к периоду затишья, ко вторичным и чуть ли не к эпигональным явлениям, не замечая их типологического своеобразия и прежде все-

го неизбежных следов устного бытования в этих текстах⁶⁰. Влияние той же самобытности через смешение ученого и народного, устного и книжного можно расслышать даже в церковной музыке, точнее — в ее популярных образцах, например, в практике итальянских лаудистов, в деятельности монахов-певчих, поющих в полуфольклорной манере или, как в Англии, сочиняющих кэролз (рефренные песни) на потребу всем. С другой стороны жонглерской раскованностью, развитым чувством духовной независимости можно объяснить изощренно-виртуозное и совершенно свободное отношение к координации мензуральных структур в полифонических пьесах «бывших жонглеров» Бода Кордые и Хакоми. Кастильский менестрель Хакоми Сентлuch, он же Жакоб Сенлеш [334; 335; 486] — едва ли не самый «экспериментальный» и самобытный автор среди мастеров *ars subtilior* («изысканного искусства») конца XVI в., а его современник, бургундский менестрель Бод Кордые [559:74] превращает нотопись в графику, изогнув ноты по контурам то сердца, то круга (в двух многоголосных пьесах).

В предложенном здесь перечне сгруппированы, таким образом, не конкретные профессии, а скорее типы артистических способностей — цирковых, песенно-словесных, инструментальных, смешанных.

Любая попытка теоретически сгруппировать жонглерские навыки — лишь подспорье в процессе познания, но не исчерпывающая достоверная классификация исторического материала. Всякий менестрель мог быть профессионалом в одном ремесле, почти профессионалом — в другом (например, в стадии обучения), «полупрофессионалом» — в третьем, либо ассистентом своего собрата — профессионала в смежном амплуа и т. д. Одновременно в нескольких профессиях совершенства не добиться, и менестрели были, как известно, специализированы. Вместе с тем, не был исключен, вероятно, и такой специфический «номер», как имитация универсализма: жонглер, умевший делать все понемногу, добивался сенсационного успеха у публики не качеством работы, а количеством навыков, быстро демонстрируя их один за другим. Такой эффект (подобен фокусу с бездонным сундуком) может работать самостоятельно (вспомним похожие номера современных цирковых эксцентриков и клоунов, «все умеющих»). Поэтому любая классификация — это скорее идеальный (гипотетический) каталог жонглерских возможностей, чем реальная статистика артистических профессий. В жизненных сгустках исторического материала всегда найдутся нюансы, не учтенные в классификации.

До сих пор речь шла о самих навыках, а не об их средневековых наименованиях, о которых написана масса литературы [25; 265; 284; 426; MOF]; 589; etc.]. С появлением все новых исследований, к сожалению, почти не убавилось старых заблуждений. Наиболее ходовые и заметные слова — «жонглер», «менестрель», «шпильман», «скоморох» — общеизвестны и сохранились до сих пор в качестве исторических терминов. Но средневековое общество использовало их в особой лексической атмосфере и, как правило, в несколько ином смысле. Клирики, писари синьории, городского судопроизводства или королевской канцелярии в своих деловых документах, хрониках и трактатах переводили местные национальные обозначения артистических профессий на латинский язык (на нем велась документация) с помощью античных слов *histrio mimus*, *pantomimus*, *scenicus*, *thymelicus*, *scurgo*, etc. К этому ряду средневековое словотворчество добавило слово *joculator*, имевшее в античных и позднеантичных текстах (вплоть до VIII в.) иное значение — «шутник» вообще (как черта характера). Появившись, однако, в западноевропейских источниках в специальном значении «жонглер» не ранее IX в.⁶¹, это новообразование фонетически особенно гармонировало со старофранцузским *jogleor*. Такой собирательный термин в средние века вышел за пределы романских языков, став по существу общеевропейским. Старофранцузские *jogleor*, *jougleur*, *gengleour* и т. д. — всего в источниках более полусотни вариантов — а также старопровансальские *joglar*, *jocglar*, *glojar* имеют аналоги в испанском, итальянском, английском, немецком, шведском, нидерландском, чешском, польском и др. языках⁶². Значение было международным, как и сама фигура жонглера. Более специализированные наименования проникали в народные языки, вероятно, из внутрив профессиональной жонглерской речи, различающей певцов (стпров. *jocglar de boca*; исп. *juglar de voz*; стфр. *de bouche*, *chanteor*, *chanteür*), певцов-сказителей (стфр. *conteor*, *fableor*, *fableur*, *flabeur*), авторов эпоса (исп. *juglar de gesta*, стфр. *jogleor de geste*), инструменталистов, в том числе арфистов, флейтистов, лютнистов, виелистов, и т. д. (стфр. *estrumenteor*, *estrumenteur*, *harpeor*, *flaüteurs*, *leütere*; нидерл. *veddelaar*; стфр. *jouglar de viele* или «игрец на немецком ребекке»: *gigueours d'Alemaigne*).

Народная языковая среда, однако, часто размывала исходный дифференцирующий смысл этих лексем, навязывая им житейскую огульность, приравнивая их к понятию «жонглер» вообще. Но в то же время и не исключала полностью столь ясных знаков специализации [MOF]: №33, №56]. Например, некоторые собирательные обо-

значения инструменталистов или инструментальных групп слышались в повседневной речи постоянно. Так, на духовых играли «пифары» (итал. *pif(f)ari*; нем. *pfeiffer*; англ. *pipe*), и так же называли менестрелей, находившихся на городской службе; на струнных — менестрели *de cordes*; на щипковых с плектром — испанские *yoglares de peñola*; на ударных — *ménestrier de pascire* и т. п.

И все же преобладало свободное обращение с терминами. Узкоспециальные названия не обязательно указывали на реальную профилизацию. Слово «арфист» (*harpierres, arpeour*), например, могло терять первичный смысл и относиться к музыканту любого амплуа, даже к певцу, т. е. обозначать любого жонглера, не обязательно играющего на арфе, а скорее менестреля вообще, или играца на многих струнных или духовых инструментах⁶³.

Терминология была очень подвижной, «титул» один на всех, что неведомо нам с нашим дотошным разделением на специальности (ансамблист, солист, концертмейстер; певцы оперные, камерные; сопрано колоратурное, лирическое и т. п.). Средневековому человеку проще было назвать всех артистов одним именем, а под различными вариантами наименований подразумевать единую фигуру артиста как такового. Отсюда свойственная Средневековью свободная взаимозаменяемость многих (даже весьма специализированно звучащих) названий артистических ремесел⁶⁴.

В глазах общества все решал социальный статус, он и порождал себе имя, которое никогда не смешивали с другим (сеньор, крестьянин, король, купец, жонглер и ж.д.). А градация внутри жонглерского мира на народной речи почти не отражалась. Внутриремесленные понятия теряли специфику. Так, слова «сказитель» (*fableor*), «виелист» (*vieleor*) или «акробат» (*tumbeor*) теряли назначение и приравнивались к понятию «жонглер» вообще. Более того, такие житейские характеристики (а ими молва снабжала артистов), как «шарлатан», «игрок-ловкач», «прохвост» (*entregeteor, tregetour*), «трепло», «балаболка» (*bordons*), в свою очередь становились нарицательными и тоже подменяли слово «жонглер» [MOF]: №1]. Подобное уравнивание показал Ж. Бедье, обнаружив на примере одного фаблю характерный ряд синонимов: *ribaуд* (бродяга, распутник) — *bordeor* (трепач, хвастун, балагур) — *chanteur* (певец) — *lecheor* (обжора, пьяница, сластолюбец) — *pautonnier* (проходимец) — *jongleur* (жонглер) — *ménestrel* (менестрель) — *trouvère* (трувер) [354:49].

Хулительные выражения из этого ряда явно идут от смеховой прямоты фаблю и потому объяснимы, но уравнивание понятий «жон-

глер», «менестрель» и «трувер» противоречит, вроде бы, определениям, сложившимся сегодня в литературе.

Ведь еще на рубеже XIX–XX вв. Л. Готье и Э. Фаралю удаётся внушить всем, что старофранцузское слово «менестрель» когда-то означало «слуга», «придворный служитель», а затем так стали называть «оседлых» (не странствующих) жонглеров, находящихся на службе у знатного покровителя, и лишь впоследствии менестрелями нарекли любых жонглеров⁶⁵. Эти положения проникли с тех пор во все монографии, энциклопедии и учебники, хотя они ничем не подтверждаются. Никто пока не нашел в средневековых текстах свидетельств того, что жонглерами когда-то называли только странствующих, а менестрелями — только состоящих при своем хозяине артистов. В приведенных выше фрагментах из «Эрека» и «Карлмайнета» именно менестрели по сюжету отовсюду собирались на празднестве, и нет никаких признаков их служебной закрепленности где-либо⁶⁶. Поскольку сразу после увеселений менестрели часто щедро вознаграждаются (ходовой сюжетный мотив в рыцарских романах, в т.ч. в «Эреке» Кретъена) и покидают двор, это еще раз подтверждает их разовую занятость именно по случаю празднества [607:36]. Если слова «жонглер» и «менестрель» попадают в одном произведении, то в едином смысле. Повстречавшийся Гюону менестрель (роман «Гюон из Бордо») рассказывает о своих странствиях в поисках заработка, а затем автор называет его то менестрелем (ст. 7184 и т. д.), то жонглером (ст. 7200, 7203, 7228). То же и во многих сценах музицирования во французской словесности, когда одни и те же инструменталисты и певцы названы в тексте то жонглерами, то менестрелями (примеры: см. [FJA]).

В «Романе о Фиалке» на свадьбу Жерара де Невера тоже съехались менестрели, а в варианте текста в петербургской (РНБ) рукописи (в отличие от парижской) в этой сцене пребывают жонглеры (в том же стихе 6578). В контексте другого французского повествования тех же времен (поэма «О барабанщиках») слова «менестрель», «жонглер» и «барабанщик» тоже даны синонимически [383:164–169], и т. д., примеров очень много.

Во всех этих терминах, всегда свободных и взаимозаменяющихся, не обнаруживается никаких семантических нюансов обязывающих нас считать какое-либо из артистических наименований непременно признаком странствований или оседлости. Причина, видимо, в том, что и в реальности такого строгого различия не было: «служащие менестрели» тоже довольно много странствовали с разрешения своего

патрона, а иногда и его сопровождали в поездках. Те из русских скорморохов, что были боярскими людьми, охотно путешествовали по владениям своего хозяина в поисках дополнительного заработка, довольно бесцеремонно стремясь «играти» повсюду в его деревнях без приглашения, лишь бы получить плату за навязанное крестьянам зрелище⁶⁷. Вообще ни странствование, ни оседлость не были абсолютным, пожизненным состоянием жонглеров при их интенсивном движении по всей Европе, особенно в период подъема городов, когда открывалось все больше возможностей не только служить сеньору, но и становиться муниципальным менестрелем (городским пифаром). Если, например, городской пифар часто отправлялся «гастролировать» по окрестным деревням, то к каким артистам его относить — к странствующими или оседлым? Куда отнести менестреля, который, путешествуя, часто меняет патронов? Покровителями менестреля Адене ле Руа, например, в разное время были герцог Брабантский Генрих III, Фламандский граф Ги де Дампьер, Робер де Артуа и т. д., вплоть до Марии, королевы Франции [157]. Эпитет «оседлый» по отношению к нему верен, но невыразителен. Наконец, от схематичного деления на «оседлых» и «бродячих» ничего не оставляют такие распространенные в XV в. обозначения служащих инструменталистов, как «странствующие люди (*varende lütte*) герцога Альбрехта Мюнхенского», «странствующие люди графа Ульриха», «...графа Людвига Вюртембергского» и т. д. [521:178].

Не имеют исторических оснований, а потому и не помогут прояснить проблему и распространенные, но не проверенные доводы о латинском *ministerialis* («слуга») как источнике понятия «менестрель». Во-первых, в значении «артист» (с 1170 г.) старофранцузское слово «менестрель» связано с корнем *mestier* — «мастерство», «ремесло», «профессия» [MOFJ: № 15–16; 607:36]. То же встретилось и в приводившемся выше фрагменте из «Фламенки» (ст. 616: «кого / не знаешь выше мастерство») и вообще во многих эпизодах средневековой словесности⁶⁸. Во-вторых, в среднелатинском языке наряду с *mimus*, *ioculator*, *scurra* существовал и свой прямой эквивалент слову «менестрель» — *menestrallus*, *minist(r)ellus*, *menestreys*, *ministerius*, *cantores ministralis* и т. п., именно так обозначались музыканты (и вообще артисты) в латиноязычных документах той эпохи, а *ministerialis* — это просто другое слово, в ином значении⁶⁹.

Поэтому если следовать первоисточникам, то утвердившееся с XII в. стфр. *ménestrel* (форма *ménétrier* известна с середины XIII в., см. [GLF:3311]) оказывается лишь свободной заменой старому сло-

ву «жонглер», продолжавшему, однако, существовать наряду с любыми новыми обозначениями. Многочисленные примеры из средневековых памятников, подтверждающие синонимичность этих терминов в повседневной речи того времени, были приведены и проанализированы еще Э. Фреймондом [301:20–24]. Поэтому уточняющие записи в деловых и словарных латиноязычных источниках, вроде «жонглеры, называемые менестрелями» (1360), «менестрель, или жонглер» (1381) и т. п., естественно проясняют смысловую ситуацию. А иные, более узкие средневековые определения менестреля суммируются все на том же перечне навыков, который известен по описаниям искусства жонглеров⁷⁰. Просмотрев все источники XII–XV вв., Р. Морган обнаруживает, что слово менестрель там водится в значении музыкант-поэт, игрец-сочинитель, инструменталист, рассказчик (иногда добавлены и цирковые навыки, [MOFJ:№ 16]). Таким образом, этим прозвищем реально охватывается тот же перечень понятий, что и выражением «жонглер» [MOFJ:№ 9].

Наименование менестреля путешествовало вместе с его носителями по Европе, утверждаясь повсюду и сохраняя то же поле значений⁷¹. Английским словом «минстрелз» и его латинским эквивалентом часто называли музыкантов всех специальностей⁷², даже всех времен и народов⁷³. Неприхотливость странствующей терминологии не менее самобытно обозначалась и на судьбе понятия «шпильман»⁷⁴. В итоге любой экскурс по собранным, систематизированным и проанализированным на сегодня историческим материалам приведет к выводу о том, что не только «жонглер» и «менестрель» «были двумя наименованиями одной и той же личности» [607:37], но и слово «шпильман» относилось сюда же.

Раскатистое, как звучание бубна, слово «трубадур» и подобное струнному аккорду звонкое «трувер» воспринимаются ныне в лучезарном, полулегендарном ореоле и до сих пор не критически используются даже провансалистами⁷⁵.

Историку музыки трубадуры представляются замкнутой кастой авторов (в лучшем случае — поэтов-певцов), типологически резко отличаемых от жонглеров⁷⁶. Первые часто определяются как поэты и «композиторы», а вторые — как «аккомпаниаторы» или «исполнители», состоящие у «композиторов» в услужении⁷⁷.

Такое распределение функций навязано Средневековью уже в новое время, его придумал в 1774 г. аббат Мийо. Он же, насколько мне известно, ввел в постоянный общеевропейский обиход и слово «трубадур» в его нынешней расхожей трактовке⁷⁸. И впоследствии

новоевропейский расклад наименований (композитор, исполнитель, концертмейстер, дирижер и т. п.), и соответствующее разделение труда (поэт — автор стихов, а композитор — музыки к ним) как принцип долгое время относили механически ко всем культурам и историческим типам творчества. Образовавшаяся в результате такого насилия над самобытным материалом принудительная терминология не просто множила неточности в научном словоупотреблении — она породила искажения в общей картине эпохи, воздвигла несуществовавшие реалии. Хотя бы частично освободиться от этого пытались еще Фр. Дид, Фреймонд, И. Зиттард, Э. Фараль и — гораздо удачнее прочих — Л. М. Райт. Согласно наиболее спорным из устоявшихся представлений о средневековых артистических профессиях трубадуры и труверы заполняли все светское музыкально-историческое пространство Франции и Прованса XII—XIII вв. Но в средневековых описаниях всех форм бытования музыкального и музыкально-поэтического искусства господствуют жонглеры (менестрели), некоторое место уделено и музицированию придворных дилетантов, ничтожно мало упоминаний о церковной музыке и, наконец, практически почти нет ни трубадуров, ни труверов [607:39]. Еще Э. Фараль установил, что термин «трувер» на вносит ничего нового, это просто еще одно наименование жонглера⁷⁹.

Та же картина и в провансальской словесности, где все профессионально музицирующие персонажи названы жонглерами, они же — мастера сочинять новые песни. Так, в романе «Даурель и Бетон» сочинительство упоминается в едином комплексе с жонглерскими навыками игры на арфе, виеле, цитоле, пения песен и т. п. (ст. 14–21; 78–79; [284:79]. Пейре Овернский, в начале своей знаменитой сатирической сирвенты (Р.-С. 323.11) пообещав пропеть о «трубадурах» (*chantarai d'aquetz trobadors*), четвертым в своем перечне упоминает некоего жонглера (*joglaretz*), лимузинца из Бривы, а шестым — жонглера (*joglars*) Гаузмара, т. е. уравнивает оба понятия без оговорок и явно привычным образом. Ведь эти слова и в народной речи не различались [MOFJ:№57]. Гираут де Калансо в сирвенте «Жонглер Фадет» относит искусство *trobar* к жонглерским навыкам и т. д.

Согласно другому никем не доказанному утверждению трубадуры отличаются от жонглеров своим дворянским, «рыцарским»⁸⁰ положением. Но если в провансальских песенниках содержатся примерно 450 авторских имен, то из них лишь около ста снабжены данными в социальном статусе (довольно точными, как установлено, [DLF:740]): здесь и купец, и неимущий рыцарь, и клирик, и судья,

и пресвитер, и бедный вассал, к тому же 32 автора названы жонглерами (joglars). Встречаются и другие обозначения — кастелян, виконт, граф, дворянин (gentils hom) и т. п. Перечень в целом очень пестрый, и проблема в том, что толкование этих и любых других наименований того времени сугубо словарно-этимологическими методами вне историко-культурного контекста ничего не даст.

Средневековый человек никогда не говорил (как сейчас принято) «песни трубадуров» или «песни труверов», — ведь звучало бы это бессмысленно (почти как «песни сочинивших их» или «композиции композиторов»), — а говорил просто «песни» [607:39].

Тем не менее в наши дни «трубадуры» и «труверы» не только искусственно отделены в обособленное направление, но и притянуты к специализированному книжному сочинительству⁸¹. Утверждается, что раз они только писали, то сами не могли спеть свои песни и поэтому нанимали жонглеров. Но пение лирики вообще в ту эпоху было не только доступным, но и модным куртуазным времяпрепровождением [607:37–38], например, «Роман о Фиалке» буквально звенит такими сценами, в которых даже цитируются песни, исполнявшиеся в придворно-дилетантской среде. В жизнеописаниях к тому же много свидетельств о певческих способностях самих провансальских авторов, в том числе и тех, у кого были свои «приближенные жонглеры», например, у Пейре Карденаля и Арнаута де Марейля, слывших хорошими певцами [607:37–38]. В нашем обыденном представлении пара «трубадур и его жонглер» издавна воспринимается в виде неизбежного сочетания, к тому же удобного как в историческом, так и в творческом смыслах. Ведь здесь воспроизводится иерархия «сеньор-вассал»: дворянин по происхождению, — «следовательно, интеллектуально более рафинированный», — «трубадур» сочиняет, а жонглер, этот неизбежно обделенный в сочинительском плане представитель низового слоя, только исполняет готовое. Жонглеров даже сравнивают с магнитофонами [142:22], ибо раз им ничего иного не было дано, они «довольствовались исполнением чужих песен» [86:38]. Это также один из романтических мифов, повторяемых некритически. Ведь источники упоминают довольно мало провансальских авторов, которым сопутствовали еще какие-то жонглеры⁸².

Когда к провансальскому автору в тексте источника добавлен «его жонглер» (son joglar), то это не обязательно указывает на подчиненный, социально приниженный или профессионально более скромный статус жонглера, или на дворянское положение «нанимателя»⁸³. Здесь могут крыться разные жизненные обстоятельства и раз-

личные предназначения такого жонглера: придворный или домашний поэт-музыкант, профессионально превосходящий своего сеньора, либо равный ему; друг, коллега и партнер в музыкальном ансамбле и в тенсонах, взятый на содержание или живущий независимо; учитель и консультант по всем жонглерским навыкам, в том числе по сочинительству; компаньон в совместных «гастролях» и (или) заработках. О Пейре Карденале в тексте жизнеописания говорится, что «он ездил по дворам королей и знатных баронов и брал с собой повсюду своего жонглера, который пел его сирвенты» [Bt:L,6]. В юности Пейре Карденаль получил образование каноника, научился хорошо петь. «Но когда вырос, познал вкус мирской суеты, ибо считал себя жизнерадостным, молодым и красивым; сочинял много прекрасных вещей (*bellas razos*) и красивых напевов (*bels chantz*)». [Bt:L,3–4]. Образ жизни самого Пейре, — в биографии, кстати, не названного трубадуром, — как оказалось, не отличается от жонглерского и описан в тех же выражениях и с теми же подробностями, что и биографии жонглеров. А среди них в «видас» есть и книжники, бросившие свои писания ради жонглерства (Пейре Роджьер, Юк де Сент Сирк, Аймерик де Беленой, Гираут де Калансо и др.), и, как и Пейре, выходцы из дворянской семьи (Арнаут Даниель, Гильем Адемар и др.). То, что Пейре «брал» с собой жонглера, само по себе не доказывает исключительно «писательский» характер его творчества. Компаньонство странствующих артистов, профессионально примерно равноценных, было распространенным явлением. Вспомним встречу Раймбаута де Вакейраса с двумя компаньонами — игроками на виелах в ансамбле [Bt:LXX.D,13–22], или биографию жонглера Элиаса де Барджоля, который «объединялся с другим жонглером по имени Оливье, и они долго путешествовали вместе, останавливаясь при дворах графов и королей» [Bt:XXIV]. Наконец, вспомним многочисленные упоминания (в повествованиях) превосходной ансамблевой игры менестрелей, а ведь хорошая сыгранность без долгого содружества или компаньонства недостижима.

Верно, казалось бы, пишет Л. М. Райт: «Слова «трубадур» и «трувер» никогда не обозначали четко определенной группы лиц: люди средневековой Франции не говорили о трубадурах и труверах с определенным артиклем <...>, как это делают сегодняшние музыковеды и историки литературы. В отличие от термина *Meistersinger* трубадур и трувер являлись вовсе не титулами, которые завоевывались в состязании, а словами, относившимися к любому композитору <?> или писателю <?>» [607:39]. Но до тех пор, пока мы продол-

жаем искать в Средневековье только «композиторов», «писателей», «читателей» и т. п., но не воспринимаем устный характер жонглерского творчества как основу средневековой художественной культуры, не притянутой, как новоевропейская, к книге, письму и узкой специализации, наши поиски достоверной терминологии тоже остановятся на полуслове. Ведь уже в самих *способах называния* тех или иных артистических занятий средневековое народноязычное словоупотребление раскрывает отличительные признаки всей этой культуры.

Устную природу творчества провансальских песенников (или хотя бы его бытования) признают почти все, но эта констатация мало влияет на филологические методы, остающиеся теми же, что и при анализе любой книжной поэзии. Среди огромного количества литературы о старопровансальском песенном наследии вряд ли наберутся труды, специально исследующие именно симптомы его устности.

А ведь тупиковые терминологические дилеммы будут сняты, если и к средневековой лирике в целом подходить как к одной из форм проявления жонглерского профессионализма. Ведь это поющая (певшаяся) поэзия, и напев здесь сочинялся либо раньше словесного текста, либо одновременно с ним. Он же настраивал публику на соответствующую жанровую ситуацию, а иногда и на конкретный сюжет. Имеется в виду не просто музыкальное «исполнение»: главное в том, что эта поэзия во многом и сочинялась в пении, в процессе сложения поющих интонаций. Именно такое происхождение объясняет все — и ее бытование, и ее структурные особенности. В жизнеописании жонглера Арнаута Даниеля изложен интересный в этом плане эпизод: «Однажды он [Арнаут Даниель] оказался при дворе английского короля Ричарда. И пока он при том дворе гостил, какой-то другой жонглер вызываясь хвалился своими рифмами — они, мол, у него изысканнее арнаутовых. Это Арнаута задело. Они побились об заклад на своих коней и призвали короля рассудить их. Король запер их по комнатам. Так вот Арнаут от охватившей его тоски никак не мог и двух слов связать. Жонглер же сложил свою песню (*fes son cantar*) легко и быстро. Было у них на все десять дней сроку. И вот королю через пять дней судить. Жонглер спросил Арнаута, готово ли у него, и Арнаут ответил, мол, да, еще третьего дня, а ему и на ум еще ничего не пришло. А жонглер взялся до утра петь свою песню, чтобы наизусть выучить (*be la saubes*). Арнаут задумал над ним подшутить; как только опустилась ночь, жонглер запел свою песню, а Арнаут принялся все запоминать, и напев (*el so*) тоже. И как только они предстали перед королем, Арнаут вызвался

петь первым и запел ту песню, что жонглер сложил. Жонглер, услышав ее, посмотрел на него напрямую, лицом к лицу и объявил, что песня сложена им. Король спросил, как так могло получиться. Жонглер же стал умолять короля добиться истины. Тогда король спросил у Арнаута, каким образом все так обернулось. Арнаут рассказал ему все как было. И тут король изрядно развеселился и свел все ко всеобщей шутке. Заклады были отменены, да еще и прекрасные дары каждому были пожалованы. А песню (*lo cantar*) отдали Арнауту Даниелю» [Вт:IX.B,1–13]. Соперник Арнаута потому и стал жертвой плагиата, что он не только разучивал, но и сочинял свою песню вслух, во-всеуслышанье. Ведь и громкое заучивание было бы ненужным, владей он письмом. А в устной поэзии акт творчества часто похож на музицирование, его тоже можно подслушать. Складывание только вербального ряда будущей песни вне напева было маловероятным. Напев порождал поэзию, был первичным и всегда звучал в процессе сочинения, хотя бы в воображении автора, ибо служил ему структурным гарантом (точно так же, как сегодня для книжного поэта ощутимо «звучит» метрика и слоговой ритм еще не написанного стихотворения).

Провансальская лирика изложена, как известно, не на разговорном языке, а на утонченном «койнэ». Владевшие им жонглеры пользовались в своем кругу и рафинированной терминологией, обозначающей специальные навыки и свойства их профессии. В этой среде могло и не быть резкой грани между сочинением абсолютно новой песни и «исполнением» чужой, уже известной, ведь талант проявлялся и в изобретательном комбинировании готовыми формулами, мигрирующими поэтическими мотивами и т. д.; общепринятым было и использование известного напева (как структурного каркаса) для нового поэтического текста, но особо ценилась новая лирика с новосочиненным напевом. Создание песен высокой степени новизны и называлось искусством *trobar* — сочинительством, песнеслаганием, или *joglaria* — жонглерством⁸⁴. Устность такого сочинительства выявляется в самих названиях этого процесса — в упомянутом *trobar* («слагать песни», «сочинять», «измысливать новое») и *far* («делать», «слагать»). Ведь в средневековых источниках такие понятия не только не подразумевали непременно письменность, писание но даже явно противопоставлялись этому как весьма специфическому действию, хотя и нередко сопутствующему песенному творчеству (однако не жизненно необходимому для него). Жонглер Кайрель «плохо пел (*mal cantava*) и плохо слагал (песни) (*mal trobava*) и плохо играл на виеле

(*mal violava*) и еще хуже говорил», но зато «хорошо писал слова и напевы (*ben escrivia motz e sons*)» [Bt:XXXV.A,3] — т. е. обладал талантом совсем иного рода, редким качеством грамотея (каллиграфа?). Оппозиция — «плохо слагал песни», но «хорошо писал» — очень симптоматична. Ведь о слагании песен, сирвент, тенсон и т. п. провансальцы говорят *far* либо *trobar*, а выражение «писать» обозначает не просто другое действие, а другую способность, иное жизненное призвание. То, что письмо — это одно, а песнеслагание — совсем другое, еще яснее заметно в жизненной ситуации Юка де Сент Сирка, посланного овладевать письменностью, книжной премудростью, но тайком от семьи увлекшегося совсем другим — изучением и сочинением лирики, изучением эпоса, т. е. жонглерством: «Юк де Сент Сирк был <...> сыном бедного вассала <...>. У этого Юка было много старших братьев. Они хотели сделать из него клирика и отправили его в Монпелье в школу. Пока они надеялись, что он изучает книжность (*letras*), он изучал тем временем песни (*cansos*) и версы, и сирвенты, и тенсоны, и куплеты, а также деяния и поэмы заслуженных мужей и заслуженных дам, что жили тогда или в давние времена⁸⁵. Познав такие навыки он и занялся жонглерством [букв. «ожонглерился» — *el s'ajoglarí*], <...> он «слагал (*faz*) хорошие песни, напевы (*sons*) и куплеты» [Bt:XXXIII.A,1–4,11].

Арнаут Даниель проявил себя сначала в обоих амплуа — в письменности и в песнеслагании, но затем сосредоточился на втором, т. е. «стал жонглером», «бросил книжность» (*abandonet las letras*) и «принялся слагать песни с изысканными рифмами» (*trobar en caras rimas*) [Bt:IX.A,2–3]. То, что и Пейре Роджьер — книжник, легко объяснимо, ведь он сначала служил каноником, но он же «хорошо пел и сочинял» (*trobava*), поэтому не случайно в конце концов «он оставил свой приход и стал жонглером»; однако его пение вызвало иронию Пейре Овернского, язвительно советовавшего ему вернуться к церковным делам⁸⁶.

В приведенных здесь примерах переход из книжной сферы в жонглерскую, из мира письменной деятельности к песенному трубадурскому сочинительству — это целая жизненная коллизия, резкий перепад в судьбе. Если бы сочинение песен, тенсон, сирвент, одним словом, искусство *trobar* органично входило в сферу письменности (*letras*), то о таких поворотах биографии речь бы не шла, и обе сферы не противопоставлялись бы с такой последовательностью, необычной для весьма подвижного средневекового словоупотребления. В «видас» сообщается и о многих других жонглерах-сочинителях, при этом

их мастерство не связывается с письменностью. Напротив, нередко сообщается о сопутствующих навыках иного рода — о пении, игре на виеле и т. п. Речь идет, по существу, о распространенном типе жонглера — о поющем поэте, или, по выражению И. Зиттарда [542:178], о жонглере-рапсode, владевшем как лирическими жанрами, так и искусством героического эпоса.

Такой артист-сочинитель пел не только кансоны, но и многочасовые жесты, ведь и то, и другое — лишь различные навыки одной специальности, а в музыкальном отношении здесь почти одна и та же техника, ведь функция напева в обоих случаях одна — интонационное оформление стиха. Юк де Сент Сирк потому и слыл жонглером со «знанием» (*saber*), ибо перенял не только лирические и полемические, но и эпические формы, глубоко постиг, таким образом, искусство *trobador*. Про того, кто им владел, в узкопрофессиональной среде говорили *trobador* или *trobaire* — «новосочинитель», «песнеслагатель», т. е. обладатель особого творческого дара.

Подобный эпитет указывал на наличие таланта, навыка, а не на ремесло. Именно в таком смысле это слово многократно встречается в «видас», обозначая, как правило, лишь одно из достоинств артистически талантливого человека, причем вне всякого отношения к его социальному статусу, к профессии. В человеке почитали хорошего «тробадора» в том же языковом смысле, в котором ценили и хорошего фехтовальщика, и ловкого наездника, нахваливая, таким образом, его умения, а вовсе не называя тем самым его ремесло или титул. Более того, способность быть хорошим «тробадором» может попадаться просто в перечне обаятельных качеств и доблестей. А что касается социального статуса, то о нем в «видас» всегда сообщается особо, в ином контексте и, как правило, в начале повествования. Так, Бертран де Борн сразу представлен как кастелян (владелец замка; в другом варианте — виконт), а уже далее он характеризуется как доблестный вояка, «замечательный дамский угодник и прекрасный сочинитель (трубадур), и знаток (всего), и сладкоречивец (оратор?)» (*bon domnejaire, e bons trobaire e savis e ben parlanz*) [Bt:XI,3]. Это уже черты его натуры, список его достоинств.

Просмотрев все случаи употребления слова «трубадур» (*trobador, trobaire, trobayres*) во всех провансальских «видас» и «разо», нетрудно обнаружить, что большинство их дано именно в подобных перечислениях чьих-либо умений, навыков, свойств, а указание на социальный статус или ремесло характеризуемой личности всегда дается раньше, до такого перечисления и понятием «трубадур» не обознача-

ется. Причем касается это не только просвещенных феодалов, как Бертран де Борн или Юк де Матаплана, в избытке обладавших досугом для совершенствования в искусстве *trobar* но и тех, кто этим зарабатывал. Например, Элиас Фонсалада, как сообщается, «был сыном одного горожанина, ставшего жонглером, и сам Элиас был жонглером тоже» [Bt:XXXI,3]. Далее раскрываются его качества: «Он не был хорошим *trobaire* [сочинителем], зато слыл хорошим рассказчиком и хорошо ладил с людьми»⁸⁷.

Такая очередность данных — 1) о социальном статусе; 2) о творческих способностях и личных свойствах — стала в «видас» устойчивой формулой, и слово «трубадур» встречается только во второй ее группе. Правда, изредка оно дано не в перечислении вместе с иными навыками, а самостоятельно, но в том же смысле («умеющий сочинять»)⁸⁸.

Таким образом, слово «трубадур» таилось в жонглерской среде Прованса как одно из внутренних узких понятий, производное от *trobar* — центрального термина этой музыкально-поэтической традиции. Попадая за пределы профессионального круга в общую разговорную среду, оно сразу связывалось с понятием артиста вообще, попросту становилось ходовой заменой слова «жонглер» и относилось только к работающим жонглерам. А если, например, граф дома на досуге слагает песни, «трубадурует для себя», даже на профессиональном уровне, то и в этом случае средневековому обществу в целом такой факт либо неизвестен, либо неинтересен, ведь для молвы он всегда граф, а не сочинитель. И только особый слой ценителей, обладателей навыка *entendre* (« постигать, тонко воспринимать») в разговоре о творчестве в своей среде может назвать его сочинителем, если знает его как автора новых песен.

Различия в социальной ситуации вряд ли повлияли на стилистику и на уровень мастерства, запечатленные в самих старопровансальских песенных рукописях. Хотя среди их авторов одни сочинительством зарабатывали, а другие, и без того обеспеченные доходом, сочиняли ради творческого самораскрытия, — обе группы в профессионально-технологическом отношении делали одно и то же, занимались одним искусством менестрельного типа. А это искусство, повторю, — синтетично, в нем процесс сочинения стиха развертывается в музыкальном звучании, а в крупных повествовательных формах он продолжается и во время публичной реализации. Поэтому неестественно и культурологически наивно разделять провансальцев на авторов слов и авторов музыки. Ведь судя по средневековым источникам, ав-

тор воспринимался в то время как сочинитель данной песни (сирвенты, пастурели и т. п.) в целом, но не как «соавтор», даже если его способности проявлялись только в стихотворстве, например, а не в музыке. В «видас» лишь изредка упоминаются отдельные компоненты музыкально-поэтического сочинительства, — слова и напевы — но только в оценочных суждениях⁸⁹. В подавляющем же большинстве случаев упоминалось все в целом — «делал песни»; «песни, дескорты, сирвенты»; «прекрасные песни», «жалкие песни»; «хорошие кансонеты» и т. п. Любой напев требовал слов. Новую песню начинали сочинять с подтекстовки готового напева — своего или чужого, нового или общеизвестного — какой подвернется⁹⁰. Но публику интересовал лишь единый музыкально-поэтический результат. Показывать его — петь новую песню — естественнее всего было самому автору. Совершенное владение искусством *joglaria, trobag* включало в себя помимо сочинительства певческий навык, потому столь часто о провансальских авторах сообщается: «умел (хорошо) сочинять и петь (и играть на виеле)». Для публики существовали лишь такие универсальные артистические личности, независимо от реальной степени соотношения у них способностей к стихотворству, напевотворению, пению и т. п.

Следовательно, бессмысленно понимать под «трубадурами» только пишущих, но не поющих «композиторов». Странно вообще применение понятия «композитор» к любому средневековому автору, ведь тогда не существовало ни этой профессии, ни самого обозначения. Известные нам полифонисты Средневековья в жизни прежде всего занимали различные церковные должности, а музыка была лишь одним из нескольких их занятий. Ни Леонин, ни Машо, ни Жоскен «композиторами» никогда себя не называли. Такой статус начинает появляться в Европе лишь в конце XV века в придворной среде. Если провансальский автор мастерски пел свои песни и зарабатывал этим на жизнь, средневековое общество называло его только жонглером, т. е. человеком артистической профессии. Оттого и непонятно, почему навязанный когда-то аббатом Мийо термин «трубадур» и поныне используется столь некритически в функции, совершенно Средневековью не свойственной. Ведь в тех случаях, когда указывалось основное занятие человека, источник его существования, место в жизни, социальный статус и т. п., в средневековых текстах хотя и содержались разнообразные обозначения — например, купец, граф, крестьянин, пекарь, клирик, король, епископ, камениотес, школяр, ремесленник, жонглер и т. д. — но именно слово

«трубадур» в этом ряду отсутствовало. Странно, что даже провансалисты этого не замечают⁹¹.

Ведь публика жонглера не пользовалась ни словом «трубадур» в нашем смысле, ни, тем более, обобщающим выражением «поэзия трубадуров» или вообще «поэзия». Порожденная устной традицией провансальская сочинительская терминология вообще не случайно акцентирована на действии, а не на результате, на живом творчестве, а не на хранении шедевров. Хотя всякие названия для артистической деятельности красовались в текстах часто, но те же песнетворцы избегали совокупно как-то называть все свое песенное наследие в целом. Сами авторы обходились просто перечислением жанров, либо кратким *sansos, vers* — «песни» или напевы. И нет наименования столь же обобщенного, как, например, «поэзия». Но это понятие — уже из словаря книжников. Пока мне удалось обнаружить лишь одно обобщение (жонглерский синоним слова «поэзия»): в «вида» анонимный автор, ссылаясь на времена Маркабрюна, упоминает все *vers* того периода с помощью выражения «все, что пелось» — *tot qant hom cantava* [Вт:III.B,5].

Таким образом, провансальская лирика — это то, что пелось, а греческим словом «поэзия» обозначали то, что читалось. И слово «поэт» пребывало только в книжных реалиях, а ведь многие провансальские лирики соответствующее образование получили и классическую начитанность выказывали, и о слове этом помнили, но все же поэтами друг друга не титуловали. Так называли только представителей письменной литературы, книжной — в основном латинской — поэзии. В этом симптоматично разделенном словоупотреблении проступает один из признаков сосуществования в ту эпоху двух типов лирики — той, что пелась, и той, что читалась.

Однако к концу XIII в. письменность, видимо, уже довольно прочно обосновалась и в народноязычной поэзии, диктуя здесь свои мыслительные нормы. Традиция профессионального жонглерского пения лирики, эпоса и т. д. стремительно иссякала либо фольклоризировалась, ее мастера-носители встречались все реже. Поэтически одаренные личности все больше предпочитали писать, дарить и продавать написанное, чем петь и варьировать сочиненное на ходу. Но подробности и симптомы этого постепенного произрастания книжности в музыкально-поэтической провансальской сфере (превращения ее в литературу) от нас ускользают, ибо расщепление некогда единого музыкально-поэтического искусства на более узкие специальные навыки значительно опережало процесс называния этих специализаций в народной речи.

Завершавший великую провансальскую традицию Гираут Рикьер, который был скорее всего уже книжником, литератором, пришел в отчаяние от того, что общество по-прежнему называло всех лириков-сочинителей его времени только жонглерами, делая это понятие безгранично широким. А он уже усмотрел в их среде несколько резко различных групп и поведал об этом кастильскому королю Альфонсо X в своей знаменитой и всюду цитируемой поэме под заголовком: «Здесь жалоба по поводу именования жонглер, которую Г. Рикьер направил королю Кастилии в год 1274» [166:122–153]. Смысл поэмы — в протесте Рикьера против господствовавшего в народном языке единого наименования всех артистических профессий: «Всех их называют в Провансе жонглерами, и это кажется нам большим изъяном (*falhensa grans*) в языке»⁹².

Из текста «королевского ответа» (написанного, как оказалось, в 1275 г. самим Рикьером, см.: [166:142–144]), мы узнаем, что в отличие от Прованса в Испании вроде бы уже в ходу в разговорной речи четкие разделения жонглерских групп и профессий⁹³, а это уже довод. Поэтому «король повелевает» навсегда установить ясное разделение артистических ремесел⁹⁴.

В историко-культурном смысле провансальским жонглерам-сочинителям повезло в том, что их феодальная публика (в условиях относительного благополучия в Провансе) настолько увлеклась их музыкально-поэтическим искусством, что профессионально занялась им и сама. Сочинение и пение лирики стало для феодалов, начиная с Гильема Аквитанского, не только не зазорным, но и модным. Поскольку для средневекового сеньора вообще важнейшим атрибутом его блеска и величия всегда была демонстративная трата больших средств, затмение прочих своим богатством, то как раз изготовление дорогостоящих песенных рукописей и было наиболее утонченным способом самоутверждения. Феодалы желали, чтобы полюбившаяся им (и более понятная) народноязычная словесность (песни знаменитых, но небогатых авторов-менестрелей) существовала в не менее авторитетном манускриптном оформлении, чем латинская. Наиболее дальновидные из них не только заказывали клирикам изготовление песенников, но и, возможно, творчески вдохновляли их, и те бросали латинскую книжность и полностью переключались на менестрельную лирику.

Этому альянсу просвещенных феодалов с жонглерской музыкально-поэтической традицией история культуры обязана тем, что первый период расцвета в традиции изготовления рукописных сбор-

ников куртуазных песен воспринимается ныне как первый период расцвета народноязычной поэзии вообще. Из-за нынешней всеобщей привычки считать любую внеписьменную и дописьменную лирику только фольклором, «возникновение» в Провансе столь высокой профессиональной музыкально-поэтической культуры кажется внезапным и тем самым до сих пор приводит в замешательство историков⁹⁵. Более ранние периоды жонглерства не оставили письменных следов, ибо институт богатых меценатов не был столь распространен. Ведь самим жонглерам не приходила в голову неосуществимая для них мысль об увековечении их песен в манускрипте. Сама идея психологически абсолютно не жонглерская, пришедшая со стороны, от честолюбивых и богатых авторов⁹⁶, и песенная лирика начала свое двойное существование: в продолжавшейся жонглерской традиции и в накапливавшемся манускриптном фонде.

Но главное в том, что это двойное существование породило и двойное восприятие такой лирики. Грамотный провансалец, взглянув на песню в рукописи, наверняка сразу связывал ее скупую запись со звучанием одной из возможных жонглерских реализаций, ведь все они у него на слуху. Но после того, как эта традиция иссякла, и последние певцы ушли, о ее былом устном существовании быстро забыли, особенно в среде книжников, гнушавшихся устным творчеством и ранее. Первые поколения, для которых провансальская песенность успела стать историей, уже воспринимали сохранившиеся рукописи как сугубо книжную поэзию. Обозначение «трубадур» — «песнеслагатель» — к тому времени забылось и исчезло. Ведь оно бытовало только в пору расцвета провансальской менестрельной культуры, и то не в разговорной речи большинства населения, а в узкой среде на том же рафинированном языке «койнэ», на котором сочинялись и сами провансальские песни. Вместе с этой утонченной устной культурой ушла в прошлое и ее самобытная терминология, в том числе обозначения певцов-сочинителей. А книжная культура одновременно называла своих стихотворцев, как уже говорилось, поэтами, подразумевая под этим только писательскую работу. Поэтому в раннепечатной среде слово «трубадур» уже не встречалось. К началу эпохи книгопечатания оно давно успело стать мало кому понятным архаизмом, и при упоминании потребовало бы пояснений.

Уже Данте и Петрарка не пользовались понятием «трубадур». Они принадлежали к сфере книжной поэзии, сочиняли, кстати, и на латыни тоже. Провансальскую лирику они, как известно, ценили. Некоторых авторов ее цитировали или упоминали. Например, у Дан-

те в «Комедии» (написанной спустя всего 35 лет после упоминавшихся поэм Рикьера — «последнего трубадура») и у Петрарки («Торжество любви», 1360) провансальцы упомянуты просто как поэты, в одном ряду с Тибулом, Катуллом, Овидием и т. д.⁹⁷

Лишь в XVI в. наблюдаются первые попытки вспомнить и объяснить подлинные и к тому времени уже необычно звучащие самонаименования авторов провансальской лирики. Обаятельно фантазировавший историк Жан де Нострдам в 1575 г. в своей книге «Жизнеописания знаменитейших старинных провансальских поэтов, процветавших во времена графов Прованса...» лишь в одном месте сообщает читателям о былом существовании столь дикийинного слова «трубадур», пытаясь объяснить его так: «Эти поэты называли себя трубадурами, что означало измысливателей, или поэтов» [376:14]. Столь беглым пояснением неведомого понятия, однако, все исчерпывается, и в дальнейшем у него в тексте слово «трубадур» пропадает⁹⁸.

Из всех других «посттрубадурских» текстов старопровансальское понятие «трубадур» в его прежнем смысле тоже исчезает. Это и трактат о поэтике (*Arte del rimare*) моденца Джованни Мария Барбьери (1519—1574)⁹⁹, и многочисленные параллельные источники, опубликованные М.Б.Мейлахом [53:339—506], и трактат Хуана дель Энсины «Искусство кастильской поэзии»¹⁰⁰, вплоть до труда Дж.Тирабоски, написанного уже в XVIII в.¹⁰¹

И лишь в 1774 г. аббат Мийо (в соавторстве с Ж.-Б.Сент-Палуа)¹⁰², насколько мне известно, не только извлек из забвения понятие «трубадур», но и впервые объединил провансальских песнетворцев в уникальную касту трубадуров и каждого из них наделил раннеромантическим ореолом индивидуального гения. Такой искусственный Парнас в литературной историографии естественно вписывался в эпоху молодого Гете, Новалиса и всевозможных поэтических мистификаций (вспомним увлечение Оссианом).

После Мийо провансалистика неузнаваемо продвинулась и в филологии, и в музыковедении. Но заданное им словоупотребление в отношении пары лексем «трубадур — жонглер» не изменилось. По сей день не прерывается и некритически принимается традиция, во-первых, ошибочно с помощью этой пары понятий разделять единый феномен средневекового песнетворчества на две резко различающиеся «специальности» и соответственно на две противопоставленные группы художественных деятелей; во-вторых, ставить первую группу («трубадуров» и «труверов») значительно выше «второй» (выше «жонглеров») в творческом отношении — отчасти под влия-

нием все той же древней оппозиции «мусикус — кантор», подхваченной и расширенной еще в амбициозных пассажах Гираута Рикьера, тривиально повторенной Хуаном дель Энсиной и завуалированно реконструированной аббатом Мийо; в-третьих — продолжать вопреки столь основательно возведенному различию путать оба понятия, нередко называя одного и того же провансальского автора то жонглером, то трубадуром, что само по себе ближе к истине.

Эти установки, с XVIII в. тянущие за собой шлейф терминологических недоразумений и историографических клише, проникли во все научные работы, справочники и популярные очерки, наконец, в обывденное сознание и разговорную речь. А ведь исторически гораздо точнее было бы вместо «трубадуров» или «труверов» упоминать хотя бы просто «сочинителей (песен)». Музыкознание вообще могло бы обойтись без этих надуманных терминов, упрощающих сложнейшую панораму песенного творчества и социо-культурную ситуацию того времени вообще. Слова «трубадур» и «трувер» к тому же соотносятся лишь с провансальскими и французскими (как и «миннезингер» — с немецкими) средневековыми песнями, оставляя в стороне, в каком-то неопределенном статусе не выделенных в такие же мифические касты авторов итальянских, испанских, португальских, английских, нидерландских, шотландских и т. п. песен. Ведь европейский средневековый песенный фонд — многообразное явление, и провансальско-французские песенники — лишь часть его¹⁰³. Он порожден особым состоянием культуры и художественного творчества — менестрельным (т. е. устно-профессиональным, а не писательско-композиторским). А эта артистическая среда обладала своей поэтикой, определившей своеобразие музыкальной культуры западного Средневековья.

Глава вторая ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МЕНЕСТРЕЛЯ

*Per homes senatz <...>
fon trobada per ver
de primier joglaria
(Жонглерство придумано
людьми умными).*

Гиравут Рикьер, XIII в.

Жонглерское творчество обладало своей поэтикой. К ее самобытным признакам относится и принципиальная нетеоретизированность. В этой культуре вместо ожидаемого нами упорядоченного самоистолкования существовала глубоко запрятанная невыговоренная эстетика.

Вместе с тем жонглерская среда постоянно изъяснялась с помощью ходовых знаков ремесла — выразительных, но настолько густо замаскированных смешением с приземленной лексикой, с балагурством, с игрой слов и перепевом фольклора, что такая степень заслоненности чистой идеи (концепции) создает иллюзию отсутствия какой-либо теории вообще.

Церковная музыка того времени, как известно, свою теорию имела. Изложена она клириками в латиноязычных трактатах. Однако и это «не теория» по нашим представлениям, ведь она выстроена в иных мыслительных измерениях. Но для сегодняшних историков ранних теоретических учений хорошо и то, что здесь по крайней мере удобно выделен сам объект исследования — корпус теоретических текстов. Их изучают уже десятилетиями. Менестрельная же культура за редкими исключениями не дала нам и таких объектов. Ее пестрые внешние проявления сами по себе не провоцируют теоретическую проблематику. Необходим взгляд с неожиданной стороны. Нужны нетривиальные вопросы¹⁰⁴. В этом — суть любой гуманитарной науки, ее анатомия¹⁰⁵. Сама процедура новой постановки проблем¹⁰⁶ может помочь извлечь новые сведения даже из уже хорошо изученных памятников¹⁰⁷. Незамеченные ранее оттенки могут неожиданно составить центральное свойство интересующей нас эстетики.

Зеркалом жонглерской культуры была ее речь, термины и выражения, сопутствовавшие музицированию. Самобытны побудительные мотивы и сама логика называния средневековым человеком подробностей своей музыкальной деятельности. В народных языках

Средневековые способы словесной передачи впечатлений о пении, игре, танце, лицедействе и т. п. были пронизаны жонглерской психологией. Музыкальная лексика, звучавшая в жонглерской среде и вокруг нее в живой речи, в силу своей непридуманности, естественности употребления показывает, как воспринимали феномен музыки профессионалы и их публика, как вписывалась музыка в их жизненные представления и т. д. Основательное филологическое, музыковедческое, социально-психологическое и т. п. истолкование такого словаря помогло бы многое распознать в поэтике менестрелей. Разгаданный жонглерский словарь — ключ к пониманию этой культуры.

Такая лексика поражает своей смысловой подвижностью и отличиями от соответствующих современных выражений. Новоевропейский музыкант, воспитанный на опусной музыке, — это «исполнитель», в том числе исполнитель авторской воли, отсюда и глагол «исполнять» (данную пьесу, произведение и т. п.), появившийся в европейских языках исторически недавно¹⁰⁸ и неведомый ни фольклору, ни эпохе менестрелей. Вместо этого безликого глагола Средневековые располагало целым перечнем слов. Характерен в этом смысле распространенный в средние века, а позднее утративший свое отношение к музицированию старофранцузский глагол *noter*, равно применимый к инструментальной игре, к пению, к птичьему щебетанию и т. д., например, «соловей пел (*notoit*) лэ, да попугай напевы (*suns*) выводил (*chantoit*)» [TL:Bd.6, Sp.842, Z.36—37]; «завучала песня <...>, слышно, как нежно ее запели и заиграли (*dire et noter*)» [ibid., Z.42—44]; «а Ги, что хорошо владеет своим ремеслом (*mestier*), поет (*chante*) и играет (*note*) им этот доренлот!» [ibid., Z.44—46]; «и пошел, играя (напевая) мелодию (*notant un son*)» или «и шла, тихонько песенку напевая (играя) (*et venoit chantant un sonet mout bas*)» [ibid., Z.48—50] и т. д. промелькнувший здесь же глагол *chanter* не сводился к значению «петь» (т. е. «только вокализировать»), а, как и тот же корень в латыни, мог подразумевать и инструментальную игру¹⁰⁹. Спектр значений этого слова уже к концу XII в. довольно широк — от любого звукоизвлечения вообще до возвышенно-эротической экзальтации¹¹⁰. К этой обобщающей лексике примыкают стпров. *sonar*, срвнем. *spilen*, *spielen* и т. д.¹¹¹ в той же группе значений «играть-звучать-петь», воспринимавшейся в менестрельную эпоху в объединяющем смысле. И старофранцузское *dire* означает не только «говорить», «сообщать», «произносить», но и «музицировать», «играть» (например, на арфе, на ротте, как в одном лэ Марии французской, или на виеле и т. д.), или «петь»¹¹². Повелительное на-

клонение *di!* может означать не только «расскажи, поведай», но и «спой», «сыграй»¹¹³. Короче, слово *dîre* само по себе не подразумевало какой-либо единственный способ звукоизвлечения.

Обилие многозначной музыкальной лексики, указывающей на игру-шение вообще и на праздничное действо как таковое — один из признаков устной культуры с ее акцентом на процессе игры. Но это не означает и полную невозможность для менестреля выразиться точнее, когда нужно. Ведь Средневековье располагало словарем и для обозначения, например, только вокала¹¹⁴, игры на струнных (срвнем. *seitspel*) или духовых («дудеть», «дуть» — стфр. *riper*; срвнем. *ripen*, *blasen* и т. д.). Более того, глагольную форму выводили «напрямую» из названий многих инструментов. Вместо «играть на виеле» могли просто сказать «виелить» (стфр. *vieler*; стпров. *violar*), вместо «играть на арфе» — «арфить» (стфр. *harper*), вместо «играть на флейте» — «флейтировать» (срвнем. *vloitiern*; стпров. *flausar*, *flaujolar*, *flaujar*, [RLR:Vol.5, p.339]), и т. д.¹¹⁵. Русских аналогов таким производным почти нет, исключение — глаголы «трубить» (в трубу) и «барабанить» (в барабан)¹¹⁶. Хотя каждое подобное выражение на народных языках западного Средневековья притянuto к одному названию инструмента, необъятен уже сам перечень таких новообразований.

Множественность значений и множественность музыкально-инструментальных лексем, дополняя друг друга, образуют внушительный перечень. Такой словарь, с одной стороны, слишком распространен в мирских текстах, чтобы считать его сугубо специальным, а с другой — слишком насыщен деталями ремесла, чтобы относить его только к обыденной речи.

В поисках данных о том, что именно игралось и пелось менестрелями, мы, оставаясь в сфере словесности, также найдем самобытный перечень языковых средств. Для средневекового автора, сообщającego о жонглерском музицировании, естественнее просто назвать, перечислить жанры, каждый из которых связан не только с условными формальными признаками, но и с определенной манерой поведения (жонглерского и слушательского), с атмосферой и социальной ситуацией восприятия. Провансальские жонглеры могут играть на виелах эстампиду (эстампи), как в «разо» о Раймбауте де Вакейрасе [Bt:LXX.D.], или кансону, лэ, дескорт, как во «Фламенке» (ст. 597), а их коллеги из других земель добавляют к этому выбор многообразных шансон или песен-танцев с едва различаемыми обозначениями — карола, нотелин, рондель, рондет, рондет-карола, шансон-карола, виреле, вирели, доренлот, вадюри, валюра, вирон, бержеретта, пастурель,

ротуанж и т. д., см.[152:161]. Другой прием — перечень образцов одного жанра или разных повествований, излагаемых в одной (напевно-речитирующей или иной) манере. Когда упоминаются жонглеры, выступающие в роли певцов-рассказчиков, то для упоминания об их репертуаре достаточно указать на сказочных героев или на традиционные названия эпических фабул. В знаменитой свадебной сцене во «Фламенке» жонглерский повествовательный репертуар, предложенный гостям, составлял десятки легенд, мифов, эпических сюжетных мотивов, исторических и библейских эпизодов (ст. 620—705). Но здесь же общеизвестные в то время фабулы упомянуты и как репертуар жонглеров-инструменталистов, играющих на виелах «Лэ о жимолости» (История Тристана и Изольды) и «Лэ о Тинтаже-ле»¹¹⁷. Имеются в виду знакомые публике того времени напевы, на которые пелись данные повествования. О степени инструментального фантазирования, с которой игрались такие мелодии и о вероятных в таких случаях ритурнелях, отыгрышах, интерлюдиях можно судить лишь по немногим ранним записям.

Для упоминания же любого напева (песни, песенки, мелодии) или наигрыша вообще использовалось множество (местных и мигрирующих) выражений, в том числе стфр. *note(s)*, *son(s)*, *chans*; срвнем. *note*, *notelin*, *wise*; стпров. *so*, *son sonet*, *c(h)antar*, *cans*; кастильское *cantar* и т. д.¹¹⁸.

В оценочных суждениях брались не только понятия «напев», «наигрыш», но и «звучание», «звучать»¹¹⁹, если же упоминалось вообще о звуках большого празднества с привлечением жонглерского музицирования, то говорили о «менестрельстве»¹²⁰. Хотя это слово (в его различных вариантах) ныне, известнее в собирательном значении «жонглерская братия», «сборище менестрелей». Средневековые пользовались им гораздо шире. В Англии оно обозначало всякое музицирование (инструментальное, вокальное), звучание музыки, веселое времяпрепровождение с менестрелями, например: «И тут затеяли они всякого рода менестрельство (*alle maner menstracie*)»; «Было устроено веселье (*Murthe*) и менестрельство (*Munstralsye*) всем в усладу» [NED:Vol.6, р. 480]. Потому и нередки упоминания об искусных певцах, «сладостное менестрельство» которых слышно во всем городе, или о том, как «вино и менестрельство» радуют сердце и т. д. Французский менестрель Бодуэн де Конде в «Повести о герольдах» обозначает этим словом свою профессию, упоминая некоего инструменталиста и певца как «мастера в своем менестрельстве»¹²¹. В XIV—XVI вв. этим словом обозначался даже набор музыкально-

го инструментария¹²². или определенный круг духовых инструментов, например, разновидность трубы [Brockhaus: Bd. 14, S. 473].

Одним словом, средневековая провансальская, французская, итальянская, английская, немецкая, испанская, португальская, славянская, скандинавская и т. п. словесность, с ее красочной лексикой в описаниях подробностей музыкальной жизни ныне для нас по существу, насыщена категориями менестрельной культуры, объединяющими эту словесность в самобытное целое (хотя и не все ее образцы напрямую исходят из собственно жонглерско-шпильманской среды).

Интереснейший источник в этом плане — «Тристан» (1205–1215) Готфрида Страсбургского¹²³. Здесь сотни стихов посвящены только описаниям сольных выступлений великого шпильмана, каким оказался Тристан — сначала вундеркинд, получивший превосходное воспитание у приемных родителей, а затем — выдающийся артист, музицирование которого воспринимается как чудо, но не в сказочном, а в художественном смысле. Тристановский талант преображает всех, способен в равной степени потрясать и короля Марка — тонкого ценителя — и норвежских моряков, решивших похитить чудо-ребенка под впечатлением куртуазности, с которой он пел всевозможные шансон (*schanzûne*), «изысканные напевы» (*spæche wîse*), «рефрены»¹²⁴ и эстампы (гл. 6, ст. 2291–5). Встретившись в лесу с егерями короля Марка, преследовавшими оленя, и услышав звуки рога, Тристан (гл. 5 ст. 3208–20) взял свой рожок (*hornelîn*) и заиграл столь мастерски, что пришедшие от этого в восторг всадники достали инструменты (у каждого свой рог) и присоединились к виртуозному соло подростка, играя «с ним в его тоне»: «он шел вперед похвально [в игре], они — за ним в его манере». Так этот ансамбль, возглавляемый шпильманом-вундеркиндом, приблизился к королевскому замку, и «город заполнился звучанием» (ст. 3220).

Но эффект от знакомства с чудо-шпильманом этим не исчерпывается. Тристан вдруг заиграл нечто новое, неведомое прочим ансамблистам, да еще с такой силой (*so lûte*), «что никто с того момента не мог уж следовать ему». Причем он не только начал «другой напев», незнакомый остальным, но провел его в «необычном роговом тоне» (*in fremedem horn dône*). Это выражение может указывать и на переход в иной регистр: Тристан, видимо, мог выжать из натурального звукоряда своего «рожка» больше, поскольку здесь вообще речь идет явно не о располагавшем всего одним тоном обычном охотничьем роге, а о роге с игровыми — как правило, с шестью — отверстиями, о своеобразном круто завитом варианте цинка [495:175–176]. По-

этому и под упоминавшимся «следованием» за солистом скорее всего подразумевалось унисонно-вариантное либо параллельно-гетерофонное подыгрывание, естественное в любых импровизированных ансамблевых ситуациях. В такой момент и услышал четырнадцатилетнего Тристана впервые король Марк, пораженный его не по возрасту развитым профессионализмом. Здесь Готфрид — сам родом из мест, ставших общеевропейским перекрестком менестрельных маршрутов и межкультурных связей, — вывел происхождение тристанова мастерства не из чуда, а из обычного способа постижения ремесла в шпильманской среде: странствующие музыканты из разных регионов и культурных центров Европы, съезжаясь, многому обучались друг у друга. Поэтому не удивляет рассказ Тристана о том, что играть на виеле (*videln*) и на органистре (*symphonien*) его научили мастера «из Пармении», игре на арфе и ротте — два французских мастера (*meister Galoise*), правильной игре на «лире» и на «самбьюте»¹²⁵ — британцы (ст. 3673–3682). Конкретнее о шпильманской педагогике можно узнать из сцены обучения Тристаном «Изольды Златокудрой» (ст. 2093–97), а также из соответствующего эпизода в «Тристане и Изольде» Эйльхарта фон Оберге и в аналогичной сцене «Песни об Александре» [495:189–190].

Высокое шпильманское искусство Тристана особенно заметно в ходовых, формульных ситуациях, повторяющихся в разных версиях легенды. Так, распространенный сюжетный мотив состязания арфистов (его можно назвать и формулой сравнения менестрелей) начинается обычно с демонстрации игры довольно известного шпильмана, выслушивающего затем похвалы собравшихся ценителей, после чего выходит главный герой, большинству присутствующих пока не знакомый, берет ту же арфу и затмевает соперника своим мастерством (такой эпизод есть, например, в поэме «Руодлиб»). У Готфрида аналогичная сцена особо насыщена подробностями. Выслушав игру опытного инструменталиста, король Марк хвалит его: «Магистр, <...> вы добротнo (*wol*) играете на арфе, у вас правильно подобраны обороты, звук наполнен томлением, в точности, как замыслено вами. Так принято у британцев — (менестрелей) господина Гурона и его подруги» (гл. 6, ст. 3520–25). Затем арфа переходит к Тристану, профессионально привычно коснувшемуся струн и начавшему разыгрываться. Уже прелюдийные ходы и обороты (*ursuoeche*) оказались «причудливыми» (*seltsaene*), но «сладостными» и хорошо звучащими (ст. 3551–3). Тристан прелюдирует на материале своего лэ, или «ляйха о Британце», продемонстрировать который до конца, од-

нако, не удастся: он вынужден, прервав игру, взяться за «плектр» (plectrūn здесь не «медиатор», — ведь на арфе играли пальцами, — а настроочный ключ), прижать его к колку и заняться подстройкой («эту струну ниже, ту — повыше» и т. п.). Лишь после этого игра могла продолжаться «с мастеровитой основательностью» (mit flizeclîchem guoche). Вновь пробные обороты и наигрыши (noten), «его причудливые интрады» (sîne seltsaene grûeze) звучат восхитительно и нежно, поражая «красивым звуком струн» (mit schoenem seitgedoene). Уже сбежались придворные, услышав необычное. Зазвучала музыка лйяха «о весьма горделивой подруге Граэланта красивого»¹²⁶, но вскоре Тристан заиграл нечто иное, незнакомый напев «в сладостных тонах» и «в британской манере». Эта, видимо, новая еще более яркая фаза музицирования вызвала сенсацию у публики своей виртуозностью (ст. 3589—3601). Играя «исполненный томления» (senelîchen) лэ «о куртуазной Тиспэ», Тристан «арфировал» столь безупречно, инструментальные обороты сменялись так взаимосвязанно, «истинно мастерски» (nâch rehte meisterlichem site), что и арфист, игравший первым, воспринял это как чудо. Однако главным сюрпризом вундеркинда стала демонстрация его певческого искусства на интернациональном репертуаре: он пропел мелодии различных лэ (leichnotelîn) с текстами на латинском, французском, английском и т. п. Делал он это столь музыкально (букв. «сладостно»), что «никто определить не мог, что же сладостнее было» — его игра на арфе или его пение: однако, «все согласились вровень»: никто до сих пор не поражал их в такой мере своим искусством (ст. 3627—37).

Еще эффектнее показано шпильманское искусство Тристана, когда раненый отравленным мечом, он, тем не менее, на том же уровне показывает свое мастерство везущим его в Ирландию морякам, которым, он выдал себя за странствующего шпильмана, играя такую роль ценой невероятных усилий (гл. 11). Эта сцена подана у Готфрида как пример самопожертвования, необходимого в настоящем искусстве. В Ирландии в благодарность за исцеление Тристан помогает совершенствоваться в шпильманстве златокудрой Изольде, уже владевшей игрой на виеле «в валлийской манере» (а также латинским и французским языками). Хотя ученица к тому же прекрасно играет на арфе и поет, «мастер-шпильман» явно вел ее дальше, «улучшил ее мастерство изрядно» (ст. 8004—5). Отныне она «играла на виеле эстампы, лэ и такие необычные (sô fremediu) мелодии во французской манере, что причудливее не бывает». К результатам тристановых уроков Готфрид относит, таким образом, новизну, оригинальность,

нетривиальность перенятых Изольдой способов музицирования и разнообразие репертуара, составившего отныне целый каталог французских жонглерских жанров — шансон, рондет (rundate), рефрен, пастурель, ротруанж (rottruwange) и т. д. Эту «галльскую» сферу, кстати, дополняют авторские эпитеты в адрес Изольды — «la düze [Isôt]», «la bèle» («нежная...», «прекрасная...») и другие франкоязычные выражения. Изольда отныне не имеет соперниц в высотах своего мастерства. Даже в Лондоне «руки [музицирующих] дам» не могут извлекать из струн звучаний сладостнее (ст. 8073–5), а вокальное мастерство Изольды сравнивается теперь с легендарным пением сирен (ст. 8089–8135).

Шпильманское искусство Тристана включает, таким образом, помимо навыков инструментальных и певческих также и педагогические, но этим не исчерпывается. Он предстает и как автор-импровизатор (подобно всем опытным инструменталистам той эпохи), и как поющий поэт. В романе рассредоточено множество упоминаний о незаурядных проявлениях тристанова авторства — от «его причудливых интрад», прелюдийных ритурнелей и оборотов до его шансон, «рондетов», «красивых песенок (höveschiu liederlîn) и, наконец, многочисленных лэ (или ляхов), в том числе известный «во всех странах», высоко ценимый «благородный лях тристанов» (edelen leich Tristanen; ст. 19192–19223).

«Тристан» Готфрида приведен здесь в пример как один из наиболее музыкально звучащих средневековых романов, содержащий 14 подробных и даже пронизанных специальной терминологией описаний музицирования (всего около 700 стихов), причем, в трех главах (6, 11, 19) музыка — основа сюжета, ключ к смыслу действия [495:194]. Музыка здесь вообще нечто большее, чем сюжетный мотив, она придает особый ореол главным героям, аллегоризируя их обаяние и любовное томление. Вместе с тем, воздействие тристановой музыки на слушателей — чисто музыкантское, совершенно реальное, а не легендарное. Готфрид ясно называет музыкальные качества, раскрывает технические нюансы, жанровые подробности, тонкости инструментальной игры, дает градацию оценок. В романе неоднократно встретим такие слова, как «вариации» (anderunge), «модуляции голосом, ведение голоса» (wandelunge), «петь [во французской манере ?]» (schantieren), «выводить [импровизировать] дополнительный голос» (discantieren, organieren), «интрады, прелюдийные пассажи» (grüeze, ursuoche), «снабдить струнами» (cordieren), «колок» (nagel), «настроечный ключ» (plectûn) [ibid.]. Возвышенность любви и перенятые

Изолюдой у Тристана высоты шпильманского искусства представлены здесь в идеальном унисоне. (Кульминация в этом плане — их дуэтное музицирование в Гроте Любви).

Главное же — в том, что сам принцип использования музыкальных эпизодов действует здесь в духе всей тогдашней словесности. Как и в большинстве средневековых народноязычных повествований, в этом романе все музыкальные реалии — жонглерско-шпильманские, и нет сцен, столь же подробно описывающих музыку какого-либо иного рода.

Это лишь наиболее общая закономерность, но к ней стягиваются и другие. Выясняется, что музыкальное искусство Средневековья в целом вовсе не такое отвлеченное, внеличное и объективизированное, как часто полагают, и что роль музыки в жизни средневекового общества вовсе не сводилась к социально-прикладной, либо чисто игровой, как думал И. Хейзинга. Напротив, музыка, если обратиться к менестрельству, и тогда была объектом живого эстетического сопереживания, источником разнообразных ассоциаций, самобытной духовности, нескованной чувственности. Техническая виртуозность неотделима в ней от художественного воздействия, эффект — от аффекта. В этой среде существовали свои критерии индивидуального авторства, своя система ценностей, шкала качества, локальное стилистическое разнообразие и взаимодействие традиций (игра и пение «в британской манере», «во французской», «в валлийской» и т. п.), свои способы профессионального обучения и передачи навыков, своя публика, включавшая увлеченных ценителей. Объяснять и подробнее интерпретировать своеобразие всех этих сторон необходимо в категориях самой менестрельной культуры.

Панораму таких категорий дала бы уже систематизация жонглерских эпитетов и характеристик, относимых к тем или иным жанровым образцам или к уровню мастерства в музицировании, в слагании песен. Если отбросить не поддающиеся расшифровке самые обобщенные выражения хвалы¹²⁷ или хулы¹²⁸, то из более целенаправленных определений можно составить иерархию, устойчиво воспроизводимую разными источниками. Так, в музыкальном звучании ценились и прославлялись изящество, утонченность, легкость, сладостность, нежность. Жонглер Альбертет де Систерон: «Изящно (cointamen) спойте слова и легкий напев (so leugier) моей песни» [RLR:T.5, p. 263]. Став жонглером, Арнаут Даниель принялся сочинять песни с изысканными рифмами (caras rimas) [Bt:IX.A, 3]. Жонглер Гираут де Калансо «был утончен (suptils fo) в сочинительстве» [Bt:XXV, 2].

Уже упоминавшаяся сцена в Гроте Любви в «Тристане» пронизана «сладостным» (suoze), «томительно-нежным» (senelich) пением; сюда примыкают и тристанов «изысканный напев» (spaeche wise), и «во множестве сладостная игра на струнных» (vil süeze seitspil) в «Эреке» (ст. 2151) Гартмана фон Ауэ, и другие сходные характеристики, сводившиеся к единой функции — доказать совершенство услышанного.

Чем насыщеннее игра менестреля импровизируемыми эффектами, быстрыми ходами, виртуозным диминуированием, тем больше повода у его динамичной публики говорить о радостном воздействии и т. п. В словесности XIII в. вообще нередки выражения вроде «великую радость принесли менестрели» (grant joie font li menestreil) или «жонглеры устроили уйму радости и много барабанного громогласия» (li jogleor font grant joie et grant tabourie; «Gilles de Chin», cf. [FJA:№145]). Бернарт де Вентадорн способен найти увеселение лишь в пении легкого «радостного напева» (guai sonet; [RLR:Vol.5, 263]). Ренар-Лис (в «Романе о Лисе», ст. 2860) «играет на виеле и тем учиняет великую радость» (grant joie; [FJA:№155]), и в «Эреке» (ст. 2150—51) сладостная игра на струнных звучит ко всеобщей радости (fröute). По сюжету «Кудруны» рыцари, взойдя на корабль, запели «с радостью и громогласием» (mit freuden und mit schalle)¹²⁹. В 1444 г. на одном из цюрихских торжеств, как говорится в хронике, «был городской люд охвачен великой радостью, а игрой колоколов, флейт, труб и других инструментов радость сообщалась людям по всему городу» [289:12].

Понятие радости может даже лексически сближаться с обозначениями менестрелей и их музицирования вообще. На Британских островах слово gle — «радость» — относилось и к жонглерскому ремеслу как таковому. Шотландский король, обращаясь к менестрелю-арфисту [286], хвалит его gle (искусство увеселения), а жонглера вообще в Англии называли, как известно, gleoman, glig-man, gleeman [608:175]. Другой синоним радости — mirth — обозначал также и музыку, музицирование. В германо-скандинавских эпических песнях можно найти обозначение певца с помощью кеннинга (специального иносказания, эвфемизма) «радость людей» [26].

Категория радости связывается и с жанровыми подробностями. О «радости, утехе и увеселении» (joie et solas et deduit) в прямой связи с королями, а также с «напевами, и наигрышами и кондуктами» (et sons et notes et conduit) упоминается в одной из сцен музицирования в «Романе о фиалке» (ст. 6583—7). А обилие диминуций, занятая импровизаторская игра с перемещениями исходных мотивов тем бо-

лее вызывают эмоциональную отдачу. У Грокейо и виртуозность церковных певчих связана с понятием радости, ведь импровизируемые юбилании аллелуии упомянуты у него как *cantus laetitiae* — «пение радости» [RQ:162/36].

В средневековых рассуждениях о музыкальном звучании даже такие, например, категории, как «высокий» (фр. *haut*; англ. *high*; исп. *alto*) и «низкий» (фр. *bas*, англ. *low*, исп. *bajo*) обозначали чаще всего совсем не то, что сейчас, т. е. связаны не с высотой тона (частота колебаний), а с иными качествами и присутствовали часто в характеристиках инструментальной игры. Ведь и отношение к инструментализму именно в менестрельной культуре было настолько своеобразным, что даже вызвало к жизни собственный критерий классификации инструментов, действовавший только в жонглерскую эпоху, но неведомый ранее и вышедший из употребления впоследствии (в новое время). Имеются в виду широко распространенные в средневековых источниках упоминания об инструментах типа *haut* — но это слово уже переводится не как «высокий», а как «громогласный» — и типа *bas*, что означало в жонглерских ситуациях не «низкий», а «тихозвучный». К первой группе (*haut*) относились зычные инструменты, хорошо звучащие на открытом воздухе — труба, шалмей, рог, барабаны, тарелки, колокольчики, накры и т. п.; ко второй (*bas*) — смычковые и щипковые инструменты, (продольная) флейта, органист и т. п. Сами обозначения этих групп стали основными понятиями при всякой классификации — не только в музыкальном, но и в социально-юридическом контексте. Игравшие, например, на инструментах первой группы могли обобщенно называться *haulz* (*haut*) *menestrelz*, как в текстах королевских патентов для парижских жонглерских братств в XIV–XV вв. или в хронике Оливье де ла Марша [213:119].

Более надежный — органологический — способ классификации (по источникам звуковых колебаний) известен издавна¹³⁰. Даже неспециалист догадается разделить известные ему инструменты хотя бы на струнные, духовые и ударные. Классификация Хорнбостеля-Закса [585] использует этот же естественный древнейший принцип, лишь детализируя его.

И только менестрельная культура разделяла свой инструментальный самобытно, исходя не из органологии, а из художественно-эмоциональных, музыкально-психологических критериев. Именно потрясение от будоражащей силы звучания заставило средневековую публику свести все соответствующие инструменты в один класс

и объявить их «громогласными» (*haut*) или «гросси» (итал. *grossi*). А нюансированное очарование прочих инструментов по той же логике подсказало такие обозначения, как «тихозвучные» (*bas*), или «субтильные» (итал. *sottili* — «тонкие», «изысканные»).

Эта жонглерская классификация не заменяла, не воспроизводила и не перефразировала классификацию органологическую, ибо была переменчивой, не строгой. В зависимости от обстоятельств, от состава ансамбля и характера игры некоторые инструменты — например, волынка, — свободно курсировали из одной группы в другую, принадлежали (как в упоминаниях, так и в реальных ансамблевых ситуациях) то к «субтильным», то к группе «гросси». Классифицировались, таким образом, не материал и конфигурация инструментов, а их звуковые и социальные возможности в жизненных условиях того времени. Так, для хронистов бургундского двора главным признаком торжественности праздничного шествия была мощь звуков, заполнявших собой городское пространство полностью: «И серебряные трубы <...>, и другие трубы менестрелей, игрецы на органе, на арфах и других бесчисленных инструментах — все силой своей игры производили такой шум, что звенел весь город» [118:14]. На княжеской свадьбе в Амберге (1474) встреча corteжей жениха и невесты проходила «под великое громогласие (*mit grossem geschell*) игры всевозможных шпильманов» [459:№ 2], а в Торграу (1500) жениха провожали к брачному ложу «с великим громогласием (*mit grossem Geschall*) труб и барабанов» (459:№ 8]. Сила звука считалась прямым доказательством силы власти и блеска ее атрибутов, поэтому в отчетах о больших торжествах шпильманское музицирование упоминается как «сильное и мощное» (*starck vnd gwaltig*), даже «кричащее, пронзительное» (*schreiend*), а в «громких ударах войсковых барабанов» автор стихотворной хроники XVI в. слышал столь «мощный грохот (*hartes baucken*) буммен-бруммен», «бум-бум-биди-бум» и т. п., что такое «тара-дра-тантаран раздавалось вплоть до самых облаков» [459:48–49]. Для Роланда (героя немецкого варианта «Песни о Роланде», ок. 1170) бог нехристей Махмет потому лишился силы и власти, что поверженными оказались все его 700 трубачей: «раньше был ты почитаем, а теперь ты затих» [609:12]. В Чехии в 1310 г. внезапным шумом и грохотом (вероятно, из-за обилия ударных инструментов) была прервана молитва одного впечатлительного хрониста, смертельно при этом перепугавшегося и написавшего: «Это было подобно сильным раскатам грома, <...> встряске от падающих деревьев и обрушивающихся домов, лязгу оружия <...>. То и дело повто-

рялись несущиеся словно с неба шумы и устрашающие вопли ликующей толпы и игра всех существующих музыкальных инструментов». Причиной же такого потрясения, как оказалось, был гул триумфальной встречи Иоанна — сына Генриха VII — прибывшего для наследования чешского королевства [609:12].

Если же у хронистов и повествователей иссякал запас эпитетов и сравнений, то они просто указывали на количественную грандиозность инструментария, что не менее точно должно было направить воображение. В Аугсбурге (1518) чета молодоженов, как пишется в отчете, «ехала вперед через город с величайшим триумфом труб (!) и других самых разных музыкальных инструментов, какие только можно придумать» [459:№ 10]; в Ландсхуте (1475) игра целой сотни труб и шалмеев была столь зычной, что (как часто выражались хронисты) «нельзя было расслышать собственных слов» [459:№ 4]. Последняя фраза означала в средние века высочайшую похвалу, хотя нам сегодня трудно поверить в музыкальность и ансамблевую качественность звучания, о котором рассказано в таком духе. Но восторг от оглушающего гудения и громоыхания инструментов «гросси», упорно сквозящий в средневековой словесности (и унаследованный ренессансной поэзией, см.: [495:418]), не следует понимать элементарно, как дикий раж, возбуждаемый только силой звука. С. Жак верно заметила, что во всех таких случаях имелась в виду не громкость в буквальном смысле, а полнота выразительности, грандиозность, ведь именно таких эпитетов и не хватало в средневековых языках [609:19–20]. Поэтому средневековое понятие «громогласности» скорее всего вмещало в себя и великолепие, и ансамблево-регистровое полнозвучие, и блистательную виртуозность. Если речь шла о музыкально-эстетических впечатлениях, сама по себе предельная громкость вряд ли всегда была излюбленным эффектом: в «Клеомадесе», например, трубы с барабанами оказались слишком оглушительными для дворцового праздника, и их переместили вовне, на пленер, откуда их звучание доносилось до зала [213:123].

«Громогласность» для средневекового человека — понятие отнюдь не количественное, это скорее аллегория экстаза и радости (*joie, vröude, mirth*). Великолепие звучаний «гросси» — это веселый блеск, контрастность и увлекательность. Публика менестрелей заведомо не вытерпит ни одноцветной игры, ни безрельфной динамики, ни бесконечных повторов одного и того же эффекта. В каждодневном соперничестве верх брали менестрели, наиболее чуткие к настроению аудитории, быстро и профессионально реагирующие на события,

стремящиеся попасть в резонанс с переменчивостью бегущей жизни, восхищенные этой переменчивостью, подвижностью смыслов и состояний. Отсюда в поэтике менестрельства игра неожиданностями, множественность артистических сюрпризов, культ внезапностей, динамическое отношение к жизни, веселая фрагментарность, эскизность выражения, радостная дискретность сознания, стремление к артистической всеядности,

Но заметнее превозносилось то, что демонстрировало оригинальность, новизну, ошеломляющую, непривычность, неожиданность. Менее искусные игроки почтительно замолкали, когда игра Тристана — «нового шпильмана» (*der niuwe spileman*) — звучала «в иной манере» (*ander wîse*), «неведомой, чужой» (*fremede*), «причудливой» (*seltsaene*): «в неведомом роговом тоне»; сюда же примыкают характерные выражения «столь неведомый напев, что чудней и быть не может», «причудливые интрады»¹³¹.

К таким высшим проявлениям жонглерского творчества относятся и «новые наигрыши» (*noviax sons*), украсившие церемонию коронации короля Артура в «Романе о Бруте» (ст. 10826), и «новый наигрыш» (*novel son, sonet novel*) на пастушьей дудке либо на волынке, как говорится в жонглерских песнях и пастурелях XIII в. [227:29,51], и «новые каролы» (*carolez newe*), которыми менестрели услаждают сэра Гавейна («Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь», см. [384:197]), и «новая (в новой манере) игра на виеле» (*novella violadura*) во «Фламенке» (ст. 596), не говоря уже о выстроенном во многом на поэтике новизны, оригинальности песенном творчестве провансальцев. На это указал М. Б. Мейлах: «Степень оригинальности формы служит мерилем творческой одаренности поэта. Стремление к оригинальности было одной из движущих сил стилистической эволюции поэзии трубадуров к «темной» и «изысканной» манере выражения. От века песня не была хорошей, если она похожа на песню другого, — говорит трубадур Пейре Овернский. <...> Гильем де Монтаньяголь утверждает, что трубадур только тогда хорош, когда сочиняет песни новые, изящные и хорошо сложенные, с новым искусством представляя новые мысли» [86:79]. Пример из песни Раймбаута Оранского: «С новым (nou) сердцем, властью нового дара, с новым знанием и новым разумом, в новой прекрасной манере хочу я начать новую, хорошо сделанную песню» [86:154]. А жонглеру Кардаляку нечего и мечтать овладеть своим искусством, пока он не научится «играть на виеле новые наигрыши», как заявил в «жонглерской сирвенте» Дофин Овернский [604:43].

Эта тенденция к XIII веку успела оформиться в подобие теории. Анонимный автор каталонского трактата о стихотворстве настойчиво рекомендует наложение новых стихов всякий раз на новый напев — *so novell (poveyl)* — при сочинении песни, лэ, ротруанжа, пастурели, дансы, альбы, гайты, эстампы [169:4–5]. Именно новизны, оригинальности, видимо, не доставало тем жонглерам, о которых в «вигас» сообщалось, что они «плохо сочиняли». Эта же формула хулы скорее всего повторена в пренебрежительной фразе о жонглере Серкамоне, слагавшем песни и пастурели «старым способом» (*a la usanza antiga*) [Bt:II,1].

Новизна как проявление индивидуальности менестреля — особая проблема. О ней речь еще пойдет. Помимо этого можно выделить и относительную оригинальность — через незнакомые, иноземные, локальные манеры, напевы, говоры, т. е. полиглотизм в широком смысле, неизбежный в интернациональных общениях странствующих менестрелей. Подобных примеров много в «Тристане» (пение, игра в британской, валлийской и др. манерах, франкоязычные песенные цитаты и жанровые обозначения); в том же смысле в «Парцифале» (639, 12–13) говорится о «новых танцах» (*niuwer tänze*), во множестве пришедших из Тюрингии [405:98–100].

Можно упомянуть и об оригинальности через сравнение, точнее, через несравненность, проявившуюся в общепринятых навыках, но в высшей уникальной степени совершенства, технической виртуозности владения ими. Вспомним суждение публики Тристана, не слышавшей до встречи с его искусством ничего сравнимого (ст.3635–7), или — в «Разрушении Рима» — образ занятого саморекламой певца, считающего, что «никакой другой жонглер» не знает лучше него предлагаемой им истории [284:178]. В одной из «Кембриджских песен» восхваляется певческая несравненность соловья, которому уступают все птицы и музыкальные инструменты, а в «Кудруне» феноменальное пение Хоранта по привлекательности намного превосходит звучание церковной музыки и даже колоколов. В английской хронике XIV в. с восторженным почтением упоминается «лучший из жонглеров» Глегабрет — прекрасный певец и инструменталист, превзошедший всех в игре на виеле [330:56].

По М. М. Бахтину оригинальность «всегда связана с известным разрушением господствующей картины мира, с ее хотя бы частичным пересмотром» [9:459], следовательно, с авторской инициативой, с тем, что С. Шарп называл «индивидуальной инвенцией», а А. Н. Веселовский — «личным почином» [ШИЛ:314]. Ведь ав-

торская индивидуальность с ее своеволием действует во все времена в любом искусстве, но лишь в той знаковой группе, в которую ее направили исторические обстоятельства и природа материала. Каждая культура сама выбирает, какой слой известных ей художественных средств реализовать ритуально, а какой — индивидуально, оригинально, инициативно, устанавливая здесь свое самобытное соотношение. Эволюционистское же сознание признает только один, синхронный ему самому вариант такого соотношения. Оно видит, например, в средневековом искусстве только традиционность, подчинение преданию, а личностное начало, оригинальность как внутреннюю меру ценностей находит только в реализме и в романтизме¹³². Все сводится, таким образом, к тривиальной формуле: чем отдаленнее от нас во времени — тем условнее, ритуальнее, а чем ближе к нам — тем индивидуальнее. Эта логика — скорее «оптическая», чем культурологическая. Невозможно представить себе какое-либо направление, традицию, лишенную индивидуального таланта, а талант невозможно представить занятым только каталогизированием элементов, врученных ему преданием. Творчество всегда в чем-то своевольно. И если в его образцах мы не находим результатов эвристической, обновляющей деятельности, а видим только следование «эстетике тождества», то сначала нужно выяснить, нет ли клишированного «тождества» в нашем аналитическом аппарате, в самом взгляде на объект исследования¹³³.

Мы можем не заметить индивидуальных отступлений от канона в средневековом искусстве или счесть их незначительными, но общество той эпохи воспринимало их острее. «Когда мир был на пять веков моложе, все жизненные происшествия облекались в формы, очерченные куда более резко, чем в наше время» [143:7]. В церковной музыке начала XIV в. есть формальные новшества, ныне почти незаметные, но в те годы вызвавшие появление гневной буллы римского папы.

Конечно новации и проявление индивидуальности — это не одно и то же. Здесь сложное пересечение проблем. Приводимые мной примеры не заменяют подробную разработку этих вопросов, но призваны указать на историческую неполноту некоторых применяемых ныне критериев распознавания оригинально-индивидуальных и личностных свойств в искусстве прошлого. Неясно, как работать с научными положениями, выдвинутыми лишь для того, чтобы объявить целые культурные традиции и целые эпохи сплошь лишенными феномена авторской оригинальности и, следовательно, какого-либо проявления

личного таланта. Ведь уже А. Н. Веселовский (в 1880—90 гг.) понимал проблему тоньше, когда (на материале Средневековья в том числе) разрабатывал «вопрос о границах между личным почином, творчеством и преданием», о закономерностях, ограничивающих «личный, хотя бы и гениальный почин», «о таланте как о собирающей силе» и т. д.¹³⁴ Даже в отношении фольклора проблема не так проста, и специфике фольклорных проявлений индивидуально-авторской инициативы посвящена целая литература. Ведь «коллективное» и «личностное» — это наши абстракции, а в фольклорной реальности это как бы одно и то же. Личность менестреля, исходя из собственных художественных целей, резко переиначивает фольклорные средства, никогда при этом не отчуждаясь от них полностью. Отсюда универсальная способность менестреля к артистическому общению с любой социальной группой — от придворных до вилланов.

Проблема жонглерской индивидуальности ранее в научной литературе затрагивалась лишь в отношении сочинительских способностей, в которых менестрелю всегда отказывали без серьезных доводов¹³⁵. Подлинный средневековый материал говорит об обратном. Жан де Конде сообщает о себе: «Я менестрель <..>, ибо сочиняю красивые словеса и речитирую их» (*Car biaux mos trueve et recontre; [301:23]*). Ватрике Браснье тоже обосновывает свою принадлежность к менестрелям тем, что умеет сочинять в различных жанрах [301:23—24]. Итальянский теолог Бонкомпаньо еще в XIII в. писал о жонглере, который «создает славные песни и сочиняет сладкозвучные напевы, признанные во многих краях» (*gloriosas fecerit canciones et dulcisonas invenerit melodias, multe orbis provincie recognoscunt; [589:73]*), и одно это уже показывает, что вопрос жонглерского «созидательного дара» изначально был поставлен неверно. Ведь в отношении менестрельной культуры вообще наивно пытаться устанавливать резкую грань между сочинением и исполнением. Профессионализм менестреля заключался в самом акте артистического досочинения, новой продолжающей реализации («новой редакции») напева, песни, наигрыша. А если такой напев кем-то нотирован, то это лишь конспективная скупая запись, а не опус, не «шедевр», и лишь в музицировании могло получиться нечто незабываемое, неожиданное, индивидуальное. С другой стороны и молчаливое сочинительство без этой артистической практики в условиях устной культуры также трудно представить. Непоющий и ни на чем не играющий «композитор» просто не мог существовать в таком качестве в средние века. Все решает творческая личность артиста, а не заданное последование тонов, при-

думанное другим (прекрасная аналогия этому — история создания «Музыкального приношения» И. С. Баха).

Природа всякого авторства вообще построена, по-видимому, на сложном взаимодействии двух тенденций — эвристической (творческая инвенция, «озарение», например, в становлении новой мысли, оборота, темы, сюжета, стиля и т. п.) и пролонгирующей (орнаментирование идеи, вариантотворчество, комбинаторика и т. п.). Их можно лишь теоретически абстрагировать, но в творчестве обе эти стороны неразделимы. Наивно полагать, что в какой-либо культуре одна тенденция может полностью вытеснить другую.

Например, по мнению В. Жирмунского [86:87], в средневековых провансальских песнях творческий акцент переносился с «что» на «как», с темы на варьирование, т. е. как бы с главного на второстепенное, более механическое, уже не требующее столь высокой одаренности и т. д. Но мало кто замечает, что в этой культуре варьирование — «тоже тема», что индивидуальная инициатива проявлялась здесь в равной мере и в импульсе — продвижении выдумки, — и в орнаментировании, в способах расцвечивания первоидеи. Индивидуальное проступало в обеих сферах, делая их часто одним и тем же. Более того, в условиях этого искусства нанизывание неожиданных вариантов бывает интереснее, чем изобретение новой, но одиноко «торчащей» темы, оригинальное расцвечивание требует большего таланта, чем «разовое» темотворчество.

Новоевропейская искусствоведческая и филологическая герменевтика никогда не задумывалась об эволюции, изменчивости функций авторской индивидуальности, о ее исторически различных «зонах проявления». Ведь жонглер сам выбирал, куда именно направлять свою изобретающую способность, на какой группе художественных средств показывать свою индивидуальность и не думал о том, где ее захотят отыскивать потомки-книжники¹³⁶.

Конечно на жонглера как на всякого средневекового человека, влияли традиции, каноны, феодальные и городские жизненные нормы. В необходимые моменты его деятельность становилась естественным непротиворечивым элементом обряда. Например, при торжественной встрече сюзерена у городских ворот именно менестрели с помощью своих шамеев и труб должны были заставить звенеть и гудеть весь город, дабы ошеломить и объединить горожан на празднестве. Хроники сообщают о вывешенных по улицам гирляндах, коврах, и игра менестрелей тоже выступала в этом ряду как одно из украшений. В таких ситуациях и сами инструменталисты не претен-

довали на внимание присутствующих, поглощенных зрелищем кортежа, но качество музицирования при этом не снижалось. Профессионализм не отменялся, искусность не исчезала.

Музыка социально-прикладная (военная, коронационная, церковная, охотничья, турнирная, башенная и т. п.) и развлекательно-игровая (застольная, танцевальная, «банно-бордельная», карнавальная и т. п.) — это реальные функции музыкального профессионализма своего времени, без их понимания, конечно, не познать и всей культуры в целом. Но к ним, во-первых, и тогда не сводились цели музицирования, а во-вторых, само их наличие не говорит об «акустически-оформительском» характере всего музыкального творчества того времени вообще. И в прикладной функции, и в эстетической выступали одни и те же артисты, не говоря уже о том, что и в «служебных» жанрах уровень их профессионального самовыражения не падал. Королевские менестрели услаждали слух своего суверена даже на войне в ожидании битвы, но при появлении неприятеля сразу переключались на музыку иного рода — мобилизующую, «стратегическую», и выполнение таких обязанностей не притупляло их музыкальность, не уничтожало творческий потенциал. Каждого из них в свое время обучали, вели к совершенству, значит существовали и шкала профессиональной качественности, и ценители.

Для менестреля, поэтика которого во многом построена на артистических сюрпризах, на игре внезапностями, быстрое переключение в новые жанровые сферы музицирования всегда привычно. Его творческое мировоззрение разнородно, может выстраиваться из грубо разнящихся элементов, выявляя смеховство через серьезность, иронию через наставительность, соединяя гротеск и куртуазность, грациозность и максималистскую оригинальность.

Хотя менестрели — большей частью совершенно бесправные люди — чувствовали себя в обществе вечными изгоями, их социальная отчужденность в то же время обеспечивала им больше духовной независимости, чем кому-либо еще. Ничем не обязанные ни феодалу, ни епископу, ни королю, странствующие менестрели дразнили и раздражали их самым ценным своим достоянием — творческой свободой, выставшей у многих до характерного жонглерского нонконформизма в искусстве и в жизни.

В своих песнях менестрель способен быстро перейти от иронии к памфлету, к выпадку против обидчиков любого ранга. Причина здесь не столько в целенаправленном интересе к политической борьбе как таковой, сколько в исконном жонглерском свойстве не боять-

ся высказывать правду. За это поплатился, например, жонглер Пейре (XII в.), поносивший престарелую английскую королеву (Элеонору) и убитый по тайному приказу короля арагонского [Вт:р.118], уличенного в этом впоследствии в сирвенте Бертрана де Борна. Жонглер-грамотник Маркабрюн — «плебей, простедкий малый»¹³⁷ — давал отпор насмешкам сеньоров. Когда Альдрик да Вилар в своей песне пытался принизить его жонглерские певческие способности («ты поешь хриплым голосом, он у тебя ревет и кудахчет и не может чисто протянуть высокий тон»), то Маркабрюн разразился в ответ разоблачительной песней, обвиняя сеньора в бахвальстве («по твоим рассказам ты завоеваний совершил больше, чем Цезарь») и в том, что главное занятие Альдрика — «насмехаться над другими и сожительствовать с девками»¹³⁸.

Жонглера даже король не может заставить склониться и рассылаться в верноподданных речах, как, например, в знаменитом Фаблио об английском короле и жонглере из Эли¹³⁹.

Однако самые сложные отношения у жонглерского мира были с официальной церковью. Напряженность между ними усиливалась тем, что западная церковь всегда скрывала истинную причину этой враждебности, а менестрели — нет. Ведь «посланниками дьявола», «прислужниками сатаны» церковные чиновники называли жонглеров еще со времен патристики, но не потому, что их искусство «заставляет забыть о Боге и возлюбить суетность века» [MIR:24], «не побуждает к благочестию» [511:62], как это всюду официально преподносилось. Дело тут не в эстетических взглядах и даже не в мировоззренческих разногласиях (хотя отчасти и в них тоже), а в ненавистном для начальства влиянии жонглерского искусства на население. Это искусство было опасным примером духовной свободы, неподконтрольности, неуловимым конкурентом, а главное — оно не упускало поводов разоблачить ханжество католиков. Целые поэмы посвящал таким разоблачениям менестрель Жан де Конде (XIV в.), образно доказавший, что пасторское красноречие выжимает из простаков слезу вместе с деньгами, что членов монашеских орденов вопросы праведного образа жизни совершенно не волнуют, ибо желанны им только жирные куски, крепкие вина и шашни с бегинками [494:125—127].

Но Жан де Конде в своих наскоках на монахов лишь продолжал традицию другого жонглера, великого сатирика Рютбефа — своего рода диссидента XIII в., получившего книжное образование, но упорно державшегося жонглерского взгляда на мир. «Профессиональный жонглер, он не принадлежал ни к каким городским объединениям по-

этов и часто писал по заказу разных знатных лиц, никогда, однако, при этом не усваивая стиля, навязанного со стороны, и не утрачивая своей творческой индивидуальности» [ИФЛ:161]. Верх над жонглерством в его творческой натуре одержала, однако, книжная поэзия сатирического антиклерикального толка («Песня о монашеских орденах», памфлеты «Монашеские ордена Парижа», «Битва пороков с добродетелями» и т. д.), с ее рефренами вроде «Ханжи и святоши испортили весь мир», и т. п. [ИФЛ:162], за что его и преследовал известный злодей того времени — папа Александр IV. Интересоваться стихотворством этого жонглера было просто опасно. В своей антипапской поэме «О лицемерии» Рютбеф упоминает «осторожных людей», вынужденных знакомиться с его творчеством тайком [ШКЧ:231].

В своих обличениях менестрелю незачем опускаться до повелительной, чопорной прямолинейности папских булл и интердиктов, ведь у него своя система средств — неожиданных, веселых, парадоксальных. Творя, он может полностью пребывать и в особом мире, который у М. М. Бахтина называется, как известно, «праздничной вселенной», «смеховой культурой» [9:301]. Менестрель даже в любовной лирике не занимается эстетизацией скорби, презирует сладкозвучную печаль, в его миропонимании нет ничего элегического. Пощечину Фортуны он воспринимает с досадой, с горькой самоиронией, но и с выносливостью простолоудина, поругиваясь и спеша своими силами превозмочь невзгоду¹⁴⁰.

Самобытные свойства жонглерского мира соприкасаются и со смеховой культурой Средневековья, не отождествляясь, однако, с ней¹⁴¹. В окружавшем его серьезном иерархическом миропорядке менестрель первым замечал абсурдное, глупое, бесчеловечное и собирал все это в гротескном каталоге объектов брани и насмешки. Именно такой смеховой сбор жизненных скверн представлен в провансальском песенном жанре энзуг. Автору такой песни достаточно обнародовать перечень своих доук и досад, как, например, у Монаха Монтаудонского (в переводе А. Наймана): «Претит мне долгая настройка / Виол, и краткая попойка <...>, / Претит мне средь зимы деревней / Плестись, коль нет приюта мне в ней, / И лечь в постель с вонючкой древней, / Чтob в нос всю ночь несло харчевней; / Претит — к даже мысль мерзка! — / Ждать ночью мойщицу горшка; / И, видя в лапах мужика / Красотку, к ней исподтишка / Взывать и тщетно ждать кивка. / <...> Прибавлю, что мне также тяжки / Девицы уличной замашки, / Курв старых крашенные ряжки,

<...> / Но тем я полностью задрочен, / Что, в дом войдя, насквозь промочен / Дождем, узнал, что корм был сочен / Коню, но весь свиный проглочен <...>» [107:123–125].

Подобие этого жанра — песни, содержащие набор специфических жонглерских поношений. Это своего рода «узкопрофессиональный энузг», антирецензия: автор с карнавалльно-гротескными, игровыми намерениями изощряется в обнаружении мнимых и гиперболизации реальных профессиональных недостатков у коллег. Так достается от Бертрана де Борна некоему Майлолису (сирвента Mailolis, ioglar malastruc): «Майлолис, жонглер злополучный, <...> Ведь вы тупей барана, а ворона поет чище вас, свинья [хрюкающая] при виде корма звучит лучше, чем вы, как и раненый, которого режет врач». В другой его сирvente «изобличается» хриплый голос (в пении) и жалкий лепет (в речи) жонглера Фульеты [604:45,47].

И Пейре Овернский в своей знаменитой песне о коллегах выстраивает в потешном параде известных жонглеров, поющих, по его травмированному мнению, «не в склад и не в лад» (перевод А. Наймана): «Каждый пеньем своим опьянен, / Будто сто свинопасов галдят: / Самый лучший ответит навряд, / Взят высокий иль низкий им тон. <...> О любви своей песню Роджьер / На ужасный заводит манер, <...> И похож Гираут, его друг, / На иссушенный солнцем бурдюк, / Вместо пенья — бурчание и стон. / Дребезжание, скрежет и стук. <...> Лимузинец из Бривы — жонглер, / Попрошайка, зато хоть не вор. <...> Украшает восьмерку бродяг / Вымогатель Бернарт де Сайссак. <...> А девятый — хвостун Раймбаут <...> С важным видом уже тут как тут, / А по мне, этот мэтр — пустозвон, / Жжет его сочинительства зуд <...>» [107:47–48]. Смысл здесь не в «литературной критике», как иногда полагают, а в виртуозности выстраивания бранной пирамиды, в развертывании уничтожающих сравнений, которые самим своим блеском уже отделены от объекта нападок и становятся самоцелью, авторской комбинационной забавой. Такой принцип смеховой комбинаторики очень симптоматичен для менестрельного мышления. Это мир, живущий по правилам жонглерской игры: свойства и части любых объектов расчленяются, обособливаются и вступают в калейдоскопные, часто фантазмагорические сочетания. В менестрельном поэтическом жанре «фатра» («фатрази») из привычных связей изъяты и двигаются по невероятной траектории, даже взлетают город, монастырь, река, море и т. д.; или часть объекта вычленяется («ножка табуретки», «тень быка», даже «щучий лай», «хохот петуха», «крик дохлой перепелки») и становится само-

стоятельно действующим персонажем, совершая сюрреалистические демарши: «птичье перо с собой весь Париж унесло»; «от звуков корнета прокисло сердце грома небесного»; «безумный беззубый безротый мудрец съел наше столетие» или «добряк без головы устроил большой праздник» (из аррасских фатрази XIII в., см.: [474]). Не случайно об этом средневековом жанре вспомнили французские сюрреалисты («La Révolution surréaliste», 1926, № 6 [474]).

Менестрель Ватрике Браснье довел свои *fastras* до формального блеска. Его фатрази, чем-то напоминая сегодняшние пародии, начинаются с квази-цитаты — с «нормального» лирического двустушия, подвергаемого затем чудовищному снижению, фантазмагорическому обесмысливанию. Например, за двустушием «Меня сладостно утешает / та, что сердцем моим завладела» следует его причудливая жонглерская обработка: «Меня сладостно утешает полудохлая кошка, поющая всегда по четвергам аллелуйю, да так громко, что дверной засов требует себе понедельник; а был еще и волк такой свирепый, что наперекор судьбе отправился в рай покушаться на Господа, да и сказал: “Я принесу тебе, приятель, ту, что сердцем моим завладела”» [474:147]. Те же пугающие сочетания обнаруживаются и в фантастике средневековых книжных иллюминаций с их гибридными чудовищами и невероятными композициями¹⁴².

Такие нагнетания гротескных переключков порождены и влиянием смеховой антилогики, карнавального мировоззрения, что может находить своеобразное подобие и в музыке через динамичную импровизацию с ее непредсказуемостью, игрой неожиданными вариантами. Солирующий жонглер-инструменталист в мотивной структуре своих фантазий делает примерно то же, что и менестрель Ватрике в своих словесных расставках.

Однако не варьирование одной структуры и не измысливание вариантов сами по себе составляют наиболее самобытные признаки жонглерского мышления, а именно способ разнообразить сплетения нескольких элементов посредством их свободных взаимоперемещений, изобретательной комбинаторики. Жонгли-



рованием мотивами в сочетании с микровариантностью пронизаны пьесы, напрямую отразившие жонглерскую технику музицирования — это инструментальные эстампы, сальтарелло, шпильманские «кансонеты» (из рукописи Lo), наигрыши шпильмана Тассина, отдельные образцы выписанных импровизаций в бас-дансе XV в., монодические шансон XV в. с инструментальными интерполяциями и т.п. Все эти источники при их несхожести явно едины в принципах развертывания мотивно-интонационного движения. Именно здесь игровые структуры выступают как естественные симптомы устности вообще. Важнейшим принципом в игровой форме является комбинирование намеренно ограниченным выбором тематически равнозначных элементов. Поскольку память импровизатора по объему информации не потягается с рукописным фондом, его главное амплуа — не продолжающее новосочинение (как в письменности), а новые контаминации уже являвшихся оборотов, блоков, игра ими — активная, живая, изобретательная.

В народноязычной лирике XII—XIII вв., прежде всего в старопровансальской, сложнейшая игра сознательно ограниченным набором поэтических мотивов, тем, рифм, слов и синтагм хотя и всех всегда поражала своей изощренностью, долго оставалась непонятой даже выдающимися провансалистами, сетовавшими на «монотонность», «тематическое однообразие» и «конвенциональность» такой поэзии. «С позиций романтической критики поэзия трубадуров неизбежно предстает лишь как “набор выпренных фраз и вычурных слов”, лишенных искреннего содержания и всякой оригинальности. Непонимание ее своеобразия, неотделимого от своеобразия средневековой эстетики, до самого последнего времени делало провансалистику областью предвзятых мнений. Знаменитая фраза Фридриха Дитца, утверждающая, что всю провансальскую литературу можно принять за труд одного поэта, продолжала до недавних дней оставаться аксиомой, переходящей из одной книги по провансалистике в другую, так что скорее их можно в этом смысле принять за труд одного ученого» [86:74].

Подход к этой и любой другой устной лирике с помощью новейших книжных критериев неизбежно приводит к тривиальным заключениям, игнорирующим основной смысл поэтики устного творчества, заключающийся в обновлении игровых контаминаций, а не во внедрении новых поэтических реалий.

Проницательнее оказались исследователи эпоса. Еще В. И. Чичеров описал виртуозную комбинаторику формул в импровизациях

былинных певцов, вплотную подходя к идее формульности эпоса за полтора десятилетия до А. Лорда [150]. Те же свойства импровизаторского мастерства, но у среднеазиатских эпических певцов нашли В. В. Радлов и В. М. Жирмунский, отметив, что одна и та же песня у такого мастера при повторе звучит по иному: «Это не значит, однако, что его импровизация полностью является новотворчеством. Подобно пианисту-импровизатору он пользуется готовыми элементами, которые объединяет по ходу своего рассказа» [54:245].

Ту же формульность, но на микроуровне, найдем в балладах Ландины, в балладах, рондо, лэ и виреле Машо, а также у десятков их современников и последователей. Здесь переброска мотивами, в том числе мигрирующими из одной пьесы в другую, ритмоформулами, выстраивается в отлаженный механизм непрекращающихся взаимозамен и некой самодостаточной ротации.

За этим энергичным, красочным самовращением скрыта своя внутренняя логика, не нуждающаяся в привычных нам фазности, фразовости, фабульности — одним словом, чуждая всякой процессуальности в новоевропейском смысле. Отсюда и почти экзотическая странность этой музыки для современного слуха, всегда требующего и предвкусывающего в любом интонационном движении некую микродраму, непременно восхождение к кульминации и спад к развязке, к снятию напряжения. Но в импровизаторском жонглерском музицировании и в зависимых от него нотлируемых пьесах художественно-интонационное время развертывалось по иной траектории — не процессуально-драматической, а игровой, комбинационной, калейдоскопной. Ограничена комбинаторика здесь не целеполаганием, как в процессуальном мышлении, а невозрастающим числом элементов, их принципиально недедуктивным магическим вращением. Поэтому, например, кадансы здесь скорее имеют не результирующе-итоговую, а проясняюще-настраивающую функцию, они как бы сигнализаторы микроциклов этих игровых вращений.

Довольно продолжительная эстампы «Источник радости», например, построена на игре семью формулами, а в эстампы «Изабелла» игровая форма складывается уже из других мотивов с иными сочетаниями, см. в издании: [423].

Ведь игровая комбинаторика — это не только техника. Игра реализует поэтику менестреля, его свободу, иронию, изобретательность, ненормативность, переплетение смехового и серьезного, культ неожиданности. Как в игровой музыкальной структуре каждый мотив действует независимо, так и в упоминавшемся менестрельном

«фатрази» элементы повествования изъяты из сюжетных связей и подвергнуты гротескной перекладке.

Это орудование вычлененными объектами часто представляется некой игрой в себе, ради игры, что, казалось бы, особенно свойственно именно средневековому искусству. Возможно поэтому и автором самой яркой книги об эстетике игры стал медиевист И. Хейзинга. Правда, его формула «игра старше культуры» (в аналогии с игрой животных) и выводы об игре как феномене без цели (кроме чистого удовольствия — веселого или серьезного) увлекают лишь до тех пор, пока игра не разрастается у него до универсальной силы, подмывшей под себя всю культуру, в том числе и музыку, которая вплоть до XVIII в. не имеет, по И. Хейзинге, иной функции, кроме социально-прикладной или развлекательно-игровой, и лишь «много позднее музыка была оценена <...> как нечто возвышенное и индивидуальное»... и т. п.¹⁴³. Не останавливаясь на эволюционистской банальности такого «восходящего к нам» построения истории музыки, можно лишь напомнить, что восприятие любого музицирования человеком любой эпохи не сводимо к цинично-спортивному удовольствию от игры структур без каких-либо живых ассоциаций. Яснее выразился Жан Кокто в заметках «Петух и Арлекин»: «Прекрасная музыка — это музыка ассоциативная. Ассоциации заложены в любой хорошей музыке».

Игра в искусстве не свободна от неизбежного подтекста. Это — содержательная игра, а чистая комбинаторика — лишь наиболее легко воспринимаемое из ее свойств, что заметно и в психологической мотивировке импровизации. Жонглерская импровизация, как и любая другая, основана на памяти, на мастерстве в игре запоминаемыми традиционными элементами. Требуемая здесь профессиональная культура не исчерпывается беспечными сменами сцеплений и переплетений. Внутренняя игровая морфология импровизации порождается особо активным отношением к жизни, чувством свободы — как психологической (раскованность), так и технологической (свободное владение техникой своего искусства). В игровой форме ярче выстраивается концепция, выражимая с помощью таких категорий, как ирония, смеховство, куртуазность, причудливость, восторг, гротеск, неожиданность, комизм, переимство, радость.

Даже популярный в средние века жонглерский номер с имитацией пения птиц уже не сводился к фокусу. Средневековый человек воспринимал и такие звукоподражания в русле того же аффекта праздничного возбуждения, ликования, радости. Возможно отголоском древнейшей традиции были в средневековой словесности и многочис-

ленные «птичьи» сцены, и описания «птичьего фольклора» — от английской поэмы «Птичий совет» (ок. 1350) до «Птичьей мессы» менестреля Бодуэна де Конде. Когда Гартман фон Ауэ в «Ивейне» (ст. 604–620) с восторгом описывает свои впечатления от пения птиц, повествует о радости, переполняющей при этом сердце (ст. 611), то причина его восхищения вряд ли исключала музыкальные критерии и ассоциации, ведь он восклицал: «то вниз, то ввысь взмещались голоса» и т. п. А Готфрид Страсбургский в «Тристане» (ст. 17371–77) и вовсе описывает птичье пение с помощью музыкально-жонглерской терминологии: здесь и «вариации» (*anderunge*), и «шансон» и «рефрен» (*refloit*), и все это птицы «пели и дискантировали» (*schantoit und discantoit*). Не исключено, что «фактура щебета» как таковая воспринималась менестрелями как техника, как пример диминуирования и измысливания узорящих сочетаний. Менестрели, восхищенные такой моделью виртуозности, могли использовать ее уже в своем, переосмысленном игровом контексте. Звукоподражание было не самоцелью, а стимулом. Игра комбинаций, варианто-творчество, орнаментика вообще ценились и значили в то время больше, потому и аналоги этому в звуках природы воспринимались острее и серьезнее.

Игровая форма всегда открыта. Это не произведение, а способ существования, не картина мира, а его разъятие на множество частей, кусков, осколков. В таком виде мир лишен изначальной целостности, это уже не подавляющая громада, а спутанная мозаика, подвергаемая без всякого риска «смеховому анализу» и разоблачению¹⁴⁴.

Однако создание препарированной и смеховой картины мира не исчерпывало целей жонглерского искусства, хотя и во многом определяло его художественные диалекты. И когда П. Вареман рассуждает о шпильманской свободе, раскованности как о способе сознательного поддержания дистанции и перечисляет сущностные свойства шпильманства — «юмор и злорадство, насмешку и хитрое надувательство» [589:61], — то характеризует скорее шута, чем шпильмана. Конечно самобытность менестреля обеспечивается и его способностью к овладению шутовской техникой, его динамизмом и стремительностью в большей мере, чем погружением в глубины созерцательности¹⁴⁵. Более того, жонглерские смеховые приемы часто весьма тонки, благодаря самоиронии (которой, кстати, нет у шутов). Самоирония становится обаятельным проявлением его творческой индивидуальности, как, например, в уже цитированной песне Пейре Овернского или в самонасмешках Рютбефа¹⁴⁶.

Было бы ошибкой элементарно отождествлять жонглерское творчество со смеховой культурой, отказывая ему в серьезности, в глубине, в обобщении человеческого опыта¹⁴⁷. Именно это заблуждение привело, например, в свое время В. Ф. Миллера к противоречию в его рассуждениях о скоморохах¹⁴⁸.

Смеховство — не псевдоним и не синоним менестрельства, ибо в особых, условных формах оно проявляется и в книжной сфере, а жонглеры — носители не только смеховой культуры, но и «народной серьезности», или, по С. С. Аверинцеву, жизненной серьезности¹⁴⁹.

Для средневекового человека высшая серьезность и поучительность жонглерского творчества заключалась в пении эпических повествований. Они, во-первых, показывали основательность общеродовой хронологии, обеспечивая ее величавую отправную точку, а во-вторых, в совершенной форме обобщали примеры абсолютно добродетельной жизни, героического и непререкаемого опыта¹⁵⁰.

Выросший когда-то из мифологических сказаний, жонглерский героический эпос впоследствии постепенно демифологизировался, все больше впитывая в себя впечатляющие моменты давних исторических событий [87]. Это захватывающее сочетание легендаризованной истории с остатками мифа не воспринималось средневековым человеком как смесь волшебства с документальностью, чередование правды с неправдой, а представляло собой целостный метод передачи жизненного опыта, удачно названный в трудах М. Стеблина-Каменского «синкретической правдой»¹⁵¹. Этот же самобытный способ осмысления прошлого переносился и на актуальные события¹⁵².

В целом содержание дошедших до нас образцов западноевропейского эпоса само по себе выдвигает столько проблем, что их бесполезно анализировать и почти как книжную литературу, вне фактора их устности. Но об условности такого допущения задумывались редко. В огромной научной литературе о средневековой словесности до сих пор преобладает книжный метод, полностью игнорирующий устную природу и носителей-авторов не только эпопей, но и всякой поющей народноязычной поэзии той эпохи. Эту поэзию до сих пор исследовали «по специализации»: музыковед работал с напевом, а филолог — со стихом. Без анализа феномена интонационно-вербального синкретизма такие исследования неполны, хотя и бесполезны.

Литературоведческое бальзамирование некогда стихийной музыки-поэзии обеспечило комментаторам право использования издревле

испытанного орудия — книжного аппарата анализа. Когда-то случайно записанная песнь актерствующего жонглера трактуется в таких условиях почти как продукт писательской работы, только в профессиональном отношении еще недостаточно элегантной. Поэтому ее текст не выдерживает литературных критериев и оказывается в глазах позднейшей академической герменевтики то «наивным» и «полуфольклорным», то составленным только из рутинных элементов «по принципу тождества», без признаков индивидуального авторства и, следовательно, несущим на себе неизбежную печать «стадиального несовершенства»¹⁵³.

А ведь многочасовые жонглерские эпопеи были в средние века самой масштабной формой артистической деятельности. Они требовали столь же упорного внимания слушателей, как в наше время чтение романа, но сам характер творчества здесь, как известно, иной. Жонглеры-певцы могут занимать публику часами и даже несколько дней подряд, и при этом работает, вроде бы, не только фонд их памяти, но и воображение, сиюминутная фантазия.

Однако любые взлеты инициативы в этих условиях всегда включены в систему требований аудитории, жестко контролирующей происходящее. Только лицом к лицу с ней творит певец-поэт, и у него нет возможности передать какие-либо экспериментальные находки для потомков, минуя свое поколение, если оно их не воспринимает. Традиция прочно хранит художественные реалии, но пополняется их фонд очень избирательно¹⁵⁴.

Каким бы опытным мастером ни был певец-поэт, как бы тщательно ни готовился он к своим сеансам общения с аудиторией, он творил сразу «начисто», и перед публикой у него не было возможности что-либо обдумывать или «зачеркивать» неудавшееся (привилегия писателя!). Между элементарной фиксацией песни-жесты на пергамене и современной литературной работой над произведением пролегает долгий путь от одной культуры к другой, от музыкально-поэтического синкретизма к узкой специализации, а не просто акт «ликвидации неграмотности» в жонглерской среде. Именно жонглера-певца мало интересовал факт изготовления рукописи на основе его песни, ведь манускрипт не был его творческой целью, а являлся всего лишь стенографированием (по чужой инициативе) звучавшего художественного события. Типологически это не литература а запись некогда исполненных вариантов — образцов живой и структурно подвижной музыки-поэзии, часто фиксируемой не авторами, а их почитателями. Поэтому и облик не только жест, но и романов, например,

«Парцифалья», как заметил А. Д. Михайлов, содержит «несомненный налет импровизации, отразившейся в отступлениях от строгого ритмического рисунка стиха, в разговорных интонациях, повторах и т. п.» [БВЛ:Т.22, 627].

Тексты средневековой песенной лирики тоже обнаруживают известную импровизационную подвижность, когда используют речевые обороты, поговорки, пословицы. В такой словесности подвижна даже орфография: слово может изменять написание даже на одной странице, и видеть в этом только «небрежность» книгописца культурологически наивно. Средневековая словесность несет в себе множество признаков своего бывшего устно-певческого бытования на публике. Для жонглера, поющего-речитирующего большую песнь, не вмещающуюся в один эпический сеанс, вполне естественно пригласить слушателей на продолжение истории: «Вы придите завтра, после обеда» — *Vous revenés demain, après disner* («Гюон де Бордо» [LiF:150–176]). В тексте шансон «Ги де Бургонь» жонглер обращается к публике перед развязкой авантюрного сюжета с призывом к тем, кто хочет слушать песнь дальше, раскошиться¹⁵⁵. Подобные строки были бы бессмысленны, если относить эту шансон только к сфере письменной литературы.

Перечень свидетельств слухового предназначения средневековой словесности неисчерпаем. Рубежным в их исследовании стал знаменитый труд А. Лорда «Певец повествований», положивший начало целому направлению и нашедший много последователей¹⁵⁶. А. Лорд, непосредственно слушая и изучая — совместно со своим учителем М. Пэрри — творчество эпических певцов в Югославии, обнаружил те же формульные структуры в текстах Гомера, доказав их устное происхождение.

Формульная теория М. Пэрри — А. Лорда основана на изначальных свойствах деятельности всякого опытного эпического певца, прежде всего на его владении «формулой» — постоянным методом описания одного сюжетного мотива (например, поединка, празднества и т. п.) при использовании его в разных ситуациях повествования. В определении понятия «формула» — «группа слов, используемая регулярно для выражения какой-либо существенной идеи в одних и тех же метрических условиях»¹⁵⁷ — слово «метрических» следует понимать как «музыкальных», «диктуемых напевом», ибо для певца не существовало никакой заранее сформулированной теории поэтического метра, и заменой такой теории был сам напев, его устойчивая структура. Ведь не музыку к словам, а слова к напеву подсочиняли чаще все-

го поэты-певцы Средневековья. «На эту музыку <...> я кладу слова», — начинается песня жонглера Арнаута Даниеля¹⁵⁸. Итак, «эпохальные исследования Пэрри и Лорда убедительно показали, что в устной повествовательной традиции каждое исполнение — это создание нового произведения из традиционного материала, т. е. сочинение заново, а не воспроизведение заученного оригинала» [131:148].

Таким образом, техника средневекового певца была синтезом навыков регулярной работы памяти, орнаментирующей виртуозности и энергии варьирования. Только профессионально овладев такой техникой пения-сочинения продолжительных повествований, можно было получить признание в среде опытных мастеров¹⁵⁹. Важно, однако, помнить, что описанный метод постоянного пересочинения характеризует именно сверхпродолжительные песни, но бессмысленно импровизировать заново миниатюру, особенно если она яркая и афористичная. Развитая устная культура скорее всего сочетала в себе различные соотношения вариантотворчества, свободного импровизирования, неизбежных в крупных формах, с довольно точной фиксацией в памяти ярких отрывков и малых форм — от единичных ходовых интонаций до располагающих к полному запоминанию выразительных песенок, пословиц, популярных рефренов, сирвент и т. п.¹⁶⁰. А буквальное заучивание продолжительных повествований вряд ли имело художественный смысл, даже если было бы возможно, ведь певцу нужно всякий раз реагировать на запросы публики, всегда новой и разномастной. Поэтому пение длинных историй — это подвижный ряд творческих переработок и переиначиваний. Образцы эпоса, записанного в XII—XIII вв., стали своего рода фотографиями, поймавшими один миг жизни переменчивой материи — устного вариантотворчества. «Трудно себе представить, что исполнитель точно заучил число стихов народных эпических песен, равное числу стихов Илиады и Одиссеи. А ведь, как известно, от некоторых исполнителей эпических песен было записано такое количество стихов» [19:395]. А. Г. Богатырев заметил, что эпические певцы никогда не поют наизусть, а творчески перерабатывают традиционный фонд. Причем случаи безвариантного воспроизведения, без импровизаций всегда слышны как вялое исполнение, о котором сами певцы говорят: «Не летит песня», «духу нет», «не поется песня, никак не вытянешь»¹⁶¹.

Созидающие свойства импровизации составляют родовой признак всякого устного творчества — фольклорного и профессионального. Но соотношения стабильного инварианта с импровизацией — это одно, а профессионализма с фольклором, естественно, — совсем

другое, это разные пары, их элементарное приравнивание дало бы иллюзорные выводы¹⁶². Лишь наше неосознанное, книжно-филологическое по природе уважение к неприкосновенности всякого авторитетного текста заставляет связывать саму идею профессионализма (а он ставится при этом «стадиально» выше фольклора) только с текстовой стабильностью, т. е. с единственным параметром, заданным произвольно¹⁶³. Певец, конечно, думает и об идеальном инварианте, но всегда в балансе с импровизацией [19; 41; 56]. А, например, в джазе только импровизаторское мастерство и является признаком профессионализма, исходный же материал (инвариант) — вторичен, и даже может быть внеджазовым. (И. Стравинский: «джазовое исполнение интереснее джазовых сочинений»).

Проблематика детализированного исследования устности как таковой, естественно, ближе всего фольклористам¹⁶⁴. Им и надо заниматься анатомией и психологией устной традиции¹⁶⁵. Конечно, научный аппарат фольклористики в его полном объеме к Средневековью уже не применишь, но критерии устного творчества нужно постоянно иметь в виду и при анализе высокопрофессиональных явлений, особенно, когда, например, в силу тех же своих книжных рефлексов мы затрудняемся буквально поверить часто цитируемым заявлениям Вольфрама фон Эшенбаха или Ульриха фон Лихтенштейна об их полной неграмотности¹⁶⁶, научно опровергая их и трактуя такие «саморазоблачения» как юмористический прием¹⁶⁷. Проблема не в том, мог ли поэт-певец сам записать поэму или все записал грамотник с его голоса. Если бы и мог, то это типологически ничего не изменило бы во внутренней структуре и стилистике сохранившегося текста, отразившего в своем облике ту же средневековую форму существования словесности — поющей лирики или омузыкаленно произнесенного эпоса. Сохраненная в записи эпическая песнь не стала от этого фактом иной, «литераторской» культуры. Здесь целостная система устного профессионализма получила лишь единичный отпечаток, но принципиально не изменила своей эпической структуры, иерархии формул и канонов, возможных только в условиях устного творчества. Поэтому и бессмысленны дискуссии о возможной грамотности Вольфрама. Грамотность и работа в скриптории сами по себе не обеспечивают переключения в сферу литературы, если запись оставляет в неприкосновенности природные черты песни, ее формульность и импровизационность. Средневековый певец-сказитель чаще всего владел общими навыками всякой поющей поэзии, доносил до слушателей и собственные обработки всем известных популярных песе-

нок, и актерски поражал их воображение полными трагизма эпическими историями с обилием неожиданных, экзотических, жестоких, эротических, поучительных и чудодейственных подробностей. Только ощутив своеобразие всего комплекса навыков и технологии этих «неграмотных эрудитов», мгновенно обрабатывающих и варьирующих свой музыкально-поэтический материал, можно подойти к проблеме изучения средневекового искусства вообще.

Поскольку любая средневековая народноязычная поэзия — не только эпос — отличается от прозы именно певческим характером своего существования, то профессионализм поющего поэта должен заинтересовать нас и как музыкальный профессионализм, заключавшийся в мелодическом озвучивании поэзии — как собственной, так и традиционной, как лирики или танцевальной песни, так и героической эпопеи, лэ или сирвенты.

Еще Ж. Тьерсо пришел к выводу о том, что вся лирика вплоть до конца XVI в. пелась (во всяком случае, — куда больше пелась, чем читалась), имея в виду рондели, баллады и т. д. [567]. Симптоматичный пример — авторские ремарки в песне-повести «Окассен и Николетта»: «теперь поют» (перед каждым вступлением стихотворного текста) и «теперь говорят и сказывают-рассказывают» (перед возвращением к прозе)¹⁶⁸. К сходным выводам пришли Б. Петтисон и Г. Рейни¹⁶⁹. Правда, по П. Галле, средневековый стихотворный роман в отличие от эпоса уже не пелся, а зачитывался [305; 94:261]. Действительно, трудно найти в источниках обилие прямых указаний на музыкальную реализацию такого жанра, если под «музыкальным» вообще понимать при этом вокал, аккомпанемент и т. п. Но, с другой стороны, абсолютно немелодическое произнесение стиха — изобретение исторически недавнего времени. К тому же мы часто забываем, что между пением и речью вообще пролегает большая зона промежуточных речитирующе-напевающих способов интонирования. Вспомним: нотированию поддаются не только песни, но и плачи, выкрики торговцев, раешный стих, *Sprechgesang* (Шенберга, Хумпердинка, Берга), экзальтированная оперная речь (например, шалыпинские переходы на полуговор); Люлли в поисках своей манеры речитатива нотировал мелодику актерской декламации¹⁷⁰.

В трудах П. Зюмтора степень участия напева в тех или иных жанрах средневековой словесности даже стала критерием их классификации; так, у него упомянуты «повествования, предназначенные для пения», в том числе «повествовательные напевы, определяющие форму текста» (пастурель и т. п.) и «поющие повествования», в кото-

рых напев лишь вспомогателен (жеста и т. п.) [305:169]; но и ему неизвестны иные градации кроме пения и чисто разговорного декламирования. О музыкальном бытовании французских жест еще Т. Жероль писал как о давно установленном факте [325:79–90]. Выражение *chanter de geste* — «петь о (героических) деяниях», «петь жесты» — было в старофранцузском языке ходовым для обозначения эпических навыков жонглера.

Музыкальное мастерство носителя эпоса часто проявлялось не только во владении интонационной вариантноcтью, но и в умении пользоваться инструментальным сопровождением и, вероятно, в импровизировании всевозможных отыгрышей и ритуриелей¹⁷¹.

Вместе с тем предметом изучения и здесь становится лишь один параметр (последование тонов), по коллегиальной договоренности извлеченный из многослойного художественного явления. Конечно исследование всех вариантов повторяющегося эпического напева тоже необходимо. О повторах напева в жестах писал еще Грокейо. Но для целостного представления о жесте и способе ее существования в культуре необходимо учитывать и все приемы преодоления монотонной регулярности этих повторов. К таким факторам помимо вариантности и развертывания сюжета в тексте относится, как уже отмечалось, индивидуальность самого певца, его артистическое обаяние, магнетизм личности, способной превратить монолог в многочасовое зрелище¹⁷².

Артистическая индивидуальность менестреля неотделима от уровня его мастерства. Его искусство в слагании песен, в игре на арфе, виеле, флейте и т. д. ценилась как источник жизненной радости. Слава менестреля-мастера затмевала любые предубеждения или изъяснения хулы в адрес его собратьев и проникала в хроники и легенды, в поэмы и в эпистолярные тексты¹⁷³.

Бард — персонаж «Беовульфа» — описан с величайшим почтением к его профессионализму: он «помнил песни и знал очень много старых преданий», у него «слово льнуло к слову, ладно связываясь», пел он ярко, «варьируя слова» (*spel gerade, wordum wrixlan*)¹⁷⁴. Мастерство певца здесь напрямую сравнивается с ловкостью всадников, демонстрация его искусства вплетена в быт [235:350]. В одной из сцен «Парцифалья» Гаван требует себе виелиста, непременно хорошего, «прекрасно обученного игре на струнных» («Парцифаль», 639, 4–8). В «Долопатосе» в одной из придворных сцен с восхищением говорится о мастерах-менестрелях: «Там были хорошие арфисты, совершенные инструменталисты. те, что инструментами владели как никто другой»¹⁷⁵. Подобно Тристану Готфрида Страсбургского оба-

ятельный шпильман Фолькер в «Песне о нибелунгах» многогранен в навыках. Это сочинитель, певец и инструменталист, извлекающий из виелы «сладостные звуки», например, в сцене ночного отдыха рыцарей (строфы 1833–5). Фолькер, отложив щит, взял свою виелу и, прямо в доспехах сидя на пороге зала, начал музицировать то с виртуозным блеском («тогда струны его зазвучали так, что огласился весь дом»), то в мягкой манере («принялся он виельствовать [играть на виеле] сладостнее и нежнее» — *süezer unde senfter*). В этом эпизоде воссоздана «драматургия» шпильманской импровизации: сначала проникновенная прелюдия, вызвавшая похвалы рыцарей, затем мощное звучание виртуозного раздела, заполнившее акустическое пространство зала, и, наконец, тихая «кода» в мягких тонах, дающая успокоение отягощенным думами бургундцам. Фолькер здесь — явно незаурядная личность, высоко ценимый музыкант, которого восхищенная маркграфиня щедро одаривает (строфа 1706). В «Гильоме из Доля» любимец императора Конрада менестрель Жонглет с таким мастерством рассказывает своему покровителю о красавице Лиенор, что тот влюбляется заочно.

Мастерству предшествует многотрудное совершенствование. Тристан, как упоминалось, обучал златокудрую Изольду. А у Джона Гауэра в «Исповеди влюбленного» Аполлин, взявшийся за воспитание королевны, обучил ее игре на арфе, цитоле и ротте, «дабы она овладела [этим] уверенно», многим напевам (*tewne*) и наигрышам (*note*) в соответствии с требованиями музыки и метра, а также обучил ее арфовой темперации (*of her harpe the tempure*). В «Вигалойсе» показаны совместные занятия трех шпильманов, совершенствующихся в игре на виеле: они столь внимательны ко всем тонкостям, что «друг у друга ни одного [аппликатурного] приема (*grif*) не пропустили»¹⁷⁶. А их коллеги, сопровождающие графа Адана, призваны утешить главного героя, «его печаль игрой на виеле развеять», но именно качественной игрой, «с искусными приемами» — *mit künsteclichen griffen* («Вигалойс», ст. 8475–8485).

Хотя естественный путь всякого профессионального совершенствования — в специализации, в сосредоточении на избранном амплуа, другая сторона мастерства неизбежно заключена в тенденции к многообразию, многокрасочности выражения, в богатстве фантазии, наподобие того, что у ренессансных гуманистов впоследствии называлось *varietas*. Универсальность стала мечтой для жонглера и желанным образцом зрелища для его публики. Если в повествовании надо было охарактеризовать именно незаурядного менестреля, то обычно просто

давался длинный перечень его навыков. В текстах поэм, песен, жест, романов, фаблио то поучительно, то насмешливо, то торжественно, то гротескно в качестве типажа выдвигается все умеющий, способный заменить целую гурьбу себе подобных, многоискусный жонглер-супермен, своего рода «человек-оркестр».

Правда, если жонглер сам бравирует своей многосторонностью на словах, то его далеко не всегда воспринимают всерьез. В «Романе о Лисе» (I, ст. 280 и т. д.) переодетый заморским жонглером Лис явно врет, когда раздувает перечень своих умений и свой репертуар («много добрых шансон», «много хороших лэ» и т. п.). В известном фаблио Рютбефа «Два странствующих жонглера» полный самодовольства придворный жонглер Готье вступает в перепалку с двумя другими жонглерами, хвастаясь своим мастерством: он и рассказчик (на народном языке и на латыни!), и мастер петь жесты (для этого ему нужна обстановка придворного торжества), и арфист (у него две арфы), и сочинитель, способный измыслить неслыханное и т. п. В ответ один из его оппонентов не менее заносчиво забросал его перечислениями своих способностей — он игрец не на одной виеле, но и на волынке, флейте, арфе, органистре, ребеке, псалтерии, ротте, к тому же он певец и канатоходец, фокусник и чародей (может вызвать появление Скарбо), кукловод и акробат, да еще умеет подбрасывать ножи и манипулировать приемами азартных игр [589:69–70].

Этот формульный набор (своеобразный рекламный каталог) артистических номеров в различных вариантах повторяется в самобытном жанре *ensenhamens* — жонглерских поучений. В их тексте, как правило, один жонглер (либо книжник), считающий себя опытным знатоком, обращается к другому жонглеру с назиданием, сводящимся, по существу, к списку императивов по принципу «умей делать это и то...» и т. п. Так, в начале XIII в. гасконский жонглер Гираут де Калансо [Bt:XXV, 1] обращается к коллеге: «Жонглер Фадет <...>, умей сочинять и складно рифмовать, и хорошо рассказывать, и состязаться в певческих прениях (*jocx partir*), барабанить и играть на колокольчиках, умей зудеть на органистре, сумей яблочки, на два ножа подбросив, поймать <...>, играй на цитоле, играй на мандоле, прыгай сквозь четыре обруча <...>, умей играть на арфе и хорошо настраивать ребек, дабы музыка блистательно звучала, живо играй на псалтерии...» и т. п. [508:Vol.2, 31]. Та же формула универсальности, но в виде веселого поношения, развернута у каталонца Гираута де Кабрейры в перечне его упреков в адрес жонглера Кабра (ок. 1170): «Жонглер Кабра, <...> ты плохо играешь на виеле, а поешь еще хуже с начала до конца; <...>

плохо же обучил тебя тот, кто показывал тебе постановку пальцев и как вести смычок (*cel que't mostret los detz a menar ni l'arson*), ни танцевать ты не можешь, ни фокусничать на манер гасконских жонглеров; никак не услышать от тебя ни сирвенты, ни баллады, не спеть тебе ни хороший эстрибот, ни ротруанж, ни тенсону...» и т. д.¹⁷⁷.

Тем не менее совершенствование в нескольких смежных артистических ремеслах не было столь фантастической целью. В историческом повествовании «Роман о Бруте» Глегабр объявлен «Богом жонглеров» за то, что знает природу музыки, как никто другой, владеет игрой на всех инструментах и разнообразными манерами пения (*diverse canterie*), знает много лэ, наигрышей и т. д. (ст. 3759 и т. д.), т. е. за вполне реальную для одаренного человека творческую многосторонность. Это качество обозначали и стпров. эпитетом *ric*, *ricamen*, или срвнем. *riche*, например, *ricamen agrar* — «изобретательно (с богатством фантазии, многообразно) арфировать (играть на арфе)»; или *ricamen trobar* — (тот же эпитет к слову «сочинять»). В поэме «Даурель и Бетон» жонглерская талантливость Дауреля заключается в умениях «хорошо играть на арфе и виеле и многообразно сочинять (*ricamen trobier*), а далее речь идет о жонглерском обучении навыкам «игры на виеле и цитоле, многообразно арфировать (*ricamen agrar*) и петь песни» (ст. 78–79, 1419–1421). У Готфрида Страсбургского Тристан разнообразно, «богато» (*riche*) играл на роге (ст. 3209), а в романе «Корона» королева хвалит «многозвучное» (*in richem tône*) пение героя (ст. 3426).

В оценках жонглерского творчества и в менестрельной культуре в целом выстраивается, таким образом, баланс двух полярных тенденций, двух принципов. С одной стороны — это сосредоточение жонглера на одном амплуа, культ специализации, принцип «*cascuns ovre de son mestier*» — «каждый горазд в своем ремесле» («Прекрасный незнакомец», ст. 2875); с другой — поэтика калейдоскопа, складноцветности, культ всезнающего жонглера, доставляющего радость от смены впечатлений, принцип «*aller künste kraft, von allen ambeten meisterschaft*» — «сила всех искусств, мастерство во всех ремеслах» («Эрек», ст. 2155–56), *riche kunst* — «богатое (многообразное) искусство» [163:Sp.216].

Широта художественных приложений жонглерского таланта породила самобытное, исторически уникальное явление — жонглеров-«микстов». Это деятели смешанного типа — либо менестрели-грамотники, т. е. артисты не только играющие и поющие, но и пишущие, либо неграмотные, но позволяющие систематически записывать и со-

бирать в кодекс образцы своего творчества и даже добивающиеся этого и т. п. Благодаря именно такой их универсальности была создана особая художественная среда, которая ныне осознается как сочетание жонглерской деятельности с «долитературной» письменностью, с допустимым «протокомпозиторским» творчеством, а также с первыми примерами сосуществования профессиональной музыкальной импровизации и ее частных случаев, канонизированных записью. Из этой среды выросла впоследствии новоевропейская литература, опусная инструментальная музыка, светский музыкальный театр и т. п. А в пору своего расцвета эта среда вызвала к жизни записи героического эпоса, романов, шпрухов и фаблю, сборники, донесшие до нас провансальскую, северофранцузскую, кастильскую, миннезингерскую и т. п. песенность, ранние инструментальные табулатуры, театрализованные карнавальные «игры» с нотированными песенными вставками и т. д.

Жонглеры-грамотники не спешили превращаться в исключительно пишущих творцов: их менестрельная практика и их скрипторство могли существовать раздельно. Они вели двойную творческую жизнь, переключаясь с одного занятия на другое. Таков мэтр-жонглер Феррарино Феррарский, занимавшийся также изготовлением книг-песенников, не содержащих, однако, его собственных песен, хотя они ценились очень высоко¹⁷⁸. Конечно Феррарино, которого жонглеры, собиравшиеся на праздниках в доме д'Эсте «называли своим мэтром» — *mastrel* [Bt:Cl,7], — знал себе цену и наверняка считал свое пение слишком утонченным искусством, чтобы упрощать его, записывая песни в сборниках. О столь высоком индивидуальном авторском самосознании средневековых певцов — от скопов и скальдов до хугларов и зегтеров — уже упоминалось в научной литературе, но при этом оно истолковывалось как писательское, а не жонглерское самосознание.

Высокое предназначение своего творчества прекрасно сознавал, например, Вальтер фон дер Фогельвейде (ок. 1170—1230)¹⁷⁹. Ныне он считается великим поэтом среди «миннезингеров», но по существу все в том же писательском смысле, хотя его жизнь была заполнена деятельностью шпильмана, а не книжника. В годы нужды он странствовал по центральной Европе, зарабатывал шпильманством, и тем же служил своим богатым меценатам и покровителям. Вальтер — прежде всего величайший певец своего времени, этим он и славился. В финансовом документе от 12.11.1203 г. латинская запись упоминает его как *cantor*, следовательно — певца, практического музыканта¹⁸⁰. Мастерством Вальтера фон дер Фогельвейде вос-

хищался его современник Готфрид Страсбургский («Тристан», ст. 4798—4804), писавший о чудодейственном звучании его сильного голоса и о том, как изысканно (*wie spaeche*) Вальтер *organieret* («играет на инструменте») и свое пение *wandelieret*, т. е. «варьирует», изобретательно ведет мелодию и, возможно, диминуирует.

Песни Вальтера фон дер Фогельвейде относятся к серьезной, утонченной сфере менестрельной культуры¹⁸¹. Его лирическое искусство хотя уже и не столь куртуазное, как у его учителя Райнмара фон Хагенау (1170—1205), но и не погружается в область балагурства и пародии, как у Нейдхарта фон Роientаля, грубовато-насмешливым песням и «нескладным напевам» (*ungefüegen doenen*) которого Вальтер сознательно противостоит [163:Sp.218]. Нейдхарт в свое время был своеобразным лидером популярной музыки в Баварии, создателем ярких образцов песенности, адресованной простолюдинам, но над ними же иронизирующей. Он, пожалуй, типизирует смеховую, сатирическую сферу шпильманства. Его так называемые летние песни звучат как стилизация фольклорных райген, или райен — хороводных жанров¹⁸². В их сюжетику он то включает самого себя в качестве удачливого рыцаря-любownika, то дает своего рода антипастурель: при встрече рыцаря с пастушкой роли меняются — активность проявляет уже сама крестьянка¹⁸³.

Неутомимый насмешник Нейдхарт фон Роientаль, казалось, переносит на творчество свой божемный нрав (ему ничего не стоило, например, промотать лен, пожалованный меценатом) и наряду с такими, как эксцентричный Ульрих фон Лихтенштейн (или «безумец», сын скорняка Пейре Видаль), представляет для потомков ходовой типаж жонглера-шпильмана — неустойчивого игроца-гуляки без художественных целей и без эстетики, человека вне всего, убежденно-го изгоя и т. п. Слов нет, таких менестрелей — «смехачей» в искусстве и в жизни — было много. За это их то проклинали, то по-доброму над ними подтрунивали. Маркабрюн, видимо, не без оснований высмеивал гасконского жонглера-растяпу Алегрета (ок. 1145—?). Образ знаменитого жонглера, толстяка Гаусельма Файдита (ок. 1185—1220) и его супруги — жонглерессы легкого нрава (*soudadeira*) Гильельмы Монжа — был предметом иронии современников, авторов «видас» и поэтов (Элиас д'Юссель писал о его большом отвислом брюхе [107:134—135]), не заметивших, как оказалось, ценности его творчества, принадлежащего к яркому слою провансальской песенности [364:148—149; 102:235] и представленного в наше время в репертуаре музыкантов.

Хотя в песенные рукописи вносились далеко не все художественные эффекты, прозвучавшие когда-то в авторском музицировании, все же существовала и нарастала тенденция к фиксации привлекательных изысканных деталей¹⁸⁴. Грамотные менестрели-нотописцы («миксты») могли смотреть на свои манускриптные опыты со стороны, отчужденным жонглерским взглядом, привлекая и в этой сфере свою смеховую фантазию и изобретательность.

Исходя из верной в принципе предпосылки о чуждости для жонглера идеи создания фундаментальных памятников-произведений, ныне многие склонны считать импровизационность, эстетическую неустойчивость и беспринципную множественность основными и чуть ли не единственными показательными свойствами художественного сознания менестреля. Поскольку шпильман, как считает В. Зальмен, вечно пребывает в артистических ситуациях, требующих непосредственного воздействия и исключающих всякое постепенное вызревание, то и его работа — это мимолетное (*momentanes*) творчество, обреченное на мотыльковое существование [511:48], а по П. Вареману, он вообще находится в духовном отношении «между возможностями», ибо не имеет «ни программы, ни убеждений» [589:61]. Здесь упускается из виду многослойность менестрельного творчества, отвечавшего в целом всем духовным потребностям своего времени. А смеховые элементы, «мотыльковая» неустойчивость и т. п. — это лишь оттенки, а не целостная характеристика жонглерства как явления культуры. Великий шпильман Освальд фон Волькенштейн, например, столь многогранен, что сегодня историки литературы готовы принять его за книжного поэта, а историки музыки — за «композитора»¹⁸⁵.

Тенденция к импровизированной мимолетности и эстетическому нонконформизму, с одной стороны, и культ мастерства, пietet перед традицией, учителем, фондом напевов — с другой, — это одна из многих противоположностей, оказывающихся не столь острыми при изучении менестрельной культуры. Хорошего жонглера чтили и за «продукцию», и за мастерство, живым носителем и хранителем которого он был. Жонглер Аймерик де Пегильян (ок. 1190–1221) — «великий мастер стиха, обладающий высоким профессиональным самосознанием» [102:245]. Значение своего мастерства сознает и Пейре Видаль, заявляя: «Я так хорошо умею прилаживать и соединять (*ajostar e lassar*) слова и музыку (*motz e so*), когда у меня хорошая тема (*bona razo*), что никто не годится мне в подметки по части сложного и искусного сочинительства» [86:83–84]. Общечеловеческую ценность своего таланта понимает и Раймбаут Оранский (ок. 1147–1173):

«Поскольку во мне возникло и возрастает такое знание, что я умею сочинять песни, — а я утверждаю это! — плохо будет, если я не стану этого делать и заслужу осуждение»¹⁸⁶.

Богатые любители менестрельства не случайно стремились заполнить к себе на службу прославленных мастеров. Арагонский король Хуан I добивается, чтобы к нему на службу поступил Joan dels orguens — игрец на органе Хуан, «лучший органный менестрель, которого можно сыскать» [568:313]. Качественное жонглерство было необходимой жизненной ценностью. Отношение жонглера и его публики к мастерству, к музыкальной и словесной вышколенности, к традиции характеризует зрелость менестрельной культуры, в условиях которой извечные цели искусства — исследование мира и человечества через индивидуальность художника, передача опыта постижения Бога через красоту, опыта общечеловеческих взаимоотношений и т. д. — реализуются в особо самобытных формах существования, свойственных только Средневековью, но весомо и достойно расположившихся в историческом ряду европейских художественных ценностей.



Глава третья

ИГРЕЦ И ОБЩЕСТВО

*Я скажу вам сейчас, кто попадет в рай.
Старые попы и дряхлые калеки <...>.
А вот в ад я хочу, ибо в ад уходят при-
лежные ученые, доблестные рыцари <...>
и благородные люди. <...> Прекрасные
<...> дамы, имевшие двух или трех воз-
любленных кроме своего мужа, <...> идут
туда арфисты, и жонглеры, и короли.*

(«Окассен и Николетта», гл. 6)

Жизнь менестрелей отражена в исторических документах лучше, чем их искусство. Большинство таких сведений приходится на зрелое и позднее Средневековье. Начало эпохи европейских городов и рождение в период «Ренессанса XII века» новой культуры — урбанизированно-книжной — привело не только к расцвету новых форм музыкальной жизни, но и к частым записям о различных ее сторонах в городских документах и других источниках. Именно город с его особым жизненным укладом и новыми потребностями¹⁸⁷ мог способствовать изменениям и в жонглерском искусстве, привести к его значительно большему жанровому многообразию, к большему спросу на него. Ведь город — это зеркало всего феодального общества X—XIII вв. — пестрого, содержащего ростки нескольких формаций¹⁸⁸ и настолько разнородного, что его называют даже «анархическим», т. е. обществом без централизованной и единой политической власти, без всеобщей концепции государства [275:119]. Оно лишь в принципе оставалось феодальным, а в реальности, содержало и остатки рабства (крепостничество), и элементы капитализма (предпринимательство, наемный труд и т. п.), и предпосылки республиканских структур (городские коммуны). Поэтому в нем могли уживаться такие противоположные явления, как землевладелец, распоряжающийся своими сервами (крепостными) почти как собственностью, и предприниматель портового города, выясняющий отношения с бастующими рабочими; богатый феодал, видящий смысл своего богатства в том, чтобы как можно эффективнее его тратить на пиршества, дары, турниры и городской торговец, бросивший работу с товарами и перешедший на чисто денежные операции, заложив основу банкирской династии; соборный певчий, читающий с листа мензуральные рукописи, способный к тому же уча-

ствовать в теологическом диспуте, и менестрель, музыкально не менее развитый, хотя и не знающий нотации.

Различные группы, составляющие это общество, взаимодействуют между собой, и никакая сверхвласть ими не распоряжается, не объединяет их; каждая группа стремится к самостоятельности (политической, правовой, экономической), происходит процесс «фрагментации власти» [275:119]. Эта расслоенность на группы, сословия, корпорации — самая сложная в истории Европы.

К тому же сословные стены между такими образованиями не были прочными, движение вверх и вниз по социальной лестнице еще не было затруднено: дворянами становились довольно легко, например, приобретя лен на средства, награбленные в военном походе, но легко было и обеднеть, сеньор мог превратиться в бродячего голиарда. Понятие аристократ вообще еще не приобрело своего нынешнего смысла: наследственных титулов и аристократических родов было очень мало [SSPM:5]. Поэтому в отношении такого общества и выражения «аристократическая культура», «аристократическая среда» не могут нести в себе ничего элитарно-рафинированного, и уровень утонченности художественных потребностей этой дворянской публики долгое время практически не отличался от уровня запросов ротюрье, купцов и ремесленников. При всей разномастности и подвижности средневековых сообществ их взаимоотношения не были сплошь беспорядочными, а обнаруживали некий остов соподчинения, нередко частично выправляемый королевской властью. Король, правда, был скорее арбитром в этой сложной иерархии противоборств и зависимостей, сложившейся между группами, городами, сеньориями, вотчинами-феодами и т. д. [SSPM:5]. Конкурирующими претендентами на роль такого арбитра, как известно, были местные епископаты и папство. Когда им удавалось с помощью жестких официальных мер запретить в своем крае «рыцарские» грабежи, то подъем хозяйства и культуры не заставлял себя ждать, как это было, например, в Провансе XI—XII вв. [64]. Именно в таких процветающих регионах стремительно росли города, притягивавшие к себе толпы менестрелей и нуждавшиеся в них.

Задолго до появления артистических корпораций менестрели были обособлены стихийно, неосознанно, самим своим образом жизни и даже своим внешним обликом — всегда разительно выделявшимся, — то шокировавшим, то смешавшим, вызывавшим то презрение, то восторг от предвкушения зрелища. Главное в том, что такая внешность была безошибочным социальным «удостоверением» в общест-

ве, где каждую группу можно было распознать по одежде либо по ее характерной детали. О всеобщей жонглерской униформе, правда, говорить не приходится. «Судя по изобразительным материалам, разношерстная жонглерская братия не знала единых костюмов, подобных специальному костюму шутов. Одевались по моде времени и в зависимости от достатка: от нищенского рубища до нарядного платья придворных менестрелей. Придворные жонглеры в XIII–XIV вв. музицировали в двуцветных «гербовых одеждах» с узорами из диагональных и поперечных полос или в «шахматную клетку»» [44:70]. Единого образца облачения не было, но существовал жонглерский стиль — всегда альтернативный по отношению к одежде прочих групп населения, часто вызывающе кричащий, предупреждающий об отчужденном статусе носителя подобно тому, как в природе опознавательная окраска особи оповещает о ее ядовитости.

Эффект быстрее достигался с помощью экзотических, иноземных моделей — восточных на Западе или западных на Востоке. Русский летописец начала XIII в. срамил скоморохов, надевавших западные «кротополии» [160:240] — короткие платья и обтягивающие штаны — и в такой одежде «латинов» обывкшихся «срачици и межиножие показывати» [15:80]. Н. П. Кондаков, сопоставив византийское «скарамангий» (*scaramangion* — одежда восточного покроя) с итал. «скарамуччо» (ср. с фр. «скарамуш»), а корень *scara* — со словом *scarlatus* («красный колпак» и «жонглер»), ведет все к ряду скамарах, скомрах, скоморох [72:263]; «наши скоморохи, превратившиеся в романских землях в шарлатанов (от *scarlatus*), так же, как маги, кудесники, носили красные кафтаны и такие же остроконечные колпаки <...>, эти потешники толпы и площади носили наряды, похожие на кафтаны и мундиры кавалерийских чинов, до самого царя» [72:264]. Пародирование уже существующих внешних сословных атрибутов лишь усиливало эффект отчуждения. Так, жонглеры то стриглись по придворной моде [511:56], то выбривали на голове тонзуру (под клирика), то вовсе обривались наголо и приклеивали к бритому подбородку крашеную бороду, то выбривали ровно полголовы или полбороды¹⁸⁹. В последнем случае жонглерами заимствовался у шутов принцип раздвоенного облачения — *mi-parti* — в котором левая и правая (часто также верхняя и нижняя) половины костюма резко контрастировали между собой в цвете¹⁹⁰.

Ошеломляющий вид жонглера — это и знак его ремесла, и заявление всем окружающим о своем положении изгоя. Гираут де Калансо в цитированном «Поучении» утверждает, что настоящему жонгле-

ру следует завести себе приставную рыжую бороду и непременно вырядиться в костюм, «пугающий дураков». По сюжету английской повести начала XIV в. когда один юноша из богатой семьи явился в общество в короткой (в немецком вкусе) одежде, то один из присутствовавших иронически спросил, почему тот не прихватил и свои инструменты. Юноша напомнил, что он не жонглер, но ему вновь съязвили о необходимости овладеть жонглерским искусством, раз уж унился до такого облачения¹⁹¹.

Средневековое общество и само принуждало жонглера крикливо одеваться. Один из немецких городских указов, например, предписывает всем шпильманам — муниципальным трубачам, странствующим музыкантам, певцам и сочинителям куплетов (Reimensprecher) — ношение такой особой, легко распознаваемой одежды, «чтобы порядочным людям было легче тем самым оградить себя от неприятностей» [355:24]. Шпильманы не противились этому, ибо сами старались надевать зазывное облачение. Но вечно меченые внешне, они и в поведении и в нравах выказывали вражду к обыденному жизненному укладу, к вассальной приниженности и ханжеству, к почитанию сословных барьеров, к упованию на сеньорскую щедрость, и т. п., упорно сохраняя свою ироническую отстраненность в отношении к господствовавшим ценностям. Вспомним ходовое выражение того времени «гордый шпильман» (stolczer spilman) [SSPM:23].

Менестрель выбирал себе броско звучащее артистическое имя, в какой-то мере порывая тем самым со своими семейными корнями и приобщаясь к иному родству — к жонглерскому клану, объединенному только узлами ремесла [511:53]. Жонглерские имена звучат резко как выстрел, вызывающе весело, даже часто напрямую выдают какой-либо профессиональный признак или характерное качество (как у аллегорических персонажей в театральных представлениях — моралитэ). О том, что «жонглеры присваивают себе игровые имена», дабы уже этим свою публику *provocare ad risum* — «побуждать к смеху», — писал в XIII в. Бонкомпаньо¹⁹². Так, Алегрет — имя знаменитого провансальского жонглера, соответствующее русскому «весельчак». Это прозвище в различных вариантах широко распространилось в южной Франции и в Испании [426:5], как и другое жонглерское имя — Бонами («Милый друг»), — просуществовавшее с XII по XVII вв. Не менее обаятельны имена бургундских менестрелей Жантиль Гарсон («Обходительный малый»), Жан Петиге («Малютка Жан»), шпильманские прозвища Фройденрих («Много-радостный»), Вуннзам («Чудный»), Унферцагт («Бесстрашный»)

и среди них явно певческие Зингруф («Запевала»), Фогельзанг («Щебетарь»), Нахтигаль («Соловей») и т. д. [253:191, 197; 511:53—55; 525:131]. Французский менестрель Пассерелус по буквальному значению своего латинского прозвища («Воробышек») — тезка знаменитого немецкого шпильмана Сперфогеля [БВЛ, Т. 23, с. 195—196; 511:53]. Но преобладали, видимо, имена не столь чарующие, а скорее чудаческие, как, например, французские Траншкост («Перебей ребро») и Мессонже («Выдумщик»?), тирольские Хазеншпрунк («Заячий скок»), Экштайн («Краеугольный камень»), Клукемент («Дохлая курица»?), общенемецкие Зоргнихт («Беспечный»), Иргранк («Нетудапопал»), Маланотте («Роковая ночь») и т. п. [511:53; 426:5].

Выбор будоражащих кличек наверняка был вызван как социальными, так и рекламными причинами. Лишь изгою не претит сквернословное прозвище. Не случайно в документальных источниках именно о представителях жонглерских профессий читаем: воляничник Шабенсекель («Тараканья образаина»), трубач Фрошмауль («Лягушачья пасть»), «Плясун-попрыгунчик (Хоппертанц) и его подмастерья», «лютнист Простокваша с подмастерьями» (Sawermilich den lauttenslager vnd seinen gesellen) и т. п. [511:54]. Знаменитый трансильванский лютнист XVI в. Валентин Греф известен нам по псевдониму Бакфарк — «Козлиный хвост» [511:55]. Однако распространенным было и обычное сочетание имени с обозначением профессии — вроде Роберт-арфист, Арнольд-пифар, Лэмбкин-барабанщик [330:19, 41], — иногда в образной или звукоподражательной форме: шпильман Летопляс (Soumerdanze), барабанщик Бомбарадах (Bombaradach) и т. п. [511:55].

Громкие клички менестрелей хотя и могли вызвать взрыв хохота у простолюдинов и шокировать куртуазных дам, все же были органичным явлением средневековой культуры. Парадоксом существования менестреля вообще была его готовность вливаться в общество несмотря на свое обычное состояние изгнанничества. Круг его слушателей заметно сужался во время войн, эпидемий и иных бедствий, либо в периоды поста, что вело к убыткам. Поэтому приходилось учиться сочетать свое ремесло с дополнительными заработками — быть торговцем вразнос (отсюда прозвище одного из французских менестрелей Porte-Notte — «Коробейник»), вестником, письмоноском, даже слугой-горничным, домашним писарем (ведь среди менестрелей были выходцы из школяров и клириков, преподаватели языков), знахарем-травником [SSPM:21, 25], а боль-

шинство немецких шпильманов-песнетворцев («миннезингеров») были «служилыми людьми» (dienstmannen) крупных феодалов [389:147].

Через эти обыденные ремесла и протягивались пути проникновения артиста в гущу публики, еще пуще удвечивая тем самым облик и без того разномастного средневекового общества.

У многих народов знахари и шаманы, например, были также инструменталистами, певцами-поэтами, носителями эпической традиции¹⁹³; знахарство и пение о героических подвигах часто были единым ремеслом. Кстати, не исключена этимологическая связь русского слова «лекарь» со шведским *lekar* («шпильман»). Правда, в условиях позднего Средневековья обращение шпильмана к лекарскому делу стало вынужденным совмещением ремесел, уже не связанным преемственностью с древним «шаманским синкретизмом». Артистический, певческий и словесный таланты помогали шпильману-торговцу рекламировать товар, шпильману-лекарю — свои травы, а шпильману-вестнику — броско излагать новости¹⁹⁴. В начале XI в. исландец Сигват создает свои «Висы (строфы) путешественника на Восток» — подробный рассказ о поездке в Швецию с дипломатической миссией. Это по существу нормальный для того времени дипломатический отчет, государственный документ, который не только изложен в стихотворной форме, но и пелся Сигватом [131:73]. Функциональное (документальное) и художественное здесь неразделимы, причем второе столь же необходимо, как и первое, а для нас все это может стать историческим материалом. М. И. Стеблин-Каменский подметил, что некоторые нынешние комментаторы, не поняв самобытности этого синтеза реальности и воображения, пытались истолковать висы Сигвада как «импрессионистские» лирические путевые зарисовки [131:73]. Сообщения средневекового повествователя, вестника и даже хрониста должны были, по мысли И. Хейзинги, «укладываться в простые формы, не выходящие за рамки народной баллады» [143:15]. Грань между реальностью и фантастикой была в представлениях средневекового человека, как известно, иной, чем у нас. «Жизнь все еще сохраняла колорит сказки. Если даже придворные хронисты, знатные, ученые люди, приближенные государей, видели и изображали последних не иначе как в архаичном, иеретическом облике, то что должен был означать для наивного народного воображения волшебный блеск королевской власти!» [143:14]. Целые историографические памятники могли быть изложены в «менестрельном духе», в виде смеси поучительных повествований, полулегенд, притч, фавлю, пересказов под-

линных историй и т. п., как, например, французская хроника о крестовых походах, приключениях Ричарда Львиное Сердце и других событиях XII в. (после 1118 г.), изданная Н. де Вайе под заголовком «Рассказы реймского менестреля XIII века» [586]. При случае жонглеры могли быть посланниками, и «международное право средневековой Европы гарантировало их неприкосновенность». [25:154]. Интересно, что церковнославянское «глоумъць» означало не только «скоморох», но и «гонец», нунций [25:154]. В беспокойные времена гонец легко превращался в разведчика, и жонглерская одежда укрывала его от опасности, позволяя проникать в лагерь противника [561:183]. Такой одеждой пользовались и мошенники, когда хотели поживиться снедью и выпивкой в богатых усадьбах, выдавая себя за артистов [561:184]. В словесности вообще распространен мотив переодевания в жонглеры ради безопасности во время рискованного путешествия, как в «Романе о Фиалке», в шпильманской поэме «Соломон и Морольф», в «Тристане» Готфрида и т. д. Тот же мотив выделен в песне-повести «Окассен и Николетта»: героиня, отправляясь на поиски возлюбленного, раздобыла виелу и научилась «виелить», т. е. играть: *s'aprist a vièler* — [182:38, 13], а также «заказала себе одежду — плащ, рубашку и штаны, нарядилась жонглером»¹⁹⁵.

Социальная раздвоенность менестреля могла быть весьма суровой жизненной необходимостью, и он мог «на черный день» запастись несколькими ремеслами. Так, если верить Раймону Авиньонскому, то он и рыбак, и стрелок-охотник, и каменщик, и поэт, и жонглер, и многое другое¹⁹⁶. Но сочетание менестрельного дела с внеменестрельным могло быть признаком особой одаренности, исключительности. В «Песне о нибелунгах» шпильман Фолькер предстает не только как музыкант, он искусный воин, вассал короля, словом, занимает одну из высоких ступеней социальной иерархии. Вместе с тем он готов вместо копья взять в руки инструмент и показать себя в шпильманстве.

Реальных вариантов бипрофессиональности и ее жизненных причин было очень много. В повседневной работе менестреля при этом могла вообще размываться грань между его художественными (развлекательными) целями и внехудожественными. Менестрели в своей массе не обособлялись в абсолютно герметичное сословие. Но в глазах общества они отделены либо в группу артистов¹⁹⁷, либо приравнены к статусу слуг при богатом меценате.

Вместе с тем музыкантская братия была открытым сообществом, жонглеры быстро приспосабливались к той среде, которую длитель-

но обслуживали, вживаясь в ее психологию, потребности, образ мыслей, перенимая ее бытовые привычки. Жонглерский клан, несмотря на некоторую свою отделенность от общества в целом, был внутри себя почти столь же иерархичным, имущественно многослойным, как и его окружение. Одно являлось гротескным отражением другого. Полный набор имущественных и социальных ступеней — от богача до нищего — обнаруживается и внутри самого жонглерского сообщества. Один шпильман путешествовал на собственном коне, в добротной одежде и с набором дорогостоящих инструментов, другой — пешком, оборванный. В XIII–XIV вв. в Англии и в континентальных городах — в Гамбурге, Праге, Вене, Берне, Дижоне и др. — были даже менестрели-домовладельцы. Например, только в налоговых документах Трира за 1363/4 гг. значатся внушительные списки состоятельных шпильманов, а в архивах Кельна за 1246 г. есть запись о покупке дома в переулке Св. Северина «фиделистом Генрихом и его супругой цитристкой Матильдой» [511:97]. Жонглерские дома выстраивались в целые улицы и переулки, которым давались соответствующие названия¹⁹⁸.

Хотя в пределах жонглерского сословия нетрудно обнаружить любые имущественные контрасты — и нечто вроде элиты (роскошно одетых королевских менестрелей), и бедствующих бродяг с вилами, и папских инструменталистов, и учеников городских башенных музыкантов, — социальные барьеры между такими группами не столь долговечны и прочны, как это может выглядеть в схемах. Ведь службы жонглеров были переменчивы, любой из них мог потерять свое благополучное место, промотать дары, бедствовать, но затем вновь найти покровителя и т. п.

Главное же в том, что имущественное расслоение вовсе не порождало равноценную иерархию в творчестве. Перепады судьбы и любые барьеры не могли уничтожить глубинную художественную общность менестрелей, единство их «видовой» психологии, независимость мировоззрения, целостность поэтики устного творчества. Фортуна может изменить жонглеру, но всегда при нем его виела, органистр или шалмей, дающие возможность заработка и предполагающие в искусстве игреца некую постоянную «квоту канонов». На этот постоянный круг художественных ценностей лишь наслаиваются временные дополнительные требования новых обстоятельств (запросы меняющейся публики, вкусы очередного патрона-мецената и т. п.).

Такое эстетическое единство проявлялось в общеевропейских масштабах. Если в фольклоре на территории каждой вотчины, граф-

ства или княжества непременно имелись свои художественные диалекты, то профессионализм менестрелей строился в большей мере на выработке всеобщих, внедиалектных норм. Этому способствовал подвижный, универсальный характер многих сторон средневековой культуры вообще. Духовные постулаты и догмы не привязывались к одной национальной культуре и не порождались националистическими импульсами в той мере, как это стало позднее. Народный язык состоял из различающихся местных говоров, а потому и не мог быть ни символом утверждения центральной власти, ни носителем единой национальности как государственной общности. Завоевателям не приходило в голову навязывать свой разговорный язык побежденному населению [244:22].

Песни на разных языках и связанные с ними различные способы музицирования (например, британские, французские в «Тристане» Готфрида Страсбургского) упоминались не как признаки национальных полномочий соответствующих менестрелей, а как набор манер, элементов окраски, которыми в совокупности должен владеть каждый профессионал. Поэтому считалось, что одни песенные жанры (например, пастурель, ротруанж) лучше звучат на французском языке, а другие (кансона, сирвента) — на провансальском. Выбор языка связывался с природой жанра, т. е. с вопросами поэтики, а не с национальностью автора [551; 244:22]. Менестрели не знали письменности, но с голоса в живом общении усваивали чужие говоры. «Национальность или вероисповедание музыканта играли лишь незначительную роль — так, при испанских дворах христиане музицировали бок о бок с мусульманами и евреями, а английские, немецкие, итальянские и фламандские музыканты в полном согласии сотрудничали в больших ансамблях» [SSPM:8]. Общение соседей всегда сопровождалось перемешиванием, шел интенсивный процесс взаимовлияний, а его результаты становились международным достоянием¹⁹⁹.

Из опубликованных И. Англесом архивных материалов XIV в. [171] заметно, насколько интенсивными были творческие контакты королевских хугларов Арагона, Кастилии, Каталонии и Наварры и менестрелями других стран. В испанских придворных реестрах значатся на постоянной службе или по временному приглашению (из иностранного двора) менестрели из Франции, Фландрии, а также из австрийских и немецких земель. Шалмейщики и игреццы на бомбарде прибывали, в основном, из Германии и Австрии, а волынщики — из Германии и Франции²⁰⁰. Испанцы ежегодно посылали своих инструменталистов в школы Франции, Германии и, особенно, Фландрии

(Брюгге) с целью совершенствования, перенятия новых веяний в музицировании и в инструментостроении²⁰¹.

В южной Англии нормандско-французское культурное влияние также проявлялось через менестрельное творчество. «Странствующие или оседлые певцы, менестрели обучаются английскому языку, они обслуживают более широкие массы населения, воспевая то по-французски, то по-английски различные политические события <...>. «Двухязычным» менестрелям XIII в., одинаково искусным в сложении и передаче французских и английских стихов, принадлежит немалая роль в деле дальнейшего национального освоения англо-нормандских поэтических сюжетов» [4:122]. А в одном английском поэтическом памятнике XIV в. рассказывается о менестреле, который пел «много песен с различными стихами — английскими, французскими, латинскими [511:199]. Выдающийся шпильман Освальд фон Волькенштейн в своих странствиях научился десяти языкам, в их числе латинскому, французскому, кастильскому, каталонскому и провансальскому [511:95].

Если средневековые книжники разных местностей общались на латыни, а крупные феодалы прекрасно изъяснялись друг с другом на издавна выработанных придворных языках (содержавших много общеевропейской лексики), то менестрели, возможно, использовали свой международный профессиональный жаргон [511:198], но для общения с публикой перенимали языки и диалекты.

В международной среде творческая натура менестреля неизбежно использовала пеструю языковую ситуацию, породив и образцы макаронических песен (т. е. с разноязычными стихами в одной строфе) — от полулатинских вагантских куплетов до чисто жонглерских обыгрываний смены диалектов. Многоязычие некоторых игривых шпильманских песенок выглядит настолько насыщенным и гротескным, что даже проведение аналогии с Дж.Джойсом не показалось бы лишним²⁰². На таком фоне и пятиязычный дескорт знаменитого жонглера Раймбаута де Вакейраса выглядит не книжной причудой, а данью всеобщему поветрию: у него в десятистрочной строфе каждая пара стихов вводит свой язык — старопровансальский, староитальянский, старофранцузский, старогасконский и старопортугальский²⁰³.

Идея такого языкового кводлибета могла естественнее появиться именно в жонглерской атмосфере словесно-певческих игр, хотя пребывала и в книжной поэзии. Из всех признаков «транскультурной» активности жонглеров — это лишь наиболее гротескный и элементарный.

В межнациональном менестрельном сообществе складывались универсальные нормы музицирования и песнетворчества. Даже арабская песенность — в силу общности основных принципов средневекового импровизаторского профессионализма — не была столь «вневропейской», не воспринималась как принципиально чужая, и контакты с ней, характерные для Средиземноморья, особенно для Андалусии, были частью естественного общения ближайших соседей и вовсе не выступали как некий пробный культурный мост между Западом и Востоком. На улицах испанских городов хуглары пели и музицировали совместно с арабскими жонглерами — рави²⁰⁴. «Певчие из арабов служили в католических храмах. Крещеных арабов принимали в монашеские ордена. Известны, например, иезуиты, проповедовавшие христианство на арабском языке. Один из испанских устных поэтов был женат на арабской певице и путешествовал с ней по христианской и мавританской Испании. При дворе короля Санчо IV в 1293 г. ежемесячно получали жалованье 27 хугларов, из которых 13 были арабами (среди них две женщины), 12 христиан и один иудей» [84:42–43].

Международные контакты осуществляли не только такие пришлые и осевшие соседи, но и путешествовавшие музыканты из дальних стран. Менестрель в принципе воспринимался как странствующий человек, каковым его могли называть даже если он находился на постоянной службе, в том числе из-за его частых поездок (с хозяином или без него), профессионально и финансово всегда ему необходимых. Гиравт де Кабрейра в «Поучении» наставлял жонглера Кабра: «Большого знания не приобретешь, если не будешь выезжать за пределы своих мест» [166:133]. Благо, дороги для этого были проторены, ведь средневековые королевства и княжества не огораживались пограничной и таможенной службой, а купечество даже создавало свои межнациональные союзы, например, ганзейскую лигу, охватившую города Балтики, восточного побережья Северного моря и шире — от Гамбурга до Новгорода. Путешествие вообще было одним из самых притягательных чаяний средневекового человека — чаще предприимчивого искателя, чем провинциального домоседа. Не только жонглерская среда, но и весь средневековый мир жил в движении, в международных связях [43:7]. Конечно, именно шпильман был «повсюду в мире гость» (*al der werlde ein gast*; cf. [589:61], но от него не отставали в подвижности даже крестьяне и духовенство — все были легки на подъем.

Но все же всегда существовала явно обособленная группа, выглядывавшая со стороны как подобие странного сословия, представители

которого находились в пути постоянно. Такой «странствующий люд»²⁰⁵ помимо артистов в самом широком смысле (в т. ч. циркачей, рассказчиков, вагантов, лицедеев-комедиантов, бенкельзенгеров, рыночных певцов-зазывал) включал и бедных школяров, коробейников, потенциальных вооруженных наемников и учителей фехтования, бродячих монахов-проповедников и шутов, знахарей и пилигримов, гадателей и нищих подмастерьев, корзинщиков и точильщиков, паляльщиков и продавцов мышеловок, азартных игроков-мошенников и бродяг²⁰⁶. В глазах населения все они могли восприниматься единым гуртом, без различий, образуя одну цыганствующую касту го-лытьбы, даже если они слонялись по Европе не смешиваясь.

Но скитальческая доля и в самом деле неизбежно делала всех средневековых непосед психологически похожими и даже стимулировала межпрофессиональные взаимовлияния вплоть до перенятия ремесел.

Состояние странничества было лабораторией обмена опытом и сферой, в которой размывались классификационные грани в иерархии профессий и сословий, курсировали идеи и ошеломляющие вести. Сама жизнь проводила здесь социальные эксперименты, мгновенно оголяла симптомы зреющих пороков и кризисов, но и стимулировала фантазию, вела к синтезу навыков.

Колоритность английских бродячих лоточников («педларз») обеспечивалась не только их жаргонной речью, воспроизведенной еще Дж. Чосером (лоточник есть и у Шекспира), но и удачным сочетанием качеств: они обладали купеческой расчетливостью, мобильностью вестников-сорокоходов, а в их рекламных выкриках и куплетах заметно остроумие менестрелей. В живописи нередок такой комичный сюжет: коробейник заснул у дороги, а обезьяны растаскивают тем временем его товар [384:222–223, 234]. Навыки менестреля-словесника хотя бы в минимальном объеме и в фольклоризированном виде необходимы и бездомному подмастерью, и неимущему школяру и знахарю. Жонглер Рютбеф в «Сказе о лечебных травах» выводит образ бродячего знахаря — умелого вымогателя, с красноречием менестреля доказывающего в своем монологе чудодейственность своих лекарств. Немецкие школяры, вынужденные попрошайничать, сочиняли куплеты: «Я бедный, бедный школяренок (schoelergin), за ломтик хлебушка пою» [210:630]. Странник обрекал себя на тяготы, ему часто отказывали в ночлеге и кормежке: крестьянин давал вагантам еду разве лишь из страха — иначе сожгут дом [210:630]. В те времена вообще довольно рискованно было отправляться в путь: злоумышленники и разбойники подстерегали на постоялых дворах, в глуши, в зарослях и на дорогах.

В 1285 г. английский король Эдвард I в специальном указе повелел владельцам придорожных земель вырубать растительность на расстоянии двухсот футов по обе стороны дороги, иначе они будут штрафовать за каждое приключавшееся здесь ограбление путников.

Лишь для менестрелей могли быть исключения. Известный эпический персонаж Гильом Оранжский избежал атаки грабителей в лесу, т. к. ехавший с ним жонглер всю дорогу пел, а разбойники, услышав пение и приняв за жонглеров обоих, решили зря на путников не нападать, поскольку добыча с таких невелика. Один монах, совершая бегство из Англии, переделался жонглером, взял виелу со смычком и по уговору с отплывавшим на континент купцом взошел вместе с ним на судно. Почувавший неладное корабельный рулевой решил проверить «жонглера», велел ему спеть что-нибудь. Не умевший петь монах не растерялся и стал расхваливать свой неимоверных репертуар (песни, повествования и т. д.), но выразил сожаление, что ничего из перечисленного спеть не сможет из-за боязни моря [608:178—179]. Английские менестрели вообще пользовались невероятной свободой, без труда получали аудиенцию у знатнейших персон и могли беспрепятственно проникать в любое общество — будь то в таверне или в аристократическом доме [455:15]. В смутное время знаменитый менестрель Джон де Ронпейн проникал таким образом в расположение врагов, играл и пел для них, а заодно выручал из плена друзей своего покровителя [608:179].

Русский источник XVI в. («Стоглав») сообщает: «Да по дальним странам ходят скоморохи, совокупляясь ватагами многими по шестидесят и по семидесят и до ста человек и по деревням у крестьян сильно едят и пьют и из клетей животы грабят и по дорогам людей разбивают» [160:241]. И.Беляев записал рассказы стариков о скоморохах, подходивших к селу и деливших на группы: одни воровали, а другие тем временем отвлекали народ пением и прибаутками [15:83].

Конечно столь нечистая на руку полуартистическая гольтепа — это лишь крайнее ответвление средневековой богемы. Ядром всего музыкантского люмпенства были такие менестрели, которых явно сформировал именно странствующий образ жизни, смена впечатлений, периодическое вживание в новую культурную среду, необходимость самосовершенствования в условиях межнациональной менестрельной конкуренции, выработка находчивой реакции на неожиданные и совершенно незнакомые местные вкусы и привычки. Этот опыт синтезировался, и менестрель становился носителем международного устного фонда²⁰⁷. В такой среде процветало творческое

и человеческое единение певцов. Шпильманы, например, вдохновлялись французскими песнями, часто перенимали их, но пели по-своему, даже присочиняли к понравившимся напевам свои стихи, т. е. подвергали их контрафактуре. Только к периоду 1180—1195 гг. относятся 55 французских, провансальских и немецких песен, связанных такими контрафактурными соотношениями [299:V]. Сейчас уже выяснено, что в основе всех переработок — не «композиторская» процедура (и не редакторская), а переимство в процессе общения певцов разных стран. Лирика курсировала «от человека к человеку, от поэта к поэту: движение этих вкусов, идей, форм, мелодий осуществлялось в ходе личных контактов» [299:V]. Фридрих фон Хаузен, перетекстовывавший напевы Бернарта де Вентадорна, Гаса Брюле и Фолькета Марсельского, сам был из-под Вормса, а это — пересечение магистральных путей, связывавших Восток с Западом, Север с Югом. Ульрих фон Гутенбург и Райнмар фон Хагенау, тоже использовавшие французские песни, оба родом из Эльзаса, географически примыкающего к «труверским» регионам [436:2]. На крупнейшем международном торжестве конца XII в. (праздник у Фридриха II летом 1184 г.) творчески общались Хайнрих фон Фельдеке, Гио де Провен и Фридрих фон Хаузен, с которым затем в свою очередь (1187) контактировали также Конон де Бетюн и Ульрих фон Гутенбург [436:3]. Оставшиеся после этого контрафактуры косвенно оказались менестрельным отчетом о таких встречах, их музыкально-поэтическим итогом. Таким образом, менестрели выполняли функции не только межкультурных посредников, но и создателей смешанных и внелокальных художественных явлений, суммировавших общечеловеческих опыт, что оказалось под силу наверняка лишь наиболее талантливым и глубоким из них.

Почти все значительные менестрели (а также ваганты и менестрели-грамотники), чьи имена и биографические данные как-то сохранились, в той или иной мере вели странствующий образ жизни. Если вагант Архиппит Кельнский (XII в.) выезжал из Кельна, по-видимому, не далее Вены или Павии, то Освальд фон Волькенштейн среди принимавших его земель мог назвать Ломбардию, Францию, Испанию, Пруссию, Литву, вплоть до Турции и «Татарии» (Tartarei), а Тангейзер, если верить его же словам, побывал не только в Средиземноморье и Центральной Европе, но даже дошел до Руси [511:95, 146].

Певец неизбежно приобщал публику в дальних странах к усвоенному им наследию, а чужбина в свою очередь давала ему новый материал. Одно перечисление увиденных городов и местностей могло

составить текст целой песни или большой строфы, не говоря уже о фиксации впечатлений, обобщений, экскурсов. Англосаксонская песнь «Видсид» — это по существу характеристика певца в форме отчета о его путешествиях (в круглых скобках даны примечания А. Н. Веселовского [26]): «Стал говорить Видсид, открыл сокровищницу слов (—рот), он, который более всех мужей объехал дружин и народов. Часто получал он в хоромах милое сердцу сокровище, а род его происходил от Миргингов (на юге Ютландии). Он с Эальхильдой <...> посетил встарь на восток от англов жилище хредкюнинга («славный царь», или «царь готов») Эрманариха <...>, злого лжеца <...>. Я был у гуннов, хредготов, у шведов и геатов и у южных данов; я был у гефтов (гепиды?) <...> и у англов, у свефов (швабы), у саксов; я был у сиктов, тюрингов и у бургундов, где я получил запястье; дал мне там Гудхере (Гунтер) милое сокровище в награду за песню, не был он скуп. Я был у франков и фризов, у ругов <...>, у румвалов (римляне). Был я и в Эатуле (Италия) у Эльфвина (Альбоина), который из всего человеческого рода имел самую легкую на подарки руку, как я узнал. Долго пробыл я у Эрманариха. Там царь готов добром меня жаловал». Здесь же есть и поучения Видсида в адрес властителей, и — что особенно симптоматично — обобщающая сентенция о странствующих певцах: «Так, шагая, покорные своей судьбе, странствуют много по земле мужи, радость людей (—певцы), восторгают о своих нуждах, сказывают спасибо за подарки и всюду <...> встречают знатока песен, щедрого на дары <...>. Тот, кто воспевает славу (других), имеет под небом самую лучшую долю»²⁰⁸.

Неизменно международное пространство жонглерской деятельности уже само по себе затрудняло взлет и возобладание в этой среде какой-либо одной национальной тенденции. Особенно это относится к инструменталистам, достигавшим профессиональных высот лишь в общеевропейских контактах и овладевавшим всеми навыками, манерами, приемами, способами temperation и т. п. Чтобы считаться искусным игроком, надо стать музыкальным полиглотом.

Поэтому постановка вопроса о национальных ветвях менестрельной культуры (например, об отличительных особенностях английской, французской и т. п. менестрельных традиций) хотя и не бессмысленна, но скорее притягивает Средневековье к эстетическим реалиям XIX—XX вв., для которых национальные направления неизмеримо важнее. Менестрель мыслит в национальном духе, но не задумывается об этом, поскольку его поэтика подвижна и переменчива. Это поэтика скитаний, а не поэтика корней.

Дальние маршруты менестрелей отражены в песнях и деловых документах, в хрониках и комедиях, в фольклоре и книжной поэзии²⁰⁹. Белорусские лицедеи разыгрывали сцены из немецкого шпильманского эпоса «Соломон и Морольф», а итальянский поэт Ариосто упоминал о литовских (белорусских?) и русских скоморохах-медведчиках [160:240].

Самой притягательной целью жонглерского путешествия было крупное торжество — ярмарка, свадьба феодала, собор, торжественная встреча монархов. И скопление инструменталистов — от десятка до нескольких сот (на королевских торжествах) — воспринималось как явление хотя и не повседневное, но и не уникальное, а ожидаемое публикой при особо важных событиях. Десяток музыкантов могли собирать ежегодные календарные празднества, причем далеко не всегда церковные и не всегда общегородские.

Торжества и карнавалы хотя во многом и определяли ритм средневековой жизни, но ритм, не сводимый к элементарному чередованию будней с праздниками; это была скорее полиритмия, ведь многие увеселения были не всеобщими, а внутрицеховыми, устраивались каким-либо одним братством (цехом) и не носили всенародного или городского характера, хотя и оформлялись со всевозможным блеском.

И тут менестрельное сообщество если и расслаивалось, то скорее лишь в чисто профессиональной конкуренции. Если инструменталист покорила публику виртуозностью, то ценители прославляют и одаривают его независимо от того, откуда он родом, приехал или пришел, богат или нищ и на каком языке говорит. Исполняемый им репертуар также вряд ли возможно разделить, как нередко делают при «социологическом» анализе, на «музыку феодалов», «музыку простолюдинов» и т. п. Ни к чему кроме натяжек и бессмыслицы не приведет объединение в одну группу песен, сочиненных, например, только сыновьями зажиточных горожан (Аймерик де Пегильян, Пейре Раймон Тулузский и др.) или только сыновьями неимущих рыцарей (Пейроль, Гильем Адемар, Раймбаут де Вакейрас) и т. д.²¹⁰.

Поэтому выдвигаемые в наше время способы социальной классификации средневековых артистов чаще весьма элементарны. К характеристике изначальных свойств менестрельной культуры мало что добавляют такие критерии разделения жонглеров, как, например, их имущественное происхождение (из какой семьи), степень зажиточности и т. п.²¹¹.

Реальные исторические способы существования менестрельной культуры определялись, во-первых, степенью профессионализма ее

носителей и сосуществованием различных артистических профессий; во-вторых — внутрименестрельными организационными установлениями; в-третьих — формами взаимодействия с книжно-письменной сферой и с ученым (церковным) музыкальным профессионализмом.

Средневековая публика всегда располагала в этом плане оценочными критериями. Источники то и дело бранят посредственных жонглеров и восхваляют лучших. «Австрийская рифмованная хроника» среди упоминаемых музицирующих шпильманов выделяет мастеров — Вильдунка и Вернхера фон Руофаха, — противопоставляя им прочих, «называемых еще фидлерами», которых «часто больше чем достаточно» [511:98]. Титулы *mester*, *magister* не были редкими в среде менестрелей [SSPM:22]. На критериях мастерства построенная и темпераментно изложенная классификация менестрельного общества в уже цитированной «Жалобе» Гираута Рикьера (см. гл. I), хотя эти критерии у него тенденциозно перемещены в сферу книжной поэзии.

Под внутрименестрельными организационными установлениями подразумеваются различные способы социального регулирования музыкантской практики в условиях средневекового города. Это либо независимые корпорации, либо городские музыканты, находящиеся на постоянной службе у магистрата.

Осев в городе и получив здесь заработок, менестрель включался в сложную структуру групповых и сословных отношений, занимал строго определенное место в городской иерархии. Счастливчики принимались в городские пифары — итал. *piffari*; нем. *Pfeifer*, *Stadtpeifer*; англ. *pipec*; нидерл. *stadspijparen* — таким в словоупотреблении того времени было суммарное обозначение либо игроков на шалмях и бомбардах (в отличие от трубачей), либо всех городских игроков на духовых инструментах. В документах оно варьировалось: «городские менестрели» (Франция, французская Швейцария, Брюгге); «городской (муниципальный) трубач» (Флоренция, 1291: *tubatores del Comune*; Бремен, 1339: *des rades trometer*; Краков, 1339: *trebacz miejski*; Барселона, 1440: *trompeta de la ciutat*); «городской шпильман» (Брауншвейг, 1227: *speleman dere stat*; Люнебург, 1401: *stad spellude*; Нидерланды: *stedespeelman*) [540:1732–3]. Так называли (с XIII в.) еще первых менестрелей, временно нанявшихся в город — а для них это уже весьма ощутимый правовой прогресс в сравнении с положением странствующих.

Затем горожане привыкли к этой пугающе необычной братии, позволяли музыкантам приобретать в городе жилье, вводили для них

договорные должности и даже как-то закрепляли их правовое положение [540:1733]. Заключая с музыкантом договор, магистрат гарантировал постоянное соблюдение минимальной нижней границы жалования [ibid.], а пифару вменялись все более многочисленные обязанности, перечни которых были в целом сходны в различных европейских городах с XIII по XVIII в. Городской пифар должен был играть на всех церемониях — торжественных и шуточных, устрашающих и увеселительных, — как, например [540:1735], выборы бургомистра, приезд курфюрста, сложение полномочий городского совета (Ratsabschieden), закладка первого камня будущей постройки, освящение нового здания (Richtfeiern), массовые шествия, праздничные поездки по воде или на санях, церковные процессии и праздничные проповеди, цеховые пиршества, состязания стрелков или рыбаков, городские балы и маскарады, праздник урожая, семейные вечеринки, крестины, похороны, бюргерские и крестьянские свадьбы, сооружение виселицы, публичные наказания и казни, школьные праздники, университетские торжества (получение ученой степени, магистерское пиршество, студенческое факельное шествие в честь знаменитого профессора), представления мистерий, комедий, мираблей. Гамбургское городское право (1497) установило за правило игру трубачей, шествующих впереди и позади проводимого преступника. В Нюрнберге в XVI в. городские пифары были обязаны играть каждый раз, когда на виселице появлялся новый повешенный [8:26—27].

Если в праздничных и торжественных ситуациях пифары обладали большой степенью свободы в выборе материала, в характере музицирования, то будничная служба требовала жестко регламентированного прикладного звукового оформления, а не новаторства. Это прежде всего относится к так называемым башенным музыкантам, т. е. принятым на городскую службу в качестве пифаров-сигнальщиков, сторожей, дабы на башне или колокольне регулярно «играть часы» (сигналы времени), оповещать о прибытии знатных гостей, либо о пожарах, нападениях и других опасностях. Эту задачу — больше акустическую, чем художественную, — городской пифар-мастер («принципал») чаще поручал своим ученикам или подмастерьям²¹².

Колорит средневекового города, его ритуальный календарь, бурное становление самобытной культуры, его ясно различимые шумы и ритмы — все это немыслимо без менестрелей, ранее попадавших в города лишь ненадолго, по особым поводам, а с конца XII в. составивших постоянную группу среди горожан, неведомую ранее категории городских пифаров.

Такой поворот в истории менестрельной профессии вызван, возможно, тем, что окрепшие магистраты, заводя у себя постоянных музыкантов, стремились подражать великолепию королевских и княжеских дворов, епископатов, а сами инструменталисты искали в городе большего, чем в скитаниях, материального и правового благополучия, хотя и обрели его нескоро. Эту проблему исследовал Х. Шваб [539].

Использование инструментального музицирования было (как и прочие стороны городского быта) юридически дотошно регламентировано. Уже с конца XII в. издаются муниципальные распоряжения, устанавливающие, например, степень пышности бракосочетаний для различных бюргерских слоев, детально предписывающие, кому, сколько и каких пифаров можно нанимать на свадьбу, когда именно и как долго им играть. В Страсбурге уже в 1200 г. было разрешено использовать на свадебных пирах не более четырех жонглеров, причем только мужского пола [539:52]. По данным В. Зальмена [511:89] в Мюнхене (1332) горожанам низших сословий запрещалось использовать на свадьбе более двух шпильманов, среднему слою — более четырех, и лишь высшему разрешалось нанимать до восьми инструменталистов²¹³. В Цюрихе в XVI в. бракосочетания по воскресеньям были вообще запрещены, дабы избежать эксцессов, подобных случившемуся в Мюльхаузене, где праздновались сразу две свадьбы, и гости, повздорив, обнажили мечи и устроили кровавое побоище — «свадьба на свадьбу» [289:16—17].

Регламентировались даже размеры вознаграждения каждому музыканту и количество свадебных гостей. Часто в целях контроля за соблюдением установлений любые городские танцы допускались только в специальных «танцевальных домах» (это могло быть здание магистрата или крупного ремесленного цеха), а домашние балы запрещались [8:29].

Поскольку содержать собственную музыкальную службу всегда было для города дорогим удовольствием, на танцах, на свадебных обедах и кортежах играли в основном те же сигнальщики, служившие на ратушной башне. Но это лишь отчасти объясняет, почему в башенные сторожа брали именно профессиональных музыкантов. Хотя игра сторожевых сигналов на трубе или на колоколе не требовала особой виртуозности, пифар во всех своих выступлениях должен был точно рассчитывать силу звука, владеть соответствующей манерой звукоизвлечения, ведь его игра мгновенно воздействовала на горожан, которым нежный звон сулил одно, а будоражащий набат — иное.

Сила звука, как уже упоминалось в предыдущей главе, была мощным средством воздействия, обладала неведомой ныне весомостью

и информативностью²¹⁴, служила для средневекового горожанина знаком и ориентиром не только во времени, пространстве и происходящих событиях, но и в правовых ситуациях. Городские пифары будили всех поутру, а также трубили по улицам вечерний отбой, после которого никто не имел права бродить по городу беззвучно и тайком — предписывалось либо петь, либо нести зажженный фонарь, если оказался ночью вне дома. То же правило громогласности действовало за пределами городов: если путешественник съезжал с накатанной дороги в сторону, он должен был горласто покрикивать и трубить в рог, иначе его примут за притаившегося злоумышленника и поколотят [609:8].

Пронзительность звучания духовых инструментов могла восприниматься как атрибут либо великолепия, либо срама — в зависимости от манеры игры и от ситуации. Когда через город в наказание вели шлюху с подвешенным за шею камнем, то впереди и позади нее маршировали трубящие в рог пифары «ей на позор и хулу» [609:8; 556]. А каждодневные дежурные сигналы выполняли не просто времяизмеряющую роль, но и поддерживали местный патриотизм. Об этом напоминает и запись 1480 г. в Лилле: «будем держать <...> трубача и менестрелей [т. е. — шалмейщиков — М. С.], дабы они ежедневно к утру, к полуденному звону и к вечерне <...> играли на ратушной башне добротнo и торжественно во славу города» [472:3].

Громогласность была и утверждением знатности, и даже юридическим доводом: в правовом споре можно было просто перекричать оппонентов. Характерный пример — распря приближенных короля Иоанна в Чехии в начале XIV в. при выборе имени новорожденному наследнику — либо Генрих (по деду), как хотели немцы, либо Оттокар, как того в итоге и добились чехи, ибо орали громче [609:12]. На грандиозные церемонии — такие, как коронация, королевская или княжеская свадьба, большой церковный праздник — собираются все горожане, а гулка и уверенная игра менестрелей преобразует толчею в процессию²¹⁵, при этом речь идет о десятках и сотнях инструменталистов. Конкретные перечисления — красноречивее цифр, как в «Романе о графе Анжуйском»: «Весь город взбудоражен, каждый устремился на праздник, повсюду гулко звонят колокола, звучат <...> барабаны, трубы, накры, роги, волынки, дульцианы» [218:148]. Поэтому при упоминаниях о богатых празднествах перечисления инструментов — почти каталоги, но вполне реальные, — стали особо устойчивой формулой²¹⁶.

В военной же музыке, особенно на поле боя, сила звука, как известно, приобретала стратегическое значение. Эдуард I в одном из полученных им отчетов о военных действиях (письмо Жана де Кан-

си) прочитал: «и добиваясь в этой суматохе еще большего устрашения, они со всех сторон заиграли на больших и малых трубах и накрах, дабы показать, что все отряды их армии уже в сборе» [264:142]. Хронист крестовых походов Жуэнвиль (1309) называл «ужасающим» (*espouventable*) шум накров и труб в войске нехристей [213:124], а Ж. Фруассар сообщал об одной осаде (1390), при которой у французов на вооружении помимо накров и труб были шалмей и волынки [473:96].

Внося свою долю в расходы на войну, городские магистраты наряду с бойцами отправляли в войска своих пифаров. Когда Брюгге в 1339 г. выделил вооруженных горожан на битву с французами, то туда же отбыли трубачи и шалмейщики, которые группами прикреплялись к арбалетчикам и к отрядам городских стражников. Каждый пифар получал по 2 шиллинга 8 пенсов в день, передвигались музыканты на телегах и верхом [559:75]. Вообще вознаграждение после военного похода у войскового музыканта обычно было выше, чем у наемного солдата [SSPM:24]. В мирное время такие музыканты играли в городских процессиях, сопровождая те же соединения, которым служили и на войне, к тому же инструменты, например, военные (прямые) трубы — часто серебряные, украшенные гербовыми штандартами — принадлежали не им, а соответствующим капитанам городской стражи или арбалетчикам [559:77]. К майской процессии в честь праздника Св. Крови (с 1315 г.) от шести районов Брюгге выделяли по одному капитану стражи, сопровождавшемуся тремя пифарами (две трубы и шалмей), и чтобы набрать 18 музыкантов, магистрат дополнительно к своим приглашал шпильманов со стороны. Приглашенными оказывались также менестрели бургундского или английского дворов, которым город за все платил и предоставлял жилье²¹⁷.

При приближении к городу свиты герцога или короля трубачи Брюгге должны были не только загодя сигналить с башни, но и впоследствии с помощью тех же сигналов помогать полиции (стражникам) оттеснять толпу к тротуарам, расчищать путь для гостей, для процессий или сценических представлений [559:76].

Перегруженные множеством прикладных функций — будничных или торжественных, ежедневных или чрезвычайных, — предельно социологизированные, привязанные к политико-экономическим демаршам города и двора, пифары не упускали, однако, и возможностей свободного музицирования, игры в усладу ценителям их искусства. Поначалу это осуществлялось большей частью лишь в домашних ситуациях, в игре по заказу богатых семей (на банкетах и т. п.).

А к концу XV в. в обязанности, например, фламандских городских шпильманов (в Антверпене — после 1483 г.) входило в ежевечернее ансамблевое выступление в ратуше или перед ней. В Монсе шпильманский ансамбль должен был публично музицировать дважды в день — в 11 и в 18 часов. В Брюгге давней традицией была игра пифаров по воскресеньям с утра на ратушной площади, а вечером — в церкви после службы [472:4—5].

Перечень муниципальных установлений в отношении своих пифаров повторялся в большинстве городов и сохранился до XVII века, например, Малин (Фландрия) имел такие должностные предписания: «1. Городские музыканты играют на цинках и других инструментах во время месс, отправляемых по распорядку и по заказам коммунальных магистров. 2. Те же музыканты устраивают совместную игру на шалмях, трубах и других инструментах во славу города. Такое музицирование должно происходить по воскресеньям, субботам и по праздникам... Означенная игра длится полчаса, а именно с 11 до 11 $\frac{1}{2}$ часов утра... 3. Чтобы составить для публичного совместного музицирования хороший ансамбль, отменно слитный консорт (accord), менестрели обязаны подчиняться и следовать указаниям интенданта, которого город для этого назначит... 4. Помимо выше-названных обязанностей менестрелям предписывается не менее двух раз в неделю собираться, дабы совершенствоваться в музыкальном искусстве... 5. Городские магистраты вправе объявлять служилым музыкантам конкурсы на участие в увеселении гостей во время обедов, устраиваемых городом. В таких случаях шпильманы должны будут играть на инструментах, выбранных членами городского управления, будь то струнные инструменты, флейты либо иные...» [472:5—6]. Магистраты были требовательны, зато давали пифарам финансовые гарантии. Во Франкфурте своим пифарам только за игру на свадьбе платили так: по 2 гульдена трубачам, 1 гульден лютнисту, по пол-гульдена виелистам и волынщикам. В Санкт-Галлене к 1490 г. трубач получал из муниципальной казны 18 гульденов в год, а два бургомистра — только по 10 гульденов [SSPM:23—24].

Взаимоотношения менестреля с обществом в крупных культурных центрах и в богатых городах стали принимать договорно-правовые формы постепенно, под влиянием сложного узла исторических и социально-психологических причин. Поэтому сообщество «ранних» жонглеров еще несколько размыто. Это была скорее популяция, чем ясно очерченный клан. Однако именно рассредоточенность, «партизанская» подвижность бродячих менестрелей помогла культу-

ре в целом выстоять под ударами власти и официальной идеологии. А удары были сокрушительными — от полных и частичных запретов на артистические ремесла до тайных нападений на жонглеров. «Саксонское зеркало», как известно, объявило шпильманов незаконнорожденными и лишенными всех прав; в швабских законниках оскорбленному шпильману разрешалось в ответ лишь ударить тень обидчика, а готландское право лишь тогда предусматривало возмещение наследнику убитого шпильмана, когда тот удержит на вершине холма за хвост молодую ретивую непривязанную корову [464:8; 525:98—99; 44:67; 26; 117:98]. На юге Франции (например, в Монпелье, Нарбоне) в XII в. существовали строгие ограничения против пришлых жонглеров, которым запрещалось присутствовать на свадьбах, крестинах и т. п. В Арагоне в XII в. население жаловалось королю: всем приходилось против воли принимать жонглеров или же принимать их в большем количестве, чем нужно; жонглерским поборам подвергались и новобрачные. Король издал указ против «самоуверенных и развратных людей», отныне жонглеры не имели права требовать в уплату от жениха больше полученного [166:137—139]. В лейпцигском кодексе XV в. заявлено: «Также не разрешается никаких [посторонних] шпильманов <...> пускать на свадьбу, ни на пиршество либо приглашать их к столу. Исключение могут составить те шпильманы, что вместе с женихом или с невестой из другого края прибыли, или те, что носят городской герб» [432:41]. Еще суровее звучит приговор собора Троицкой Лавры (1555): «Не велели есмь им в волости держати скоморохов ни волхвей... и учнут держати, у которого сотского в его сотной выймут... и на том сотском и его сотне взять пени десять рублей денег, а скомороха или волхва... бив да ограбив, да выбити из волости вон... а прохожих скоморохов в волость не пущать» [136:154]. Крутые меры против скоморохов не ослабли и в XVII в., судя по наказу Верхотурского воеводы Рафа Всеволожского от 1649 г.: «где объявятся домры и сурны и гудки и гусли и хари и всякие бесовские гудебные сосуды... то все велеть выимать и, изломав, те бесовские игры велеть жечь» [15:91].

В западноевропейских городах при вступлении в некоторые ремесленные цехи новичок должен был прежде всего доказать, что не является потомком жонглера, ибо жонглеры часто были не только вне закона, но и вне обыденных моральных установлений [SSPM:25]. Хуже всего было странствующим жонглерам, не входившим в братства и не являвшимся ни пифарами, ни служащими у покровителя: их запрещено было привлекать к военной службе (они не имели права

присягать), они не могли быть свидетелями в суде. В одних городах (Регенсбург, 1350) им запрещалось носить оружие, в других — вообще входить в городские ворота (Монпелье, 1321). В Сиене (XIII в.) за нападение на джужлара даже не наказывали, поэтому чтобы менестрелю выжить ему во что бы то ни стало надо было добиться права носить на одежде спасительный опознавательный знак: герб патрона, герб города или братства [ibid.].

О социально-психологических причинах конфронтации с менестрельством официальной церкви уже упоминалось. Запрет клирикам наслаждаться жонглерским искусством хотя и не соблюдался, был давней и упорно повторявшейся формулой²¹⁸. К лирикам запрещалось становиться жонглерами и голиардами²¹⁹, но именно нарушителя такого запрета толпами бродили по Европе и благодаря грамотности оставили рукописное песенное наследие. К концу XIV в. даже церковные инвективы в их адрес если в чем и сохраняли суровость старых латиноязычных проклятий, то лишь по консервативной традиции в лексических оборотах, а не под влиянием реальности. Йоханн Ноймарк (епископ в Литомышле и Оломоуце в 1354—1380 гг.) хотя и осуждал клириков, опорочивших свой духовный статус многолетними жонглерскими странствиями, но тем не менее одарил раскаявшихся должностями и прибыльными приходами²²⁰. А светские установления, особенно в городах, теряли антижонглерский характер и даже в наиболее пуристских вариантах выступали скорее в финансово-регулирующей функции. Таково, например, распоряжение Эдуарда II шерифам Лондона (6.8.1315) провести в жизнь запрет городским менестрелям являться более чем по трое или четверо в день в дома знатных лордов без специальной на то просьбы, причем менестрелям предписывалось «довольствоваться теми мясными блюдами, выпивкой и вознаграждениями, которые лорд им соблаговолит предоставить, и не вымогать ничего сверх того» [330:19]. В реальности, однако, могли быть иные ситуации, когда инструменталист, честно обслуживший застолье, был обманут и лишен вознаграждения. По сюжету английского средневекового романа «Ричард Львиное Сердце» на пирушке оказался музыкант, предложивший свое профессиональное искусство — «менестрельство» (*mynstralsy*), но, отработав, он остался ни с чем, потому и осудил обидчиков: «Вы люди злобные ! <...>. Вы же мне ни жаркого, ни выпивки не уделите, а ведь джентльменам подобает <...> жаловать менестрелям еду, вино и пиво» [330:60].

Бесправие менестрелей — тема ходовая и многократно прокомментированная в литературе. Социальная защита была артистам ост-

ро необходима, добиваться ее нужно было упорно, изобретательно. Магистрат, например, мог постоянно содержать, как правило, не более четырех-пяти пифаров-сторожей, поэтому большинству инструменталистов оставалось искать другие возможности, наиболее благополучными и желанными из которых были две: 1) служба под покровительством влиятельного хозяина — короля, герцога, графа и т. п., — ограждавшая от материальных невзгод, но все же — не от хозяйского произвола; 2) объединение в самостоятельную корпорацию по модели ремесленных цехов.

Для феодала XIV в. профессиональное мастерство менестреля стало особенно высоко ценным атрибутом роскоши. Книги выплат в архивах герцогов бургундских и орлеанских изобилуют именами музыкантов [253]. Менестрельная капелла герцога Луи Орлеанского состояла из весьма знаменитых инструменталистов, даже в путешествиях повсюду его сопровождавших, для чего каждый менестрель получал коня²²¹. Герцог настолько гордился своими знаменитыми менестрелями, особенно многократно упоминаемыми Эверли (Everli, Herbelin, Albelin), его другом Коленом Бургуа (оба упоминаются в источниках 1388—1404 гг.), а также музыкантами, значащимися как «менестрель Жорж» и Анри Планзоф (1393—98 гг.), что послал их в 1390 г. сопровождать французскую делегацию на переговорах с англичанами в Лелингеме [253:192].

Королевским менестрелям жилось привольнее прочих²²². В материальном и правовом отношении они быстро стали элитой среди артистов, особым привилегированным кланом не на последнем месте даже в придворной иерархии.

В бумагах королевского канцлера (при оломоуцком епископе) содержится распоряжение Карла IV, отличившего одного из шпильманов и присвоившего ему титул короля музыкантов. Этому музыкально одаренному шпильману, служившему еще отцу императора, должны были оказывать почести все представители его профессии. Более того, за свою совершенную игру (на струнных инструментах) он получил свободу, богатые дары и был освобожден от поборов [388:112]. Социальный смысл такой щедрости понятен: высочайше назначенный «заслуженный» шпильман, купленный с помощью подношений и привилегий, получал власть над собратьями по профессии и сам становился инструментом императорской власти.

Таким образом, в условиях двора процветание искусства сопровождалось и стремлением монархов к его официализации. В этом процессе активно выделяются меры арагонских и каталонских коро-

лей XIV века. Расцвет менестрельного творчества здесь очевиден. Уже в услужении у Якова II (1291—1327) было 70 хугларов, имевших в своем распоряжении богатейший инструментарий [168:56—57]. В Барселоне при Педро IV (1336—1387) и Хуане I (1387—1396) менестрели впервые были возведены в ранг особо приближенных советников (*familiaritas*), к которым ранее относились исключительно дворяне, высшее духовенство и городской патрициат [524:350] и которые в придворной иерархии приравнивались к королевским советникам. А при Якове II менестрель еще не считался достойным такого круга, хотя и мог стать камердинером (*domesticus*, слой челяди рангом ниже). Сейчас это симптоматичный социальный сдвиг рассматривается как часть общей для XIV в. тенденции выдвижения на первый план среднего городского слоя — купцов, ремесленников и т. п., начинающих соперничать с феодалами и духовенством [524:352] — в результате чего менестрельство в целом возвысилось, а слой советников «демократизировался». Уже те ключевые функции, которые были отведены менестрелям в церемонии коронации Альфонса IV (1328) в Сарагосе и в различных торжествах его преемников, красноречиво иллюстрируют их новый социальный вес [426:260]. Педро IV возвел в советники 7 менестрелей, а в камердинеры — 8. Хуан I добавил к этому соответственно еще восьмерых и двоих [524:353-354], а если учесть также живописцев и скульпторов, то число артистических советников дойдет до тридцати. Набирали в эту касту, однако, по профессиональным заслугам. Арагонские короли были заинтересованы в утверждении своего веса в глазах других европейских монархов. Добивались они этого различными путями, в том числе и выставя напоказ своих придворных музыкантов высочайшего уровня. Потому они и охотно посылали их в поездки в соседние страны. Заполучить на постоянную службу особо искусных и знаменитых менестрелей из-за границы можно было посулив им высокие привилегии, в том числе титул советника, не обязывающий к несению службы, а просто украшавший как почетное звание²²³. С другой стороны, принятие менестреля на придворную службу само по себе не было равносильно возведению в советники. Хуглар Георгиус, служивший сицилийскому королю Фредерико III в качестве «отменного главного жонглера» (*ioculator illustris principis*) [426:134], одновременно получил в Испании титул королевского камердинера у Якова II²²⁴.

При английском дворе менестрели тоже попадали в высший слой приближенных короля²²⁵, иногда получали жалование мажордомов и кроме того регулярно удостаивались вознаграждений — так назы-

ваемых *largesse* — за удачную игру, а в документах их величали *Magister* или *Monsire*, что было бы нелепо в отношении представителей обычного ремесленного, музыкантского сословия²²⁶. Поэтому, естественно, каждый королевский менестрель — а тем более менестрель высшего слоя — дорожил таким постом и старался передать его своему сыну. Музыкантская профессия становилась наследственной, менестрели-мастера образовывали династии. А 1457 г., согласно придворным записям, герцог Орлеанский слушал выступление целой менестрельной семьи: для него играл и пел Жан Рокле вместе со своей женой, двумя детьми и с братом Робеном [253:198]. Другой менестрель XV в. Перрине де Лоне, «игрец на инструментах группы *гросси*» передал свое мастерство трем сыновьям, один из которых стал «барабанщиком мадам герцогини» [253:193–194].

Менестрели, конечно же, подчинялись прихотям дворцовой жизни. Согласно одному из указов, «они устраивают свое менестрельство в присутствии короля в любое удобное ему время» [233:20], однако степень их занятости в итоге оказывалась неравномерной, зависела от специальности. Так, трубы и барабаны были главными музыкальными атрибутами монаршей величественности, а пара личных трубачей сопровождала короля во всех его передвижениях (включая порой и внутридворцовые). Во время дальних путешествий трубачи, играя впереди, держали свиту, чтобы не разбегались. Игрецы на роге — *сопюис* — сигналили вечерние часы или пожарную тревогу, созывали всех к столу, оповещали начало охоты или верховой прогулки короля. Барабаны, флейты, шалмеи звучали на танцах. Струнные инструменты звучали во время еды, развлекали придворных в их личных покоях, скрашивали лежание монарха в кровати во время бессонницы или после кровопускания, а также принимали участие в празднествах. На крупнейших дворцовых торжествах к профессиональным менестрелям присоединялись инструменталисты-дилетанты из челяди — мажордомы, гонцы, камердинеры, королевские моряки и гвардейцы [233:19, 25–26]. Но во всех случаях служба дворцовых менестрелей напоминает скорее сезонную работу, судя по некоторым документам королевской канцелярии. Характерен пример Хью де Нантона, арфиста короля. В записях о выплате ему заработка оказался запечатленным точный график его присутствий во дворце и продолжительных отлучек за 1305–1307 гг.²²⁷.

Во время перерывов в службе столь обеспеченным королевским менестрелям не было необходимости интенсивно подрабатывать дополнительными выступлениями в других краях. Предпочтительнее,

видимо, были выступления у связанных с двором аристократов по их просьбе, что и происходило довольно часто. Однако королевским менестрелям, проживавшим, как правило, с семьями в собственных домах неподалеку от дворца, хватало дел и без этого: нужно было приводить в порядок инструменты, ежедневно заниматься совершенствованием в своей специальности, держать себя в форме, обучать сыновей либо работать с учениками [233:24].

Двумя веками позже будни английских королевских менестрелей, видимо, потеряли былую стабильность, ведь им уже приходилось отлучаться в провинцию на дополнительные заработки и в этих скитаниях вести изнурительную борьбу с конкурентами и дилетантами-самозванцами. Генри VI даже пытался им в этом помочь, объявив в своей хартии от 17.6.1449: «Поскольку множество необразованных крестьян и ремесленников в Англии, выдавая себя за менестрелей, а некоторые, надев придворные ливреи и прикидываясь таким образом королевскими менестрелями, вымогают <...> большие денежные сборы с подданных короля благодаря ливреям и искусству, в коем они хотя и не мастеровиты, но пользуются многими умениями в будни и получают с этого достаточно денег, разъезжают по праздникам с места на место, имея прибыль, за счет которого полагается существовать не им, а менестрелям короля и другим искусным в музыке и не занимающимся никаким другим трудом или ремеслом — а посему королем наделяются королевские менестрели Уильям Ленгтон (маршал менестрелей), Уолтер Хелидей, Уильям Мейшем, Томас Редклиф, Роберт Маршел, Уильям Уайкс и Джон Клиф правом проведения во всем королевстве, кроме графства Честер, дознаний относительно таких случаев и наказаний виновных с правом вершить суд самим» [327:66—67]. Положения этой хартии пришли в голову королю и его канцеляристам вовсе не первым, а обнаруживают явную зависимость от более ранних текстов — статуты множества европейских музыкантских братств. Попытка короля обеспечить своим «минстрелз» финансовые привилегии — при их вылазках на заработки за пределы двора — и на этом сэкономить могла иметь успех, только если группа Ленгтона получала право корпорации. А вообще в придворных условиях при благополучном состоянии казны объединяться в гильдию королевским менестрелям не было никакой необходимости.

Как известно, независимый цех менестрелей — это особая средневековая юридическая единица, отличавшаяся не только от королевских музыкантов, но и от объединения городских пифаров. (Подробнее см. [432:86—117]).

Еще греко-римские мимы объединялись в «коммуны» и «коллегии» во главе с «архимимом» [25:130], поэтому не существование цехов само по себе определяют специфику средневекового менестрельного социума, а их роль в сложной иерархии того времени, их своеобразное место в обществе, пронизанном корпоративностью. «Цех был политическим, профессиональным и религиозным объединением горожан. Он состоял из мастеров, подмастерьев и учеников. По истечении положенного срока подмастерье сдавал пробный экзамен продукции своего ремесла — шедевр, устраивал пирушку (Zechе) мастерам, откуда и пошло немецкое наименование этих ремесленных объединений <...>, и переходил в мастера» [116:5].

Менестрели переняли эту организационную модель²²⁸, но само слово «цех» в шпильманской среде почти не привилось, здесь всем вариантам²²⁹ предпочитали наименование «братство», звучавшее респектабельнее для властей, особенно церковных (по аналогии с религиозными братствами [541:1441–2]). Еще безопаснее музыканты чувствовали себя в составе братства, если им покровительствует какой-либо святой — часто это Св.Иов, жонглерский заступник — или Богоматерь, издавна считавшаяся «покровительницей всех лютистов, барабанщиков, пифаров и фидлеров» [518]. Считавшийся некогда защитником странствующих людей вообще Св. Юлиан после 1321 г. стал покровителем парижских менестрелей. В той же функции значились в Льеже Св. Эгидий, в Хеннегау Св. Цецилия, в Антверпене Мария Магдалина, в Лондоне Св.Антоний, хотя основная масса верующих почитала этих святых вне всякой связи с музыкой и жонглерством [518]. Имя святого покровителя — это всегда почтенная марка для братства.

Объединялись менестрели не по творческим интересам, а вынужденно, ради выживания, охватывая своей корпоративной монополией большую округу, которая могла включать несколько городов и деревень. Повсюду на этой территории правом жонглерских заработков обладали только члены братства.

В отличие от таких монополизирующих объединений городские пифары существовали на скромное, но постоянное жалованье от магистрата, и хотя они наподобие цеховых ремесленников жили сосредоточенно, в одном квартале и даже делились на мастеров, подмастерьев и учеников, их совокупность не образовывала самостоятельный цех, не имела ни устава, ограждающего их интересы, ни своей зоны деятельности за пределами города. А именно устав, самостоятельно сформулированный и утвержденный членами корпорации (братства),

является наиболее ощутимым признаком такого объединения, отличающим его от городских пифаров, находящихся на муниципальном содержании. Если пифары обладали только договорным перечнем обязанностей перед работодателем (Reglements), то в статуте менестрельного братства ему обеспечивалось не только самоуправление и территориальная финансовая монополия, но и компенсации каждому в случае незаконных выплат забредшим чужакам-одиночкам, самовольно выступившим в их округе [541:1442]. Именно в таких ключевых положениях тексты статутов у разных менестрельных гильдий совпадали несмотря на их разноречивую и пестроту в целом. Предусматривали они и равенство возможностей для всех членов братства, следя также и за тем, чтобы ни один шпильман «у другого не переманивал бы учеников и заказы на игру» [541:1443].

Статут братства Св. Юлиана в Париже в 1321 г. включал такие пункты: 1) Каждый музыкант (букв. «трубач») братства может заниматься в городе только в компании со своими собратьями, без жонглеров со стороны. 2) Если трубач и другие менестрели приглашены на праздник, они остаются там играть до конца и не уходят на какое-либо другое торжество. 3) Если приглашен играть на праздник, то нельзя вместо себя посылать другого менестреля, разве что в случае болезни, ареста или другой вынужденной задержки. 4) Никакие посторонние менестрели, даже хорошо обученные, не имеют права предлагать в Париже свои услуги на праздниках, иначе будут оштрафованы. 5) Ни один ученик менестреля, играющий в кабаке, не может приводить с собой другого ученика. А будучи спрошен кем-либо, мол не мог бы он рекомендовать еще каких-либо менестрелей, он должен отвечать, что предлагает сам только свои услуги, а любого другого можно найти на улице менестрелей (т. е. в братстве), и никаких конкретных имен при этом рекомендовать нельзя. 6) Если на улицу менестрелей пришел заказчик и нанял кого-либо, то нельзя его отговаривать, оттеснять избранного им менестреля и взамен предлагать себя или кого другого. 7) То же распространяется на учеников. 8) Все менестрели клянутся выполнять вышеозначенные правила [530:116–117].

Целью всех менестрельных цеховых статутов было не только обеспечение себе финансовой стабильности, но и поддержание своей профессиональной репутации, чтобы заказчик предпочитал обращаться за качественной музыкой именно к добропорядочным и искусным инструменталистам из братства, а не к их случайно приблудившим со стороны конкурентам, часто оказывающимся дилетантами.

Более того, при приеме новых членов или учеников статуты устанавливали нравственный фильтр: вступающие предъявляли свидетельство о происхождении из добропорядочной семьи и клялись выполнять все предписания корпорации. Статут виртембергского шпильманского Братства Св. Марии (1458) запрещал своим членам приводить к себе женщин, зарабатывающих на жизнь грехом [541:1443–1444].

На каких бы факторах ни основывалось благополучие менестрельной гильдии, важнейшим всегда было мастерство каждого инструменталиста. По нему судили о корпорации в целом, на нем основывалось продвижение учеников в подмастерья и далее, в мастера.

Хотя в новое время перестали существовать независимые менестрельные братства, их структуру вплоть до XVIII в. продолжали воспроизводить объединения городских пифаров, а в реликтовых формах ту же иерархию наблюдали даже до конца XIX в. Так были, например, устроены на Украине братства бандуристов — «гурты», — регулярно и тайно собиравшиеся для совершения своих ритуалов, прежде всего для разбора случаев выхода какого-либо бандуриста за пределы территории, строго отграниченной и наделенной каждому для его музыкальных заработков. М. Сперанский, исследовавший организацию певческих артелей и с большим трудом выпытавший у одного из бандуристов цеховые секреты, сообщает, что «во время этих собраний происходит суд над провинившимся, назначение пеней («а иногда и побьют»), прием новых членов, т. е. определение, кому брать, кому не брать учеников, экзамен ученикам, возведение их в число братчиков, награждение званием «майстера», т. е. дозволение иметь учеников и т. д. Здесь во время этих собраний учитель-майстер («пан-отец») представляет на экзамен и инвеституру окончившего курс своего ученика»²³⁰.

В средневековой Европе обучение молодых менестрелей шло устно, индивидуально (в общении мастера с учеником) и под покровом тайны (скорее всего в целях сохранения секретов от дилетантствующих конкурентов). Эта издавна апробированная система профессиональной преемственности и обеспечивала передачу менестрельного опыта, накопление ценностей устной, несформулированной и невыговоренной теории, всегда скрытой в тонкостях такого обучения.

Выучившись, истинный менестрель не порывал с привычкой к самосовершенствованию, которое к тому же без регулярных коллегиальных контактов было бы весьма затруднено. Тайны жонглерского ремесла оберегались от внешнего мира, но в пределах герметичной профессиональной среды они неизбежно рассекречивались, вступали

в процесс интенсивного взаимодействия, помогали художественным поискам. Иначе эта культура не смогла бы существовать вообще.

Отсюда и собиравшиеся ежегодно — чаще в период великого поста — так называемые «школы менестрелей». Вопреки названию это были вовсе не учебные заведения для будущих музыкантов, а нечто вроде шпильманских симпозиумов для повышения квалификации, взаимных консультаций, общения со знаменитыми мастерами, дискуссий, обмена новейшими идеями и демонстрации навыков, но вовсе не для преподавания элементарных основ своего искусства [472:13]. Эти «школы», наподобие сегодняшних западноевропейских летних музыкальных семинаров, могли созываться по объявленным специальностям [559:78]. Десяткам и сотням менестрелей, съезжавшихся на несколько недель на такие курсы высшего мастерства, кто-то должен был предоставлять ночлег и еду — либо щедрый феодал, либо богатая коммуна. В XIV в. во Фландрии таким меценатом стал, например, город Брюгге, оплачивавший менестрельные «съезды» во время поста, например, в 1318 г. магистрат оплатил размещение шпильманской школы в кармелитском монастыре [559:78].

К концу XV в. «менестрельные школы» специально уже не созываются [472:13], настало время новых возможностей — больших ренессансных празднеств [FR; FR2], международных королевских церемоний (государственные переговоры, подписания трактатов и т. п.), при которых практически всегда давался приют съезжавшимся отовсюду музыкантам. А «школой» стали называть либо реликтовые проявления этой традиции, либо преемственность выучки устных профессионалов вообще, в том числе певцов эпоса. Например, специальные «школы» в Сербии для обучения незрячих мальчиков «гудбе» (игре на гусле) и пению, как, например, «слепачка академја», просуществовавшая в Ириче до 1780 г., или школы бардов в древней Ирландии, кобзарей и лирников на Украине и в Белоруссии и т. п. — все это скорее суммарные обозначения традиций индивидуальной педагогики эпических певцов и мест их обитания²³¹, куда съезжались ученики. В Западной Европе в средние века все ученики и подмастерья тоже жили в доме мастера-принципала на полном его обеспечении [540:1736].

Выстроив ту же систему обучения и ту же структуру, что и в любом другом ремесленном цехе, менестрельное братство, тем не менее, вовсе не могло претендовать на равноправное положение в корпоративной иерархии. «Третье сословие» тоже не монолитно: сукноделы, например, ставились выше ткачей льна, а в ученики ювелира никогда

не принимались сыновья городских пифаров и любых менестрелей, так же невысоко стоявших в тогдашнем общественном укладе, как и цирюльники, члены монашествующего ордена бегинов и даже бродяги [134:10]. Поэтому музыкантским ассоциациям приходилось постоянно лавировать в сложном процессе взаимоотношений с другими цехами, с феодалами, с городским управлением, чтобы добиться для себя уступок. Так, братство, объединявшее трубачей, шалмейщиков и лютнистов на территории епископатов Страсбурга и Констанца получило в 1458 г. специальное разрешение от графа Ульриха Вюртембергского на проведение в Штутгарте своих ежегодных праздников [289:2]. Цюрихские музыканты лишь за внушительную сумму смогли купить себе на Базельском соборе право называться «Братством Богоматери»; они же в 1502 г. добивались от своих городских властей права штрафовать своих нерадивых собратьев, на что получили разрешение, но с понижением размера штрафа на один шиллинг [289:12–13].

Сохраняя свои цеховые установления, европейские менестрели обеспечили устойчивую финансовую альтернативу феодальному меценатству. Оба института сохранились в своих основных принципах и в реликтовых формах вплоть до XX в. [588], достаточно напомнить о современных творческих ассоциациях, а также о субсидировании различных музыкальных фестивалей (например, в Донауэшингене) представителями княжеских фамилий и т. п.

Уникальными творческими корпорациями стали знаменитые аррасские «пюи» и «конфрерия жонглеров и горожан» XIII в., в чем-то подготовившие другие вольные художественные союзы, объединявшие впоследствии в истории Европы профессионалов с дилетантами, музыкантов с поэтами, актерами, философами, вроде венецианских ренессансных *compagnie* (объединений музыкантов и актеров) или майстерзингерских *Kameradschaften*, флорентийских камерат или барочных «академий», «Плеяды» или «музыкальных коллегий». Эти культурные начинания самой своей концепцией обязаны средневековым менестрелям.

Глава четвертая

ТРАКТАТ О ЖОНГЛЕРСКИХ ЖАНРАХ

Если бы все средневековые теоретики постоянно писали также и о музыке менестрелей, то и в этом случае картина была бы «подправленной», истолкованной с помощью категорий ученой нотированной музыки. Получился бы лишь перевод жонглерских понятий и реальностей на язык иной культуры. Но и эпизодические отрывочные суждения средневековых теоретиков о менестрелях служат нам историческим источником, даже если среди них попадаетея лишь плоская хула. Ведь и она, как и всякая критика²³², во многом оказывается своего рода скрытой похвалой, дифирамбом наизнанку и тоже заслуживают изучения.

На таком фоне выделяется исторически неожиданный феномен — трактат «О музыке» величайшего французского теоретика Иоанна де Грокейо, поражающего широтой кругозора, свободой в обращении с современным ему музыкальным материалом, независимостью мышления. Ведь Грокейо — первый и практически единственный автор XIII в., описавший и систематизировавший не только «ученую», но и бытовую музыку, распространенную тогда в Париже и северо-западных провинциях Франции. Его социологические наблюдения, его знание репертуара народных празднеств и музыки, популярной среди молодежи, не укладываются в сложившуюся на основе публикаций Герберта и Кауссемакера модель средневекового теоретика, занятого сугубо регентским каталогизированием ладов, интервалов, мензуральных структур, способов дискантирования и т. п.²³³

Масштабы его научной смелости, оригинальность его концепции, позволяют поставить его в один ряд с великими мыслителями Средневековья. В историко-культурном отношении его трактат с одной стороны — уникальное по степени конструктивности обращение книжника к устной традиции, к популярной музыке, а с другой — это призыв к скриптуализации и теоретическому нормированию жонглерских жанров. Его вывод о возможности записать все разновидности музыки,

включая *cantus publicus*, может быть понят и как скрытый манифест сторонника письменной практики. На страницах этого трактата как нигде ранее сталкиваются реальности обеих традиций. Поэтому ни в каком другом латинском трактате не найти такой осведомленности о народной культуре, социологических подробностей о музыке на празднествах и застольях в Нормандии, о юношах и девушках, которых призвано уберечь от чрезмерных любовных увлечений и дурных помыслов прилежное корпение над рефренными жонглерскими песнями, о виртуозном пении в придворных условиях в услужение властителей и о простых напевах, способных утешить вилланов и ротюрье, огрубевших от непосильной работы и т. п. Музыковедческое истолкование его категорий должно воспроизводить ход его мысли, и особенно — мотивы его словоупотребления и его терминовтворачества.

Средневековые термины вообще, как известно, довольно подвижны, многозначны даже в пределах одного контекста, поэтому их окончательная дешифровка в виде жестких понятий, плотно привинченных к одному аспекту, практически недостижима. В особенности это относится к жонглерским жанровым обозначениям, с их особой смысловой мобильностью, обилием омонимов, сходных и взаимозаменяющихся терминов, вариативностью орфографии. Поэтому и сам Грокей, едва установив свое классификационное деление на группы «музыкальных форм», вскоре дает и примеры свободного курсирования некоторых категорий из одной группы в другую, а в этом уже проявляются следы некийной, незафиксированной жанровой классификации, бытовавшей в жонглерской среде. Наконец, еще одно важное обстоятельство странным образом умалчивается в современных интерпретациях трактата. Терминология у Грокейя явно разделяется на два вида: 1) оригинальные латиноязычные термины (в разделах, посвященных церковной и ученой музыке); 2) термины, переведенные на латинский язык — обозначения популярных жанров, курсировавшие во времена Грокейя в повседневной речи на народном (старофранцузском) языке. Поэтому если любой термин первого рода напрямую связан с обозначаемым явлением, то при работе с переводным термином было бы логичнее сначала найти его народноязычный оригинал. Одни переводные термины в трактате были ко времени его написания уже общепринятыми, другие встречаются только у Грокейя и, возможно, оказались результатом его личной попытки нового или первого перевода.

Обращаясь к своим молодым коллегам из университетских кругов, Грокейя комментирует музыку парижского быта, приводя в при-

мер и немало конкретных образцов в виде текстовых зачинов. Тон его беглых ссылок, способы иллюстрирования мысли явно рассчитаны на аудиторию, понимающую автора с полуслова и хорошо знакомую с упоминаемыми песнями и пьесами в других жанрах (а это популярные в то время и потому удобные примеры). Восстановить их полностью трудно, но доля сохранившегося материала открывает до сих пор не исчерпанные возможности.

Новизна исследовательской мысли Иоанна де Грокейю для нас яснее представлена в его подходе к проблеме классификации музыки. До него сама постановка такого вопроса была философски-канонической, фигурировала как одна из процедур неоплатонической мыслительной работы, или шире — позднеантичной книжности. Концепционные принципы таких классификаций, как известно, не менялись со времен Боэция, Кассиодора, Исидора Севильского, повторяясь вплоть до буквальных заимствований²³⁴. Поэтому и классифицированию подвергались не реальности повседневно звучавшей музыки, а отвлеченные мыслительные категории, заданные книжной традицией.

Непосредственно предшествовавший Иоанну де Грокейю бурный исторический процесс культурных перемен, видимо, привел ко времени написания трактата к новым качественным тенденциям и в теоретической мысли, к дальнейшей специализации знания, в частности, к заметному продвижению в сфере музыкальной систематики. Поэтому в иронических упреках Грокейю в адрес авторитетнейшей философской традиции²³⁵ слышится голос музыканта-мыслителя, уникального даже для нового культурного контекста. Он косвенно указывает на методологическую ошибку своих предшественников, противопоставляя им свой принцип «правильного деления музыки», при котором «составляющие части должны полностью исчерпывать природу разделенного целого» [RQ:124/21–23]. Именно это он и считает самым сложным, ведь «целое» соткано в данном случае из разноуровневых трудносопоставимых явлений: «Существует много видов музыки (*partes <...> musicae*), различающихся соответственно всевозможным обычаям, разным говорам или языкам в различных странах или областях» [RQ:124/23–25]. Столь комплексно проблеме еще никто до него в средние века (по нынешним данным) не поднимал, никто не ставил классификационные задачи в зависимость от реальных социологических, общекультурных и этнографических данных своего времени. Учитывая названные трудности, Грокейю сознательно ограничил объект своего анализа в основном городской музыкальной практикой Парижа, что по его мнению уже немало, ведь

искусства и ремесла в городе процветали [RQ:124/25–31], и музыкальные традиции также представлены целым спектром. Интересующая нас область популярной музыки средневекового города фигурирует у Грокейо под названиями *cantus publicus*²³⁶, а также *musica simplex*, *musica vulgaris*, *musica civilis*, и в совокупности образует первую группу в его системе, а далее следуют остальные сферы — «ученая музыка»²³⁷ и церковная. Независимо от того, как истолковывать обозначения первой группы — в виде синонимического ряда или в виде рельефа из различных смысловых оттенков — одна лишь филологическая интерпретация здесь ничего не объяснит²³⁸.

Любые имеющиеся сегодня варианты перевода идут от давней гуманитарной традиции словарно-этимологической работы с понятиями. Этот аппарат гораздо естественнее подходит к анализу двух других разновидностей музыки по Грокейо — «ученой» и церковной. А в отношении средневековой народной культуры требуются не только собственно медиевистские истолкования, но и опыт этнологии и фольклористики. Ведь устная традиция влияла не только на характер материала, но и на способы его теоретизирующего созерцания. Комментируя те или иные конкретные образцы, Грокейо опирается на свой слуховой опыт и музыкальную память, а не на анализы нотированных текстов²³⁹.

Из существующих ныне интерпретаций известно, что категория *simplex* могла встречаться в средневековых текстах в значениях «простой» и «одноголосный»²⁴⁰. Если *conductus simplex* у Грокейо вне сомнения — «одноголосный кондукт», то его *musica simplex* — не только «одноголосная музыка», хотя именно такую интерпретацию пытаются иногда навязать всей сфере *vulgaris-civilis*, невольно обязывая тем самым всех менестрелей времен Грокейо — от Парижа до Нормандии — музицировать только в унисон²⁴¹. Поэтому вслед за Д. Штокман можно к общепринятым переводам — *musica simplex*: «простая», «бытовая», «популярная» музыка — добавить: «нестрогая», «свободная от правил», «несочиняемая», «нескомпонованная», «импровизаторская».

В другом понятийном слое дано выражение *musica civilis*, тоже обозначающее музыку, не зависящую от ученых правил, от стилистических установлений церкви, но в этой лексеме сделан акцент на привычных, «своих, родных» традициях [555:14–16]. Учитывая соответствующие среднелатинские оттенки значения, Д. Штокман перевела *musica civilis* как «местная», «отечественная музыка»²⁴². Эти оттенки значения естественно подсказывают мысль о связи со сферой

местного говора, народного языка. подкрепляемой даже элементарным словарным значением понятия *vulgaris*²⁴³.

Итак, несмотря на множество оттенков, основополагающие определения у Грокейо — *cantus publicus; musica simplex vel civilis; musica vulgaris* — характеризуют целостную картину (что, казалось бы, противоречит дальнейшим разделением на жанры более утонченные и более «простые»). Он пишет: «...музыкальные формы, или разновидности, содержащиеся в первом ответвлении, обозначенном нами как *vulgaris*, устроены так, дабы ими облегчать бедствования, от роду свойственные людям. ... И различаются они двояко. Их исполняют либо голосом, либо на изготовленных музыкальных инструментах»²⁴⁴. Правда, вскоре выясняется, что для автора это разделение было лишь внешне ситуативным [RQ:136/7–11], а типологически гораздо существеннее намечаемые им различия внутри каждого из названных подвидов: «Те [формы], что поются, различаются двояко. Называем их либо кант, либо шансон»²⁴⁵. Из контекста ясно, что латинское *capitula* используется как общепринятый перевод слова «шансон» — «песня»²⁴⁶, а словом «кант» (*cantus*) обозначена область более профессионального, более виртуозного и утонченного пения, имеющего к тому же давнюю развитую традицию. Понятие «кант» (*cantus*) звучит в тексте трактата в ореоле целого ряда смысловых оттенков и не сводится к чему-то единственному и неподвижно материальному. Поскольку Грокейо в своих характеристиках популярных жанров опирается на слуховой опыт, то все представляемое им — это в первую очередь не столько сама «вещь», фабула, напев, строфа, сколько момент ее реализации менестрелем (в том числе и совместно с носителями фольклора в случае с шансон), живое звучание или память о нем. Объект внимания здесь — слуховой образ, манера исполнения плюс собственно содержание (и, отчасти, структура) вещи, что и составляет в совокупности предмет классифицирования в трактате. Поэтому в спектре значений слова «кантус» между конкретным «напев» и неопределенно широким «музыка» можно поместить иные синонимы — «пение», «песнопение», «исполнение»...

Уже замечено, что в рассуждениях Грокейо классификационная грань между группами «кантус» и «шансон» внутри одного класса *vulgaris* проступает даже резче, чем разграничение между двумя другими классами — «ученой музыкой» и церковной. Невозможно объяснить, почему столь разные, часто ситуативно противоположные формы музицирования Грокейо поместил в одной классификационной рубрике, пока мы не осознаем жонглерского характера объединя-

емых им явлений. Только менестрельная культура может служить «общим знаменателем» столь пестрому раскладу жанров, манер и ситуаций исполнения. Правда, Грокейю не рассуждал о носителях этой культуры. Из всех менестрелей им упомянут только Тассин (Тассен), но зато авторы любой другой, не менестрельной (мензуральной и т. п.) музыки у него не упоминаются вообще.

Целостность всей панорамы популярной музыки в трактате объяснима только ее жонглерскими свойствами, ускользнувшими от большинства исследователей²⁴⁷. Ни один из жанров, упоминаемых у Грокейю, не может быть отнесен исключительно к фольклору²⁴⁸, его явно интересует та городская музыкальная среда, которая в весьма концентрированной степени пронизана «менестрельством». Поэтому для Грокейю и его современников существовала просто «бытовая», «распространенная», «популярная», «связанная с народной речью» и т. п. музыка, а ее особо профессиональное воплощение именно в жонглерском творчестве всегда подразумевалось само собой. Когда современник Грокейю, великий жонглер Рютбеф перечисляет жанры и инструментарий той же сферы *vulgaris*, он характеризует их как продукцию менестрелей [437:17], упоминая об этом бегло, как само собой разумеющемся.

Далее жанровая иерархия выстраивается в трактате так: «И кант, и шансон разделяем трояко. К канту относим либо жесту, либо орнаментированное [коронованное] пение, либо куплетное, а к шансон — либо рондель, либо дукцию»²⁴⁹.

Любой средневековый теоретик музыки хотя и рассуждает о жанрах, пользуясь при этом лексемами «виды», «роды» (*species, genera*) и т. п., чаще всего подразумевает под ними практические вещи и первичные признаки, хорошо понятные его современнику. То же относимо и к категориям Грокейю. Группа «кантус» включает у него, таким образом, три области творчества: 1) пение жест (героического эпоса) и типологически близких им фабульных повествований, успешших ко времени Грокейю значительно «фольклоризироваться»²⁵⁰; 2) орнаментированное (расцвеченное) пение — изысканно-виртуозный *cantus coronatus*; 3) наконец, куплетное пение — силлабически отчетливый и непритязательный *cantus versiculatus* («строфический напев»), заполнявший, вероятно, досуг парижских подмастерьев и школяров XIII в. (не случайно, по словам Грокейю, «некоторые» относят этот жанр к шансон).

Термин «орнаментированное пение» (*cantus coronatus*) был во времена Грокейю общепринятым, поэтому он обходится кратким по-

яснением: «Орнаментированное [“коронованное”] пение некоторыми упоминается как простой (т. е. одногласный и поэтому только украшаемый — М. С.) кондукт²⁵¹. Мастера и ученики, под стать красоте его слов и напева опевают украшениями его тоны, как во французских песнях “Словно единорог” или “Когда соловей”. Такое обычно слагается у королей и дворян и поется перед королями и властителями страны, дабы в их душах пробуждать храбрость и отвагу, великодушные и щедрость, ибо все это помогает хорошо управлять. В таком канте [в такой манере] поется о приятных и возвышенных вещах, как [например] дружба и любовь, и образуется он сплошь из полных перфектных [ритмических] групп»²⁵².

Cantus coronatus упоминался и в других трактатах. Там этот термин обозначал виртуозное пение с импровизированными диминуциями²⁵³. Речь здесь идет, следовательно, не столько о структуре, форме или «жанре», сколько о манере пения. Аноним II [CS] не случайно сообщает, что невозможно дискантировать (т. е. импровизировать верхний голос), без «вымышленной» (*falsa*) музыки (т. е. без хроматики), которую используют «ради пущего украшения, как, например, в орнаментированных песенках (*in cantinellis coronatis*)» [CS:I, 312]. Грокейю имел в виду куртуазные песни, сочинявшиеся и мастерски орнаментировавшиеся придворными поющими поэтами, «менестрелями вокала». В поэтическом отношении эти песни вписывались в ту же «труверскую» традицию.

Гораздо ближе к «жанровости вообще», к сфере собственно песни подана в трактате категория «куплетное (строфическое) пение» — *cantus versiculatus / versualis* — как нечто более общедоступное и не столь изысканное: «Куплетное пение — это то, что некоторыми называется шансон в отличие от орнаментированного [коронованного] пения, которому оно уступает качествами слов и напева; таковы — французские [песни] “Запою, не удержусь” или “По возвращении моем из Прованса”. Зато это [куплетное] пение необходимо юношам, дабы им совсем не погрязнуть в праздности. Ведь тому, кто презирает труд и в праздности жить предпочитает, уготованы тяготы и невзгоды. Оттого и пишет Сенека, что не пристало мужу бояться работы в поте лица»²⁵⁴.

Приведенные у Грокейю стиховые зачины двух образцов «орнаментированного» пения и двух — «куплетного» принято относить к сохранившимся «труверским» песням с тем же началом в тексте. Современные комментаторы глубоко озадачены при этом явной типологической малоразличимостью полученных примеров на разные жанро-

вые группы. Ведь эти четыре песни не только дошли до нас как часть единого репертуара одних и тех же монодических памятников, но из них два разных примера отсылают даже к одному автору: «кантус коронатус» «Словно единорог...» и «кантус версуалис» «Запою, не удержусь...» — это песни Тибо Шампанского (соответственно RS 2075; RS 1476), которые только у Грокейо разведены по разным жанровым группам. Мотивы такой дифференциации, по-моему, следует искать не в самих песнях в том виде, как они нотированы, и не в жанровых различиях, а в существовавших тогда традиционных критериях отбора песен для их орнаментированного варьирования при пении.

Грокейо постоянно подразумевает критерий утонченности, более изысканные качества текста и мелодии и даже некоторых структурных признаков в «коронованном канте»: «Сама строфа в орнаментированном пении складывается из многих разделов и фраз напева, хорошо друг с другом сочетаемых. Число же строф в орнаментированном канте, исходя из семи фраз напева, установлено на семи. Именно в столько строф, не больше и не меньше, должно укладываться все изложение повествования»²⁵⁵. Здесь явно слышится призыв к чувству меры и к «чувству структуры», к проявлению хорошего вкуса и в этом плане. Строфа выступает здесь в виде высокого формообразующего символа, в виде отмеряющей аллегории, нормирующей целое как разумное подобие малого в большом²⁵⁶. Так не без влияния книжной поэзии устанавливается первенство структурной закругленности, стройности перед прочими критериями и прежде всего перед подробностями повествования в тексте. Ведь в них заинтересована лишь публика попроще. Поэтому «куплетное пение» (*cantus versualis*) такого отграничения во времени не имеет (при любых прочих структурных сходствах с «орнаментированным»): «Строфа в куплетном пении уподобляется по возможности строфе в пении орнаментированном. Правда, число строф в таком [куплетном] канте не устанавливают [окончательно], а [даже произвольно] изменяют — где побольше их дадут, а где поменьше, — смотря как сочинитель захочет и насколько хватит материала»²⁵⁷.

Характеристику более «простых» и широко доступных жанров — а это группа шансон («кантилена») — Грокейо начинает с ронделя (рондо), распространенного в его время лишь в устной традиции и не представленного, как показал В. Апель, в «трубадурских» и «труверских» источниках: «Многие называют любую шансон [вообще] закругленной, или ронделем, поскольку она наподобие круга в себе самой замыкается и начинается и заканчивается одинаково.

Мы же лишь ту называем закругленной, или ронделем, части которой не содержат [отдельного] напева, отличающегося от мелодии рефрена. Поют его протянуто, подобно орнаментированному пению; в таком роде имеется французская [шансон] "Через лес зеленый шла совсем одна". Шансон такого рода поются девушками и юношами обычно на Западе, например, в Нормандии по праздникам и когда нужно приукрасить большие застолья»²⁵⁸. Упомянутый здесь пример доступен нам лишь в реконструкциях (т. е. в извлечениях из мотетной полифонии), которые, однако, при всех своих мелодических различиях сохраняют обозначенный автором трактата главный признак ронделя, ведь только его строфа «не содержит напева, отличающегося от мелодии рефрена». Реконструкции Ф. Генриха [318:78–80, 95] и Дж. Уестрепа [НОНМ:Vol.II, 244–245] при всех различиях строго выдерживают хрестоматийную схему²⁵⁹: АВaАabAB.

Ясно отличив эту структуру от всех прочих, обобщенных у него уже понятием эстампи, Грокейю сообщает и об областях распространения и об условиях и способах пения ронделя. Но заострив здесь внимание именно на строфике, на единственном варианте соотношения рефрена с остальными разделами, он отразил тем самым характерную тенденцию своего времени. Ведь пиетет перед структурной точностью и дотошными уточнениями в описаниях строфических «твердых форм» (*formes fixes*) стал в последующих поэтиках модной художественной разновидностью схоластики. Пафос ювелирного слагания строфы усиливался в XIV–XV вв. на страницах трактатов о «второй риторике», формируясь в рафинированную науку, уводившую все дальше от жонглерского *cantus publicus* в область изящно формализованной книжной поэзии²⁶⁰. Нормативные тонкости теории выстраивания строфы увлекали и Данте [42], и Э. Дешана [263], и Машо²⁶¹, начавшего с 1371 г. традицию французских поэтик. Все это признаки развитого книжного теоретизирования над формами, заимствованными когда-то из устной менестрельной практики и превращенными в атрибуты образованного писательства.

Уже аллегоризирующее сравнение рефренной песни с кругом явно заимствовано Иоанном де Грокейю из книжного языка, а, возможно, и из характерных оборотов латинских поэтик. Ведь и применяемое им прилагательное *rotundus* («круглый» от *rota* — «колесо») имело переносные оттенки значения — «закругленный», «изящный», «стройный» — особенно в сфере красноречия²⁶². «Круговая» семантика всего этого ряда шла и от рефренной закругленности песни. Какое-то время одним этим термином обобщенно обозначалась

любая пьеса с рефреном, против чего и возразил Грокейю, для которого *rotundellus* — только форма рондо. В этом проявилась характерная тенденция ясных понятийных разграничений и закрепления за структурой рондо специального названия [488:1].

Этот процесс, правда, усложнился появлением в источниках еще двух значений, хотя и гораздо менее распространенных. Иногда слово *rota* (или *rondellus*) понималось и как обмен мелодическим материалом между голосами полифонической пьесы, *Stimmtausch*, нестретный унисонный «круговой» канон, или — в переводе Ю. Холопова — канон-гласообмен [146]. Третье значение — еще более эпизодическое, оно указывало в XIV в. при рефренных песнях на хороводное (круговое) расположение исполнителей [488]. Однако именно первое из них преобладало в письменных источниках. Поэтому когда Грокейю сетовал на всеобщее обыкновение называть термином «ротунда» любую песню только из-за ее «кругового» возвращения к началу (к рефрену), он отвергал тем самым вовсе не второе из названных значений (как иногда полагают) и тем более не третье, а распространенную жонглерскую привычку огульно сводить к одному понятию все французские шансон без структурных различий, столь важных, как оказалось, для парижского эрудита. Ведь примеров использования терминологии «рондельного ряда» в значении «шансон вообще» имелось немало²⁶³. А отличительный признак, отмечаемый теоретическими трактатами уже после Грокейю — это все та же круговая символика, интерпретируемая то буквально композиционно, то метафорически²⁶⁴. Это клише напрашивалось и при упоминаниях о любых формообразующих повторах и ни к чему конкретному не обязывало, ведь еще в XIII в. один из музыкальных теоретиков, описывая возвращения хорального напева к одному и тому же финальному тону, уподоблял эту ладовую процедуру вращению колеса [GS:I, 6b].

А для Антонио да Темпо (ок.1332) «ротунделлус» вообще не рефренная форма (у него иная строфическая схема), а сам термин использован лишь как указание на закругленность, «изящность словес» (*rotunditas verborum*; ср. [488:2]). Вариативность значений самой терминологии отражала реальную изменчивость существования ронделя в музыкальной жизни XIII в. и позднее²⁶⁵. Грокейю принципиально избрал откристаллизовавшуюся в бытовой практике (и заимствованную Адамом де ле Аль и Лекюрелем) музыкально-поэтическую строфу *gondel sangle*, предугадав устойчивость этой структуры в музыке и в книжной поэзии на длительный период вплоть до Машо, Дешана, Фруассара, Шарля Орлеанского, Вийона и т. д. Лишь че-

рез два столетия²⁶⁶ авторы рефренных пьес начинают терять интерес к выстраиванию формального лоска, предпочитая строгим структурам импровизированные соотношения рефрена со строфой.

К концу XVI в. взгляды поколения, уставшего от рутинности «твердых форм», выразил Воклен де ля Френе, писавший: «Снимите бремя старых Королевских песен, / Избавьте нас от Рондо и Баллад!»²⁶⁷. Но такая историческая траектория рефренных структур характерна лишь для книжной поэзии. А в жонглерской практике эти формы никогда не были «твердыми». Не случайно в XIII в., когда письменные песенные памятники были теснее связаны с жонглерским искусством, в них не было того изысканного набора фиксированных форм, который закрепился в манускриптах позже, к XIV—XV вв. А менестрельные песни XV в. из рукописей Байе, «А» и др. — также все в «импровизированных структурах» и совершенно не выдерживаются в тех жестких нормах, которые еще не потеряли своей актуальности в перезревших *formes fixes* письменной поэзии того же времени. Поэтому и у Грокейе в характеристиках жонглерских жанров лишь рондель подчиняется строгой норме: его мелодия и рифмы должны полностью излагаться уже в рефрене, не изменяясь в дальнейшем в строфе.

А эстампы (как и дукция) уже более свободна, мелодия строфы и ее рифмы не обязаны во всем следовать рефрену. Это указание на ненормативность — единственный структурный признак, устанавливаемый в трактате для эстампы и дукции: «Шансон, называемая эстампы — это такая, в которой есть различия частей [строфы] и рефрена как в рифмовке, так и в напеве; таковы французские [шансон] “Когда начинаешь любить” или “Наверняка никогда б не подумал”. Замысловатость таких шансон приковывает внимание юношей и девушек и отвлекает их [тем самым] от дурных помыслов»²⁶⁸.

То же сохранено и в определении роли рефрена: «Рефрен — это то, чем начинается и заканчивается всякая шансон. Дополнения же различаются в ронделе, в дукции и в эстампы. В ронделе они совпадают с рефреном в напеве и в рифмовке. В дукции и эстампы некоторые различаются, а другие совпадают мелодически и в рифмах. Также еще в дукции и эстампы сочетание рефрена с дополнениями называют строфами (версами), число которых не устанавливается, но может быть более или менее расширено, насколько хватит материала и как захочет сочинитель»²⁶⁹.

Имея дело с импровизационной свободой, ненормативностью комментируемых им песенных форм, Грокейе неизбежно вынужден

был обратиться и к иным критериям классификации — этическим, ситуативным и социологическим. Он явно почувствовал, что одни лишь структурные признаки в описании таких жанров мало что определяют и что главное — это особенности их реального звучания, способы бытования и распространения.

Интересен в этом отношении контекст подачи им термина *дукция* (*ductia*). Ни в музыкальных, ни в поэтических источниках пока не найдено ни одного образца с таким латинским жанровым обозначением (см. [555:33, Апп.6]). Не предпринято и попыток найти его эквивалент в народных языках. Поскольку об однозначных словарных переводах по отношению к средневековой терминологии говорить не приходится, то речь может идти лишь о возможности сопоставления термина с близкими старофранцузскими понятиями.

Ведь комментируя парижскую популярную музыку, Грокейю наверняка трудился над проблемой перевода локальных жанровых обозначений на международный научный язык своего времени, ибо далеко не все музыкально-бытовые понятия были отражены в глоссариях XIII в.. Следы лексических поисков иногда проступают в самом тексте трактата. Если Грокейю уточняет, что *ductia* непременно *ducit corda*, т. е. «воодушевляет», «увлекает души» юношей и девушек [RQ:132/27], то не просто обыгрывает этим элементарную грамматическую связь термина с однокоренной глагольной формой. Он дает материал для реконструкции самого процесса своего терминотворчества: «дукция» воспринимается здесь как выведенная им субстантивированная форма от глагола *ducere* — существенной части хорового выражения *ducere choro*s, означающего по современным словарным переводам — «вести песню-танец», «вести хоровод». Приводимое словарями существительное женского рода *ductio* («ведение», в т.ч., следовательно, и «ведение» песни-танца) связано с тем же глаголом. А греко-латинское *chorea*, *choro*, *socea* имело в языке парижан времен Грокейю свой конкретный лексический эквивалент — *carole*, т. е. «карола»²⁷⁰ — популярное тогда обозначение песни с танцем вообще. Именно слово «карола» фигурирует рядом с *socea* в средневековых переводческих источниках — от глоссариев XIV в.²⁷¹ до старофранцузской Псалтири, где латинскому *deducemus choro*s соответствует *merrums caroles*, и до библейского текста в переводе примерно 1170 года, в котором выражение *cantantes choro*sque *ducentes* толковалось как *charolantes e juantes e chantantes*, т. е. «с каролами, играми и с пением» [507:2–3].

В эпосе и в лирике, в песенных текстах и хрониках, в проповедях и рыцарских романах найдем многочисленные упоминания о кароле.

Там фигурирует и карола-песня (*chanson de carole*), и глагольная форма *caroler* — «каролировать», т. е. «петь-плясать (петь-играть) каролу». «Каролируют» в средневековом обществе все — от куртуазной дамы до молодых вилланов. Это весьма широкое понятие, впервые встречавшееся с XII столетия, не теряло популярности до начала XIV в. При описаниях танцевальных увеселений в сопровождении песни слово «карола» было почти неизбежным.

Поскольку часто персонажи каролируют коллективно, взявшись за руки, а по иконографическим материалам нередко и вокруг дерева, символического «древа жизни»²⁷², то карола в некоторых современных истолкованиях стала сужаться до понятия хоровода, хороводной пляски и даже круговой хореографии²⁷³.

Но смысл этого понятия в оригинальных текстах варьировался очень широко — от специального жанрового термина до обозначения увеселения вообще. Карола — это и карнавальная процессия [507:29–33], и бурное торжество, более известное нам под названиями «празднества дураков», «буффонная литургия» и т. п. [195:1183], и любое празднество²⁷⁴.

Несмотря на всю эту широко известную многозначность, «статистически», однако, преобладали оттенки именно жонглерского круга значений, связанных с хореографическими действиями и танцевальными песнями вообще — вокализируемыми или реализуемыми инструментально — без смысловых ограничений. Всякие попытки обнаружить какую-то одну, единственную жанровую разновидность, скрытую, якобы, под именем каролы, нетрудно опровергнуть множеством примеров на противоположное значение²⁷⁵.

Одна из наиболее «омузыкаленных» поэм средневековья — «Роман о фиалке» — буквально звенит сценами явно любительского куртуазного пения, здесь герои озвучивают свои увеселения сами, например: «Звонким чистым тоном зазвучала / эта шансон и началась карола» (v.124–125). Фруассар в одном описании куртуазного развлечения в сопровождении жонглерского (духового — *a pipe*) музицирования упоминает танцы (*dances*) и эстампы, а карола упоминается, когда менестрели замолкают, а танец уже пошел под всеобщее пение²⁷⁶. Примеры можно было бы продолжить, сохраняя ситуацию «каролы с вокалом», особенно в тех случаях, когда карола контекстуально приравнена к шансон и к пению вообще, как в романах «История Кастеляна Куси», «Новый Ренар», «Ланселот» и т. п. [507:12–15].

Но тем не менее неверно было бы считать такие иллюстрации основанием для вывода о кароле как о пляске исключительно в вокаль-

ном сопровождении, и, следовательно, как о фольклорно-дилетантском, не менестрельном явлении. Во многих других источниках той эпохи карола не только резко противопоставлена пению [507:17], но и фактически обходится без него. У Фруассара в одном из эпизодов «Мелиадора» менестрели заиграли на духовых, причем особо выделялись трубы, а дамы и рыцари, взявшись за руки, принялись за каролу в инструментальном сопровождении (v. 16675 etc.). В другой своей поэме он описывает, как «все инструменты» затеяли всевозможные увеселения: «танцы, трэски и каролы» («Любовная сокровищница», v. 653 etc.; [507:20]. Когда в «Романе о розе» раздается клич — «велите затеять каролу и станцевать благородно и изящно, и поплясать прелестную трэску²⁷⁷, и порезвиться на свежей травке», — то не забываются и профессионалы, призванные качественно озвучить куртуазное развлечение: «Велите флейтистам (fluteors) и менестрелям (menestreus), и жонглерам (juggleors), чтобы одни исполнили ротруанж²⁷⁸, другие — лотарингский напев, ведь в Лотарингии звучат напевы, красивые как нигде»²⁷⁹.

Следовательно, социальный срез жонглерской клиентуры и в каролах как танцевальных действиях предельно широк — ими увлечены и скотник, и придворное общество. Карола была одним из действ, организуемых менестрелями, а сопровождавшие каролу рефренные песни и наигрыши — их репертуар.

Образованный жонглер Рютбеф — человек, вероятно, близкий кругу университетских современников Грокейо — защищая столь близкое ему жонглерское творчество от церковных нападок, саркастически заявляет устами своего персонажа, брата Дениза: «Вы запрягаете добрым людям танцы и каролы, виелы, барабаны и цитолы, и вообще все производимое менестрелями. Но скажите, ваше стриженое благородие, неужто и святой Франциск сторонился этого в жизни?» [437:17]. Упомянутая здесь Рютбефом пара понятий — «танцы (dances) и каролы» — одно из общих мест средневековой литературы, давших в наше время повод для далеко идущих смысловых разграничений, например, для попыток противопоставить «данс» кароле как парный танец — круговому, хороводному²⁸⁰. На этом же основана и ошибка К. Закса, удовлетворившегося такими противопоставлениями: «Кто танцует, а кто и каролирует», или: «Юноши и девушки, что резвятся, в дансе, теперь без промедления взялись за руки, чтобы устроить каролу» и т. п.²⁸¹ Ему стало из текста ясно: «данс» — это одно, а карола — нечто совсем другое. Иллюзия доказательности обеспечена здесь лишь благодаря выборочному цитирова-

нию, а ведь в тех же источниках чуть дальше по тексту карола выступает уже как синоним любого танца («данс») вообще [507:5–6]. Можно добавить много примеров, легко опровергающих гипотезу о кароле как только о хороводе, о круговой хореографии, принципиально противопоставленной всем парным танцам. То, что карола танцевалась и как парный танец, — совершенно ясно уже в одной из пастурелей Фруассара: «Сеньор, — сказал ему Бюстино, — / Пора бы устроить каролу». /»И то правда», — ответил Крусто. / «Так возьмитесь! Я беру Фукре». /»А я беру Сар», — сказал Сустре. / «А Ги взял девицу Федри» и т. д., всего по тексту получилось восемь пар [507:28].

Но главное в том, что пара типа «дансы и каролы» — это не конфронтация «хореографически противоположных» жанров, а чаще всего наоборот — ставший тривиальным уже во времена Грокейю прием двойного названия одного и того же явления, его вербальное варьирование. Такой лексический оборот, исследованный в трудах Р. Гроссе, М. Ханнапеля, В. Т. Элверта, М. Б. Мейлаха [86; 277; 329; 345], — это синонимическое удвоение, или лексический параллелизм {282}. Примерами подобных своего рода зеркальных синтагм пронизаны романы Кретъена де Труа: «радость и веселье», «грусть и тоска», «слушать и внимать» и т. п. (*joie et dedit; duel et ennui; oir et entendre; oir et escouter*, etc. [329:238–243]). То же встретим у Алена Шартье: «шум и гам», «господин и хозяин», «сказывать и рассказывать»²⁸³.

Судя по всему эти удвоения, заимствованные из живой речи, неизмеримо чаще использовались в письменности XIII–XIV вв., чем в наше время, и пронизывали собой повествования и назидательную литературу, а современники Кретъена де Труа и Иоанна де Грокейю сразу воспринимали такие обороты синонимически. И только мы в отличие от них слышим такие пары как различные понятия и даже противопоставляем их.

Поэтому, когда Грокейю использует выражение «в дукциях и каролах», — *in ductiis et choreis* [RQ:136/19–20] — он парно варьирует тем самым одно и то же, а не перечисляет разные понятия. Настоящие перечисления выглядят у него иначе, как ясно узнаваемый лексический ряд, без участия парных сопоставлений. Дукция — танцевальная шансон, т. е. песня-танец, поэтому и в синонимической паре со словом карола она выглядит весьма естественно. Более того, каролой обозначали и собственно шансон, и сопровождаемое ею танцевальное действо, оба понятия взаимозаменялись и синтезирова-

лись в зависимости от контекста. То же относится, скорее всего, и к дукции. Именно в такой смысловой окраске проявляется положение Грокей: «Собственно дукция — это шансон легкая и подвижная, в восходящих и нисходящих ходах [напева] которую в каролах поют юноши и девушки; такова французская *Chî encor quezez amorettes*. К тому же она воодушевляет [увлекает души] девушек и юношей, отвлекает их от тщеславной суетности и, говорят, помогает противостоять страсти, называемой любовью, или эросом»²⁸⁴.

Если глагол «каролировать» — стфр. *caroler*, стпров. *corolar* — переводился в глоссариях времен Грокей латинским *ducere choros* (*coreas, choreas*), то и субстантивированные варианты тех же выражений должны быть синонимами. Следовательно для *carole* латинский эквивалент не только *chorea*, но и *ductio* (у Грокей: *ductia*). В таком неизбежном, на мой взгляд, уравнивании, синонимизированная с каролой, дукция из единичного и загадочного неологизма Грокей превращается в одно из тех песенно-танцевальных жанровых обозначений, которые столь естественно взаимозаменялись и приравнивались друг к другу в живой и подвижной средневековой словесности. Дукция-карола курсирует, таким образом, в том же реальном терминологическом поле, в той же жонглерской сфере, что и другие жанровые лексемы — эстампи, рондель, т. е. слова вовсе не уникальные, но, помимо данного трактата, встречавшиеся и в других памятниках эпохи.

До Грокей, видимо, не существовало традиции сколько-нибудь основательной теоретизирующей классификации менестрельных, фольклорно-менестрельных, популярных и т. п. жанровых обозначений. Отсюда — подвижность их смыслов, обилие сходных терминов, вариативность орфографии, словом, — все признаки живого процессуального существования этих понятий, видоизменившихся от одной местности к другой, наподобие диалектов народной речи. Поэтому отождествление старофранцузской *carole* с латинской *ductia* следует понимать не в той однозначной, «туго завинченной» терминологической системе, которую иногда пытаются навязать Иоанну де Грокей, а как преобладающую тенденцию. Если дукция — танцевальная песня, звучащая «в каролах», то словом «карола» (как было показано) часто называли то же самое, иногда, правда, уточняя песенное значение с помощью добавления — слова «шансон». Карола-шансон — *chanson de carole* — это то, что пелось и (или) игралось в ходе каролы-танца и что нагляднее всего соответствует описанию дукции у Грокей. Это двойное обозначение постоянно используют авторы романов XIII в., например, Жакмар Желе из Лилля и менестрель Бодуэн

де Конде²⁸⁵, не только упоминая при этом жанр, но и цитируя поэтический текст. «Карола-песенка» (*cançonete a karole*) пронизывает один из больших эпизодов «Романа о Фиалке» как стержневая жанровая идея: здесь (v. 92–239) цитируется не менее семи популярных в то время подобных «песенок» жонглерского репертуара.

Но несмотря на песенные цитаты и подробные рассказы о музицировании, все же очень трудно идентифицировать каролу (дукцию) как однозначное жанровое образование или, тем более, как музыкально-поэтическую форму. Ведь в пределах одного эпизода в романе при повторных упоминаниях одной и той же пьесы нередко дается новое жанровое обозначение²⁸⁶. Бодуэн де Конде с характерной менестрельной вариативностью обозначает в своей поэме «В плену Амура» один и тот же цитируемый им лирический источник сначала как *rondet*, а затем как *cançon de carolle* [318:Bd.2, 149, Nr.304]. Это дает основание считать и неоднократно встречающиеся в средневековой словесности беглые парные сопоставления каролы с ронделем («Долопатос», ст. 2869: *queroles font et reondes*; «Флориан и Флорета», ст. 6223: *li rondel, les caroles* [507:6, 23]) не оппозициями, а синонимическими удвоениями. Наконец, «карола-рондет» (*rondet de carole*) в «Новом Ренаре» (ст. 6994) складывает оба термина в выразительную точку пересечения. Подобно ронделю, многие жанровые и формообразующие явления не только приравнены к кароле, но и как бы растворены в ней, например, уже в XIV в. виреле, бержеретта и т. п.²⁸⁷

Все это, казалось бы, превращает каролу в безнадежно широкое понятие и лишь усложняет проблему музыковедческого поиска дукции через каролу или каким-либо иным путем. Действительно, обнаруженные филологами в средневековой литературе цитирования подлинных образцов каролы не выстраиваются в единую схему, не фиксируют структурные нормы. Но уже сам по себе принцип рефренности, а также «танцевальная» подвижность и изменчивость длины стиха, наличие динамичных мигрирующих рефренов-возгласов, рефренов-междометий и т. п., раскрывают вполне устойчивую жанровую атмосферу, выдают ясно распознаваемую группу танцевально-игровых шансон, фигурирующих всегда под разными жанровыми обозначениями (как под карнавальными масками), однако единых по своим жонглерским свойствам. А окончательное преобладание фольклорного или профессионального потенциала в каждой шансон определит, как об этом уже писалось, лишь сама ситуация музицирования, его конкретное социальное пространство, а вовсе не форма строфы, тем более, что именно неустойчивость, вариативность структуры является

важнейшим родовым признаком жонглерско-менестрельного творчества²⁸⁸. Если вспомнить многочисленные варианты связанных с каролой менестрельно-куртуазных действ, описанных авторами рыцарских романов от Кретъена до Фруассара — парные и коллективно-круговые танцы, танцы-процессии, игры, песенные переключки солиста со всем куртуазным ансамблем и т. п. — то многие образцы танцевальных рефренных песен с характерными текстовыми деталями, отражающими и провоцирующими такие действия, могут считаться потенциальными каролами-дукциями²⁸⁹.

Классификацию шансон Грокейю завершает загадочным абзацем: «Есть еще шансон другого рода, которую называют вставной кантус или внедренная шансон. Она начинается по образцу всяких шансон и подобно их окончанию клаузирует, или завершается; такова французская шансон “Вздремнул я на пути”»²⁹⁰. Смысл самого выражения *cantus insertus* — вроде бы «напев-вставка», «музыкальная пьесавставка», «интерполированная музыка», «приращенный напев». Яснее Грокейю не выразился (считая, видимо, это явление общеизвестным), и сегодняшние исследования выбора объясняющих версий не предлагают²⁹¹.

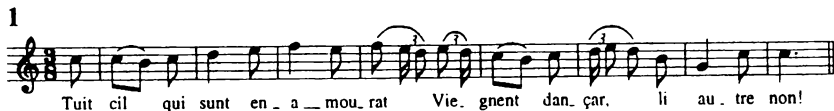
Поле значений слова *insertus* сопоставимо с художественными реальностями времен Грокейю, в частности, с понятием рефрен. Из набора его средневековых смыслов до нас дошло понимание рефрена как специфической части строфы (в т.ч. музыкально-поэтической строфы в «твердых формах»). Вместе с тем, рефрен — это хотя и своего рода малый организм, «паразитирующий» на строфе, он проявлялся в средние века в более разнообразных степенях обособленности — от припева, сросшегося с куплетом, до отчужденной квази-цитаты, даже самостоятельной пьесы²⁹², обобщенной лирической сентенции, изречения или пословицы²⁹³, привнесенной в строфу во время попеременного (антифонного, амебейного) пения-состоязания, игровой перепалки-диалога между двумя группами поющих²⁹⁴. В. Ф. Шишмарев, называя это явление «амебейной игрой» [ШФЛ:37], «процессом спева самостоятельных антифонных элементов в одно целое» [ШФЛ:26], установил «существование рефренов — отдельных коротких песен, живших некогда самостоятельной жизнью» [ШФЛ:27].

Слово «рефрен» для средневекового человека часто означало именно лаконичную песенку. Менестрель Ватрике гротескно пародировал «рефрены-сентенции», в том числе «застольные рефрены» других известных авторов-менестрелей в своих фатрази. В наше время медиевисты (школа П. Зюмтора) анализируют рефрен и рондо

как два самостоятельных жанра, хотя и взаимосвязанных: самые ранние рондо встречаются, в том же контексте, что и независимые рефрены — в романах XIII в. в виде лирических (музыкальных) вставок-цитат (впервые — в романе «Гильом из Доля» [211:9–10]). В них цитируются не только рефрены, извлеченные из рондо, но и рефрены как отдельные песни, дабы с их помощью «музыкально центонизировать речитатию романов», по выражению Ж.Шайе [241]. Эти музыкальные цитаты назывались рефренами даже в тех случаях, когда использовались не рефрены, а вообще любые фрагменты популярных песен. Короче, «рефреном» в контексте романа называлась просто любая песенная цитата (с музыкой и подтекстовкой), использованная при пении-речитации рыцарского эпоса [241].

Публика XIII в., как известно, воспринимала словесность своего времени через пение и декламацию, а не читая, поэтому жонглерский моноспектакль захватывал внимание современников Грокейю не только захватывающим сюжетом, но и шансонными отступлениями. Эти песенно-танцевальные вставки-рефрены и образовывали в повествовании второй, параллельный сюжету драматургический ряд, составлявшийся из популярных пьес, своего рода шлягеров средневекового города. «Интерполированными песнями» (а в рукописях, вероятно, также и нотированными) пронизаны романы менестрелей Жана де Конде («Лэ о белом рыцаре») и Адене ле Руа («Клеомадес»), фаблио Анри д'Андели «Лэ об Аристотеле» и множество других сочинений [211:313–338]. В них лирический репертуар легендарных персонажей совпадал, таким образом, с репертуаром певца-речитатора и его публики, служил мостом между фабулой романа и слушательским воображением. В целом эта давняя жонглерская модель живого повествования с песнями-вставками легла в основу всех занимательных представлений — от игр-действ Адама де ле Аль до зингшпилей, оперетт и мюзиклов нашего времени.

Во второй половине XIII в., как известно, мода на рефрены проникает и в чисто музыкальные жанры [241]: в нотлируемые труверские песни и в мотет. П. Обри приводит образцы таких рефренных вставок — явно чужеродных (в контексте рукописей Монпелье) как по смыслу, так и по характеру напева — относя их к несомненным цитатам из бытовой музыки, например, напев-вставка в духе «наивных восклицаний» [180:6]:



Другой вставной рефрен со «странными возгласами» [180:7] — словообразованиями вроде «зауми»:



Вслед за А. Жанруа, еще в начале XX в. объявившего такие рефрены фрагментами из танцевальных песен [379:111], можно попытаться, следовательно, приравнять их к кароле, Потенциальной каролой-дукцией можно предположительно считать и танцевальный напев, внесенный в рукопись Монпелье и обыгрывающий в тексте характерный сюжетный мотив: герой ждет красотку под оливковым деревом. Вот его первая фраза:



В шансон XIII в. нередко возникает парадоксальная ситуация: рефрен поется в каждой новой строфе на новую мелодию [241], при этом сразу заметно чужеродное происхождение такого рефрена. Его привнесенность еще яснее в таких случаях, как в пастурели Бода де Лакарьера, опубликованной К. Барчем и П. Обри [180:8–10]. Здесь в конце строфы звучит в функции рефрена цитата из какой-то (полностью не сохранившейся) популярной песни, но в каждой из восьми строф цитата своя, совершенно новая как в тексте, так и в мелодии. Вероятно Бод де Лакарьер процитировал восемь разных песен жонглерского репертуара. Вообще материалом для такого цитирования поэтам-труверам служил общий ясно отграниченный менестрельный фонд, ведь нередко одни и те же цитаты обнаруживаются в разных пьесах [180:7].

Таким образом, между различными средневековыми жанровыми группами шло взаимное цитирование. Не только в письменности, но и в устной культуре широко развиты навыки заимствований, вставок и аллюзий. Сохранить силу восприятия публикой длинного повествования менестрелю помогали «привнесенные напевы». Если ему во время представления не было необходимости объяснять публике, какую именно песню он цитирует и зачем, то и Грокейю, вероятно, считал себя свободным от задачи подробного определения понятия *cantus insertus* — «напев-вставка». А поскольку цитировались, как правило,

те же рондели и каролы, то повторное их описание не имело смысла. Если рефрен как часть строфы назван у него *refractus (responsorium)*, то рефрен в смысле «вставка» (цитата) упомянут как *cantus insertus*.

Перейдя к рассуждениям об «инструментальных формах», Грокейю сразу иронически отбрасывает проблему органологической классификации инструментов как явно надуманную и выдвигает свою, оценочную концепцию разделения инструментария по его тоновым, мелодическим возможностям. Он заявляет: «Некоторые делают музыкальные инструменты по различиям издаваемых ими звуков. При этом они утверждают, что инструменты приводятся в звучание дутьем, как, например, трубы, шалмеи, флейты и органы, или биением, как, например, струны [струнные инструменты], барабаны [накры?], тарелки, колокола. Однако если тщательнее вдуматься, то получается, что вообще все сводится к биению, ведь от биения (т. е. колебания — М. С.) и происходят все звуки... Мы же подходим здесь к определению или разделению инструментов сугубо по разнообразию порождаемых ими музыкальных форм. Среди них первенствуют струнные инструменты, к которым относятся псалтерий, гитара, лира, сарацинская гитара и виела»²⁹⁵.

У этого выдающегося книжника логически-информативные потребности главенствуют над чувственными, и критерию «как звучит» Грокейю явно предпочитает критерий «что звучит». Поэтому в его ценностной классификации первенствует виела, обладающая наиболее обширными мелодическими ресурсами [RQ:134/44–45]. И даже трубы с барабанами значительно уступают виеле, хотя и, по его признанию, сильнее воздействуют на людей во время всевозможных празднеств и состязаний [RQ:136/1–5].

Интеллектуальная позиция Грокейю самобытно выразилась в утверждении в качестве ценнейшего инструмента не арфы и даже не трубы, как в обычных средневековых иерархиях, а именно виелы. По его мысли и подлинно профессиональный менестрель, «хороший мастер сыграет на виеле любой кант, любую шансон и любую музыкальную форму вообще» [RQ:136/7–8]. Если виела может все, следовательно, она и включает в себя всю иерархию, «потенциально содержит в себе все инструменты» [RQ:136/2] и способна представлять весь их репертуар. С другой стороны, блестящий колорит и звуковая мощь инструментов «гросси», всегда мгновенно воздействовавших на средневековую толпу, оставляют Грокейю равнодушным. Для Грокейю-книжника ценнее утонченность виелы, воспроизводящей такие музыкальные формы, которые можно описывать, истолковывать и комментировать

дискурсивным путем, как текст, умозаключение или цитату. «Инструментальную форму» он квалифицирует как *sonus illiteratus* — «бес-текстовый наигрыш (напев, мелодию, музыку)». Такое негативное определение (т. е. *sonus*, в котором нет того-то), толкует инструментальное звучание как некое подобие вокальному. Это как бы все равно, что напев, лишь текст в нем временно снят, вынесен за скобки, но продолжает подразумеваться в качестве структурно-логической основы. Таким образом и в инструментальных формах первичен некий воображаемый текст, направляющий их развертывание во времени, определяющий их строение. Не случайно Грокейю и в инструментальной группе дает те же названия жанров, что и в группах «кант» (*cantus*) и «шансон» (*cantilena*). Пиетет перед главенством текста и отсутствие интереса к инструментальной специфике как таковой обусловлены влиянием сферы *musica ecclesiastica*, всей письменной культуры, ее мировоззрением, психологией и профессиональными навыками. А именно эту культуру и представляет Грокейю, хотя его добросовестный энциклопедизм, независимая позиция, смелость и острота ума, самобытная интуиция позволили ему сделать исторически небывалый шаг — нарушить традиционную рубрификацию музыкальных трактатов, включив в сферу фундаментального рассмотрения также и жонглерскую музыку.



Глава пятая
ПРОСТРАНСТВО
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

Инструмент, приводимый в звучание менестрелем, — центральный символ музыкальной культуры Средневековья. Вид инструмента, его тембр, органологические данные и область применения виртуозности, варианты его наименований — все это нагружено таким многообразием историко-культурных ассоциаций, художественных канонов, а также социального, менестрельно-игрового, сакрально-мистического и фольклорно-обрядового смысла, что в целом образует колоссальный проблемный массив, превышающий возможности одного исследователя.

В этой области даже элементарная фактология во многом еще находится на стадии предварительных уточнений. Ведь для нас и среди названий инструментов того времени многие все еще либо остаются загадкой, либо обозначают слишком неопределенный ряд вариантов. Историческое инструментоведение — наука очень молодая, хотя она и получила мощный импульс во второй половине XX века.

Трудности в изучении жонглерского инструментализма вызваны не только изобилием неизведанного материала, но и поныне продолжающимся влиянием довольно авторитетных позитивистско-эволюционистских положений и классификационных привычек рубежа XIX–XX вв. Если все аспекты современного инструментария уже названы, обозначены, и мы уверены, что каждая единица в каталоге таких названий точно соотнесена с какой-либо одной определенной органологической деталью, то это обстоятельство мы склонны считать существующим издавна.

Возникает парадоксальная ситуация. Систематика Хорнбостеля—Закса стала началом современного научного инструментоведения. С другой стороны, мы непроизвольно сами лишаем эту систематику ее статуса открытия, принимая и соответствующую средневековую лексику почти за такой же выверенный перечень, за терминологический каталог той же степени однозначности, жестко подогнанный к структур-

ным подробностям инструментов того времени. И вот уже десятилетиями красочные, изменчивые, разноязычные средневековые наименования, извлекаемые ныне из давних источников и используемые в сегодняшних музыковедческих исследованиях, часто, попав на страницы современных текстов, вынуждены травестировать строгую новоевропейскую терминологическую функцию, для которой они изначально никак не могли предназначаться. Порожденные когда-то фантазией, устной традицией названия, местными диалектами или, наоборот, международным переимством, средневековые наименования инструментов могли вплоть до недавнего времени волей современного «диссертационного» мышления втягиваться в некую искусственную терминологическую игру, в иллюзорности результатов которой некогда винить — эта стадия развития медиевистики была неизбежной²⁹⁶.

Х. Хайде еще в 1965 г. предостерег: «Номенклатура средневековых инструментов была основана на совершенно других воззрениях и на ином отношении людей к музыкальному инструменту, нежели в наше время. Строгое разделение понятий и установление точнейших различий в строении инструментария были заведомо чужды Средневековью» [358:11–12].

Ныне подлинные экземпляры средневекового инструментария имеются лишь наперечет, поэтому для его реконструкции используются также косвенные источники — словесные либо иконографические. Однако и те, и другие в подавляющем большинстве представлены хотя и обильно, но изолированно друг от друга. Изображение редко напрямую связано со словом. Именно это обстоятельство оказалось для инструментоведческой медиевистики наиболее драматичным. Изображение без комментария и специальная, да еще столь многозначная лексика без иконографического уточнения — вот что стало препятствием в исследовательской работе и причиной большого количества разногласий, противоречий, недоразумений, поспешностей «народной этимологии» и т. п.²⁹⁷.

У менестрелей было неизмеримо больше разновидностей и наименований инструментов, чем у профессиональных музыкантов в классическом оркестре нового времени.

Среди причин этого — многообразие и пестрота средневековой народной культуры вообще; множественность различавшихся местных традиций; изобретательность в инструментостроении и нестесненность изготовителей каким-либо жестким международным стандартом; множественность вариантов в структуре, темперации, высоте строя и т. п. одних и тех же инструментов; обмен инструментами в ме-

нестрельных «школах», собиравшихся на пограничье культур; миграции инокультурного инструментария и отчасти его переимствование европейцами в период крестовых походов²⁹⁸. К тому же на инструментальное искусство, на его внутренние тонкости еще не распространялось тоталитарно-абсолютистское и унифицирующее давление — как церковное, так и светское (в виде тенденции к официализации и централизации художественных вкусов). Вместе с тем отношение средневекового общества к музыкальным инструментам всегда было в какой-то мере социально обусловленным, хотя такой взгляд и не выстраивал весь инструментарий в постоянную, жестко сколоченную иерархию наподобие той, которую пытался реконструировать Э. Боулз [214]. У В. Зальмена приведен английский придворный финансовый отчет о выплатах менестрелям, перечисленным там в недвусмысленно иерархическом порядке. Список возглавляют трубачи, ниже следует лютнист, затем игрец на ребеке и арфист, за ними — игрец на виоле (viall) и сакбуте. Сообщая об устойчивости такой градации, В. Зальмен, тем не менее, признал, что большинство инструментов все же не привязывалось к какой-либо одной социальной группе с тем же постоянством, что и, например, труба — инструмент дорогостоящий и явно главенствовавший над прочими [SSPM:12–13].

Действительно, трубы были исключительным атрибутом власти и военной силы в отличие от сопутствующих им барабанов, накров и других ударных, которые прекрасно вписывались в любую ситуацию, включая фольклорную. Время постепенно расшатывало былую жесткую иерархию инструментов, перемещая их в новые пласты. Волынки, например, бытовали как в крестьянской, так и в придворной среде. А в эпоху расцвета эпического искусства на высочайшее место претендовала и группа щипковых — арфа, рота, псалтерий и т. д.

Средневековый певец-слагатель эпоса, поющий поэт, практически немислим без струнного инструмента. Такой инструмент в руках сказителя — устойчивый культурный атрибут, постоянство которого объясняется не только элементарной функцией аккомпанемента в виде настраивающей поддержки (художественной и психологической), но и потребностью эпического певца в инструментальной линии как метафорической параллели к речитации, как тембровом иносказании, варьирующем и переокрашивающем чувствительные точки повествования. Напевно-речевые и инструментальные звучания находились в постоянном процесс взаимоподражаний, нуждаясь друг в друге. Затухающая вибрация струны выступала как аллегория

свободно речитирующих голосовых интонаций, а щипковая атака звука и артикуляционные штрихи своеобразно пародировали чередования согласных фонем. Инструмент, конечно, произносил и нечто свое, а его вид и тембр уже прочно связаны в воображении средневекового человека с почтительностью преданий, с воздействием искусства повествователя.

Поэтому струнные инструменты Средневековья во множестве их вариантов, но с довольно свободными обобщающими наименованиями щипковых (арфа, ротта, псалтерий, лютия, гитара, цистер и т. д.) и смычковых (виела, ребек, крут и т. д.) вообще сопряжены с миром эпических сюжетов и напевов, куртуазной лирики и рефренных жонглерских песен, с орнаментируемой мелодикой, с разнообразием оттенков, а также с менестрелем, с магией его личности — памятующей и пророчествующей одновременно.

Так, арфист — всегда индивидуальность, он еще с кельтских времен несет в себе обаятельную таинственность, внушает почтение к своему искусству. Из песен и поэм мы узнаем об арфе гораздо больше, чем о любом другом инструменте. В «Фаблю об арфисте» говорится, как жонглер орудует настроенным ключом, дабы привести струны к хорошей темперации (*ben atemprez*) и хорошо подстроить их (*ben... acordez*) [264:20]. Вспомним, как подробно описывает Готфрид Страсбургский работу арфиста в «Тристане» и как у него (в главе 19) Тристан одерживает победу в музыкальном состязании с блистательным Гандином, которому не помогли ни утонченная манера игры на ротте, ни роскошный вид инструмента, инкрустированного драгоценными камнями, снабженного индивидуальным набором струн и необычной настройкой. Главным критерием здесь становится мастерство музыканта. То же — в шотландской поэме XIV в. «Орфей и Эвридика». По ее сюжету странствующий арфист демонстрирует свое искусство перед королем: сначала он умело настраивает (*tempreth*) арфу, затем играет на ней «прекрасные наигрыши» (*blissful notes*) и т. п., а король восторгается: «Менестрель, мне очень понравилось твое искусство (*gle*)»²⁹⁹.

Слово *Naipour* — арфист — придавало вес, наподобие звучной фамилии: Роджер Арфист, Уильям Арфист и т. п. Сохранились даже личные печати таких менестрелей с изображением арфы. Инструменталисты иных специальностей играли и на торжествах, и на частных дворцовых увеселениях, но петь и играть в личных покоях короля допускался только арфист [286:72]. Не случайно и Томас Эрсилдунский, перечисляя «менестрельство» (инструментарий) при-

дворных празднеств (виела, гитара, псалтерий, лютня и т. п.), ставит арфу на первое место [286:73].

Правда, называя и почтительно выделяя арфу, средневековые авторы могли иметь в виду не один и тот же инструмент, а его весьма различавшиеся локальные варианты. У Гэллена даже показана реальная возможность специальных постоянных обозначений таких вариантов, хотя англ. *hearge*, *swalwe*, ирландское *clairseach*, шотландско-гельское *clarsach* наверняка присутствовали в текстах, в речи и как синонимы, что весьма типично для средневекового словоупотребления. Тем не менее органологические модификации арфы реально существовали и настолько различались, что становились предметом ревнивых сравнений, соперничества, символом локального самоутверждения, в осведомленность обо всех этих вариантах могла оказаться жизненно необходимой. Еще в «Истории британских королей» Джефри Монмутского (1100–1154) описано, как германский певец (Бальдульф) прежде чем хитростью проникнуть в осажденный лагерь бриттов, предусмотрительно обрил голову, переделался бродячим арфистом и, главное, сменил инструмент на подобающую разновидность, дабы не вызвать подозрений и уцелеть³⁰⁰.

Явно различными были, например, в Англии, Ирландии и Уэльсе отношение к этому инструменту и представления о его благозвучии, о подобающем тембре и т. п. Отсюда и устойчивые местные разновидности арфы, не утратившие свои отличительные признаки³⁰¹.

Различались манера и школа игры, типы виртуозности. Ирландцы обладали блестящей и, по-видимому, наиболее сильной традицией в этой области. В середине XII века один из средневековых авторов (Бромптон) восхищался мастерством ирландских арфистов — *clarsaghours* — их живой манерой игры, сладостной «гармонией» и быстротой чередования тонов. Гиральд Камбрийский также заметил (в 1183 г.), что у ирландских арфистов «не то, что у британцев, игра их не столь тягучая и грубая, а, напротив, — живая и стремительная». «Британцами» Гиральд назвал своих уэльских земляков, игравших на арфе с плоским резонаторным корпусом и с волосяными струнами [306:10]. Такие инструменты ирландские менестрели презрительно называли «зуделками» (*buzzers*)³⁰². В Уэльсе, однако, арфист Дэвид аб Гвилем (XIV в.) настолько гордился инструментом своих предков, своей традицией, что был возмущен ввозом претившей ему комбинированной англо-ирландской арфы (с выпуклым корпусом и жильными струнами), заявив, что она способна лишь утробно гудеть, «как хромо́й гусь на пшеничном поле», или «визжать, как

выжившая из ума ирландская ведьма», а «ее остов и хрипучий звук созданы лишь для дряхлого англосакса» [306:10].

Всё это приемы внутрипрофессиональной полемики. Однако если бы игра на этом инструменте была только ремеслом менестреля, то арфа никогда бы в такой степени не выделилась и не получила бы столь мощный и недвусмысленный акцент в иконографии и в словесности. Ни одному королю или герцогу не пришло бы, например, в голову пробовать силу своих легких в игре на длинной прямоствольной трубе или волынке, мало кто из феодалов соблазнялся взять в руки органист или воинские накрыв. Но арфа (как и прочие щипковые, часто упоминаемая в латинских текстах также и под туманно-неопределенными названиями *lyra*, *cythara*) всегда подсознательно или явно связывалась с недостижимым античным миром, с легендарным сверхмастером пения Орфеем, с неким золотым веком вообще. Кроме того, арфа была относительно доступна для весьма приличного овладения техникой игры на ней. Арфа в руках — это уже заведомо лестная принадлежность, создающая некий ореол. Поэтому в эпоху расцвета городов игра на арфе уже не была таким узкопрофессиональным занятием, как во время Видсида. Не менее распространенным было ее любительское применение. Здесь она обеспечивает наиболее утонченные формы куртуазного досуга. У Эйльхарта фон Оберге в «Тристанте и Изальде» главный герой — Тристант — еще ребенком обучается игре на арфе у Курвеняля (ст. 132–133) и впоследствии не расстается с инструментом в путешествиях (ст. 1134–36; 1271), но в отличие от Готфридова Тристана не поднят автором в этой сфере до шпильманского мастерства. В одной из куртуазных сцен «Романа о Горне» (ст. 2821 и след.) в услужение собравшемуся обществу принесли арфу, на которой каждый из присутствовавших должен был что-либо сыграть, ибо в те времена, как говорится в романе, искусное владение игрой на арфе было свойством всякого дворянина. Арфу принялись настраивать, затем на ней то вели напев, то усложняли его рядом созвучий³⁰³; арфа пошла по рукам, и зазвучали разные напевы и наигрыши, причем умело изменялся строй (играли «по другим струнам»); наконец, зычно и отчетливо начали поочередно играть всем знакомый лэ [264:24–25].

К XV веку набирается внушительный перечень арфистов-дилетантов среди знаменитостей, аристократов и даже монархов. На арфе играли Шарль Орлеанский, его мать Валентина Висконти, а также Ипполита Сфорца — супруга неаполитанского короля [566:27–28]. В Шотландии Джеймс I (1424–1437), судя по записям казначея, проводил много времени «за чтением, пением, дудением, за игрой на арфе

(in harpynge) и за другими благочестивыми удовольствиями» [286:76]. От него не отстал и его внук Джеймс III (1460–1488), — сосредоточившийся на музицировании в ущерб государственным делам, если верить его ворчавшим по этому поводу современникам. Арфистами были, как известно, и английские короли Генри V и Генри VIII.

Арфа была естественной частью образа жизни не только менестреля, но и его публики. Три наиболее необходимыми приобретениями для любого благополучного семьянина считались на британских островах «добродетельная жена, мягкое кресло и настроенная арфа»³⁰⁴.

Несравненно реже помещался в любительский контекст другой столь же распространенный, но уже сугубо профессиональный (менестрельный) инструмент — виела. Точнее здесь было бы говорить о целом ряде: виела, фидель, фиддл и т. п. — этими и другими (всего несколько десятков) синонимами в средние века обозначались все лютнеобразные и гитарообразные смычковые инструменты [306:61–67: 492].

Правда, в изобилии неразличимых наименований [550] и с трудом соотносимых с ними средневековых изображений проступают относительно устойчивые типы смычкового инструментария. Помимо виелы это еще смычковая «лира» — крут (крота, [496]), и ребек — инструмент с грушевидным корпусом [493]. А обширная сфера, связываемая сейчас именно с виелой, включает прежде всего так называемую «средневековую виолу» XII–XIII вв. (при игре располагаемую на коленях) и собственно «средневековый фидель» XIV в., виелу в узком смысле (см. илл. на с. 4, 354). Таков общий расклад наименований, условно принятый сейчас в инструментоведческой историографии, хотя мнения ведущих специалистов здесь расходятся до сих пор [ЕМ:Vol. 2, 166 etc.; Vol. 3, 45–51].

Виела — один из центральных атрибутов жонглерского искусства и музыкальной жизни Средневековья. Виелу воспел Иоанн де Грокей, водрузив ее во главе инструментальной иерархии. До него о виеле и ее настройке писал Иероним Моравский [192; 447; 449], а впоследствии — Иоанн Тинкторис³⁰⁵.

Придворные менестрели с виелами входили в состав свиты в поездках своего покровителя. Принимая при дворе гостей, его знакомили с искусной игрой менестрелей на виелах, обеспечивая ему тем самым изысканное развлечение.

Наконец, игра на виеле неотделима от искусства trobar, виела — это один из его символов и чуть ли не единственный инструмент, упоминаемый в старопровансальских жизнеописаниях.

Только утонченной игрой на виелах можно объяснить музыкальную атмосферу в тексте комментария к эстампиде «Начало мая» Раймбаута де Вакейраса. Приведу отрывок знаменитого «разо»: «В это время при дворе маркиза появились два жонглера из Франции, хорошо игравших на виеле (*sabion ben violar*). Однажды они играли (*violaven*) эстампиду, которая весьма по нраву пришлась маркизу, кавалерам и дамам. Но Раймбаута ничего не забавляло; посему маркиз, заметив это, сказал: “Сеньор Раймбаут, что же вы не поете и не веселитесь, ведь вы слушаете столь прекрасную музыку виел (*aisi bel son de viola*) и лицезреете здесь такую красавицу как моя сестра — наибогороднейшая дама на свете. Она и в услужение вас взяла!”. А Раймбаут ответил, что, мол, ничего не поделаешь. Маркиз же, догадавшись, в чем тут дело, сказал сестре: “Мадам Беатриса, хочу, чтобы вы из благосклонности ко мне и ко всем этим людям соизволили просить Раймбаута, — пусть он ради любви к вам и вашей милости развеется и обрадуется, примется петь и веселиться, как раньше”. И мадам Беатриса была столь обходительна и мила, что обратилась к Раймбауту со словами утешения, прося его возрадоваться ради любви к ней и вновь сложить песню. Так Раймбаут о том, что вы слышали, сложил эстампиду (*fetz la stampida*); в ней сказано: “Начало мая, / Певуний стая, / Зеленый бук, / Лист иван-чая” <...> [и т. д. приведен полный текст знаменитой песни *Kalenda maia*]. Эта эстампида была сложена на музыку той, что жонглеры играли на виелах»³⁰⁶.

На протяжении всей сцены французские жонглеры явно продолжают играть, звучание виел ощущается если не как фон, то как рефрен, пронизывающий диалоги Раймбаута с маркизом Монферратским и с Беатрисой, а «прекрасная музыка виел» — это аллегоризирующая параллель к любовным чувствам Раймбаута, о которых все догадываются. Игра жонглеров на виеле (эстампида, конечно, не повторялась, а варьировалась) вдохновила другого жонглера — поющего поэта — на собственную обработку той же эстампиды средствами поэзии. Наигрыш виелы в таких условиях можно было быстро превратить в новую песню и наоборот.

Исторически виела напрямую связана с наиболее тонко нюансированными формами средневекового инструментализма, традиция музицирования на виеле — одно из высших проявлений этой культуры.

Своеобразное положение в жонглерском мире занимал орган-портатив. Подобно тому, как перемещение виелы с колен на плечо позволило менестрелю играя свободно передвигаться и даже танце-

вать [236; 543:Abb.16], изготовление переносного органчика по образу и подобию большого храмового инструмента позволило изобретшему его неизвестному органисту и его коллегам податься из клириков в жонглеры, благо техника игры та же. В орбиту народной культуры и музыкальной жизни таким образом включился самый сложный, самый рациональный (визуально «материализовавший» в виде клавиатуры принятую тогда звуковую систему) и наименее, казалось бы, к ней подходивший инструмент — орган. Исторически происходила его своеобразная «менестрелизация». Он принимает формы, все более соразмерные человеку: появляются его различные уменьшенные модификации, варианты позитива (настольный, комнатный). Наконец, к XII—XIII векам относятся изображения, упоминания и описания органа-портатива — переносного (часто на ремне через плечо) инструмента, с которым управляет один человек, играя правой рукой, в левой работая мехами [363].

Одноголосие этого инструмента и ровный светлый тембр его лабиальных трубок направляли творческие усилия менестреля на орнаментальные формы виртуозности, на выстраивание мелодических вариантов, пассажей-арабесок, на импровизирование подголосков в ансамблевой игре.

Так у величественного церковного инструмента появилось уличное подобие, ответвление «мелкой породы», в миниатюре воспроизводящее оригинал³⁰⁷.

Этот карлик, порожденный великаном и «прирученный» жонглерами, странствовал вместе с их дрессированными обезьянами и медведями, с их флейтами, бубнами и волынками, попадая в отнюдь не сакральные ситуации музицирования.

Главное же в том, что, вопреки своему храмовому происхождению портатив быстро превратился в один из наиболее жонглерских инструментов. Он появляется исключительно в танцевально-игровом, светском контексте — в словесности, в документах и в иконографии³⁰⁸. Красноречивы изображения портатива в руках менестреля, изогнувшегося в танце, в миниатюрах начала XIV в., особенно если «танцующий органист» поднимает свой инструмент высоко над головой³⁰⁹.

Если арфа и виела слыли главными среди «субтильных» инструментов, то вершину символической социальной иерархии в целом в менестрельном инструментарии занимала труба, вернее, ряд функционально сходных инструментов группы «гросси» — по Х. Хайде, прямых, либо гнутых не по окружности и с довольно узкой мензурой — которые ныне можно условно объединить под таким названи-

ем³¹⁰. Так что перед нами скорее некое изобилие разнообразных форм, а также независимых от них наименований вроде *tuba*, *trumba*, *trummete*, *añafil*, *again*, *beme*, *busine*, *classicum*, *graisle*, *clarior*, *troine* и т. д., представленных в средневековых источниках часто явно синонимически³¹¹.

Прилюдное звучание трубы придавало грозно-величественный ореол королям, бургомистрам, князьям и т. п. Именно они могли заказывать мастерам-изготовителям серебряные трубы и другие дорогостоящие инструменты.

Однако самому менестрелю наличие трубы — чаще господской, иногда и собственной — и статус трубача-профессионала не обеспечивали автоматически какого-то особого положения. В Базеле в 1397 г. трубач Пауль Дитрихс Берн был наказан за ношение меча [358:179], что запрещалось всем шпильманам без каких-либо различий. Лишь к XV в., судя по источникам, трубачи заметно выделяются, получая (при прочих равных условиях) более высокий заработок, чем другие инструменталисты [358:186], не говоря уже о королевских, епископских и т. п. трубачах.

Труба не только символизировала феодально-властительный блеск, но и составляла сущность и красоту менестрельных «гросси». Средневековый человек отзывался о ее звучании как о громогласном, многошумном (срвнем, *dôz*; стфр. и англ. *pois*), грохочущем, трескучем (срвнем. *gesnare*, *mit krache*), пронзающем (стфр. *clere*). Менестрель Адене ле Руа воздавал хвалу трубачам, игравшим столь громогласно, что их слышали поодаль во всех войсках [358:96]. В «Младшем Титуреле» (3882, 3) о начале битвы возвестили «множество труб, по меньшей мере четыреста»; в «Виллехальме» речь идет о ста, а затем о тысяче труб, издававших «громогласный треск» (*der starke krach*). У Конрада Вюрцбургского в «Троянской войне» трубы заиграли с такой силой, что даже стены укрепления треснули [393:146].

Сигналы построения, тревоги, сбора в поход, к атаке, боевые сигналы во время битвы, сигналы к отходу — все это, однако, функции военных трубачей, существовавшие не только в средние века, хотя и красочно описанные в батальных сценах менестрельной словесности — в «Песне о Роланде», в «Хронике норманских герцогов» и т. д. [411:36-46].

Гораздо ближе к средневековой специфике ситуация турнира. Роль трубачей здесь уже не та, что в бою. Ведь турнир представлял собой нечто промежуточное между битвой и куртуазным развлечением.

ем. Поэтому трубе здесь могли сопутствовать не только ее военные напарники, — например, барабан или «рог» (*oliphant, cor*), — но и другие инструменты. Набор жонглерских специальностей здесь более пестрый. В «Вигалойсе» (ст. 9031) к турниру собралось множество шпильманов, но выделены две трубы, «с неимоверной силой» (*vil krefticliche*) игравшие перед воротами. О «трубах с громогласным местрельством» (*with the loude minstrelcy*) писал и Чосер в «Кентерберийских рассказах», однако, роль духовых в этих обстоятельствах была не подавляющей, устрашающей или стратегической, как в битве, а более разнообразной. Так, индивидуальному состязанию всадников может сопутствовать нечто вроде поединка трубачей. Одна картинка (резьба на французской шкатулке XIV в.) ясно показывает подобную параллель: позади каждого из сошедшихся в поединке вооруженных всадников, забравшись на возвышение, задиристо играет трубач, держа инструмент раструбом в сторону противника [358:Abb.15].

Звуки трубы или рога пронизывали светскую жизнь Средневековья не только в экстремальных или торжественных, но и в будничных ситуациях. Старофранцузское выражение *sonner l'eave* означало «играть сигнал мытья рук перед едой». В поэме «Дюрмар Гальский» (ст. 9774–7) читаем: «Когда еду приготовили, слуги затрубили к омовению рук (*l'eave sonnee*), играли на двух трубах (*II. araines*). Король Артур вымыл руки первым» [271:272]. Специальные сигналы игрались и к окончанию пиршества, но собственно музыкальный опыт требовался от трубачей скорее в застольной музыке [216; 358:122; 222] и особенно в придворных танцах, где группа «гросси» вообще была незаменима. Те же инструменты стремились использовать и горожане, в своих наиболее пышных праздниках тянувшиеся к аналогичной роскоши, поэтому борьба за первенство внутри городской иерархии отражалась и в своеобразной «борьбе за трубы» для семейных торжеств: количество этих инструментов дозировалось в зависимости от социального статуса заказчика (см. Главу 3).

Ударные инструменты, наиболее доступные для средневекового человека, связаны, как известно, и с фольклорной сферой, и с церковной [264; 206], а не только с жонглерским искусством. Но именно профессионалы-инструменталисты играли на ударных там, где требовалось последовательно, настойчиво и стройно вытеснить любые иные звуки, полностью овладеть слуховым пространством, надолго ввести толпу в состояние благоговейного потрясения.

Достаточно вспомнить изображения особо важных процессий или публичных казней на площади в сопровождении барабанов, не гово-

ря уже о военных «гросси»: здесь ударный инструмент и труба составляли такое же устойчивое сочетание, как щит и меч. Слуховой мир средневекового человека не знал более внушительных звуков, чем игра на барабанах, накрах или колоколах. Из шумов с этим могут соперничать разве что раскаты грома, крики большой толпы или топот конницы.

Барабаны всегда звучали «с треском», «шумом», «гамом», «грохотом» и т. п., например в «Виллехальме»: *mit krach, galm, d 8Uz, schal, gesnarre*. Совместно с трубами и другими «гросси» барабаны на турнирах эффектно отмечали каждый сильный удар или появление каждого нового всадника, как сообщается в хронике Оливье де ла Марша [214:159].

О падении Нарбона в поэме «Mort Aymeri» (ст. 1560–3) возвестили десять тысяч труб и тысяча барабанов [264:126]. Чтобы побудить войско к активному преследованию неприятеля, «неимоверным был грохот барабанов...» («Бевис Гемптонский», *Fass. III, v. 2106*), нередко называемый собирательно «тамбурией» (*taborie* — букв. «барабанным боем»), как в поэме «*Renaus de Montauban*», сообщающей о сильнейшей «тамбурии», слышной на расстоянии полутора лье [264:127], и т. п. — подобных описаний очень много. Батальные функции ударных инструментов распространялись вплоть до того, что барабанщики должны были в разгар битвы оглушить и испугать неприятельских лошадей, расстроив таким образом ряды противника («Робер-Дьявол», ст. 1867–72).

Все это ситуации наиболее показательные (и крайние) для прикладных способов существования средневекового искусства. Именно прикладные функции замечались, выделялись и даже абсолютизировались культурологами поколения И. Хёйзинги, писавшего, например, о повседневном — внехудожественном — использовании колоколов в средние века³¹². Действительно, сама органологическая природа ударных инструментов вообще предполагает особо широкую сферу такого их внемузыкального использования. Не обязательно быть менестрелем, чтобы суметь изредка просигнализировать одним-двумя ударами в колокол или о брус, или прогреметь сторожевой колоушкой. Но постоянно работать звонарем мог только профессионал³¹³. Например, помимо утреннего и вечернего звона существовали колокольные сигналы к началу и окончанию работ для барщинников, к открытию и закрытию (в сумерки) ворот укрепленного города, к закрытию трактиров, танцевальных залов, к прекращению шумных увеселений с музыкальными инструментами, к началу действия за-

претов на ношение оружия, на ходьбу по темной улице без светильника, на проведение всяких работ и торговых сделок [554:315].

Особые поводы для колокольных сигналов — сбор городского совета, оглашения указов, выборы нового бургомистра или деревенского старосты, акт описи скота и другого имущества должника с последующей распродажей [554:315]. Отсюда и дотошно распределенные функции колокольного звона — юридические, ярмарочные, календарные, времяизмерительные, информативные, функции сигнала тревоги и т. п.

Ярмарочный колокол не только объявлял куплю и продажу зерна, рыбы, вина и т. п., но и предупреждал о начале ярмарки за несколько дней и даже недель, а во время ярмарки утверждал правомерность торгов, безопасность посетителей, отмечал начало и конец торговли. Оповещали колокола и о вполне привычных процедурах и обязанностях (жатва, рубка леса, барщинная косьба, обмолот, начало «желудевой поры» — т. е. выпаса свиней в дубняке, — сбор оброка, сдача земли в аренду, уплата десятины, похороны, начало судебного разбирательства, публичного наказания, сигнал к совместной охоте и т. п.) и о напастях (буря, пожар, засуха, появление врагов, призыв о помощи при крупной драке, угроза нападения хищников) [554:315]. Поэтому в средневековых текстах упоминания о звонах часто «поименные»: утренний звон, дневной, надвратный, одиннадцатичасовой, полуденный, ночной, винный, пивной, пожарный, сторожевой, городской, дворцовый, господский, муниципальный, рыночный, зерновой, судебный, кровавый, траурный, оброчный [554:315].

Музыкальное качество и разнообразие звона поддерживалось профессионально, поскольку били в колокола обычно башенные менистрели (городские пифары) либо их ученики. Ведь прикладное предназначение того или иного вида музицирования вовсе не исключало требований высокого мастерства, т. е. не обязывало играть «плохо» или почти не играть, а лишь шуметь, издавать звуки и т. п.

Поэтому ударные инструменты, несмотря на их разветвленные утилитарные функции, были в не меньшей степени наделены и чисто художественными — ансамблевыми и сольными — задачами, чем другие группы. Хотя барабаны чаще выступают в специфическом составе войсковой музыки, колокола — в уже перечисленных жизненных обстоятельствах, а бубен и мелкие идеофоны (кастаньеты, колокольчики, тарелочки) неотделимы от танцевального жеста и костюма танцовщика, отношение к ударным инструментам не было однообразно прикладным³¹⁴.

Фантазия менестреля и его публики проявлялась в сфере ударных не менее разнообразно и свободно, чем при игре на иных инструментах. Например, принадлежность барабана к группе «гросси» никогда не была строгой. Одно из ранних его упоминаний уже дает ансамблевый контекст: в «Энеиде» Хайнриха фон Фельдеке (1190) троянского коня встречают «с прославлением и с пением» (ст. 1169), «с барабанами и с игрой на струнных» (ст. 1169). Адене ле Руа («Клеомадес», ст. 17280—4) помещает барабаны в еще более разнородную группу вместе в мандорой, псалтерием и духовыми, а Николь де Марживаль в «Пантере любви» — с волянкой, дульцианом (крумхорном?) и псалтерием. У менестреля-барабанщика здесь во всех случаях были непростые ансамблевые задачи, особенно в возможных сочетаниях с упомянутыми «субтильными» инструментами.

Сопровождение танцам, если привлечены опытные менестрели, могло вообще обходиться одними барабанами, судя по некоторым эпизодам в старофранцузской словесности [264:129—130].

Самостоятельное художественное использование этого тембра вне каких-либо прикладных функций неизбежно проявлялось уже благодаря самой природе менестрельного инструментализма, основанного на изобретательной импровизации, фантазировании и стремлении к новизне. Интерес к ударным инструментам в жонглерские времена иллюстрируется не только описаниями музицирования (таково упоминание в одной из старофранцузских поэм об императоре, игравшем на барабане в свое удовольствие — [264:129]; или сообщения о барабанщике Жане Альбере, утешавшем своей игрой в 1494 г. заболевшего Луи, герцога Орлеанского — [253:198]), но и фактом особого почета, окружавшего искусных менестрелей-барабанщиков при дворе. В середине XV в. таким исключительным расположением пользовались, например, у герцогини Орлеанской ее барабанщики Жан де Лоне и Пьер Флёри, упомянутые в документах не с обычным для их специальности обозначением «менестрель группы гросси», а именно как «барабанщик монсеньора» или «барабанщик мадам герцогини». Они нередко награждались за свое мастерство роскошными подарками (изделия из серебра и эмали. см. [253:195]).

Любой искусный барабанщик наверняка играл как минимум на всех остальных ударных инструментах, весьма многообразных в то время, судя по изображениям [206] и по наименованиям. Собрать и использовать тембровые и ритмические возможности всего этого богатейшего набора идеофонов³¹⁵, а также барабанов, бубнов и накров в сочетании с духовыми и струнными могла только давняя и разветв-

ленная ансамблевая традиция. Именно этим можно объяснить подбор таких изысканных сочетаний, как флейта, флейта Пана (*freteles*), бубен, кастаньеты и барабан в танцевальной сцене в романе «Рыцарь со львом» (ст. 2352), или тарелки, накры, барабан и бубен с волынкой и духовыми «гросси» (труба, рог, шалмей) в «Любовных шахматах» [164:355].

Итак, социальная амплитуда использования ударных, особенно колоколов и барабанов (в отличие от труб), была широчайшей, включая придворную и сельскую (фольклорную) сферы. Жонглер из Эли (по сюжету фаблио) вез с собой богато инкрустированный барабан, внешне вполне пригодный для дуэта с королевской трубой.

Другой же устойчивый дуэт — тамбурин с одноручной флейтой, или «тейбор-пайп», этот уникальный «ансамбль» для одного исполнителя — чаще попадался, видимо, на сельском празднике в руках местного «полупрофессионала». Э. Дешан (в балладе N 1178, [262:Vol. VI, 127]) писал о распространенности и доступности флейты для всех в отличие от инструментов «гросси», которые всегда «слишком дорого стоят»³¹⁶. «Тем не менее, — продолжает он, — чтобы выгодно заработать, иметь деньги, одежду, состояние, приятель, учись играть на флейте, ибо принцы внимают флейте весьма охотно» [262:Vol. VI, 128]. Речь идет по существу еще об одном социально вездесущем инструменте, услаждавшем всех, звучащем и в руках любителей разных рангов — от пастуха до короля, — и в руках менестрелей, хотя органологические свойства таких инструментов наверняка также значительно варьировались. Например, стфр. *pipe*, часто упоминаемая в буколически-пастушеском контексте [214:166], могла быть элементарной тростниковой дудкой. А когда в романе «Дюрмар Гальский» в при описании ансамбля, игравшего для короля, перечисляются такие почти синонимические понятия, как *frestel*, *flahutes*, *flajoz* [271:215], не исключено, что речь идет о сочетании флейтового консорта с флейтой Пана. Совместно с шалмеем и виелой этот ансамбль радовал монарха «прекрасными мелодиями». Игре на флейте в средневековой словесности вообще предпосылаются ходовые эпитеты, указывающие на деликатное, мягкое звучание — «наисладчайшее», «нежнейшее» (в поэме «Тристан-менестрель»: *molt dolcement* [227:33]) и т. п., независимо от ситуации музицирования — придворной или сельской, менестрельной или дилетантской.

Не менее изысканными звуковыми качествами обладал органистр, или колесная лира (во Франции — «колесная виела») — «струнно-клавишный» инструмент с парадоксальной исторической судьбой³¹⁷.

Утонченные и лиричные свойства его звука не ускользали от ценителей. Машо упоминал о его «сладостности» (*La douceur de la symphonie* [416:Vol.3, 19], Жан Молине называл такие инструменты «сладенькими» (*symphonies doucettes* [264:85]), а Жан Корбишон в своем переводе «Сущности вещей» Варфоломея Английского писал: «у этого инструмента звук очень нежный и приятный, во Франции колесной виелой называют инструмент, на котором играют слепцы, когда поют жесты» [264:86]. Действительно, незрячим было легко овладеть игрой на органистре, поэтому инструмент ассоциировался с нищими.

Когда, согласно рифмованной хронике Бертрана дю Геслена (XIV в.), один португальский король выставил напоказ гостям двух своих славных игроков на органистрах, то вдруг узнал от французского гостя, дворянина Матье де Гурне, что там во Франции и в Нормандии только нищие слепцы пользуются таким инструментом, зарабатывая повсюду увеселением горожан, отсюда прозвище — «инструмент-скиталец» (*truant*). Рассказывая это, «дворянин» насмехался над музыкантами, косвенно задевая тем самым и короля. Монарх, естественно, вспикел, но из дворца изгнал не наглого гостя, а своих ни в чем не провинившихся менестрелей [565:57].

Таким образом, несмотря на изысканные звуковые качества органистра, слушать его в куртуазном обществе не пристало, и виной тому — его низовая социальная подоплека³¹⁸.

Определенным сходством с музыкой органистра, с его ровными и «не дышащими» бурдонными звучаниями и т. п. отличается, как известно, волынка. Оба инструмента идеально сочетаются и способны также прекрасно связывать струнный ансамбль, сливаясь с ним настолько, что волынку могли вообще приравнять к «субтильным» инструментам, как, например, в «Долопатосе» (ст. 991 и т. д.) в сцене торжественного приема главного героя, где волынка с органистром сочетаются в ансамбле с флейтой, флейтой Пана (*fresteles*), виелой, ребеком, арфой, бубном и т. п. Однако зычность волынки не уступала аналогичным качествам шалмеев, поэтому она могла участвовать и в ансамбле «гросси», например, с трубами, рогами и барабаном («Жан и Блонда», от ст. 5844), либо с «малым рогом», с трубами и струнными («Манекин», от ст. 2297), либо с трубами и шалмеями, как в «Мелиадоре» (ст. 2642).

Социальный статус волынки своей противоречивостью также позволяет провести параллель с парадоксальным бытованием органистра. С одной стороны — это фольклорный инструмент, прочно ассоциированный с «деревенщиной», с сельским и ярмарочным плясом.

Вспомним вызывающе обшарпанных увальней с волынками на грабюрах Дюрера. Волынка сопутствует пастушьям плясовым увеселениям в текстах французских песен XII–XIII вв. [191:Vol. III, 257, 259] и в танцевальных эпизодах «Игры о Робене и Марион». В одной из поэм [227:29] звучит жалоба на то, что «круговую каролу» приходится плясать, не имея под рукой ни дудки (pipe), ни волынки. Более того, волынка напрямую связывалась с миром распутников, забудыг и злоумышленников. У Чосера с волынками имеет дело самый низменный и бесчестный персонаж [208:240], а Э. Дешан назвал волынку «инструментом изуверов» — instruments des hommes bestiaux [262:Vol. 5, 127]. Себастьян Брант в «Корабле дураков» заявил, что все те, кто не арфе и лютне уделяют внимание, а тешатся лишь волынкой, безусловно принадлежат к когорте дураков. Сатанинский мир греха ассоциировал с волынкой еще теолог XIII в. Бертольд Регенсбургский, а его бранную метафору о менестрелях как «волынке дьявола» будто намеренно реализовали впоследствии Босх и Брейгель, многократно обыгрывавшие наиболее рискованные ассоциативные возможности в контуре и деталях инструмента. Э. Боулз, обративший внимание на это аспект [214:168–169], напомнил, насколько пронизан сексуальными и пerversными аллюзиями — именно через «волынкаобразные» формы — порнографический слой искусства и словесности Средневековья.

Но с другой стороны, средневековые источники сообщают и об иной — весьма респектабельной — сфере существования волынки, и о довольно прочном положении королевских менестрелей-волынщиков, об участии волынки в роскошных праздниках феодалов, например, в жонглерском музицировании после торжественного свадебного пира в «Эреке и Эниде» Кретьена де Труа (ст. 2043 и т. д.) и во «Фламенке» (ст. 608). Вместе с тем труднее найти столь же многочисленные примеры использования волынки в быту горожан и среднего сословия вообще. Создается впечатление, что волынка преобладает на крайних этажах социальной иерархии, что слушают ее либо бродяги, либо короли, и в этом — ее парадоксальная полярность в отличие от «вездесущих» флейт, арф, лютен, ударных и т. п. инструментов.

Отношение средневекового общества к музыкальным инструментам было сложным, иерархичным, но не застывшим, а скорее противоречивым и довольно подвижным. Социально-психологический рельеф в сфере инструментализма был причудливым и загадочным.

Нечто подобное можно заметить и в ансамблевой культуре менестрелей, в подборе тембров для совместного музицирования, хотя,

конечно, ансамбли не отражали напрямую социальную иерархию. Чисто музыкальные, консортные критерии здесь явно преобладали. Помпезная труба могла сочетаться с крестьянским бубном, если сочетание хорошо звучало и нравилось. Ансамбли подбирались, естественно, не по социальным, а по менестрельным представлениям. Сыгранность и стройность звучания ансамбля — это извечный внутримызыкальный идеал, общий для всех культур. Провансальский певец может провозгласить, что для него невыносима долгая настройка (*tempradura*) инструмента перед музицированием, но в не меньшей степени претит ему дурной инструменталист, нарушивший хорошую игру (*bon joc*) всего ансамбля, как и «плохой виелист» (*avols viulaire*), попавший в хорошее общество (Р.-С.305.10).

Тембровый состав ансамблей в условиях княжеского двора и замка оказывался столь же пестрым, подвижным и красочным, как и на простецких городских празднествах при большом стечении разномастных, не знакомых друг с другом менестрелей, игравших для любой публики на множестве инструментов разных систем. Сообщая о таких больших «многоансамблевых» собраниях, авторы романов, поэм и хроник либо обобщенно указывают на избыток, например, «всевозможных струнных инструментов» — «*aller hande seitenspil*» («Вига-лойс») и т. п., либо вдаются в подробности, как в «Романе о Груше», в «Бруте», в «Клеомадесе» и других романах. В поэме «Любовные шахматы» перечислены 8 инструментов в одном ансамбле; в романе «Корона» музицируют уже 14 шпильманов; столько же инструментов перечислил Э. Дешан, когда в своей балладе № 124 призывал музыкантов воспеть память о Гильоме де Машо [262:Vol. 1, 243–6; Vol. 2, 15–24]. Жан Молине, при упоминании о пении сирен, добавил к описанному им зрелищу целый оркестр — всего 28 названий [422:4]. Примерно то же (чуть меньше) — в часто цитируемом перечне из «Книги благой любви» Хуана Руиса. Наконец, в поэме Машо «Лекарство фортуны» в сцене музицирования после пиршества число инструментов доведено до 31, а в его же «Взятии Александрии» (в сцене императорского празднества в Праге) — до 35.

Во всех таких описаниях присутствуют в основном наиболее распространенные инструменты — струнные (виела, органистр, арфа, ротта, псалтерий, ребек, средневековые лютня и гитара), духовые (трубы, шалмей, флейта, волынка, рог, портатив), ударные (накры, барабаны, колокольчики, тарелки, бубны, треугольники), но есть и названия неясные, загадочные³¹⁹. Есть и по несколько лексических вариантов названий одного инструмента, что могло быть вызвано ли-

бо авторским словотворчеством, либо необходимостью отразить наличие реальных разновидностей.

Каждый исследователь, постоянно имея дело с такими обширными и вроде бы беспорядочными перечнями бесконечно варьируемых наименований, сталкивается с дилеммой — реальные ли это ансамблевые составы или это попросту каталог эрудита, и средневековый автор работал здесь подобно составителю глоссария, подобно художнику-миниатюристу, нанизывая все новые детали.

Действительно, многие описываемые в средневековой словесности инструментальные сочетания либо производят впечатление формульных оборотов, либо сцеплены явно требованиями рифмы и т. п.³²⁰ Но вне сомнений — серьезность и благоговейность подхода средневековых авторов к важнейшим (по их понятиям) бытовым деталям, в особенности ко всему, что составляет атрибутику великолепия и щедрости главного героя, масштабности праздника и т. п. К тому же явно внехудожественные тексты (деловые документы, отчеты, списки гостей, включая менестрелей и т. п.) нередко приводят такие количества привлеченных к работе инструменталистов, которые превосходят даже наиболее фантастические перечни у поэтов.

Перечисления инструментов в словесности не противоречат и данным иконографии, где можно найти и сходные сочетания, и большие ансамбли, включающие, например, 9 «субтильных» инструментов (виелу, две лютни, псалтерий, два портатива и три флейты; [531:28], либо смешанный состав из 12 инструментов всех типов: на миниатюре в рукописи «Романа об Александре» менестрели, играя, окружили проезжающий по городской улице обоз с путешественниками [217:Abb.22]. Знаменитая миниатюра из бревиария кастильской королевы Изабеллы (1497) изображает хотя и только ветхозаветных музыкантов на ступенях иерусалимского храма, как доказал Дж. Маккиннон [424], но все они играют на жонглерских инструментах XV в., в руках у них тейбор-пайп, треугольник, четыре шалмея, труба, арфа, две лютни, волейка, псалтерий, цинк (?) и портатив [217:Abb.143; 424:30].

Проблема музыкально-историографического доверия к средневековым поэмам и романам не столь элементарна, тем более — в контексте иконографических данных. Ведь если инструменталист всегда изображен — как, например, жонглеры и жонглерессы на миниатюрах «Романа об Александре» [463:18–19] — в высокой степени достоверности, включая органологические подробности строения инструмента, постановку рук при игре (одним словом, весьма дотошно),

то нет оснований исключать влияние реальности и при изображении ансамблевых ситуаций — как в иконографии, так и в словесности.

Поскольку для нас многоголосие — это прежде всего сочетание функций сопрано, контрапунктирующего голоса (подголоска), баса и заполняющих (гармонию) средних голосов, да еще сыгранных в соответствующем тембровом и динамическом балансе, то и инструментальный состав ансамбля мы не можем представить иначе, чем в подчинении всем этим функциям. Нам трудно поверить в гармоническую осмысленность и благозвучие игры менестрелей, съехавшихся стихийно и заигравших кто на чем. Ведь если бы сейчас инструменталисты как в жонглерские времена без созыва собирались на праздник отовсюду, то в их сборном оркестре наверняка могло оказаться в избытке инструментов какой-нибудь одной функции, либо недоставать другой. Эта профессионально-психологическая предпосылка, не допускающая возможность иного многоголосия, с иной иерархией, порождает ныне тот музыковедческий апломб, с которым многообразные ансамбли, красующиеся в средневековой словесности и в иконографии, объявляются нереальными, результатом средневековой мании перечислений и т. п.

Степень художественного фантазирования в целом явно различна, например, в хронике и в куртуазной словесности, но сведения об инструментальном музицировании в этих жанровых сферах относятся, на мой взгляд, к тому слою бытописания, который было принято подавать «документалистски». И в иконографии при любом сюжете конкретный инструмент (по той же логике) всегда воспроизведен натурально. То же в значительной степени может быть отнесено и к вариантам ансамблевых сочетаний.

Именно в иконографическом наследии Средневековья отражены такие яркие и показательные аспекты менестрельной культуры, которые не найти в данных иного рода. Хотя здесь наибольшую ценность представляют изображения реальных менестрельных ситуаций музицирования, материалом могут служить и изображения играющих на различных инструментах аллегорических или мифологических персонажей (муз, Орфея и т. п.), ангелов, святых, чудовищ, животных. Ведь и для таких сцен моделью служили те же менестрели за работой. Типичный жонглерский инструментарий здесь часто помещается без каких-либо изменений во внежонглерскую сюжетику³²¹, включая и религиозно-мистические живописные композиции. Ван Эйк, как известно, для воспроизведения своих музицирующих ангелов использовал в качестве натурщиков бургундских менестрелей [118:15].

В руках ангела на средневековых изображениях может быть практически любой инструмент — и герольдская труба, и крестьянская во-лынка, и жонглерские портатив и виела, и органистр нищего слепца, и кротали танцовщика. Качество выбора именно в этом плане не привязывалось к пиетету перед небесной капеллой. Но, вознесясь таким образом, все инструменты оказываются наравне включенными в единый сакральный круг. «Концерты ангелов» на картинах Мемлинга, Фра Анджелико, Ван Эйка, Джованни ди Паоло, Пинтуриккио, Филиппино Липпи, Агостино ди Дуччо, Маттео да Гуальдо и др. не только составлены из жонглерских инструментов, но наверняка собраны в композиционной тесноте в результате чего-то более основательного и музыкантски реального, чем элементарно машинальное движение руки художника, подбирающего нужные ему контуры³²².

Художник видел, как складывались ансамбли в его время. Трудно представить, какой резон было бы живописцу нарушать в своих сюжетах уже сложившиеся апробированные ансамбли и произвольно намешивать несуществовавшие инструментальные сочетания, заведомо не гарантировавшие гармонии — ни земной, ни небесной. Средневекового человека невозможно в этом плане ввести в заблуждение: он неизмеримо чаще встречался с инструментальными ансамблевыми звучаниями в повседневной жизни и в непосредственном наблюдении за игрой музыкантов, он активнее причастен к музыке как дилетант.

Если в иконографии натурализм подхода к изображению каждого инструмента уже обнадеживает, заставляет предполагать соизмеримую степень натурализма также и в показе ансамблей, то «неправильные» сочетания инструментов мы вправе ожидать лишь на картинах с принципиальной жанровой установкой на нереальность, на фантазирование, на эскалацию гротескных, заведомо придуманных подробностей.

Сословно-корпоративное по своей природе средневековое общество характеризовалось и своеобразным мозаичным коллективизмом, внутриклановым делением на группы, слои, кружки и конфрерии, в становлении которых социальные мотивы перемешаны с профессиональными и личными. Любое скопление инструменталистов приводило к ансамблевым пробам и поискам эффектно звучащих сочетаний. Сама природа инструментария и самобытность менестрельного «сортизацио» предрасполагали к переменчивым и многообразным раскладам ансамблей. Применение находили всем инструментам, какие бы менестрели ни съезжались. В немецких отчетах о свадебных торжествах нередко сообщается о появлении

«множества странствующих шпильманов» (*vil farinder spillut*; [459]). На свадьбу в Регенсбург в июне 1447 года одна группа гостей привезла троих пифаров (вероятно, играющих на шалмеех или цинках) и двух трубачей, другая — пятерых трубачей, третья — еще пятерых пифаров. Остальные гости привезли лютнистов и виелистов, было там и трое странствующих шпильманов с портативами и т. д. Все эти инструменталисты сопровождали новобрачных в Пфортхайм на основное торжество [459:№1] и, по крайней мере, во время праздничного шествия наверняка играли вместе. В том и состоял часто смысл шпильманского сопровождения: публика ценила многокрасочность и разнообразие ансамблевого звучания. Фруассар писал в хронике об «огромном удовольствии внимать и наблюдать великое скопление менестрельства, малых и больших труб, барабанов, волюнок и шалмеев» [218:148]. В этом — одно из проявлений менестрельной поэтики вариативного многообразия (стпров. *gicamen*; срвнем. *riche*; лат. *varietas*), что не означает, однако, полной неопределенности или случайности подбора ансамблевого состава. У жонглеров явно существовала в этом плане своя система, исторически и локально развивавшаяся. По отношению к XIII–XIV вв. пока на виду лишь некоторые ее элементы. Так, например, в инструментальных дуэтах на картинах и миниатюрах итальянских и французских мастеров явно преобладает виела в паре со щипковым (арфа, лютня, псалтерий), реже — с ударным (барабан, колокольчик) или духовым (двойная флейта), [531:27]. А в «Песнопениях (кантигах) во славу Девы Марии» преобладает ребек, и виел явно меньше, например, при кантиге № 170 дуэт ребека с арабской лютней (хронологически первое изображение в Европе, см. [282]), хотя есть и виела с мандолой, причем в дуэтах инструменталисты часто напряженно и внимательно смотрят друг на друга, в этом явно отражена работа ансамблистов [282].

Смешение «гросси» с «субтильными» инструментами в малых ансамблях если и случаются, то в смягченных, сбалансированных вариантах, например, в «трио» арфы и лютни с шалмеем; виелы и рога с шалмеем или с колокольчиком [531:27]. Трубку же или барабан в таких смешениях уравнивают несколько *sottili* [531:28]: виела с арфой и лютней либо виела с лютней, псалтерием и флейтой. Такому зычному дуэту, как шалмей с трубой могут по воле живописца загадочным образом противостоять виела, лютня и псалтерий, либо столь же скромный ансамбль с добавлением органиста (см. [531:28]). Самый распространенный дуэт составляли флейта и барабан³²³.

Группа «гросси» в дуэтах в чистом виде преобладает, естественно, в сценах битв, свадебных торжеств («Виллехальм» и др.), либо в иных столь же парадных ситуациях³²⁴.

«Субтильные» инструменты в итальянской и французской иконографии XIV в. хотя и составляют всегда свободные сочетания, но при этом струнные очень редко представлены одними щипковыми без мелодически заменяющих их флейты или портатива, в отличие от сцен музицирования в среднеанглийской словесности, где могут встретиться сочетания одних щипковых (арфа, лютня и гитара в «Паломничестве» Лидгейта, ст. 11617; арфа с цитолью и лютней в «Исповеди влюбленного», III, 365), либо ребека с органистром.

Тенденция к «тембровому пуризму», к однородности ансамблей мощно проявилась уже в XV в., как показал американский исследователь Кит Полк. В музыкальной практике того времени певческие группы вроде бы загадочным образом отделены от чисто инструментальных ансамблей (причем нормальная численность большого хора составляла 10–12 певцов, наибольшая — 16), и лишь в XVI в. возвратилась практика постоянного взаимодействия певческих ансамблей с инструментальными [471:66].

Действительно, например, относящееся к 1420 году изображение «Мария с единорогом» в алтаре эрфуртского собора представляет Богоматерь в окружении нескольких явно не контактирующих друг с другом, разных, но внутренне однородных ансамблей, рассредоточенных на отдалении в несовпадающих масштабно-временных ипостасях [326:Abb.259]: две группы по пять певцов — одна в небесах, другая слева у ног Марии — заняты пением, каждая со своей нотной рукописью (у одной — рулон, у другой — книга); справа — ансамбль трех щипковых с портативом; от них еще правее отдельно в большом масштабе стоит фигура играющего на роге, а на заднем плане — фигура с нимбом держит в руке цинк, не играя на нем. Все группы и солисты здесь явно самостоятельны и явно ничего не ведают друг о друге. Кажется, что основы музыкальной практики того времени — певческие группы, чисто инструментальные «субтильные» ансамбли и не связанные ни с кем из них «гросси» — здесь продемонстрированы аллегорически наглядно.

Столь резкое разделение тембров по группам отчасти объясняется, по-моему, более интенсивным распространением пения по рукописям светских многоголосных композиций, более доступных с XV в., изготовлявшихся уже не только на дорогостоящем пергамене, но и на бумаге, и активно внедрявшихся в быту городскими кли-

риками. Менестрели же по-прежнему в письменности не нуждались, эта идея их не интересовала. Вплоть до 1480 г. нет практически никаких свидетельств постоянных контактов инструменталистов с письменной культурой. Особенно это относится к муниципальным пифарам и жонглерским братствам.

Вместе с тем, несмотря на обусловленную критериями устной культуры свободу и вариативное многообразие, в импровизирующих ансамблях кристаллизировались и свои каноны и нормативы. Ансамбли воспринимались не только как музыкальная, но и как юридическая целостность. В документах они упоминались по имени менестреля-предводителя и по типу используемого инструментария. В городском архиве Орлеана (1441) упомянут менестрель Уден де Сент-Ави во главе своего ансамбля «гросси» (*bande des hauts ménestriers*), здесь же документирована выплата менестрелю, лидеру «субтильной» группы Жану Шампо и его «ансамблю лютнистов» (*bande des joueurs de luth*). Позже (1449) в финансовых бумагах герцога Орлеанского приглашенные иностранные менестрели обозначены аналогично: «английские (или: ломбардские) менестрели гросси» и т. д. [253:196]. Такие ансамбли даже существовали как своего рода «микроцехи», действовавшие самостоятельно.

Более того, выражение «менестрели гросси», как правило обозначало довольно жестко типизированный состав — группу из двух-трех шалмеев с сакбутом (тромбоном) или с бомбардой, чаще всего называемую *alta* (сокращение от итал. *alta musica*, *alta capella*, т. е. «громогласная музыка», «ансамбль инструментов гросси»; [221:49]). Многочисленные изображения таких ансамблей воспроизведены в изданиях: [203; 217]. Тинкторис в трактате «Об изобретении и использовании музыки» (ок. 1485/7) уподобляет состоящий из шалмеев (у него: «*tibia*, называемая на народном языке *celimela*») ансамбль *alta* ансамблю певцов, различая по такой аналогии функции сопрано (*suprema*), тенора («называемого на народном языке бомбардой») и контртенора, для которого привлекаются также «музыкальнейшие (*melodiosissime*) звучащие» медные (*tubicines*), «называемые в Италии тромбоны (*trompone*), а во Франции — сакбут (*saque-boute*)». «Сочетание же всех этих инструментов, используемых воедино, называют обычно *alta*» [185:20–21].

В диссертации К. Полка описано, как именно участники таких ансамблей импровизировали свои партии [221]. По архивным записям XV в. [471:65] заметно, что большинство шалмейных ансамблей состояло из четырех и более инструменталистов (в придворных усло-

виях могло быть больше), однако, в иконографии того времени находим в основном группы *alta* по три менестреля. В тех нескольких иллюстрациях, где их изображено четверо, один из них всегда либо отдыхает, либо выжидательно смотрит на партнера. Эта упорно повторяющаяся деталь наводит на мысль (вывод К. Полка) о преобладании в ансамблевых импровизациях трехголосной фактуры. При этом, как подтверждают архивы, никакие шалмейные ансамбли не использовали нотный материал, а также избегалось смешение «гросси» с «субтильными» инструментами. Сочетание одних шалмеев или шалмеев с бомбардой (по двое или по трое) нередко обходилось без сакбута (тромбона), что, по-видимому, не всегда и не при любых обстоятельствах получалось. По финансовым записям в Лейдене (Фландрия) за 1420 г. выясняется, что городские власти оплатили отправку на войну двух своих пифаров, но для ансамбля *alta* этого мало; потому из этих же записей узнаем, что в ансамбле числился и тромбонист, но из-за его болезни пришлось искать замену в городе Дордрехте. Туда же обратились и в 1426 г., но на этот раз из-за того, что тромбонист был захвачен в плен противником [473].

Однако чаще в таких архивах фиксировались ансамбли по четыре шпильмана, например, в записях в 1413–14 гг. в Генте о четырех трубачах, о выплате «Питеру де Кейзеру (тромбонисту, как ясно из других записей), пифару Яну, пифару Андрису и Коппину, башенному сторожу (...) за их службу в Турне»³²⁵. В Генте подобные финансовые записи начинаются уже с 1390 г., и всюду, как правило, проявляется один и тот же типизированный состав: три шалмейных инструмента и один медный³²⁶. Множество других косвенных данных подтверждают устойчивость все той же формулы «трое плюс один» для ансамблей *alta*³²⁷.

В тех же архивах [472:4] с середины XV в. группы муниципальных шпильманов все чаще называются не «башенными сторожами», как ранее, а «ансамблями» (*concerts*); таким образом, и писцами было замечено преобладание музыкального аспекта над функциональным. В архивах Брюгге, Монса и других городов все чаще сообщается о регулярном музицировании пифаров в зале ратуши для всех горожан, об оплате или экипировке тех дополнительных шпильманов, которые были приглашены «помогать играть» постоянному муниципальному ансамблю во время таких публичных выступлений [472:4–5].

А в XVI в. принципу нормативного пуризма в подборе ансамбля заметно противостоит менестрельная поэтика многоэффектности, контрастной смены колорита, вариативности, *ricamen*, *varietas*, причем

не только в смешанных сочетаниях, но и в изменении комбинаций в течение одного сеанса музицирования (жонглерская инструментовка). Приверженность многокрасочности инструментальных сочетаний не ослабевала и в прикладных жанрах, например, в застольной музыке. Так, обслуживание менестрелями 20 мая 1529 г. банкета у миланского архиепископа Ипполито II д'Эсте превратилось в артистически изобретательную грандиозную программу. До банкета гостям показали фарс, в постановке которого была использована «дивная музыка в звучании различных голосов и разнообразных инструментов» [222:237], затем ансамблисты, игравшие на цистре, лютне, арфе и флейте, а также четверо актеров, танцевавших при этом «танцы алла гальярда», повели гостей в сад к изысканно сервированному столу. Танец продолжался, пока гости полоскали руки и поедали салатные закуски. В дальнейшем смена блюд сопровождалась сменой «инструментовки»: менялся состав ансамблей, звучание которых доносилось из расположенной рядом беседки [222:238]. Так, первое блюдо сопровождалось игрой трех тромбонов и трех цинков, второе пошло под звуки дульциана, тромбона и флейты траверсо, третье — под арфу, флейту и клавесин, четвертое — под дульциан, виолу да гамба, две корнамужы и цистру; пятое блюдо сопровождалось кувырканиями (вокруг стола) клоунов, облаченных «по-бергамасски и по-венециански», шестое — пением ансамбля певцов; к седьмому блюду профессиональные пары танцевали вокруг стола бранль (*il Brando*), бассаданцу (*la bassa di Spagna*) и «*la Comuna*», а менестрель играл на тейбор-пайпе; к восьмому блюду зазвучал септет — три флейты, три корнамужы и виола да гамба, к девятому — шалмейный ансамбль; когда подали десятое блюдо, искусный музыкант Афранио заиграл на фогте; при поедании одиннадцатого блюда одна из дам превосходно пела мадригалы в сопровождении лютни; к двенадцатому блюду пятеро певцов запели «канцоны алла павана в стиле виланески» (*in villanesco*); тринадцатое блюдо ели в сопровождении ансамбля пяти виол; четырнадцатое — под мореску, игравшуюся шалмеями при свете факелов и при пантомиме, изображавшей косарей; к пятнадцатому блюду из беседки вышел менестрель с лирой и «запел, подражая Орфею»; в шестнадцатому — четверо французских мальчиков спели канцону с импровизированными пассажами; к последнему блюду и к омовению рук знаменитый Альфонсо дела Виола «устроил музыку» (*fecer una musica*), в которой участвовали шесть певцов, шесть виол, лира, лютня, цистра, тромбон, басовая и теноровая флейты, поперечная флейта, пошет (*sordina*) и «два клавишных инструмента —

большой и маленький». Весь ансамбль звучал так хорошо и слаженно (*tanto bene concertata*), что получилось нечто непревзойденное. В финале праздника, как полагается, все 24 музыканта станцевали и сыграли мореску [222:238].

Из этого описания ясно, что эффект любого ансамбля обеспечивается не только тем, что именно и как игралось и каким составом, но и пространственными характеристиками музицирования. Не только акустическое пространство, но и пространство социальное, художественное, психологическое и ситуативное в едином комплексе имели в менестрельной культуре особое, неведомое нам значение.

Пространственно-акустическое соотношение играющих и внимающих было в средние века гораздо динамичнее, подвижнее, чем в наше время. Сегодня на концерте мы смотрим вперед, на сцену, неизменно каноническое расположение инструменталистов на которой всегда предопределено. Мы можем не знать заранее планировки зала, но мы всегда знаем, по какой траектории пойдет звук: только по прямой линии, соединяющей творящего и воспринимающего, только от сцены в зал, от артиста к публике. Правила этого прочно установившегося ритуала мы никогда не обсуждаем и даже не замечаем их, не ведая о существовавших когда-то иных вариантах. Поэтому все нововведения в способах распределения источников звука в акустическом пространстве, применявшиеся уже в XX в. различными композиторами — от Айвза и Хиндемита до Штокхаузена и Ксенакиса (см. [147]) — представляются нам специальными экспериментами, уже одной своей исключительностью подтверждающими неизбежность старой академической концертной ситуации музицирования. А она закреплена в самой архитектуре концертных залов, исключаящей какие-либо перемены в этом плане.

Но в менестрельную — «доконцертную» — эпоху расположение играющих инструменталистов не было в такой степени условным, и ансамблевое пространство, естественно, не свертывалось к «линейному току» восприятия музыки, столь строго установившемуся в новоевропейской концертной культуре. Пространство менестрельного музицирования всегда сложнее, противоречивее, хотя бы уже из-за множества оформляемых с помощью музыки событий, вынуждавших размещать инструменталистов не столько по художественным, сколько по социальным, обрядовым или религиозным критериям. Однако и при специальном внимании к менестрельной музыке как таковой, если инструменталисты свободны сами распоряжаться праздничным пространством, их расположение и работа со звуковыми ра-

курсами были частью их же ансамблевой эстетики, такой же важной, как и подбор тембров, составление полнозвучного консорта, разделение функций при совместной импровизации и т. п.

Играющий менестрель подстерегал публику в неожиданной точке. В феодальной замке это могли быть любые балконы, галерея, любая ниша, скрывающая менестрелей, сидения в углу, любой подиум или специально приготовленный помост, а то и сочетание нескольких таких акустически выгодных точек. Любой распорядитель церемонии, бала или зрелища в то время должен был уметь расположить инструменталистов, точно организовать звуковое пространство. В тексте указа о подготовке к празднику в Амберге (Оберпфальц) в 1474 г. говорится: «Зал нового двора должен быть снабжен балконами для пифаров (pfeuffer-stulen), дабы после всего подобающим образом устроить танцы» [459:№2]. Один подобный Pfeiferstuhl сохранился в зале старой ратуши Лейпцига [520:Abb.121].

Хроника Жана Лефевра де Сент-Реми при описании свадьбы герцога бургундского Филиппа Доброго сообщает: «В означенном зале сбоку был сделан весьма красивый и высокий постамент, с которого герольды наблюдали за происходящим и оглашали празднества. Там же играли для сопровождения танцев трубы и менестрели» [213:131]. Частое размещение менестрелей на самом верху было элементарно необходимо лишь для того, чтобы звук духовых перекрывал гомон суеятищихся и танцующих гостей или, тем более, лязг оружия и крики публики на турнирах. Звучание труб и флейт в подобной сцене «Песни о нибелунгах» (808,1–3) не было бы «столь сильным» (sô grôz), как там говорится, если бы инструменталистов не поместили бы сверху, над сражающимися. А на балах и пиршествах, судя по сохранившимся изображениям, менестрели с инструментами «гросси» располагались особенно высоко. Таковы на миниатюрах, представляющих празднество у английского Короля Ричарда II (1397), дуэты трубачей [217:44] и корнетистов [217:Abb.27], буквально торчащие где-то непосредственно под потолком на специальных балконах, или ансамбли типа alta, также звучащие с высоты [217:Abb.29, 30, 33, 36, 41, 42, 47, 48]. Нечто подобное можно наблюдать и на французской миниатюре XV в., запечатлевшей представление мистерии: здесь менестрели с трубами возвышаются и над местом действия спектакля, и над публикой.

В Кенигсберге 15.9.1573, согласно документальному отчету того времени, для встречи свадебного кортежа была устроена триумфальная арка, на самом верху которой всех проезжавших «чествовали всевозможной приятной и блестящей игрой на цинках и шалмеях стояв-

шие там искусные музыканты» [459:№28]. На другом празднике (Ландсхут, Бавария, 1475) сотня трубачей и пифаров (шалмейщиков) играли из своей ниши в помещении церкви [459:№4]. Здесь аккомпанементом к свадебному шествию на пленере поначалу служила доносившаяся из дверей церкви музыка духовых, а церковное здание в целом в этих условиях функционировало как один инструмент, как большой резонатор. Когда участники торжества вошли в помещение, музыкальное пространство сузилось, стало иным, более интенсивным, и задачи менестрелей тоже изменились.

Если речь идет о рассредоточении в большой праздничной панораме нескольких инструментов или даже нескольких ансамблей, то вызвано это характерной для менестрельной культуры идеей абсолютного звукового заполнения обозримого пространства. Высшим выражением экстаза, радости, вдохновения, восторга от игры менестрелей часто было сообщение о том, что зал (дворец, замок, город) был переполнен звучаниями. В одной из триумфальных сцен в «Вигалойсе» со всех сторон раздается гул и гам (*galm*), производимый разместившимися повсюду группами шпильманов-инструменталистов, от чего громогласием заполняется весь город.

По сюжету романа «Дюрмар» (ст. 3811–16) два городских пифара, расположившиеся высоко над городом на двух башнях, составили инструментальный дуэт — один «весьма пронзительно» (*molt clerement*) играл на флейте, другой — на колоколах, и ансамбль звучал «без сбивок и без фальши» (*sens faillir et sens descorder*). Пространством музицирования здесь естественно служил весь город, причем наиболее полнозвучной, «стереофонической» частью такого пространства наверняка была та, что располагалась между башнями.

На уже упоминавшемся парижском торжестве в честь прибытия королевы Изабеллы (1389) к вечеру один жонглер, протянув между двумя башнями канат, прошел по нему в темноте высоко над городом с зажженными свечами в руках [561], собрав огромную толпу и невольно став при этом своего рода дирижером: захватывающее зрелище подчинило себе и многочисленных менестрелей, продолжавших своей игрой «заполнять весь город». Канатоходец — пусть на короткое время, — стал центром внимания, психологически объединил звучащее ансамблевое пространство. Все менестрели поневоле должны были сосредоточиться на сопровождении привлечшего парижан эффекта движущихся в ночном небе огней.

В одной старофранцузской поэме говорится о совместном звучании труб, рогов, флейт, барабанов, накров и других инструментов, из-

дававших такую «тамбурию» (*tel tambourie* — т. е. звучание «гросси» во всю мощь), что заполнили собой небо, лес, воду и воздух. Здесь идея звукового овладения видимым и воображаемым пространством достигает логического предела, но понималась под этим не просто звуковая «дальнобойность» инструментов «гросси», а, как уже было замечено, полнокровность, многокрасочность и плотность звучания, его несравненность и репрезентативность.

Именно эстетический, а не просто количественный критерий явно имел в виду Готфрид Страсбургский, когда в его романе юный Тристан, впервые въезжая через городские ворота, производит сильное впечатление на горожан не технической виртуозностью и не своей легендарной красотой, а тем, что его игрой сразу был «заполнен весь город» короля Марка. Подросток, игравший на роге, каким бы вундеркиндом он ни был и с какой бы силой он ни играл, даже при поддержке целого ансамбля дудящей челяди, не мог только силой звука, акустически буквально «заполнить» атмосферу города. Пространство покрывалось скорее всего не физически, но психологически. А заполнялся город публикой, услышавшей блестящую игру и выбежавшей на улицы.

Точно таким же, психологически переполняющим воздействием мог обладать и солирующий инструмент, даже не располагающий особой силой звука, например, арфа. Всех восхищала панорама нюансов, широкая амплитуда манер в игре солиста — от «нежнейшего» прелюдирования до такого поразительного блеска, когда, например, Готфрид Страсбургский (в «Тристане», ст. 3603) мог заметить, что весь «дворец наполнился» великолепной музыкой. В длительных инструментальных импровизациях менестреля публике были интересны и контрастные перепады от «звнящего» пространства в целом к отдельные его точкам, к деликатно звучащим тонам, и переходы от одной манеры к другой, от игры сладостной (*süeze, moult doulcement, etc.*) — к разросшейся, блестящей, переполняющей. Симптоматично в этой связи средневерхненемецкое выражение *doene breiten* — «расширять звучания». Эта категория ввысь и вширь разрастающегося инструментального музицирования, звука — одна из сильнейших и многозначительных в менестрельной словесности.

Особенно динамично воздействовало на средневековую публику музицирование движущихся менестрелей, идущих в составе процессии, свадебного, воинского, королевского или муниципального шествия, либо провозимых на запряженной платформе. Менестрели в движении, сопровождая торжественный обряд, ярче всех обеспечи-

вали его целостность, превращая строгие ритуальные обязанности в праздник.

На банкетах семьи Эсте в саду дворца Бельфиоре в Ферраре (начало XVI в.) музицирующие менестрели то скрывались поодаль в специально сооруженной беседке, то вместе с танцорами и певцами совершали шествие-хоровод вокруг банкетного стола [222:219].

В процессиях роли менестрелей были эстетически и социально весьма традиционными. Для однообразной жизни маленького средневекового города встреча торжественной процессии и возглавляющего ее знатного гостя — особо грандиозное зрелище, захватывающее событие, равносильное карнавалу. Практически все горожане прекращают в такой день будничные занятия и выходят навстречу гостю. Нужна встряска — визуальная и звуковая. Зрелищная сторона обеспечена самим шествием: перед горожанами разворачиваются эффектные атрибуты власти и великолепия. В этих условиях и привычная звуковая атмосфера городской жизни тоже должна быть вытеснена новыми внезапными впечатлениями. И здесь на первом плане менестрели. В «Парцифале» по ходу сюжета в город Герцелойды торжественно въезжает Гамурет (63,2–12). Особенности включенной в это событие шпильманской музыки таковы, что автор-рассказчик в нашем восприятии неподвижен, словно кинооператор с зафиксированной камерой, и все шествие инструменталистов проведено перед нами в его реальной, почти натуралистически поданной последовательности. Первыми в звуковое пространство города вторгаются (прямые) трубы (*rußinen*), игравшие «с громким треском». Внутренний вид их вперед и вверх направленных стволов дополнялся не менее впечатляющим зрелищем «полета барабанов»: шпильманы-барабанщики синхронно подбрасывали свои инструменты в воздух во время шествия, а поймав их захватом-ударом по обеим мембранам, столь же синхронно производили оглушающий эффект.

В «Виллехальме», другом романе Вольфрама фон Эшенбаха шпильманами «подбрасывались и ударялись» (*dâ wart geworfen und geslagn*) «тысячи бубнов» (*tûsent rottumbes*; 400,15–22). В «Вигалойсе» (ст.8652–3): «там били в барабаны и подбрасывали их» (*dâ sluogen unde wurfen <...> die tambûre*). В «Парцифале» же этот эффект динамичного использования группы «гросси» был лишь частью большого шпильманского шествия. Следом появлялись духовые в иной роли: «и все же к звучанию этому примешивалось флейтирование» (*der dôn iedoch gemischt wart mit vloytieren*). Последнее слово необязательно подразумевало игру только на флейтах, речь идет

скорее об инструментах с мелодической функцией, включая шалмен; а далее сообщается: «музыку шествия (*ein reisenote*) они играли», т. е. по нашим понятиям, вели тему марша, в то время как трубы на сигнальных мотивах скорее всего образовывали остинатно-гетерофонную фигурацию, а броски барабанов метрически синхронизировали ансамбль. Наконец, рядом с виновником торжества ехали верхом шпильманы с виелами. Если они при этом играли, то услышать звучание всего музыкантского шествия, включая трубы, барабаны, флейты (и др.), виелы, в хорошем балансе могли только знатнейшие персонажи, около которых и расположились «субтильные» инструменты, в то время как наиболее зычные играли далеко впереди.

Не исключено, что и в реальности распределение игроков в пространстве часто зависело от местоположения в нем сеньора-покровителя, «беспокоить» которого непосредственным соседством громкозвучных инструментов, играющих «над ухом», вероятнее всего, избегалось. На упоминаемой далее свадебной сцене из книжной миниатюры [217:28] к центральным фигурам новобрачных вплотную подступали тоже только «субтильные» инструменты.

Своеобразнее выстраивается пространство, когда инструменталисты представлены в одной ситуации, но в отдельных точках и музицируют явно не в ансамбле, как на гравюре Майра Ландсхута «Смертный час» (1499 г.) (см. илл. на с. 353). Здесь в типичной сюжетике «куртуазного сада» помещены два независимых друг от друга игрока. На балконе шпильман с волынкой, рядом с ним куртуазная пара, не обращающая, однако, на него внимания; внизу шпильман играет на лютне будто для себя и явно не пытаясь составить ансамбль с волынщиком, а три пары собеседников, здесь же в свою очередь не обращают взора ни на одного из шпильманов, дополняя эту мистическую ситуацию разобщенности. На рисунке из «Домашней книги» XV в. (см. илл. на с. 103), музицирующие для куртуазной компании на переднем плане *alta*-ансамблисты составляют ясно отграниченную группу, музыкально никак не контактируя с играющим чуть поодаль для своей публики флейтистом. Нечто подобное — на картине Ханса Шойфелина «Веселое общество (блудный сын)» [194:1, Abb.1]: шпильманы с барабаном и поперечной флейтой на заднем плане отделены от нас круглым столом с веселящейся компанией, а на переднем плане лютнистка с обнявшим ее певцом, при этом хотя играют все, каждая группа действует сама по себе.

Мотив разобщенных ансамблей, встречаемых консортов — не редкость в живописи старых мастеров, вплоть до барокко³²⁸. Домысли-

вая реальные источники и прототипы таких сюжетов, естественнее всего предположить, что ансамбли менестрелей действительно играли каждый свое, но не мешали друг другу, когда обслуживали разбредшиеся по саду различные группы. А искусствоведы, напротив, предложили бы, вероятно, учесть нередкий для Средневековья (вплоть до Боттичелли) прием размещения в одной композиции разновременных сцен, и музицирование изображенных ансамблей тоже по такой логике может принадлежать разным фазам разворачивающегося события, а потому и в реальности эти ансамбли вряд ли теснились и играли наперебой. Такую точку зрения, например, принял Э. Боулз, комментируя иллюминацию из падуанской рукописи 1390 г., запечатлевшую два разнородных ансамбля [217:28; 363:Tafel 5, Fig. 15]. На миниатюре в целом изображена свадьба двух пар новобрачных. Во дворе замка у подножия лестницы проходит ритуал обмена кольцами. Женихи обращены навстречу спускающейся по лестнице свадебной процессии, возглавляемой невестами. В составе этого кортежа находится играющий «субтильный» ансамбль — дуэт виелы и портатива. А высоко на балконе расположен ансамбль «гросси», в составе которого различимы барабаны, волынка, два шалмея и две прямые трубы. Э. Боулз не допускает возможность сочетания обеих групп и считает изображение их явно совместной игры фантазией художника, намеренно совместившего разновременные выступления менестрелей. Однако центральные персонажи вполне могут воспринять такое звучание сбалансированно, ведь «субтильная» группа играет рядом, а «гросси» отдалены. Сходный пространственный способ уравнивания разнородных встречных контортов угадывается и в одной из сцен романа «Клеомадес». После пиршества (ст. 2890—2) для всех играет большой ансамбль, от которого, однако, отделена группа «гросси» (барабаны и «сарацинский» рог) и помещена на поляне за пределами дворца «из-за того, что звучание их было слишком сильным». Но эта группа не исключена из празднества: ее звук доносился извне, и таким путем достигался баланс с находившимися во дворце «субтильными» инструментами.

Устроители торжеств не отказывались от услуг сразу нескольких ансамблей, умея оптимально размещать их в танцзале или в саду. Давняя традиция пространственной аранжировки таких встречных контортов отражена в партитуре финала первого действия оперы Моцарта «Дон Жуан», где, как известно, три сценические ансамбли одновременно играют три различных танца — менуэт, контрданс

и лендлер, каждый для своей группы танцующих. Таким образом, дифференциация и сочетание ансамблей в одном объемном пространстве и во взаимно соотносимой игре тоже было естественным для природы менестрельного искусства, для его социальных условий. Ведь на грандиозные празднества (вплоть до памятной «Парчевой стоянки» английского и французского королей в 1520 г., когда переговоры монархов сопровождалась целым музыкальным фестивалем), богатые феодалы съезжались вместе со своими инструменталистами, собирая таким образом разные ансамбли со своими традициями, своими репертуарами, своей температурой и настройкой инструментария. И все менестрели обязаны были быстро друг к другу привыкнуть для совместных акций.

Совмещение и «разведение» ансамблей в пространстве происходило как по социальным, так и по артистическим, либо элементарным акустическим соображениям. Так, на торжествах в Блуа (24.1.1448) в честь возвращения герцога Орлеанского при дворе было сооружено 12 высоких постаментов: на одних лицедеи представляли аллегорические сцены, на других играли менестрели «гросси» [213:130—131].

Свадебный cortege герцога Филиппа Людвига в Нойбурге (27.9.1574) «Со многими трубочками и с военным барабанщиком» [459:№29] вошел в праздничных зал, где уже «в четырех местах стояли несколько барабанщиков и пифаров», которые тут же заиграли [459:№29]. И конечно ни традиция, ни этика, ни выучка менестрелей не позволяли при этом только что вошедшим инструменталистам cortege молчать: рано или поздно им наверняка пришлось присоединиться к тем, кого они застали в зале за работой.

Звуковое оформление пространства часто кажется простроенным на сочетании прочных менестрельных традиций с результатами фантазирования устроителя той или иной церемонии, с явно импровизированными эффектами, придуманными накануне. Более традиционным в музыкальном отношении представляется театральное пространство, особенно в театральных представлениях XV—XVI вв. с их весьма жестким распределением тембров. Жак Миле в тексте своей мистерии «История разрушения великой Трои» (1450) подробно указывает, где при постановке разместить «гросси», а где — «субтильные» инструменты [465:128; 213:136]. Различные трубы (*buisines*, *clarions*) обычно предваряют начало действия, важного монолога, торжественного выхода, шествия, играют музыку всевозможных *battaglie* («битв») и т. п.

Символика инструментария в менестрельной театральной музыке обычно пролегает вдоль вертикальной траектории, по которой происходит главное смысловое движение, чередование картин в спектакле и по которой организовано все сценическое пространство. Верхний его ярус — это заоблачные сферы, обиталище богов и муз, там звучат арфа, лютня, ребек, портатив и т. п. Середина этого пространства — собственно сценическая площадка, часто изображающая область земных пастушеских радостей, оглашаемую звучанием флейт, шалмеев и волюнок. Наконец внизу преисподняя, и ее пламя появляется из провала или из люка под низкие звуки длинных труб, барабанов, сакбутов и крумхорнов.

Лишь на банкетах, карнавалах и на придворных празднествах чувствовалась импровизация в обустройстве пространства с помощью музыкальных сюрпризов.

Музыка огромного дворцового зала, пленера, улицы, башни, галереи, музыка в гулком дворе и на балконах замка, в беседках парка, музыка на воде, на движущейся карете или платформе и т. п. — все это естественная акустическая «среда обитания» встречающих консортов и любых менестрельных ансамблей, их ландшафтно материализованная партитура.

Без полноценной многоансамблевой аранжировки пространства дворцовый зал блекнет, как немой фильм без сопровождения. Страсть, например, бургундских герцогов к блеску и помпезности выразилась и в роскоши их праздничных церемоний, пространственное оформление которых реализовалось во многом за счет изобретательных музыкальных эффектов.

В ряду таких бургундских торжеств настоящим «праздником века» стал легендарный «фазаний банкет», устроенный в Лилле 17.2.1454 г. Филиппом Добрым для своих политических целей [215; 33: Том 1/2, 312-313]. Поскольку герцог хотел во что бы то ни стало потрясти знатных гостей и тем самым убедить их в необходимости совместного военного похода, он не пожалел средств на роскошные сюрпризы в оформлении пиршества. Пространство зала было переполнено не только теснившимися гостями, челядью, столами, многочисленными блюдами, спускаемыми в золотой посуде сверху с помощью специальных механизмов, но и участниками и атрибутами развлекательной программы. Звучания время от времени доносились из неожиданных точек. Феномен встречающих консортов выразился здесь не только в пространственных переключках и совместном музицировании рассредоточенных по залу музыкантов, но и в том, что

в такую феерию включились певчие (соло и в ансамбле) герцогской капеллы с органом. Сочетание в одной программе жонглерских импровизаций с исполнением нотированной полифонии отражало характерную для того времени ситуацию взаимодействия двух культур. Нагляднее всего это символизировали две главные группы музыкантов, постоянно присутствовавшие в зале. На высокой платформе (на колесах) сооружен макет храма с витражами и колокольной, внутри него — орган-позитив и четверо певчих (три мальчика и тенор). А одно из двенадцати блюд на столе представляло собой огромный торт, изготовленный в виде замка с запрятанными внутри менестрелями (всего их 28), инструментарий которых включал флейты, ребеки, лютни, рог, дульциан, цинк и волынки. Гостям предлагались и другие музыкальные сюрпризы: то волынщик, одетый пастухом, играет, стоя прямо на столе, то лошадь появляется в двери, почему-то пятясь задом и везя двух трубачей, то устраивалось совместное музицирование отдельных инструменталистов из главных групп, когда, например, к заигравшему в макете храма органу присоединялся из торта-замка менестрель с цинком, звучавшим, по свидетельству одного из гостей, «очень странно», то вносились новые гигантские пироги, «начиненные» певчими герцогской капеллы и менестрелями: шансон и мотеты сопровождалось звучанием лютни, виелы, волынки и т. п.

Одним из самых эффектных номеров стал вход одетых в белое трубачей, заигравших фанфарную интраду и приведших с собой белого оленя, верхом на котором, ухватившись за рога, въехала двенадцатилетняя девочка, звонко и чисто пропевшая кантус одной из шансон Дюфаи. Включала программа и театральное действо — мистерию, сопровождаемую из разных точек то певчими капеллы, то музицированием четверки трубачей. По окончании мистерии поочередно вступали орган и консорт из четырех флейт, звучавший опять из торта. К ним присоединились два знаменитых герцогских слепых виелиста Жан де Кордоваль и Жан Фернандес. Далее последовали новые сюрпризы: игра троих барабанщиков (из торта), инструментальная качка, появление слона(!) с балдахином, укрывшим переодетого женщиной мажордома Оливье де ля Марша, спевшего фальцетом (контратенором?) соло, а затем в ансамбле с герцогскими певчими. Наконец завершилось всё глубокой ночью факельным шествием по залу с менестрелями, игравшими на барабанах, арфах и лютнях.

Пространственное обустройство музыки при всей его изобретательности не несло в себе для человека того времени в принципе ниче-

го уникального, «режиссерского», т. е. не было полностью результатом индивидуальной выдумки. В условиях менестрельной культуры вообще музыку слышали заведомо пространственно. Звучания, доносящиеся отовсюду, — справа, слева, сверху, — воспринимались так же естественно, как и появление луны и звезд, как пение птиц, заполняющее лес, воздух, небо. Музыкально оформляя конкретное социальное пространство, менестрель воздействовал на мироздание, наглядно украшал его в восприятии публики, представляя его в свете своей поэтики.



Глава шестая CANTUS PUBLICUS

Вдумчивый читатель вправе задать исследователю менестрельной культуры вопрос о музыкальном материале, способном проиллюстрировать такую работу. Невозможно довериться тексту о незнакомых музыкальных реалиях, если в нем нет никаких нотных образцов. Ведь ценности средневековой народной культуры хотя и курсировали в устной традиции, все же оставили след в памятниках и реликтах.

Средневековые музыкальные памятники несут в себе отпечатки воздействий весьма неоднородного происхождения. Романы с лирическими вставками, песенники, случайные занесенные в документ нотированные фрагменты и т. п. могут быть своеобразными слепками музыкальной жизни того времени в ее пестроте и многослойности. Существование разных видов практики (устной и книжной, ученой и жонглерской, придворной и простонародной) оставляло свои следы — пусть и не напрямую, а в многообразных соотношениях и пропорциях, часто лишь в виде нюанса, намека.

Поэтому как бы ни был тот или иной письменный нотированный памятник внешне монолитен в стилистическом, палеографическом, кодикологическом и т. п. отношении, «отпечатки» жонглерской практики всегда могут проявиться в неожиданных формах. И в сфере духовной музыки рельеф в этом отношении не столь ровный.

Сегодня даже в средневековом богословии выделен и изучается народно-популярный слой [37]. В музыке проступает нечто сходное. Например, деятельность религиозного братства лаудистов (Италия, XIV в.) не отличалась по своим певческим навыкам, по технике ремесла от творчества покоящих жонглеров-словесников. Вообще воздействие жонглерской практики на церковную пока исследовано мало. При изучении народной культуры исследователь неизбежно столкнется с проблемой не столько «снижения» элементов профессиональной практики (при их распространении в народной среде),

сколько с обратной ситуацией — с влиянием народного мышления на многие стороны официальной культуры [38:45]. Такую проблему ставил еще М. Букофцер, находя признаки популярной музыки Средневековья как в светских, так и в духовных образах: «Различие между популярной и ученой музыкой необязательно совпадает с противопоставлением музыки светской и духовной, хотя иногда это и имеет место. Каждая пара понятий соотносится лишь с отдельными сторонами музыки. Если последняя из названных пар отражает функцию, то первая имеет в виду социологический аспект музыки — ее общественное происхождение и назначение, для кого и кем она сочинялась. Дело усложняется тем, что популярная музыка могла исходить из кругов ученого центра для общенародного употребления» [230:108]. М. Букофцер не совсем внятно пояснил, что «популярная» и «ученая» — это не столько социальные или даже стилистические, сколько ситуативные сферы. Считать их прямым отражением потребностей определенных пластов средневекового общества уже неверно, потому что высший слой в социальной иерархии, как известно, не был высшим в культурном отношении, часто не отличался особой интеллектуальной утонченностью; а с другой стороны, нищие школяры, низшие клирики, студенчество, воспитанники метризов, и т. п. могли обладать музыкальностью, развитым восприятием. Поэтому элементарное наложение жанрово-стилистической сетки на социальную — логическая ошибка, которой не избежали крупные ученые³²⁹. Ведь популярная музыка Средневековья ситуативна, связана чаще с карнавальной обстановкой, с музицированием в среде «веселых корпораций», объединявших горожан одной целью — хорошо повеселиться в кругу шутивого братства, созданного специально для застолья (своего рода клуб организованного досуга). Каждое «потешное братство» состояло из людей одного имущественного ранга, и соотношения таких «веселых гильдий» между собой отражали социальную структуру в целом, сверху донизу. Однако репертуар популярной музыки был у этих братств общим, курсировал между ними, по всем этажам социальной иерархии, разносимый одной и той же группой городских менестрелей. Такая музыка несла в себе дух свободы, иронии над общественным распорядком, над постоянной борьбой за первенство и богатство, эффект временного иллюзорного снятия напряженности в отношениях между бургомистром и купцом, между мастером и подмастерьем, между феодалом и вилланом.

Одним словом, курсируя между разными группами заказчиков и соответственно переключаясь, менестрели вовсе не уподоблялись

хамелеонам, не теряли своих исконных свойств и профессионального стиля. Их музыкальное творчество обладало самостоятельностью, неизменной эстетической сердцевиной, и приспособление менестреля к разным ситуациям, частичная смена манеры, репертуара при переходе к новой публике принципиально саму эту сердцевину не затрагивали. Поэтому музыка менестрелей (при ее известной неотделимости от иных творческих сфер) представляет собой историко-типологическую целостность, постоянное явление в культуре Средневековья, поддающееся и конкретному музыкально-аналитическому исследованию, хотя именно эта задача особо сложна. Трудности здесь не в недостатке достоверного нотного материала (а так обстоит дело, казалось бы, при изучении любой импровизаторской культуры), а в том, что собственно менестрельные элементы в источниках весьма рассредоточены, и не выделены в отдельную группу памятников, а их метаморфозы в различных списках, переработках (контрафактурах), вариантах размывают грани между музыкой ученой и простонародной, даже между светской и церковной.

Жонглерские свойства в памятниках — это не пласт, а россыпь, не явно выступающий слой, а совокупность самородков, возникающих в источниках неожиданно, как неожиданно появлялся странствующий менестрель на глухих дорогах средневековой провинции. Вся суть — в критериях распознавания элементов, явно порожденных жонглерской средой, в проблеме пересмотра известного материала с новыми целями. Поднимая по существу вопрос фольклористской выверки образов средневековой словесности, В. Ф. Шишмарев в своей незавершенной статье «Латинская литература и народная поэзия Италии» писал: «Фактические данные о народной поэзии <...> очень скудны, и мы далеко не всегда в состоянии уточнить значение эпитета “народный” в отношении отдельно взятого документа <...>, но мы можем вскрыть в нем черты, которые можно рассматривать как “народные” <...> [ШИЛ:198]. Такой поиск неизбежно приводит его к обнаружению среди песенных жанров и фрагментов характерного рельефа, включающего помимо фольклорных и куртуазно-книжных также и жонглерские данные: «Некоторые из них (из текстов итальянских песен XIII в. — М. С.) сложены профессионалами-жонглерами, на иных есть налет куртуазной лирики <...>. Следя за ее (песни. — М. С.) дальнейшей судьбой, следует отметить тот момент, когда она попадает в руки профессиональных певцов <...>. Жонглером была сложена баллада на взятие Торниеллы, за которую сиенцы дали 100 сольдо < ...>. Продуктом музы жонглера является,

вероятно, и “*Lamento della sposa padovana*”, как называют обычно фрагмент, написанный до 1277 г. и только в первой своей части напоминающий народную песню. Жонглеру же принадлежит и сирвентес о борьбе Джереми и Ламбертацци; работой жонглера была и “*Rosa fresca*”. Подобные прения могли исполняться бродячими певцами вдвоем, являясь, таким образом, в известной мере небольшими драматическими сценками, зародышами драмы»³³⁰.

При исследовании музыкальной стороны народной культуры Средневековья поиски подобного рельефа в уже известных источниках тоже неизбежны. Но процедура поиска здесь не сводится к стилистическому, палеографическому и т. п. анализу нотных текстов. Определять свойства жонглерского творчества только на основе внешних технико-стилистических данных, т. е. объявлять «популярными» — следовательно, шпильманскими, жонглерскими и т. п. — лишь наиболее «простые», непритязательные пьесы — значит сводить исследовательский процесс к тривиальной подборке образцов по признакам фактурной элементарности, структурной нормативности, по «мажорной» окраске, гомофонному складу и т. п.³³¹. Предпочтя только такой метод, можно оказаться в тупике. Анализ пьес исключительно с целью их жонглерской атрибуции приведет к большим потерям, ведь, например, менестрели-грамотники могли сочинять в любой манере, поэтому запастись накануне анализа какой-либо одной, готовой шпильманской стилистической моделью и навязывать ее материалу бессмысленно. Вместе с тем полностью исключить стилистический анализ тоже невозможно, и в этом нет необходимости. Любой такой анализ можно начать, например, с выяснения цели, ради которой был изготовлен рассматриваемый нотный фрагмент или весь памятник, определить функцию нотации, в которой он зафиксирован, отнести ее либо к типу «пред-писания», либо к записи «пост-фактум». В первом случае — это «опусная музыка», а во втором — запись по памяти, музыкальное стенографирование с чужого голоса, или то, что называют «протокольной нотацией», когда весьма краткий текст, записанный скорописью, использовался в повседневной жонглерской практике для напоминания³³². В первом случае речь идет о продукте сочинителя, во втором — о записи «бытовой» музыки, не всегда осуществляемой самим автором пьесы. Первое прежде всего записывается и лишь потом — и далеко не всегда — поется и играется; второе — прежде всего поется и играется и лишь потом — и далеко не всегда — записывается. Такие «жонглерские рукописи», как сообщает Обри, хуже сохранились, ибо изготовлены не столь качествен-

ными средствами, как манускрипты, предназначавшиеся богатым меценатам. Но именно «небрежная» шпильманская скоропись могла отобразить особенности того, что «вот-вот прозвучало» и выразить самобытность устного бытования пьесы лучше, чем тщательная работа копииста-клирика. Для нас именно мимолетные варианты ценнее, чем тот предполагавшийся «оригинал», который столь упорно стремилась отыскать старая текстологическая традиция³³³.

Даже получив обрывочные записи явно устного происхождения в качестве материала для анализа, мы, тем не менее, еще не можем сразу объявить их проявлением жонглерской культуры. Здесь методически неизбежна работа по дальнейшему разграничению источников. В одних, например, могут явно преобладать первичные, почти фольклорные признаки, другие могут полностью представлять собой опыты ученых клириков в сочинении популярных куплетов (типа нолей, кэролз и т. п.) для всеобщего употребления. И то и другое может пригодиться как косвенный материал.

Так, например, если лирические восклицания, повторы в тексте нарушают соразмерность строфы, то в этом не исключено отдаленное влияние живой фольклорной фразировки; вариативные повторы в мелодии, микровариантность мотивов могут быть отпечатками устной традиции вообще, как фольклорной, так и менестрельной. Интересным окажется образец, который несет в себе черты целенаправленной виртуозной специализации на каком-либо одном приеме или группе средств, будь то изобретательность фигураций и специфически инструментальных формул, изобразительная эмблематика и звукоподражания (ономатопея) в отдельных мотивах, следы переработки напева в другой жонглерской традиции и т. п. Проблема неисчерпаема, поэтому способ выявления материала, обладающего жонглерской самобытностью, должен быть комплексным и функциональным, учитывать социальное предназначение данной пьесы, возможности ее использования в дальнейших менестрельных переработках, особенности поэтического текста, его жанровой и диалектной природы и способов его распева, и т. п. Под комплексностью анализа здесь понимается и единство музыковедческих методов с филологическими и фольклористскими, с историко-культурными и акустико-исполнительскими.

Соотнося напев с текстом, с «литературой» и вообще со всем, что когда-то реально окружало исследуемый образец, нужно иметь в виду еще одно обстоятельство. В тот период, когда лирическая поэзия средневековой Европы была неотделима от музыки, когда она только пелась, а процесс ее сочинения выражался в складыва-

нии единых музыкально-поэтических интонаций, параллельно существовало нечто иное — книжная латинская поэзия, поэзия для молчаливого чтения, уже давно не требовавшая напева как обязательного природного условия своего существования, ибо она опиралась уже на собственную развитую теорию стихосложения [283]. Отсюда неизбежность взаимодействий. Ведь дошедшие до нас светские песенники (различные *canzoniere*, *Liederbücher* etc.) были записаны клириками. Такие грамотники сочиняли и сами, даже на народных языках, но по моделям и структурным нормам книжной латинской поэзии. Таковы, например, образцы английской духовной лирики XIII в., часто представлявшие собой лишь народноязычные парафразы известных латинских секвенций и гимнов³³⁴. И наоборот, образцы латинского стихотворчества могли быть рядом своих особенностей соприкасаться с атмосферой бытовых и жонглерских песен. («Кембриджские песни», макароническая поэзия вагантов и т. п.). Записывая же по памяти популярную песню, бытующую в устной традиции, клирики, естественно, не отказывались от своих книжных привычек и многое корректировали, исходя из собственных представлений о хорошем и дурном в песне³³⁵. Но если и сквозь этот жесткий фильтр проникали образцы самобытной музыки-поэзии, отличающиеся заметной свободой, не совместимой не только с учеными напевами проприя и т. п., но даже с бойкой секвенционной просодией, то это может быть объяснимо популярностью напева, его особым обаянием, естественностью, такой напев должен был хорошо отвечать интонационным потребностям своего времени. Собственно менестрельные признаки письменных памятников логично было бы искать именно в подобных образцах, явно отличающихся артистизмом и пластичностью.

К тому же образованные писцы, изготавливавшие нотированные рукописи на народных языках, могли получать «фольклорный» материал только от менестрелей. Сохранилось множество свидетельств — от латинских хроник и папских реестров до романов и фавлю — о многообразных контактах клириков с менестрельной средой, но мы почти не найдем описаний какой-либо процедуры восприятия и «переимства» клириками «первичного» фольклора непосредственно от крестьян. «Народные напевы» старых песенников большей частью представляют собой жонглерские обработки, нечто вроде менестрельных фантазий на фольклорном материале либо по меньшей мере мелодии, прошедшие во многих отношениях профессиональную шпильманскую правку. В процессе передвижения средне-

векового фольклорного напева из сферы устной традиции на пергамен песенного сборника упоминавшемся «скрипторскому фильтру» непременно предшествовал другой «фильтр» — менестрельный. Через него прошло все «фольклорное», что обнаруживается ныне в манускриптах. Утверждение Х. Риделя считавшего все признаки рефренности и вообще «народных элементов» в музыкальных памятниках Средневековья результатом исключительно шпильманского, а не фольклорного влияния оказалось культурологически весьма наблюдательным [495:146]. Е. М. Царева также упоминает о немецких средневековых песенных сборниках как о репертуаре шпильманов [149:кол.941]. В. Апель рассматривает рефренные формы XIII в., прежде всего рондо как явный признак жонглерского искусства [176:127] и т. д. Возможность исторических обобщений в менестрельном направлении почти не использовалась, однако, в трудах, специально рассматривавших «народный» музыкальный материал Средневековья. Многочисленные проявления «народного» (*volkstümliche*), «фольклорного», импровизаторски-орнаментирующего, свободно-речитативного начала в старопровансальских, северофранцузских (труверских), средневерхненемецких (миннезингерских) песнях, исследуемые в известных работах И. Ангlesa, Х. Ван дер Верфа, М. Ланг и др. [397; 167; 169–170; 173; 577–580; 552], не названы у этих авторов напрямую жонглерскими, но по существу во многом таковыми являются. В подобных работах музыкальные проявления менестрельной культуры в немалой степени уже описаны и классифицированы, хотя авторам и не пришлось в голову упомянуть о жонглерско-шпильманской сфере как таковой. Вместе с тем эта сфера и ни у кого намеренно не исключается.

Попытки В. Виоры еще с 1940 г. поставить проблему фольклорного контекста в медиевистике наталкивались на сопротивление академического музыкознания, представляющего себе музыку Средневековья исключительно в виде монолитной и гладко прогрессирующей системы «композиторской» полифонии [480:202], а также корпуса памятников григорианики. Напряжение, вызванное полемикой о влиянии народного музицирования на формирование гимнов, секвенций, органумов и других средневековых жанровых образований, не спадает вплоть до 1980-х гг. Правда предметом полемики и изучения здесь все еще служит [458; 480; 552] та же тривиальная оппозиция музыки «ученой» и «фольклорной». Третьего — менестрельного — пока почему-то не дано, хотя явно шпильманские песни, например, Лохамского сборника (Нюрнберг, 1450) к фольклору тоже не причисляют:

по поводу их «фольклорности» Х. Петч честно признается, что ни «да», ни «нет» здесь ответить невозможно [458:187].

Степень соотнесенности того или иного нотированного материала с народной культурой Средневековья определяется в музыковедении целым спектром оценок. От причисления к фольклору содержания всех ранних народноязычных песенников (всех мелодий с нелатинскими текстовыми зачинами) до полного отрицания фольклорной принадлежности каких-либо средневековых памятников пролегает полоса множества противоречивых мнений.

Вместе с тем в той же старопесенной сфере, ставшей материалом всех медиевистско-этнологических дискуссий и гипотез в музыковедении, логично было бы искать и следы жонглерского творчества, вырабатывая здесь специальную методику (что, впрочем, пока не под силу одному исследователю). А приемы извлечения из средневековых манускриптов вообще «народного» музыкального материала в широком смысле начали складываться с XIX в., когда стали привлекать внимание исследователей поначалу лишь нотированные цитаты из различных танцевальных и иных бытовых песен, ясно отмеченные и названные самими средневековыми писцами. В начале XX в. П. Обри [180] осторожно пытался продолжить разработку проблемы, но при этом лишь повторил методику Ж. Тьерсо и других ученых, предложив по-прежнему извлекать из манускриптов явные «фольклорные цитаты»: это всегда либо старофранцузский мотетный тенор, либо рефрен-вставка в монодической лирике XII–XIII веков. Хотя П. Обри заметил, что сама постановка вопроса отвечает научным интересам нового времени и чужда средневековым составителям песенников, не обращавшим внимание на простонародные напевы. Тем не менее в отборе материала он во всем по существу следовал методу тех же анонимных компиляторов, ибо избирал для рассмотрения только фрагменты, уже помеченные ими. Единственное исключение, когда не фрагмент или цитата, а целостный образец признается им в качестве «народного» (*populaire*) — это знаменитая провансальская песня («баллада») «Все цветет» (Начало этого напева см. в примере 4). Ее простонародный характер не отрицал и А. Жанруа [379].



П. Обри закреплял тем самым легкий способ извлечения «фольклорной» мелодии из нефольклорных, в том числе мензуральных источников. Например, большинство изданных Т. Жеролем в 1913 г. «народных песен» XV–XVI веков [322] в действительности — результат транскрибирования фрагментов из многоголосных письменных композиций, да еще вольно переработанных составителем. На подобном же музыкальном материале основана и монография Ж. Тьерсо [567]. «Народные песнопения», изданные А. Гастуэ [310] — не фольклор, а продукция клириков в духе традиций индивидуального напевотворения, идущих также от Хильдегарды Бингенской и Пьера Абеляра [268:203–231].

Не менее сложное типологическое положение занимают старофранцузские песни полу-труверского, полу-фольклорного плана, в большинстве также извлеченные из полифонических пьес, транскрибированные и исследованные Ф. Генрихом [312; 318], сознательно изменившим, как оказалось, многие мелодии, подгоняя их под свою теорию [176].

Не устаревшим по своей методике можно считать лишь издание «песен крестовых походов» в весьма компромиссной и ныне принятой условно-аритмической транскрипции П. Обри [243]. В наши дни осторожность в обращении со средневековыми песнями диктуется тем, что сама традиция полевой фольклористской работы с ее научными методами записи, расшифровки и специального нотирования этнографического материала сформировалась исторически сравнительно недавно. Это и вынуждает вроде бы подвергать сомнению саму возможность существования в прежние эпохи записей фольклора, да еще достоверных в этнологическом смысле. Вместе с тем у нас нет никаких оснований полностью отказывать всем средневековым и ренессансным переписчикам, скрипторам-авторам, грамотным менестрелям в музыкальности, в способности схватывать суть и нюансы напева и передавать все это в нотации своего времени. Ведь различие между собственно письменной редактурой и «устной редактурой» напева в момент его реализации скорее всего не было в ту эпоху столь резким, как в наше время. К тому же переписчик часто тоже был носителем устной музыкальной традиции, и для него процесс записи напева мог быть близким процедуре его исполнения.

В музыкальном наследии прошлого легче заметить знакомые нам и ясные элементы, которые в то время представлены еще в зачаточном состоянии и вызрели лишь значительно позднее. Но, с другой стороны, мы не замечаем в старом наследии таких форм проявления

человеческой музыкальности, которые могли быть развиты и ярче представлены именно тогда, в эпоху господства устной традиции, но позднее иссякли. Вопрос доверия или недоверия к средневековым «фольклористам» не так прост. Влияние упоминавшегося скрипторского фильтра, редакции на облик памятников тоже следует лишь учитывать, но не абсолютизировать и не относить все ранее песенное наследие только к ученой «композиторской» деятельности.

Самобытные свойства, которые иначе как менестрельными назвать нельзя, не ускользают от взгляда таких исследователей, как Ж. Майяр, издавший лэ и шансон жонглера Эрнуля Вьеля [419], или Х. М. Браун, поставивший проблему популярного ренессансного песенного слоя, занимающего промежуточное положение между фольклором и письменной композицией [223; 225]. Вплотную к такой типологической проблематике подошли М. Букофцер [230; 231], Э. Апфель [177], В. Зальмен, В. Виора, И. Англес и др. Еще Ж. Тьерсо, не подозревавший о самостоятельном бытовании жонглерских шансон из рукописи «А», обнаружил, что большинство их не может быть отнесено к фольклору [135:386], а одна из самых крупных рукописей XIII века (BN Ms fr. 20050), содержащая множество романсов и пастурелей, определена им как «рукопись жонглера» [135:319].

Никто из упомянутых здесь ученых не выдвинул концепции о жонглерской самобытности рассматриваемых примеров и тем более об их обусловленности свойствами менестрельной культуры как музыкально-исторической целостности, но каждый внес вклад в описание этого явления. После них уже невозможно делать вид, что записанных образцов менестрельного музыкального наследия не существует.

Итак, образцы «популярной монодии» и бытовой полифонии — это не обязательно сочинения поименно известных менестрелей (хотя и это не исключено), но они отражают свойства жонглерской практики и наверняка в том или ином виде служили материалом для вариантов повторов и обработок. Напевы и многоголосные пьесы песенных рукописей XIII—XV вв. составляют репертуар чрезвычайно пестрый, как в жанрово-типологическом, так и в технико-стилистическом и палеографическом отношениях. Здесь могут соседствовать изошренно скомпанованная мелизматика и формульные распевы почти фольклорного свойства; идущая от секвенций скандирующая силлабика и силлабика фольклорная, «непритязательная», в естественном отношении с танцевальной формульностью; обыгрывание аллегоризирующих рассуждений о розе в куртуазном саду и фриволь-

Описанные еще Иоанном де Грокейе основные свойства эпического пения подтверждаются образцами как восстановленных в записи, так и бытующих поныне эпических традиций³³⁹. Наблюдения над ними путем сравнений полезны и приводят ныне к интересным статистическим исследованиям элементарных попевок и их вариантности. Некоторые тонкости этой вариантности можно наблюдать и непосредственно, скажем, в таких реликтовых явлениях, как мезенский эпос, на примере записей из фонограммархива ИРЛИ³⁴⁰. Здесь каждый стих в двух былинах — «Иван Окулович и царица Опраксинья» и «Михайло Козаренин и сестра» — и в балладе «Сестра и братья-разбойники» поется на повторном проведении одной и той же мелодической фразы, общей для всех трех образцов, но зато практически без буквальных повторов. Достаточно привести фрагменты (пример 7 а, b, c) расшифровок Ю. И. Марченко³⁴¹.

7 а)



b)



c)



Из таких примеров заметно, что эпический певец (и поющий поэт вообще) работает не с метрическими схемами, сформулированны-

ми заранее, а с музыкальными фразами и попевками, и что созерцание и структурные анализы даже безупречно выполненных расшифровок не заменяют ни живого впечатления от эпоса, ни его целостного изучения.

Хотя в отношении средневекового эпического искусства та же проблема непосредственного восприятия реально уже неразрешима, специальное исследование связанного с эпосом огромного материала могло бы помочь обнаружить здесь много самобытных музыкальных подробностей. В искусстве эпического певца словесные навыки выходят на первый план прежде всего для его публики, всегда следящей за повествованием, в отличие от песенно-танцевальных ситуаций, когда заметнее всего музыка, искусство инструменталистов и певцов, соучастие внимающих и т. п.

Для эпического поэта звуковая сторона — это лишь навык особого, «омузыкаленного произнесения» стиха (*musikalisierter Vortrag* [555:25]). И. В. Зальмен писал о существовании в практике средневекового сказителя между сферами разговорного скандирования и собственно вокала множества градаций, не поддающихся обычной нотации [511:203] и составляющих самобытное свойство этого искусства.

В соотношениях словесного и музыкального навыков искусство носителя эпоса можно приравнять к профессионализму поющего поэта в широком смысле: не стихотворца и «композитора» по совместительству, а именно певца, мыслящего вербально-мелодически. Фонема, приравненная к музыкальному тону, дает больше возможностей выражению индивидуальной интонации. В такой системе варьирование заданного напева, вариантотворчество и «сочинение музыки» становятся не музыкантской, а поэтической работой.

В реальном звучании нетрудно и без специального анализа отличить интонирование стиха поющим поэтом от типично музыкантского варьированного исполнения напева. Материалом для такого мелодического творчества в менестрельной культуре служил и песенный репертуар Средневековья, который дошел до нас в рукописных сборниках.

Совокупность нотированных напевов с народноязычными текстами (см. серию МММА) представляет собой значительную долю музыкального проявления жонглерской культуры, и становится источником для изучения того, что Грокейю называл музыкой *vulgaris*, или *cantus publicus* (cf. [557]). Такие напевы объединялись в сборники, появлявшиеся в XIII—XV вв. повсюду в Европе — от Англии до Италии, и от Португалии до славянских стран.

Все эти песни, как ныне установлено, курсировали в устной музыкальной традиции. В их числе многие индивидуально-авторские образцы были записаны значительно позже, даже спустя столетие после периода расцвета деятельности самих авторов, как, например, северофранцузские («труверские») песни, занесенные в рукописи, в основном, в конце XIII — в начале XIV вв.

Как известно, песенное наследие менестрельной эпохи сохранилось в виде весьма неоднородно записанных текстов: 1) нотированных; 2) ненотированных, но с указанием на соответствующий напев (например, в виде индипита), либо с потенциальной возможностью отыскать напев в иных источниках; 3) без каких-либо данных о напеве.

«Концентрация» напевов в памятниках весьма различна. Из 2600 сохранившихся старопровансальских («трубадурских») стихотворных текстов лишь 273 снабжены мелодиями (в т.ч. некоторые из них в нескольких вариантах), т. е. чуть более 10 процентов, а из 2400 «труверских» нотировано приблизительно 1700 [319:5], что составляет уже около 70 процентов. Такие соотношения, а также сам характер поэзии говорят о том, что в целом старопровансальская традиция была в большей мере подвержена влиянию книжности в ее наиболее утонченных элитарных формах, чем северофранцузская — не столь рафинированная и скорее жонглерски-популярная, нередко пронизанная танцевальными ритмами.

Средневехненемецкая песенность так называемый старший «миннезанг», напевы которого сохранились лишь в виде контрафактур, и «младший», поздний «миннезанг» [319:5] — несмотря на типологическое многообразие (от изысканной вокализируемой поэзии до популярных жанров), в целом также может быть отнесена к шпильманской культуре, хотя она тоже соприкасается и с книжностью, и с фольклором, и с поздним, фольклоризованным вариантом «миннезанга» — полупрофессиональным песенным досугом городских ремесленников (майстерзанг)³⁴².

В тот же массив европейских монодических памятников входит и большинство дошедших до нас песен с зачинами, упомянутыми в трактате Грокейо. Например, «куплетный напев» — *cantus versualis* — «По возвращении моем из Прованса» — это аноним RS 624 (пример 8).

8





Заметна целостность восьмистрочной музыкально-поэтической строфы этой песни: все пять ее проведений выдерживают текстовую структуру в виде единства двух катренов, связанных одной парой рифм, но с инверсией в их чередовании во второй половине строфы: abab baba. Напев и поэтический текст, как это чаще всего бывает в нотации средневековой светской монодии, взаимосвязаны в структурном отношении: здесь каждый стих укладывается в тоносиллабику одной мелодической фразы, а мелодия в целом ясно делится на два раздела, соответствующие обоим катренам: ABAB CDB'C'. Важнейший мелодический признак, отличающий здесь один раздел-катрен от другого — симметрия точного повтора в первом (ABAB или проще: AA) и относительно свободное сквозное (вариантное) строение — во втором, по общей схеме: AAB. Такое строение типично для многих песен той эпохи. Это ни что иное, как балладная (без рефрена) строфа, первый раздел которой у Данте в трактате «О народном красноречии» называется *trons*, если он без внутреннего повтора, либо (если с повтором) упоминается как состоящий из двух *pedes* (AA), а второй (B) — *sirma* («хвост»), или *cauda* (*De vulg.* II, X, 2–4).

Такое же строение — т. е. с наличием буквального повтора в начале строфы — имеет и второй приводимый у Грокейю пример в том же жанре — «Запою не удержусь», если считать его песней с тем же инципитом (зачином), приписываемой Тибо Шампанскому и сохранившейся в шести списках, см. [555:32; МММА:Vol.XII, 212–219].

А пример Грокейю на *cantus coronatus* привел исследователей к еще одной песне Тибо Шампанского, сохранившейся в восьми рукописях с вариантами в некоторых орнаментирующих распевах, но в единой сквозной форме (без «балладного» повтора в начале строфы). Речь идет о напеве с инципитом «Словно единорог ...» (RS 2075; все варианты см. в изданиях [555:30; МММА:Vol.XII,

290–298]). Другой пример Грокейо на тот же жанр — инципит «Когда соловей ...» — может быть отнесен к двум различным песням, одна из которых начинается с почти буквального повтора первой фразы напева (RS 1149; cf. [592:239]), а в другой, основанной на более развитой и орнаментированной мелодии, дан лишь частичный начальный повтор с различающимися продолжениями (RS 1559; cf. [592:240; 333:158;]). Но какую бы из двух песен ни имел в виду Грокейо, в целом обе выдержаны в свободном развертывании и отчасти близки балладному строению, хотя и не выдерживают его точно.

Таким образом, помимо жест, не вызывающих в нынешних научных трактовках заметных разногласий, все прочие сохранившиеся образцы, объединенные у Грокейо термином *cantus*, обнаруживают лишь две структуры — либо балладную, либо свободную, причем первая особенно характерна для «куплетного» (*versualis*), а вторая используется только в «орнаментированном» (*coronatus*) пении³⁴³. Выбор Иоанном де Грокейо для специально обозначенной им жанровой группы только этих двух структур не мог быть просто результатом его фантазирования, вне связи с реальными песнями.

Действительно, проанализировав все напевы «труверских» песенных сборников, а также всех старопровансальских песен, мы обнаружим в них, судя по всему, лишь те же две структуры, т. е. либо повторную (балладную), либо сквозную³⁴⁴.

На это совпадение внеэпических форм группы *cantus* в напевах, на которые указал Грокейо, с преобладающими формами напевов «трубадуров и труверов», насколько мне известно, еще никто не обращал внимания. А ведь в таком случае получается, что классификация музыки *vulgaris* у Грокейо отражает реальный, известный нам типологический рельеф дошедших до нас памятников светской песенности в целом и даже самих способов их записи.

Жонглерское творчество как явление культуры при всем единстве его устной поэтики было типологически многообразным. В самом общем плане в нем можно выделить: 1) сферу индивидуально-авторской виртуозности (как инструментальной, так и певческо-поэтической), особой степени утонченности в личностной поэзии, поющей в виде орнаментированной свободной речитации; 2) популярную сферу, связанную с близкой фольклору рефренной песенностью, обрядово-игровыми сопоставлениями припева со строфой, танцевальными формулами в наигрышах и инструментальных импровизациях.

Здесь первая сфера — куртуазно-менестрельная, или группа *cantus* («искусного пения») по Грокейо. Конкретно («материально») она

представлена образцами героического эпоса и большинством памятников песенной лирики, представленной во Франции и Провансе напевами в «сквозной» либо «балладной» форме.

Вторая сфера — популярно-менестрельная, песенно-танцевальная, фигурирующая у Грокейо как группа *cantilena* («шансон»), включающая в себя в отличие от первой также и рефренные песни — рондо, виллеле, эстампы, и т. п., — не вносившиеся, как установил В. Апель [176], во времена Грокейо в «трубадурские и труверские» песенные сборники (т. е. памятники, содержащие образцы, в основном, первой сферы), но отчасти сохранившиеся в других (уже упоминавшихся) источниках. Сюда же можно отнести многоголосие менестрельных инструментальных ансамблей, игру городских пифаров и цеховых инструменталистов, прикладные и танцевальные формы их музицирования, пронизывавшего коллективно-праздничные формы музыкальной жизни.

А представленная в основном интонированием поэзии первая сфера разрабатывалась высоко одаренными менестрелями, затрагивавшими в своих выступлениях на публике широкий спектр речитирующих средств — от говора до вокала, — недоступных нотописи. Отсюда и озадаченность специалистов проблемой прочтения квадратной (или невенно-линейной, как в песеннике Сен-Жермен) нотации, зафиксировавшей напевы старопровансальских и старофранцузских песенников.

Эта проблема не случайно всплыла именно на рубеже XIX–XX вв., когда утвердилось всеобщее старание обозначить в нотации все подробности любой музыки, и композиторы силились выписать в партитуре все, как им думалось, полностью, а многие самобытные явления музыкальной культуры — от трубадурских песен до партитур Бетховена, Брукнера, Мусоргского — воспринимались либо недозаписанными, либо сочиненными с вынужденными погрешностями. Отсюда подправки и ретуши, казавшиеся тогда неизбежными и спасительными.

На этом фоне и средневековые мелодии представлялись недофиксированными, ибо они записаны не так, как того требовала современная «опусная» психология. Потребовалось срочно разгадать их скрытую мензуральность, дотянув степень их ритмической выписанности хотя бы до той, что была в полифонии того же периода³⁴⁵.

Главное же в том, что авторы любых ритмических теорий руководствовались своего рода презумпцией опусности любого памятника. Любой напев был для них результатом «композиторской» работы, и если одна из его сторон — ритмическая — отсутствует в записи, то ее нужно расшифровать, «найти кодовый ключ» к ней. При этом мало кто догадывался, что средневековую песенность необходимо

изучать, исходя из нее самой, из ее собственного склада, ее устной поэтики, ее подвижности и вариантности, не навязывая ей готовых норм, выведенных из другой культуры³⁴⁶.

Ведь мелодии средневековых песенников большей частью не предполагали единственную, строго высчитанную ритмическую версию, да еще и жестко воспроизводимую при повторе напева с новым текстом. Большинство старопровансальских, старофранцузских и иных песен пелось в свободном «рубатном» ритме, который у Х. Ван дер Верфа назван также декламационным и речитативным³⁴⁷.

Более того, ритмическая свобода неотделима от свободы интонационной. Отсюда изобилие мелодических вариантов. Один напев встречается в нескольких рукописях, при этом если и повторяется точно, то не более одного раза, а в остальных случаях воспроизводится с разной степенью интонационной подвижности: от еле заметных вариантных изменений до почти неузнаваемых переработок. Интонационно-ритмический облик напева в устах жонглера во время выступления во многом зависел от смысла текста, от игры менестрельно-куртуазными поэтическими мотивами, от динамики развертывания стихотворения.

Поэтому чтобы спеть средневековую песенную мелодию ритмически достоверно нет необходимости искать на стороне некую предназначенную ей единственную ритмосхему, которая здесь «работала бы» и решила ритмическую задачу, а нужно лишь, как показал Х. Ван дер Верф, погрузиться в этот песенный материал, изучить как можно больше песен, их вариантов и содержание их текстов: «Прежде всего и с наибольшей тщательностью нужно изучить текст, и, исходя из него, выстроить певческую интерпретацию, направленную не столько на пение песни, сколько на публичное речитирование или декламирование стихотворения, свободно используя при этом множество нюансов в смысловых ударениях и длительностях. Нечего и говорить, что такое пение будет значительно различаться от исполнителя к исполнителю, от песни к песне, от строфы к строфе, как наверняка и происходило в средние века» [577:44]. Речь здесь идет о подвижности, изменчивости существования напевов, однако качество этой подвижности зависело не от одних мелосных колоратурно-импровизаторских импульсов, а складывалось под воздействием поэтической напряженности, образной пульсации повествования, игры оттенков.

Этот мобильный аспект менестрельной мелодики типа *rubato*, следовательно, недостаточно было бы анализировать только статистическими-классификационными методами, применяемыми в фольклористике для исследования вариантности. Ведь устность как таковая — не един-

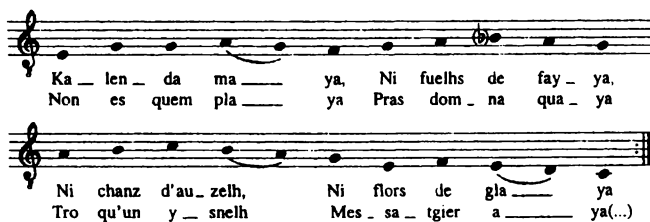
ственный признак жонглерского искусства. Необходимо определить постоянные, самобытные свойства его интонационности как таковые, отделив их от первично фольклорных, а также от письменно-композиционных мелодических моделей, либо от специфических мелодий с элементами григорианского (гимнографического и т. п.) влияния.

Самобытно-менестрельными можно считать такие напевы, которые в современных исследованиях называют популярными, выдержанными «в народном духе» в отличие от явной утонченно-куртуазной монодии и от григорианики. Такое типологическое разделение репертуара старопровансальских и иных средневековых песенников стало результатом открытия, осуществленного и изложенного в 1959 г. И. Англесом [169], обнаружившим здесь гораздо больше «напевов в народном духе» (*tonadas de aire popular, de tipo popular*), чем предполагалось. Свое открытие испанский ученый справедливо считал настолько революционизирующим, что осмысление и практическое использование его результатов он ожидал лишь в далекой перспективе. Благодаря его работам выясняется, что даже менестрельно-куртуазная сфера старопровансальских песенников не была стилистически однообразной, а испытывала мощное влияние рефренной (популярно-менестрельной) песенности, вплоть до фольклорной, что говорит о сложности и одновременно о типологической взаимосвязанности всех групп жонглерской (и близкой ей) монодии³⁴⁸.

И. Англес опубликовал некоторые мелодии, относящиеся по его теории к типу *popular* в своей, «более естественной» транскрипции³⁴⁹.

Ритмические возможности средневековой записи видны при сравнении оригинала с существующими ныне транскрипциями. Например, мелодия эстампиды «Начало мая», подтекстованной, как рассказано в соответствующем «разо» (см. предыдущую главу), жонглером Раймбаутом де Вакейрасом, была воспринята им на слух от двух других жонглеров, игравших на виелах. Факсимиле оригинала эстампиды помещено в статье Фр. Гендриха [314]. Начало этого напева в транскрипции привожу в примере 9.

9



Сравним теперь ритмические версии (в виде фрагментов), которые в разное время предлагали: а) А. Рестори (1896); б) П. Обри (1904); с) Х. Рима́н (1905); d) П. Обри (1909, его вторая версия); е) Ф. Людвиг (1924); f) Фр. Геннрих (1932); g) Х. Хусман (1953); h) Фр. Геннрих (1958, 1960, вторая версия); i) И. Англес (1940) [170:16]; k) Т. Макги (1989). В примере 10 все варианты приведены один под другим.

10

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

k)

Ka - len - da ma - ia, ni fucills de fa - ia ni chans d'au - zell ni flors de gla - ia

Поражает популярность этого напева на протяжении веков, отразившаяся в «перепевах» и вариантах — устных и письменных. Так, предполагается, что этот напев послужил оригиналом для последующей северофранцузской переработки (контрафактуры) в виде песни «Вечно вздыхаю» (ее начало см. в примере 11).

11



А традиционную каталонскую песню «Цветок Вилабертрана» (см. пример 12) Ф. Пухоль и И. Англес [170:18] считают современным устным реликтом той же эстампиды.

12



Уже в записи этого напева заметно естественное дыхание, не стесненное тактовой системой, чувствуется свобода орнаментирующих фигур, которые, могут быть и реликтами импровизаторских глос (виртуозных распевов) хугларских времен. Аналитическая и исполнительская реконструкция эстампиды «Начало мая» могла бы включать внедрения свободных диминуций, в том числе подчеркнуто инструментального характера, в духе тех виртуозных приемов, которыми наверняка пользовались жонглеры, игравшие ее на виелах. Первый известный нам теоретический источник по возможным здесь импровизированным добавлениям принадлежит Иерониму Моравскому, современнику Грокейо (XIII в.). Его положения, а также другие источники по орнаментике и диминуциям в инструментальной музыке Средневековья проанализированы в превосходном исследовании Т. Макги «Средневековые инструментальные танцы» [423:27–37]. Образцом для таких колорирующих вставок могли бы послужить мелодические формулы и варианты тех же инструментальных эстампи, например, из рукописи *Lo* (публикации: [209; 423]).

Вместе с тем наиболее общие внутримузыкальные закономерности, свойственные устным культурам всех времен, проявляются, в частности, и в том, что гораздо большее место колоратурные вставки-диминуции занимают в относительно неторопливом, расчленившем и протяжном пении, чем в напевах бойких, быстрых, пронизанных танцевальными ритмами. Поэтому и Грокейю в своей классификации не только помещает орнаментированные («коронованные» украшения — *coronati*) напевы в группу *cantus* (искусного пения), но и сообщает о неторопливом, протянутом пении таких украшенных мелизматикой напевов³⁵⁰.

И в затронутых у него примерах — в песне «Когда соловей» и в песне Тибо Шампанского «Словно единорог» — орнаментированных распевов больше, чем в любой другой из упомянутых им песен, сохранившихся также и в нотированных рукописях. Конечно в реальности такой напев могли петь гораздо виртуознее и свободнее, т. е. он мог быть более «коронованным», в большей степени «увитым», «окаймленным» (*coronatus*) колоратурами. Именно так следует понимать эпитет «коронованный» у Грокейю, т. е. не в социальном («награжденный» в состязании певцов), а в музыкально-технологическом смысле, как он фигурировал и в других трактатах, и вообще в профессиональном обиходе³⁵¹.

В итоге *cantus coronatus* — это не столько жанровая разновидность или форма, сколько одно из обозначений манеры пения с импровизируемыми диминуциями, что ясно следует из ряда средневековых теоретических источников. Например, Аноним 2 у Кауссемакера говорит о неизбежности использования «измышленной (вымышленной) музыки» не только из необходимости, но и ради украшения, «по соображениям красоты, как, например, в коронованных [орнаментированных] песенках» (*Fuit autem inventa falsa musica propter <...> causa pulchritudinis, ut patet in Cantinellis coronatis [CS:Vol.I, 312]*).

Речь идет, таким образом, о широко распространенных в то время навыках сольной импровизации, часто основанной на преобразовании в заданном напеве какого-либо тона, мелодического интервала или мотива в более сложную фигуру-диминуцию, группу тонов в мелких длительностях, обозначающуюся вплоть до эпохи барокко с помощью различных терминов, в том числе *passaggi*, *gorgia*, *glosas*, *divisions*, *cantus coloratus*³⁵².

Каким именно образом эти фигуры, виртуозные интерполяции импровизировались менестрелями — специально никто из их современников не пояснял, но реликты такой практики не иссякали, как из-

вестно, вплоть до XVIII в. Конкретные же способы «расщепления простых тонов» преподавали в своих учебниках лишь музыканты-грамотники XVI в.³⁵³

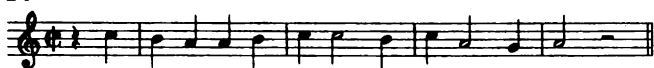
В примере 13 показано, как Герман Финк рекомендовал колорировать простые исходные напевы (строки «а» и «b») с помощью предлагаемых им фигур (строки «а-1», «b-1»).

13

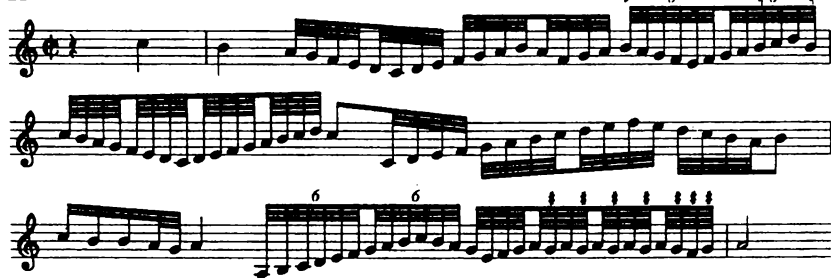


Сравним также фрагмент верхнего голоса из мадригала Стриджо (пример 14) и его же диминуированную реализацию у Дж. Далла Каза (пример 15).

14



15



Цели большинства таких пособий заключались в обучении методам импровизированной переработки готовых полифонических пьес и вообще нотированной музыки, следовательно, это явление в целом уже не относится напрямую к менестрельной культуре, а скорее принадлежит к ее реликтам, к начавшейся к тому времени эпохе напряженного взаимодействия двух концепций музыкальной практики — устной и письменной.

Вместе с тем и такие реликтовые материалы могли бы стать основой для реконструкции свободной манеры пения и инструментальных соло, характерных для менестрелей. Импровизаторский аспект жонглерского профессионализма можно пытаться воссоздавать, видимо, лишь на основе сочетания с исполнительским экспериментом.

А чисто музыковедческие, аналитические методы уместнее направить на исследование проблемы менестрельной самобытности, интонационной индивидуальности сохранившегося нотированного материала. Например, популярно-менестрельная песня в Европе оказалась довольно консервативной и стойкой: жонглерская монодия не утасует с последними «труверскими» рукописями, а продолжает существовать зафиксированной и в песенных сборниках XV–XVI вв., сохраняя в себе многие свойства более ранней жонглерской традиции.

Средневековая светская (а также популярная духовная, внелитургическая) монодия в целом образует грандиозное культурное наследие, но основательно обобщать ее устные и жонглерские свойства пока рано, ведь ее изучение только начинается. Прежде гораздо меньше обращали внимание на раннеренессансные рукописи, содержащие сотни монодических шансон явно «пост-труверского», полуфольклорного-полукуртуазного свойства в рефренных и свободных строфических формах, ибо весь этот репертуар автоматически считали только собранием теноров (либо, иных голосов), извлеченных (по одному) из разных полифонических пьес³⁵⁴. Процедура извлечения из многих полифонических пьес по одному голосу и переписывания всех изъятых мелодий в одну и ту же книжку объясняется тем, что копируемый напев — это светский *cantus prius factus*, заданный напев, весьма удобный для использования в новых композициях. Но до первой обработки этот напев когда-то был популярной песней, и лишь затем был подхвачен полифонистом, трансформирован в интонационном и мензуральном отношениях, т. е. изменен довольно ощутимо и, наконец, снабжен контрапунктирующими голосами³⁵⁵. Другой полифонист, занимствуя тот же популярный тенор, шел дальше в его трансформациях, размывая остатки былого естественного контура, свойственного напеву в прошлом, в устном бытовании. Поэтому если из повседневного употребления напев исчезает, то его препарированная, мало на него похожая версия, сохраненная в полифоническом контексте, сама по себе не восполнит и не заменит песню.

Однако если современному ученому ничего более не остается, то приходится в наши дни воспроизводить работу того же средневекового компилятора — извлекать из полифонических пьес и «соби-

рать» (но в иных целях) «народные напевы» и все варианты, распознавая их по характерным текстовым зачинам³⁵⁶.

Но качество вариантообразования напева в устной традиции, как известно, резко отличается от способов его трансформации в композиторских обработках³⁵⁷.

Своеобразие таких напевов следовало бы проследить по их формульности, т. е. по характерному проявлению устности вообще, а в идеале затем попытаться выделить в этой формульности ее жонглерские признаки.

Ведь средневековые мелодии ранее всегда анализировались почему-то либо «по ладам» (атрибуция к тому или иному тону григорианики), либо «по формам» (выделение повторов, разделов, их буквенная маркировка и т. п.). Этим цели исследования исчерпывались. А к формульности светской монодии впервые обратился В. Виора, выделив перечень основных контуров, вариантно воспроизводимых большинством напевов. Такие исходные модели, правда, названы у него не формулами, а «элементарными мелодическими типами» [597].

Подобные модели, по-моему, действительно можно выделить, и не только на общемелодическом, но и на мотивном уровне. Ведь на этом, была построена мелодическая техника как менестреля-певца так и менестреля-инструменталиста. Профессионал скорее всего работал с общепринятым (и часто международным) фондом таких многоуровневых моделей, которые можно сгруппировать следующим образом:

1. Краткие мигрирующие мотивы: ладовые попевки, интонационные обороты; формулы инструментальных наигрышей — «аппликатурные мотивы» (т. е. порожденные особенностями инструмента), влияющие на певческую импровизацию при инструментальном сопровождении. Эти модели при повторах выполняли и своеобразную метроритмически-формообразующую роль. Х. Бесселер хорошо сравнил ее с ролью танцевальных формул³⁵⁸.

2. Мигрирующие меломодели: типизированное сочетание в напеве двух и более фраз, каждая из которых вокализует один стих. Совокупность этих фраз-стихов составляет единое мелодическое построение, относительно обособленное в интонационном и смысловом отношениях. Именно такие сочетания В. Виора анализировал как «элементарные мелодические типы», обнаружив, что они особенно характерны для песен не фольклорного и не книжного («композиторского») плана, а для бытовых (*usuellen*) песен, встречающихся в старопровансальских и старофранцузских песенниках [597:995]. Речь идет здесь, таким образом, о формульно-типизирующих свойствах менестрельной мелодии.

3. Мигрирующая индивидуальная песня: своего рода «устный шедевр», полностью проявившийся только в момент выступления единственного автора-исполнителя, но и сегодня частично обнаруживающий свои самобытные свойства в нотированном памятнике. Правда, запись уже могла быть результатом известного формульного нивелирования авторской вещи в процессе ее миграции — переимствования, переименования и контрафактуры.

Все три названные здесь группы представляют собой три слоя того материала, с которым менестрель скорее всего работал одновременно, извлекая его в момент творчества «по всей вертикали». Наиболее формульный слой (группа 1) и наиболее индивидуальный (группа 3) располагаются в воображении менестреля как два полюса творческой активности, взаимодействие которых порождает распространенные меломодели (группа 2). Оригинальная индивидуально-авторская мелодия в чужих устах и чужой игре пронизывается привычными мотивными формулами зачина и каданса, украшениями и колорирующими наигрышами-диминуциями, но не уничтожается ими, а просто переводится на общепрофессиональный язык, получая возможность быстрого распространения, популяризации в качестве нового напева (so novel, как сказали бы в жонглерской среде Прованса). В связи с этим можно сравнить яркую и динамичную танцевальную песню Нейдхарта фон Ройенталя «Солнцем май озарил» с менее индивидуальными воплощениями той же модели. В примере 16 в строке «а» дана транскрипция начала этой песни Нейдхарта; строка «b»: начало напева из венской пасхальной «игры» 1472 г.; строка «с»: рефрен из старофранцузской мотетной рукописи [318:Bd.2, 79]; строка «d»: начало одной из испанских «кантиг» в транскрипции И. Ангlesa [597:999]:

16

a
Mey_e dein lih_ter schein und die chlai_nen vo_ge_lein

b
Ist das wor, ist das wor zo sint gol_din un_ser hor!

c
Fi_nes a_mou_re_tes ai, ki ke me tie_gue pour sot

d
pois madr' é do que tri_llou o ba_si_lis qu'e o dra_gon.

В той же (второй) группе из трех, перечисленных выше, имеются в виду не только ходовые, клишированные обороты, но и единичные выделяющиеся мотивы — скачки, ономотопея (звукоподражания), — в том числе фольклорно-жанровые (мотивы-выкрики, мотивы плача и т. п.). Их повторы или варианты могут наряду с привычными мелодическими оборотами протянуть интонационную линию, выстроить нетривиальную *меломодель*. Подобные признаки можно обнаружить в английской лирической песне «Пташка на кусте шиповника», записанной почти мензурально в конце XIII в. В примере 17 привожу ее начало в транскрипции М. Букофцера [230:113]:

17



Несмотря на характерную общую стройность, взаимосвязь мелодической фразы со стихом здесь нетрудно заметить, например, повтор слова *brid* («пташка») в третьем такте, выходящий за пределы восьмисложника [230:113]. Идущая от книжной поэзии строгая размеренность строфы поколеблена здесь благодаря спонтанно-музыкальным импульсам³⁵⁹. Все в целом ассоциируется с лирическими причитаниями. То же в тексте: «Пташка на кусте шиповника, пташка, пташка на шиповнике, вся наша природа идет от любви, жажды любви...». Пронизанная вариантными повторами мотивов, эта нотированная запись песни могла быть и материалом, и результатом жонглерских обработок.

А об «индивидуальной песне» по отношению средневековому материалу впервые писал Б. Штебляйн, подразумевавший под этим, правда, только такие песни, напев которых в ходе своего развертывания реагирует на смысловые узлы текста (См. примечание 185). Но к индивидуальным песням можно было бы отнести и такие, в которых характеристичность преобладает над формульностью в мелодике. Подобные напевы не теряют своей самобытности даже в нотированном виде.

Так, уже упоминавшийся певец Нейдхарт фон Ройенталь, шокировавший собратьев вызывающе нетривиальной манерой творчества, пользуется в своих песнях и долбящими мотивами-репетициями, и остинатными интервальными формулами, и целыми фразами без едино-

го поступенного хода, сочетая все это с изящными интерполяциями укороченных мотивов-стихов и с нерутинными кадансовыми оборотами. Эти свойства заметны в его песне «Спой, петушок золотой», а также в радикальной переработке того же напева другим шпильманом, его анонимным последователем в песне «Май пришел». Несмотря на острую характеристичность этих версий, их интонационная связь со всеобщим формульным фондом самоочевидна, что заметно при сопоставлении обеих названных песен [435:72] в примере 18 — а) «Спой, петушок золотой»; б) «Май пришел» — с помещенным в примере 19 напевом Кретьена де Труа «D'amors ke m'ait».

18 а

Sieg ein guld. ein hun ich gib dir waicze schiere so wurd ich fro
sprach sie nach den hulden ich da singe
als mir hewer auch der myme were wolt sie durch ir seligkeit meine laidt
werden ia ist mein kum. mer kla _ ge _ pe _ re

18 б

Mayen zeit one neidt freunden geit widerstreit
sein wi. der ka. men kan uns allen helffen
durch das Gras sind sie schon gedrungen und der walt manigvalt ungetzalt ist der schalt

19

D'a. mors ke m'ait to. lut a moy n'a li ne me veult re _ te _ nir

Еще более яркая характеристичность песни Нейдхарта «Май, твоя чудесная пора» с упорной остинатностью в мелодике даже напо-

минает сегодня стиль произведений Карла Орфа [548:196], особенно во фрагменте, приведенном в примере 20.

20



Таким образом, слишком элементарным был бы взгляд на средневековую песенность как на внеперсонально-заунывное следование традиционной формульности, скудному набору попевок. Но и индивидуально-опусный подход к напевам средневекового репертуара (как к романсам XIX в., например) также был бы упрощением.

Средневековая жонглерская монодия находилась в движении, жила своей вариантностью, исхившей из сложного взаимодействия оригинальности и формульности. В этой монодии, с другой стороны, в не меньшей степени, чем в полифонии, применима категория «заданного напева» (*cantus prius factus*), подвергаемого переработкам (см. также [597]). Здесь гораздо чаще, чем можно предположить, все основано на преобразовании готовых элементов (вариантотворчестве, диминуировании, фрагментации, смещении), ладовых формул, протяженных мелодических образцов. Любая ссылка на один конкретный напев конкретного автора часто оказывается при этом условной: мелодия либо сохранилась в нескольких вариантах, либо оказалась переработкой, либо просто насыщена формулами, известными по другим песням. При этом распевы, диминуции, любые признаки виртуозности, «мелодического проворства» могут быть в равной степени как вокального, так и инструментального происхождения³⁶⁰.

Средневековые источники, сообщая подробности об игре инструменталистов, перечисляют те же рондели, каролы и лэ, вообще не только танцевальные песни-наигрыши, но и песни-повествования, орнаментированные рапсодические напевы-монологи. Не случайно и в трактате Грокейо в разделе об инструментальной музыке (группа *sonus*) даны жанровые обозначения, уже фигурировавшие среди вокальных форм. Это не означает, однако, что инструменталисты элементарно воспроизводили «вокальную музыку». В отношении большинства жанров на практике явных предпочтений ни пения, ни инструментальной игры не было. Лишь эпос требовал непрямого участия певца, а так называемые *notes, sons* («наигрыши»)

и т. п. подразумевали только инструментальное звучание. В остальном же любой напев (даже с текстом) в одинаковой мере считался поводом как для певческого, так и для инструментального выступления, для импровизирования своего рода фантазии. Инструментальное солирование выстраивалось, естественно, по своим законам, исходя из эффектов, обеспечиваемых тембровыми, аппликатурными, регистровыми и т. п. возможностями данного инструмента, и не сковывалось вокальными жанровыми ограничениями. Напев был лишь заготовкой для свободной рапсодии на виеле, лютне, арфе или флейте.

«Еще недостаточно выяснено, каким образом ведет себя в каждом случае такая вокальная “заготовка”, включая ее типологические признаки — используются ли они как преимущественно исходный материал, более или менее оттесняемый на задний план при выработке специфически инструментальной версии, либо в равной мере и как порождающая мыслительная модель, своего рода лейтсхема, обыгрываемый каркас, на который ориентирован импровизирующий игрец на ребеке или пифар, манипулирующий инструментальными формулами, украшениями, варьированием, парафразами, октавными переносами, созвучиями <...>. Однако это <....> всего лишь один аспект довольно запутанных многогранных взаимодействий между вокальными и инструментальными способами развертывания» [555:10].

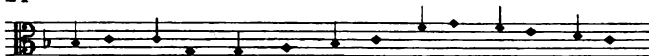
Когда в «Бруте» Васа (ст. 3338—9) говорится «он научился <....> играть на арфе лэ», а в «Персевале Гальском» сообщается о жонглерах, игравших на виеле лэ, наигрыши (sons et notes) и кондукты [FJA:№172], то имеется в виду во всяком случае виртуозное, расцвеченное диминуциями солирование. Ведь сольным (одноголосным) кондуктом, по признанию Грокейо, называли орнаментированный («коронованный») кантус, помещенный в его трактате и среди инструментальных форм. А лэ (или лях, дескорт) фигурировал в источниках часто как сольный инструментальный жанр, а не только как поющее повествование. Парадоксальность этого жанра в одном его наиболее менестрельном свойстве, сохраненном в памятниках — вариативности строфы: ведь это чуть ли ни единственное многострофное образование, каждая строфа которого пелась на новый напев в новой структуре, что напрямую отражалось и на инструментальном варианте, придавало ему в целом поэмно-фантазийный характер, своеобразную открытую форму. Поэтому, когда один из персонажей романа «Бевис Гемптонский» берет ротту и играет на ней подряд «три лэ» (ст. 3100—1), то вполне возможно, что речь идет на самом деле о трех разных строфах (лессах). Именно строфы лэ пелись поочеред-

но в компании придворных дилетантов в «Романе о Горне», когда арфа пошла по кругу: каждый играл и пел свою строфу. Более того, не только новый напев, но и новый тембр мог вступать в начале строфы: такая ситуация, вероятно, имеется в виду в «Бруте» [264:22], когда подряд упоминаются звучания лэ на виеле, лэ на арфе, лэ на шалмее и т. д. Столь свободное последование могло объединяться либо единством повествования, либо повторами напева, допускавшимися в ранних лэ. Этот жанр был вообще одним из самых популярных в XIII–XIV вв., а ранние образцы нередко выдержаны почти в фольклорном духе, например, лэ, который сочинил Эрнуль Вьель из Гатине [418:29], поражает сходством с провансальской танцевальной песней «Все цветет» (см. пример 4). Дж. Уестреп справедливо рассматривает лэ как популярную музыку рапсодического характера [592:247–250]. Если жонглер предлагал средневековой публике послушать, например, «Лэ о жимолости», ему внимали с энтузиазмом независимо от того, собирался ли он рассказывать, речитировать или петь эту захватывающую мелодию, или просто использовать напевы этого лэ в своей игре на инструменте — во всех случаях успех популярной вещи обеспечен. Правда, в инструментальном варианте требовалось «сладостно-напевное» звучание либо виртуозное решение. Индивидуальную мелодику высоких образцов этого жанра, вероятно, производят изобретательные лэ Гильома де Машо, который, кстати, писал об игре на роге и на ротте наряду с лэ еще и таких пьес, как *dis* (сказы-повествования), *chans* (напевы), *notes* (наигрыши) и дансы [416:Vol.3, 242]. Сходный набор жанров — «дансы, наигрыши, балери», «лэ о любви, дескорты и баллады» — перечисляется в «Романе о графе Анжуйском» как репертуар игроков на лютне, виеле, псалтерии [566:25].

Менестрель, игравший на виеле, мог не только заменить певца, не хуже его орнаментировать напевы монодических песенников, но и аккомпанировать ему, играя параллельно свою версию-фантазию то гетерофонно, то с помощью бурдона, фигураций, диминуций, прелюдий, отыгрышей и т. п. см. [492:738]. Здесь у инструменталиста и его партнеров — у певца и, возможно, других инструменталистов — довольно большая свобода выбора. Не упускали такую возможность и те искусные менестрели, которых хвалил автор пособия XIII в. «О семи таинствах», когда сообщал, что они «поют с инструментальными» (*cantant cum instrumentis*), дабы подбодрить своих слушателей³⁶¹. Песенные памятники не могли не запечатлеть следы, отголоски смешанного музицирования. Т. Жероль приводит в этой связи в пример

нотированную фразу, подтекстованную одной гласной «а» и заполняющую собой песню Джауфре Рюделя «Не спеть тому, кто не силен в напеве», и другой подобный случай с такой же фразой-постлюдией (на гласной «е») в песне Тибо Шампанского «К утешенью сочинен напев», справедливо считая эти два примера маленькой инструментальной кодой [325:83]. А в песнях Освальда фон Волькенштейна вообще много таких неподтекстованных фраз, явно свидетельствующих о влиянии инструментальной практики. Наиболее выразительны такие, например, парные фразы с вопросно-ответной структурой, в которых «ответ» явно инструментален (пример 21).

21



Ain je — te_ rin, junk, frisch, frei, fruet,

Исполнение подобных фраз было наверняка артикулированным, шло за речевыми ритмами³⁶². Менестрели-инструменталисты играли и варьировали популярные напевы, связанные у их публики со знакомым поэтическим текстом, всегда повторно произносимым про себя. Французский глагол *dire* не случайно, как уже отмечалось, связывал понятия «говорить» — «петь» — «играть» (на инструменте).

Этому речитативно-артикуляционному принципу инструментальной игры противостоял другой принцип — орнаментально-динамический, основанный на стремительном, насыщенном диминуировании простой мелодической «заготовки» с помощью инструментальных формул. Их множество выписано в эстампи из лондонской рукописи. Но даже эти виртуозные пьесы допускают свободу дальнейшего орнаментирования, и сегодня их часто именно так исполняют — с многочисленными расширениями (см. анализ дискографии эстампи у Ф. Крейна [251]).

В такой манере игрались менестрелями вообще все танцевальные песни и наигрыши — каролы, дансы («дукции») и т. п., и их можно было бы тем же путем реконструировать.

Характерна, например, итальянская эстампи «Источник радости». Привожу ее первый раздел (*Prima Pars*) в транскрипции Т. Макги (пример 22).

22





Ее формульные обороты встречаются и в других пьесах той же рукописи. Восприняв эти мотивы как мигрирующие, можно с их помощью диминуировать и другие танцевальные напевы. Например, рондет-карола (*rondet de carole*) «C'est la gieus» процитирована (без музыки) в романе Жана Ренара «Гильом из Доля». Но напев с тем же инципитом использован в одном из двухголосных мотетов. [318:10; 446:149]. Поэтому, когда в средневековых повествованиях сообщается о менестрелях, играющих каролу, то способы их игры можно частично восстановить. Одну из версий исполнения инструменталист ныне мог бы предложить, колорируя этот напев с помощью мигрирующих формул из эстампи. Ниже в примере даны параллельно: а) фрагмент упомянутой каролы (в реконструкции Фр. Генриха); б) предлагаемый мной вариант ее диминуирования:

23



Профессиональное импровизированное глоссирование наверняка подразумевалось при большинстве упоминаний жонглерской игры. Однако если виртуозная выделка сочетаний из украшающих формул

всегда требовалась, то не совсем ясно, как играли на виелах, например, эстампиду «Начало мая» те два жонглера, о которых рассказал биограф Раймбаута де Вакейраса. Если звучало только то, что дошло до нас в рукописи, то получается, что жонглеры играли либо поочередно (но об этом ничего не говорится), либо в унисон (а это технически почти невозможно, да и звучало бы неинтересно). В тексте одной из мистерий XV в. содержится фраза «так сыграем эстампи на двух наших добротных инструментах» (*Et sy disons une estampe / De poz .II. bons instrumens*) [181:8]. Но сложная мелизматика эстампи предназначена явно для солиста, и если к нему присоединились другие, то вовсе не с безумным намерением попасть с ним в унисон в его быстрых пассажах, а с более естественной задачей. Х. Хайде вполне справедливо считает, что эстампи могли исполняться с добавлением трубы, играющей бурдоны; и приводит примеры своей реконструкции такого импровизированного двухголосия [358:162–166]. В подтверждение можно вслед за ним сослаться на редкий образец (пример 24) записи шпильманского ансамблевого музицирования XIII в. из оксфордской рукописи (Bodley. Douce 139).

24



(Bodley. Douce 139).

Основная мелодия помещена здесь в среднем голосе, а верхний бурдонный тон наверняка исполнялся трубой (или ударными инструментами, см. [358:163]). О добавлении бурдонизирующих тонов при игре эстампи очень осторожно пишет и Ф.Крейн [251], по традиции явно подразумевая даже под столь элементарной полифонией нечто более сложное в сравнении с монодией. Но ведь уже, например, звучание одного органиста (или волынки) никогда не было «одноголосным», а шло всегда с бурдоном, в этом и природа такого инструмента (не говоря уже о многоголосных свойствах щипковых — арфы, псалтерия и т. п.).

В «академической» музыковедческой психологии до сих пор сохранилось необъяснимо магическое отношение к тезису о «возникновении» многоголосия как дара средневековой Европы всему человечеству. Кодексоцентристская музыкальная историография истолковывала

появление первых полифонических памятников как прогрессивный переворот в искусстве, как «изобретение» многоголосия и т. п., хотя древнейший опыт многоголосного пения и музицирования во многих культурах мира, включая европейскую фольклорную и жонглерскую традиции, развивался независимо от намерений клириков IX–XII вв. занести образцы такого пения в свои латиноязычные пособия.

Переход от «одноголосия» к «двухголосию» по школьно-арифметической логике представлялся шагом прогресса, развития, усложнения техники, хотя все знают, что, например, выстроить в ансамбле унисон куда труднее, чем петь по разным партиям, а в коллективных импровизациях унисон даже исключен. При любом совместном пении «одноголосие» само по себе, как известно, явление изначально весьма условное, а в сочетании инструментов разных видов и групп акустическая «монодия» невозможна вообще. Ведь в разнообразных инструментальных ансамблях, в изобилии представленных средневековой иконографией, было бы гораздо труднее избежать многоголосия, добиваясь унисона или чего-то подобного.

Популярное многоголосие, полифоническое музицирование существовали в Европе издавна, и не только в фольклоре, но и в практике вышколенных церковных певчих³⁶³. Большинство рассуждений средневековых теоретиков о дисканте и дискантировании было обращено, как показал Э. Феранд, к импровизирующим певчим, а не к пишущим сочинителям. В XV в. теоретики предпринимают попытку терминологически отделить полифонию импровизированную от письменной³⁶⁴.

Способы полифонической импровизации, принятые в менестрельной среде и в фольклоре получили затем в описаниях теоретиков наименование *sortisatio*, идущее от лат. *sortitio* — «бросание жребия». В применении к музыке этот причудливый термин указывал на принцип случайности, непредвиденности при совместном импровизационном музицировании и фактически использовался как синоним понятия «импровизированный контрапункт»³⁶⁵.

Противопоставление импровизации и письменного сочинения принимало в речи различные лексические формы³⁶⁶. В словаре Гриммов [DW] дан глагол *sortisieren* — «сортизировать» — т. е. импровизировать многоголосие. Это слово встречается, например, в описании одной герцогской свадьбы в Штутгарте в 1575 г. [459:№30]. Среди озвучивавших эти торжества инструментов автор хроники называет цинки, флейты, поперечные флейты, шалмен, бомбарды, ранкеты, трубы, тромбоны, а также струнные (лютня, ребек и т. п.)

Здесь же «изысканно настроенные вместе» (zamen fein gestimbt) шесть волюнок «совместно сортизируют, и друг друга искусно украшают» (zusammen sortisieren / ein ander so gar wercklich ziern). И все прочие инструменты играют «ангельскую музыку», сладостность которой заключена в искусной гармонии и в «хорошо звучащем согласии» (wol lautender Symphoney) на четыре, на пять и на шесть голосов. Слышна была и свадебная песня, которую «фигурировали» тромбоны с певцами. А вслед за этим описаны импровизации мальчиков-певчих, которые «умели приятно колорировать» (so lieblich konten colorirn), и других музыкантов [459:№ 30].

Обозначения полифонической импровизации встречались, таким образом, не только в ученой, но и в бытовой лексике как нечто привычное. В XII–XIV вв. и профессионалы, и любители могли, музицируя, легко перейти от напева к многоголосию и наоборот. Это могло быть и пение параллельными интервалами, и орнаментированная импровизация над медленным, протянутым напевом³⁶⁷.

Тинкторис в трактате «Об изобретении и использовании музыки» восхищается мастерством немецких лютнистов, умеющих превосходно импровизировать над любой заданной мелодией, а также двумя фламандскими инструменталистами, братьями Шарлем и Жаном Орб, музицировавшими в ансамбле на виелах в Брюгге³⁶⁸.

Вероятно, в подобном стиле музицировали на свадьбе в Аугсбурге (1518) и те менестрели, которые в «танцхаусе» играли на двух трубах «двухголосую мелодию» (zwayerley melody) и «великолепно звучали вместе со струнными» (gar herrlich in ainander erhalten mitsampt andern saitenspilen» [459:№ 10]).

Высшей школой мастерства полифонической импровизации для менестрелей, игравших на шалмях, трубах и сакбутах было, как известно, участие в музицировании ансамблей типа alta [200; 221], в особенности когда игрался бас-данс — воплощение особого придворного блеска и грациозности. Неритмизованная мелодия тенора, над которой импровизировали полифоническую фактуру, держалась в памяти у всех ансамблистов. Менестрель должен был с особым блеском владеть импровизаторским мастерством, чтобы музицировать в столь обязывающем жанре. Представление о стиле такого многоголосия дает одна из немногих наиболее ранних записей бас-данса (ок. 1470), сохранившаяся в итальянском манускрипте в Перудже (Пример 25). Здесь в нижнем голосе выписан популярный в то время тенор, а в верхнем — образец инструментальной импровизации [425:238–239].

25

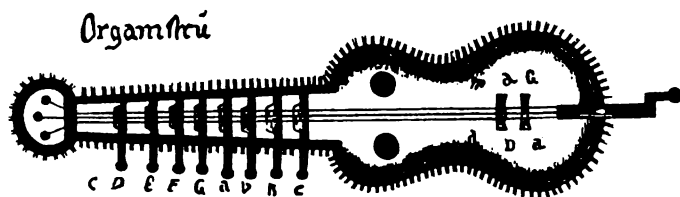


(Basse danse Gulielmus)

Задачи исследования такого менестрельного многоголосия методологически сходны с уже излагавшейся проблематикой монодии³⁶⁹. Ныне общеизвестен вывод о том, что многие свойства старых полифонических образцов стали отражением устной практики [598; 602]. В западноевропейских памятниках можно найти немало образцов «бытовой», «популярной» и т. п. полифонии, как певческой, так и инструментальной. Это — помимо ранних инструментальных табулатур, например, Робертсбриджского кодекса [533] — всевозможные многоголосные фрагменты в монодических песенных сборниках (в том числе неподтекстованные), полифонические пьесы (песни) Германа Зальцбургского, Освальда фон Волькенштейна. «Менестрельно-бытовую» полифонию, в том числе инструментальную, могут иллюстрировать даже некоторые мотеты. Это не только знаменитый неподтекстованный мотет XIII в. с загадочной рубрикой *In seculum viellatoris* (явно для игры на виелах), но и, например, помещенные среди «труверских» напевов «Королевского песенника» (BN fr.844) двухголосные песни в мотетной нотации [175:304]. Еще П.Обри упоминал об отдельных явно жонглерских мотетах в комментарии к своей фундаментальной публикации [179]. «Мотетный стиль» не был в этом плане единым. Если Грокейю советовал петь мотет только перед образованными ценителями, то теолог начала XIV в. Пьер де Палюд ставил этот жанр в один ряд с уличными

песнями: «Доброхотно воспевайте Господа <...>, да только не в суметной и гнусной усаде, подобно тем, что поют мирянам мотеты, песенки и каролы»³⁷⁰.

Сбор конкретных примеров, образцов и выработка аппарата их анализа не могут составлять предел стремлений при исследовании народной музыкальной культуры Средневековья, ведь это лишь ее наиболее неподвижный слой, исходный материал. Другая сфера — способы колорирования, диминуирования и гокетирования такого многоголосия, комбинационной игры формул. Это наиболее сложный, мобильный аспект жонглерского творчества, полностью восстановить который нельзя, но распознать частично по отдельным намекам в записи и по реликтам можно. Так, практика коллективной полифонической импровизации сохранилась вплоть до XVIII в. (правда, в церковной среде [477], либо в фольклоре) и о ее методах, о конкретных примерах и подробностях мы можем узнать также и по довольно поздним данным. Техника гокета также происходит из импровизаторской практики, а не из «композиторской» процедуры, как ранее полагали [254], поэтому и записанный гокет помогает восстановить живой облик шпильманского «сортизирования». Но такая реконструкция имеет смысл, только если в ее процессе музыковедческие методы сочтутся с исполнительскими. Думаю, что такому теоретико-практическому синтезу принадлежит будущее.



Когда у Рабле по сюжету «Пятой и последней книги о героических подвигах славного Пантагрюэля» на празднестве в королевстве Фонария³⁷¹ вместе со своими подданными — фонарями и светильниками — отплясывает сама королева, то полнота описания карнавальной ситуации довершена перечислением всего, что при этом было сыграно ансамблем менестрелей, — всех танцевальных песен³⁷². Их число неимоверно — всего 175 текстовых зачинов, т. е. здесь процитирован первый стих каждой песни, и из цитат выстроен целый каталог. Казалось бы, в этом — одно из проявлений «карнавального использования чисел» у Рабле, когда он, по словам М. Бахтина, совлекает с них священно-символический ореол, развенчивает их, «профанирует число»³⁷³.

Однако еще удивительнее то, что именно здесь Рабле не мистифицирует читателя, а проявляет эрудицию в сфере популярной музыки своего времени: все песни в списке реальные, и в различных источниках XV—XVI вв. можно обнаружить не только эти же зачины, но и полные песенные тексты, в том числе и с нотацией.

В монодических песенных сборниках XV в. представлен, как известно, популярный репертуар, курсировавший в устной традиции задолго до записи. Здесь, а также и в песенных сборниках XVI в. зафиксированы, по существу, реликты уже изживавшей себя менестрельной эпохи. Составители таких песенников считали нужным объявить в первую очередь не об авторах³⁷⁴, а о свойствах, интересовавших покупателя — ренессансного горожанина: о новизне предлагаемых пьес и об их предназначении.

Выражения «новые шансон», «новосочиненные», «впервые напечатанные» или «Книга <...> шансон <...>, новоисправленная и дополненная несколькими шансон, ранее не печатавшимися»³⁷⁵ повторяются на титульных листах многих палеотипов.

Второе, о чем уведомляют издатели — это косвенное указание на адресат и возможности использования песен, часто уже в заголовках разделяемых на ученые композиции и на популярную музыку, соответственно для профессионалов либо любителей³⁷⁶. Например, у Сузато: «Двадцать шесть музыкальных и новых шансон как для голоса пригодных, так и удобных для игры на различных инструментах». Не привычное для нас выражение «музыкальные шансон» — *chanson musicales* — было в ту эпоху очень распространено, встречалось не только у Сузато, но и в заголовках сборников Пьера Аттеньяна (1528–1531 гг.), и у других издателей. *Chansons musicales, chansons de musique* — ходовые указания на определенный жанр — полифонические песни, сочиненные клириками (или придворными капельмейстерами) и предназначенные для исполнения профессионалами³⁷⁷.

Этому выражению противопоставлялось понятие из «низовой», популярной сферы — так называемая *chanson rustique (rurale)* — «рустиканская шансон», «простецкая песня»³⁷⁸. Эта пара эпитетов (*musicale* — *rustique*) стала распространенным выражением, словесным клише в текстах заголовков нотных сборников, например, «Собрание всевозможных новых шансон, как простецких, так и ученых («музыкальных», т. е. «композиторских»)», «Собрание всевозможных новых шансон, как музыкальных, так и простецких», «Собрание всевозможных новых шансон, как музыкальных, так и простецких, подобранных из числа привлекательнейших и забавнейших» и т. п.³⁷⁹.

Часто это ненотированные сборники стихотворных текстов, уже в своих версификаторских свойствах отразивших специфику обеих сфер и ясно обнаруживших, как писал Т. Жероль, «различие между теми шансон, которые предназначены в качестве текста к ученым музыкальным композициям, и теми, что доступны пению всякого, например <...>: *Новосочиненные шансон для всякого пения, как ученого, так и простецкого. Париж: Жан Бонфон, 1548*»³⁸⁰. Речь идет о двух типологических сферах, о которых крупнейший специалист по многоголосной и монодической шансон XV–XVI вв. Х. М. Браун пишет особо: «Термины *chanson musicale* и *chanson rustique* обозначали две наиболее общие тенденции во французской светской музыке того времени»³⁸¹. Под названными тенденциями подразумевается, вроде бы, все то же извечное разделение музыки на утонченную и общедоступную, свойственное культурам почти всех времен и народов, но на каждом конкретном этапе наполняемое самобытным историческим содержанием. В данном случае применимы и категории Грокейю (о них глава 4): понятию *chanson musicale* соответствуют все те раз-

новидности светских песен, которые парижский мыслитель назвал бы «ученой», «размеренной» и т. п. музыкой, а сфере его *cantus publicus* близка *chanson rustique* с той лишь разницей, что «простецкая шансон» примыкает скорее к популярно-менестрельной сфере, чем к куртуазно-менестрельной.

Первым (еще в 1874 г.) обратил внимание на характерную для раннепечатных сборников оппозицию «простецких» и «музыкальных» шансон французский филолог Ж. Ассеза, считавший это противопоставление самым показательным и приравнивавший его к делению на песни «менестрельские» (*ménétrières*) и «музыкантские» (*musiciennes*), также широко принятому в то время и даже «модному по меньшей мере в течение полувека» [269:35, note 1].

Бретонский современник Рабле, писатель Ноэль Дю Файль, знаток всех жанров музыкального искусства своего времени, так описывал одну из сцен музицирования в новелле «Простецкие (*rustique*) и забавные беседы мэра Леона Лядюльфи»: «Оказавшись на месте <...>, они как никогда складно запели: <...> “Сердечко”, “Увы, замуж отдал меня отец”, <...> “Соловей в лесочке”, “В Авиньоне на мосту” <...>, и другие подобные песни, скорее менестрельские, чем музыкантские (*plus menetrières que musiciennes*)» [269:35]. Во времена Дю Файля и Рабле «музыкантами» все чаще обозначали уже не только сочинителей «ученой музыки» (из композиторов своего времени Дю Файль упомянул только Клемана Жанекена) или образованных певчих, но и нотногограммных инструменталистов. Менестрельный же способ существования музыки, хотя и все более фольклоризировался, но и продолжал господствовать в праздничном быту. Не случайно тот же Дю Файль, описывая ход одного диспута о музыке, заявляет, что ему неведомы иные музыканты, кроме менестрелей, и иные музыкальные формы, кроме различных типов песен *rustique* (простецких шансон, танцевальных песен и т. п. [567:348]).

«Простецкие шансон» представляли собой существенную часть того популярно-менестрельного репертуара, который циркулировал между потешными корпорациями («аббатствами разгула», «конфрериями дураков») всех слоев общества и был в нем чуть ли ни единственным проявлением целостности в светском аспекте. «Займствованные из быта среднего сословия, эти мелодии приходились по вкусу также и придворным кругам» [357:376]. Стилистически и функционально они продолжают в известной мере традиции каролы, эстампы, ротруанжа и других родственных жанров, распространен-

ных еще с XII—XIII вв. Все эти популярные песни, чаще рефренные и танцевальные существовали в быту XV—XVI вв. под различными названиями, в том числе «бержеретта», «дансери», «водевир» (*Vau de vire*), «во(ль)девиль» и т. п. В 1507 г. в тексте моралите «Осуждение трапезы» напечатан перечень девятнадцати шансон, «как музыкальных, так и вольдевиловых» (*tant de musique que de vaul de ville*)³⁸². Водевир — это поначалу нормандское жанровое ответвление тех же «простецких» городских песен, часто связываемое с легендарной личностью уроженца Вира (Нормандия) Оливье Баслена — ремесленника-сукновала XV в. и полупрофессионального шансонье. Тот же «водевир»³⁸³ усилиями народной этимологии приравнялся впоследствии к «вуа де виль» (*voix de ville*, букв. «голос из города», «городская музыка») и к «во де виль» (*Vaux de ville*) XVI в., уже не связанным с «нижнормандским колоритом», а составлявшим значительный и популярный слой французской городской песенности вообще. Эти патристические, застольные и т. п. шансон — то анонимные, то приписываемые Оливье Баслену и его окружению или жившему полтора столетия спустя адвокату и поэту-любителю Жану Ле У (ум. в 1616 г.) — представляют собой своеобразное явление городской культуры, социально-эстетически в чем-то сопоставимое с немецким майстерзангом³⁸⁴.

Историки [567; 410] часто обескуражены тем, что в распространенной ренессансной паре понятий (*chanson musicale* — *chanson rustique*) с музыкой явно композиторского плана сопоставлялась не фольклорная, но явно иная музыка. А это и «простецкие шансон», приравнивавшиеся к менестрельным, и шансон-водевиры, также совпадавшие с менестрельным репертуаром, и отличавшиеся принципиально нефольклорным, почти книжным характером водевиры О. Баслена и Ж. Ле У [567:236–237], хотя песни того же круга могли в источниках приравниваться к любым монодическим танцевальным песням³⁸⁵ и к уличным напевам³⁸⁶.

Монодические шансон большей частью были профессиональным жонглерским материалом (хорошо приспособленным для обработок), который к концу XV в. начал эволюционировать, перемещаясь в полупрофессиональную бытовую область музицирования, аналогичную майстерзангу, характеризующему постепенное отмирание менестрельного искусства через его фольклоризацию и через растворение его элементов в письменном сочинительстве.

В социо-культурном и типологическом отношении популярные песни, зафиксированные в XV в., теснее и непосредственнее отража-

ют менестрельные свойства, чем большинство песен более поздних, уже печатных сборников.

Два крупнейших песенника XV в. содержат те самые наиболее популярные «простецкие шансон», в том числе и некоторые из упоминавшихся впоследствии у Рабле и Дю Файля — это рукопись «А» и рукопись Байе.

Рукопись «А», содержащая 143 песни³⁸⁷, была издана филологом Гастоном Парисом и музыковедом Франсуа Огюстом Гевартом в 1875 г. Другая монодическая компиляция той же эпохи (конец XV в.) — рукопись Байе³⁸⁸, содержащая около 100 песен³⁸⁹, — издана в 1921 г. Теодором Жеролем. Все шансон этих сборников записаны одногласно, мензурально, в куплетно-строфических формах³⁹⁰ и долгое время считались не целостными образцами, а только результатом известной практики выписывания мелодии тенора (или другого голоса) из полифонической пьесы.

Открытием сравнительно недавнего времени стал, напротив, вывод о самостоятельном бытовании всех песен из рукописей Байе и «А», об их независимости от каких-либо полифонических композиций. Более того, в этих *chanson rustique* обнаруживаются устойчивые признаки жонглерского искусства. Здесь оно представлено настолько самобытно и непосредственно, что его с трудом можно вписать в уже сложившуюся сюжеттику книг по истории музыки, замалчивающих существование «посттруверской» позднесредневековой и ренессансной светской монодии (за исключением, разве что, песен майстерзанга).

Поэтому и содержание рукописи Байе анализировалось одно время как сборник отдельных голосов, а не песен, хотя и не приводилось ни одного примера полифонической пьесы-первоисточника, откуда напевы могли быть заимствованы³⁹¹. Этой ошибки не избежал и такой опытный медиевист, как М. Букофцер [232:173]. Лишь основательные изыскания в середине XX в. позволили во множестве нотированных песенных источников XV в. ясно отделить своды выписанных теноров от сборников самостоятельных одногласно зафиксированных песен³⁹².

При первом же взгляде на «простецкие шансон» XV в. можно заметить, что скриптор записывал их по памяти (либо «с голоса»), фиксируя то простейшие версии, то варианты со следами менестрельной обработки. Песни рукописей Байе, «А» и аналогичных (см. [324:LV; 223:16—17, note 6]) большей частью представляют собой именно такой материал. Его характеризуют как принципиально внефольклорную и внекомпозиторскую «третью» сферу, называемую

часто популярной музыкой. Еще первые комментаторы монодических шансон чувствовали их типологическую неоднородность, находя среди них пьесы не только «простонародного» или «куртуазного» характера, но и выделяя самую многочисленную третью группу — «промежуточную» (*intermédiaire*, [324:XX]), обладающую и некоторыми чертами первых двух. Отсюда и половинчатость определений («полународные» шансон, «провинциальное» творчество и т. п.)³⁹³. Вместе с тем не всегда это искусство отбрасывалось как «подпорченный фольклор» или неумелое любительское авторство. «Приятными шансон» (*plaisantes*), своеобразными поющими анекдотами с оттенками иронии и сатиры нередко характеризовались танцевальные песни, продолжавшие традицию каролы и дансери; более того, сообщалось, что их «играли менестрели или пели сами танцующие» и что они составляли основной фонд популярного репертуара [322:XII—XIII]. Речь идет по существу о том слое музыкального творчества, который я называю популярно-менестрельным³⁹⁴.

Самобытная жанровая сфера «простецких шансон» интересует нас здесь не в полном объеме, а лишь как проявление менестрельной культуры. Уже неоднократно писалось о тех песнях из рукописей «А», Байе и других, которые явно близки фольклорным образцам³⁹⁵. В дошедшем до нас элементарном начертании шансон этой группы не чувствуется почти никаких следов жонглерской инициативы, фантазии, обработки, хотя и ни в одном случае не исключено менестрельное авторство напева. Но особо ценны те песни, в которых свойства такого творчества оказались в той или иной мере зафиксированными, не ускользнули от доброжелательного писца, счастливо избежав под-сознательной «цензуры книжника».

Вместе с тем разделить все шансон, как это уже пытались делать, на пьесы фольклорного, профессионально-куртуазного и «промежуточного» характера невозможно, ибо много типологических нюансов оказываются сложно переплетенными. С этой классификацией не совпадут ни набор сюжетов, ни расклад форм, ведь почти в каждой группе повторится и деление, например, на песни любовные, пасторальные, сатирические, танцевальные или на силлабические, умеренно или интенсивно орнаментированные, песни со вступлениями и ритурнелями; в любой из групп возможна и классификация строфических структур (разновидностей виреле и других рефренных форм и т. п.). Так, в рукописи «А» (в издании Г. Париса) В. Ф. Шишмарев выделял песни о несчастливом супружестве («мальмарье»), о ревнивцах, песни шуточные, сатирические, любов-

ные или откликающиеся на крупные политические события; в то же время он отмечал и независимо классифицировал их многообразие чисто структурное, образное, типологическое³⁹⁶. Конкретная песня может отвечать параметрам сразу нескольких разновидностей, поэтому любые типологические определения могут быть даны лишь условно, в связи с характеристикой специально анализируемого жанрового свойства и т. п. Так, например, ближе всего к фольклору явно танцевальная «простецкая шансон» №136 из рукописи «А» с интерполированным в текст динамичным игровым диалогом:

26

Del la la ri viè re sont Les trois
gen tes da moi sel les Del la la ri viè re
sont Font ung sault et puis s'en vont (fine)
Je per dis as soir i cy. Je per dis as soir i cy
Le bon net de mon a my, Le bon net de mon a my
«Et vous l'a vez.» «Et vous men tez.»
«Et qui l'a donc?» «Nous ne sa von.»
De la la ri viè re D.C.

Т. Жероль относит эту песню к сфере *chanson de danse* с элементами театрализованного действия [322:XL]. В то же время рукопись «А» вообще известна как самый полный ранний источник популярных нормандских песен. А именно о нормандских, в том числе танцевальных шансон (дукциях) писал еще Грокейо. Поэтому и приведенную здесь дансу вполне можно было бы предположительно отнести к («поздним») «дукциям» по Грокейо, или к каролам, пронизывавшим, как уже отмечалось, танцевальные сцены в средневековых повествованиях.

С другой стороны, в рукописи Байе есть песни, казалось бы, самым непосредственным образом продолжающие менестрельно-курту-

азную («труверскую») традицию, обыгрывающие в своем поэтическом тексте все те же извечные мотивы, характерные для лирики времен Колена Мюзе, Монии Парижского, Гаса Брюле. Но даже наиболее эпигональные на первый взгляд тексты, как заметил еще А. Гастэ, не сводятся к «рабскому подражанию», ведь заимствуются лишь некоторые наиболее общие идеи, а форма обновлена, «экспрессия яснее, стремительнее, живее» [308:VI]. В песнях Байе весело отражена панорама жизни средневекового горожанина, часто сквозь призму менестрельной иронии и смеховой культуры. Каждая шансон несет в своем облике отпечаток конкретной жизненной ситуации, в которой она была сочинена или симпровизирована и в которой она необходима. Поэтому отличие этих песен от *chansons musicales*, сосредоточенных исключительно в сфере «ученой куртуазии», заметна уже в этом калейдоскопе поэтических мотивов, сюжетных и жанровых моделей — от песен-хроник и политических памфлетов до сатирических, застольных, гривуазных песен-фацетий, иногда и с трагикомическими нюансами, либо выстроенных наподобие лицедейской импровизации.

В пределах сборника Байе развернут контрастный фабульный рельеф. Его контуры деформируют даже изначально одноплановую любовно-куртуазную сферу. Если, например, мотив расставания с возлюбленной в песне «Первым майским днем» (№ 81) выдержан в наивно-пасторальных тонах, а монолог девушки, разлученной с милым дружкой (№ 76: «Как изнывает мое сердце, не вижу любимого, он так далеко от меня...») дополняет эту образную сферу, то героиня песни «Увы, ограбили меня» (№ 70), как выясняется из монолога покинутого ею парня, предпочла старого богача³⁹⁷. Любовные сюжеты часто изложены не без житейского простодушия: «Поцелуй меня, милая, прошу тебя <...>. — Нет <...>, если наделаю глупостей, огорчу свою мать» (№ 102). «Солнце закатилось <...>, и вас, красавица, я держал в объятиях, обнажены мы оба были...» — и т. д., эти подробности вспоминает кавалер, проникший к подруге в отсутствие ее отца, уехавшего на охоту, и резюмирует: «А я поохотился лучше, чем он» (№ 20). Воспоминания другого персонажа навеяны противоположным настроением, но не менее откровенны: «Я жалею о том дне, когда с вами лег в постель. Прочь из сердца моего...» (№ 58). В духе фольклорных «мальмарье» жалуется молодая жена, сидящая взаперти по воле старика-мужа: «Мне бы двадцатилетнего любовника <...>. Так кто, наконец, насладится моей любовью, когда ж меня девичества лишат?» (№ 67). А в песне №54 состарившийся авантюрьер вспоминает о своей былой удали, жалеет, что у него уже нет коня, что

он стар и должен навсегда забросить ратные дела (типичный образец «полународной литературы» по Т. Жеролу, [324:XXVII]).

Все эти сатирические, иронические, игривые мотивы, разумеется, сами по себе, становятся не столько исключительным признаком популярной шансон, сколько свойством смеховой культуры вообще, яркие элементы которой найдем еще в старопровансальской поэзии, например, в сирвентах или в жанре энуг.

Устойчивый жанровый мотив — ироническая жалоба — представляет собой гротескную смесь ламентов и самоиздевки и характерен как для популярных песен, так и для книжной поэзии. Вспомним неоднократно цитируемую у Рабле в «Пантагрюэле» популярную песню «Безденежье злее всех бед», своеобразный лейтмотив Панурга, персонажа, который охарактеризован как «милейший», но «слегка развратный» человек, страдающий болезнью под названием «безденежье»³⁹⁸. Тема невзгод и житейского неблагополучия, происходящая из вагантско-жонглерской среды, получает в куртуазной книжной поэзии рафинированную обработку (как, например, у Машо), становится поводом для версификаторской игры, отчего жалоба приобретает легкий галантно-извиняющийся тон с обаятельным оттенком иронии над самим собой. Все это обнаруживается еще задолго до Вийона как влияние менестрельной поэтики.

С другой стороны, куртуазные построения, изысканные рассуждения о любви, попадая в жонглерскую среду, эстетически трансформировались, подобно тому, как преображались канонические сюжеты высокой живописи в примитиве картинок — деревянных гравюр — в народных книгах более позднего времени.

Так в «простецких шансон» куртуазные ситуации нередко переводятся в фарсы: девушка в лесу смеется над приставаниями кавалера и ошарашивает его, заявляя, что она, якобы, дочь прокаженного (рукоп. Байе, № 45); слуги любовника запирают мужа его красотики на три дня в погреб (рукоп. Вира, № 19, см. [308:IX]).

Такой куртуазный мотив, как расставание с возлюбленной, предельно снижен в песне № 64 (рукоп. Байе). Влюбленный возмущен и подавлен «небывалой низостью (*grant villenye*)» своей подруги, требующей от него денег за продолжение их связи: «Никогда больше не буду ее любить. <...> Разве мало ей было моей любви? Сменяю ее, ей-Богу, заведу себе другую». Основной жонглерский потенциал этой песни выявляется, однако, не в сюжете, а в характере контраста между началом строфы и рефреном. Почти речитативные фразы в мелодии запева звучат как цепь импровизированных вариантов,

структурная свобода и «разорванность» которых для нас неотделима от «разорванного сознания» раздосадованного героя, от образа растерянного лепета. В примере 27 мелодические фразы (до рефрена) выписаны для сравнения одна под другой.

27

Cel le qui m'a de man dé

Ar gent pour es tre m'a my e

El le m'a faict grant vil le ny e

Ja mais je ne l'ay me ray

(Рефрен)

As tu point mys ton hault bon net, pe tit, pe tit, pe tit bon hom me, As tu poingt mys ton hault bon net, pe tit bon hom me, bon ho met, pe tit bon hom me, bon ho met?

Но танцевальный рефрен вторгается, как цитата из другой песни. Его игривый текст — «Неужто не надел ты свой колпачище, мальчуган?» «А где же твой большой колпак, мальчуган?» — не имеет отношения к сюжету, а пронизанная остинатностью мелодия ни структурно, ни метрически не связана с запевом и вносит новый формообразующий контур, новый принцип просодии. Нет сомнения в том, что менестрелю (или менестрелем) здесь задан не только образный, но и темповый контраст: меланхолический запев — стремительный рефрен. Это миниатюрная жонглерская сюита, давшая импульс, как полагают, танцевальным диптихам типа «павана — гальярда (сальтарелло)» или «Reihentanz — Springtanz» и т. п. [324:75]. До-

статочно вспомнить инструментальную эстампи XIV в. «Жалоба Тристана» и традицию ее многочисленных современных исполнений, единых в соблюдении резкой смены темпа между медленным первым разделом и быстрой «роттой»: это обозначение, выставленное в первоисточнике перед началом быстрого раздела³⁹⁹, выступает как цезура между контрастными частями эстампи и как осознанное прямое указание на скитное двуединство.

А в песне №64 (см. пример 27) явно чужеродный рефренный раздел мог бы стать еще одним примером, подтверждающим положение о бытовании средневекового рефрена как отдельной песни-миниатюры. Это, по-моему, реликт таких явлений, которые у Грокейо названы «внедренным напевом» — *cantus insertus*. Ведь рефрен именно здесь в буквальном смысле внедрился в текст рукописи Байе, ибо та же песня есть и в рукописи «А», но без рефрена⁴⁰⁰.

Нечто сходное — и в песне № 32 (Байе; она же есть в виде варианта в рукописях Вира и «А»), средний раздел которой похож на чужеродный интерполированный фрагмент в трехдольном метре, хотя формально это и не рефрен.

Прием противопоставления рефрена строфе удобен для инструменталиста: ведь повествование проводится только в строфе, а в свободном от сюжетности рефрене можно проявить игровую изобретательность, солировать; здесь на первом плане возможность, например, поимпровизировать или обратиться к очередному новому музыкальному инструменту. Песням сборника Байе вообще свойственны многообразные проявления рефренности, среди которых интереснее всего способы введения инструментальных ритурнелей. Чаще всего это лаконичные неподтекстованные мотивы или фразы, обладающие относительной законченностью и вторгающиеся в строфу в любом месте, возникая неожиданно, как жонглерский скок.

Нередко микрорефрен явно инструментален. Но, конечно, ни отсутствие текста само по себе, ни фактура записанной мелодии как таковая не могут служить основанием для исключительно инструментальной реализации того или иного фрагмента. Некоторые бестекстовые эпизоды в напевах XV в. нередко оказываются либо вокализом, либо продолжением прерванного вокализа, либо вообще неподготовленной вставкой⁴⁰¹.

Интересен загадочный неподтекстованный мотив, трижды внезапно вторгающийся в напев песни «В герцогстве нормандском» (Байе, № 3). В жанровом отношении эта шансон служит одним из немногих сохранившихся образцов той самой репортерской роли ме-

нестрелей-вестников, о которой часто упоминают без конкретных примеров. Менестрель не мыслил свою деятельность хрониста в отрыве от музыкально-поэтического творчества, хотя многое был вынужден делать второпях, используя ходовые приемы. Поэтический текст здесь представляет собой смесь уголовной хроники и жалобы на охватившие Нормандию трудные времена (бедствия периода столетней войны). Текст рефрена в этом виреле обрисовывает общую ситуацию: «В герцогстве Нормандском свирепствуют грабежи, и до того уж они участились; хоть бы принес Господь умиротворение, а то всем нет житья, хоть беги из собственного дома». Далее в строфе повествование развернуто конкретнее: «Что до меня, так я здесь больше не останусь, ведь никакой от них передышки, то и дело наведываются, грубо и жестоко домогаются всего, чего уж совсем не осталось, и нам же при этом тумачков надают, да еще и требуют приветствий: пожалуйста, мол, добрые сеньоры, берите все, что имеем». В мелодии немало типизированных оборотов-клише, встречающихся и во многих других «простецких шансон» этого же сборника:

28

A la du_ ché de Nor_ man_ di e Il y a si grand pil_ le_

ri e Que l'on n'y peut a voir foy_ son

Dieu doint qu'elle soit a_ pai_ si e Ou il faul_

dra que l'on s'en fuy e Et lais_ ser cha_ cun sa mai_ son

Quant à moy_ je n'y se_ ray plus car il n'y a point d'ai_ se ment

Чередование ходовых фраз, тривиальных для монодии того времени, прерывается, однако, энергичным мотивом-ритурнелем (тт. 7, 17, 22), облик которого резко отличается от контекста. Исполнение этого ритурнеля на корнете, на виэле или на органистре (пока певец получает передышку, ведь ему нужно пропеть 54 стиха) не противоречит реальной ситуации и вполне возможно. Чужеродность ритурнеля объяснима как отпечаток реального приема жонглерского музи-

цирования: поющее повествование чередуется с независимыми от напева инструментальными репликами. Упомянутый здесь ритурнель и в XV в. воспринимался как нечто привнесенное: эта же шансон в другом сборнике (в рукописи «А») дана почти без ритурнеля, что указывает помимо прочего и на естественность завершения, например, соответствующей фразы в конце шестого такта, а значит и на подразумеваемую смену тембра: далее следует не расширяющий вокализ, а именно инструментальная вставка. Какое бы впечатление, однако, ни производило своеобразие этого вставного мотива, его происхождение носит вполне «обиходно-формульный» характер, ведь точно такой же ритурнель можно найти и в других песнях⁴⁰². При повторении ритурнеля⁴⁰³ диминуирован его четвертый семибравис, или четвертая доля такта в транскрипции. В примере 47-b можно сравнить первое (тт. 2–3) и второе (тт. 14–15) проведения ритурнеля. Такие примеры выявляют в песнях Байе не только инструментальное предназначение кратких ритурнелей, но и профессионально-импровизаторский характер их существования на практике.

В «амурной» шансон № 72 «В этом месяце мае» довольно развитый подвижный ритурнель, выделяющийся своим живым контуром в более спокойном контексте напева, звучит как диминуированный вариант предшествующей ему фразы (пример 29).

29



Поскольку столь развернутый распев на «немом» французском гласном «е» практически нереален, инструментальный характер ритурнеля подразумевается сам собой. Но здесь уже не краткая вставка, а развитый ритурнель, со своей значительной структурной функцией⁴⁰⁴.

Способы взаимодействия инструментального ритурнеля с напевом в музыке сборника Байе не подчинены никакой нормативной схеме и в каждой песне реализуются по-своему. В этом проявились не только жонглерская раскованность, свобода от догм, но и фантазия, изобретательность, игровое мышление. Если ритурнель в песнях № 1, 55, 72, 91 обнаруживает мелодическое, вариантное сходство с напевом, то в других шансон это родство носит цитатный характер. В песне № 58 ритурнель — целый отыгрыш, но с цитатой из мелодии первого стиха (пример 30).

30

(фрагмент напева)



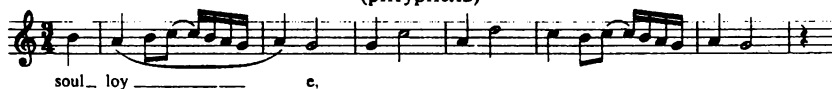
(ритурнель)



Сходный случай — в шансон № 24 (пример 31), где и ритурнель и цитируемый в нем вокализ из той же песни используют формульные обороты, известные из предыдущего примера 30.

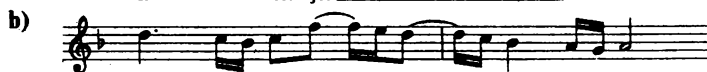
31

(ритурнель)



Соотношение ритурнелей с вокализами в шансон № 41 и 42 основано уже на полной идентичности. В примере 32-а показан фрагмент напева песни № 41 и (32-б) — ритурнель.

32



Своеобразный и вполне индивидуальный ритурнель в шансон № 80 имеет лишь некоторое мотивное сходство с основным напевом, но в его второе проведение неожиданно вторгается подтекстовка. Интересно: продолжение «темы» ритурнеля с момента подключения текста дано в ритмически смягченном, более вокальном варианте (пример 33).

33



Музыкально-поэтическая строфа песни № 57 «Сладчайший помысел» завершается ритурнелем в виде развитой «коды» (пример 34), вносящей явный ритмический контраст, но проникнутой интонационными связями с основным напевом.

34



Гривуазно-озорная песня № 49 «Влюблена в меня жена» построена на переключке «хохочущих» вокальных фраз и блестящего ритурнеля. Карнавальное балагурство изложенного в трех катренах текста насыщено аллюзиями скорее всего на неведомые нам теперь фабульные перипетии какого-нибудь соти или фаблио. «Смеховой статус» этих двусмысленностей сохранял силу лишь в среде жонглерской публики своего времени и ныне, пожалуй, во многом утерян⁴⁰⁵.

Стремительный темп звучания этой веселой шансон очевиден, а ритурнель-наигрыш⁴⁰⁶, идущий еще живее, мог естественнее всего прозвучать на цинке⁴⁰⁷:

35



Контур всех вокальных фраз — трезвучно-терцовый в начале напева (тт. 1–2), в «репризе» (тт. 8–9) и преимущественно речитирующий на одном тоне в середине (тт. 4–7) — резко контрастирует пассажным ходам ритурнеля, наделенного и весомой ладо-мелодической функцией: именно в контуре ритурнеля оба раза достигается финалис и компенсируется неопределенность прозвучавших до него открытых интонаций.

Такое последовательное разделение функций — мелодических, семантических и т. п. — между напевом и ритурнелем встречается в сборнике Байе не впервые и выявляет профессиональное (в менестрельном смысле) целеполагание в работе с материалом. Более того, ритурнель подобен отыгрышу после соло комического персонажа в музыкальной комедии, да уже и силлабическая скороговорка напева могла бы надоумить всерьез заняться поисками корней буффонной арии в глубине менестрельной традиции «простецких шансон».

А орнаментальные вокализы, несмотря на свою формульность, видимо, были одним из традиционных, известных способов проявления индивидуальной виртуозности жонглера, и ранее очень редко отражались в нотной записи. Поэтому не являются ли мензурально выписанные колоратуры песен Байе реликтами былого импровизаторского певческого расцвечивания мелодий, звучавших в жонглерской среде? Трудно представить, что певец-поэт мог на публике обойтись без распева в момент ликующего провозглашения куртуазных категорий, как в начале песни № 68 «Моя любовь, моя высшая радость» (пример 36).

36



Вообще многие приемы взаимодействия поэтического текста и напева в песнях Байе нередко приводят к эффектам настолько самобытным, что объяснить их с помощью обычных представлений о просодии в шансон XV в. оказывается затруднительным. Как известно, полифоническое вокализирование текста редко обходится без использования, например, многократных повторов одного слова или синтагмы — прием, вызванный письменной контрапунктической необходимостью, чисто музыкальными критериями голосоведения и никак не навязываемый подробностями текста. Не то — в монодии, где у подобного приема иные условия и причины.

Настойчивые повторы фразы в шансон № 74 «О моем дружке злословят» вложены в уста героини, отстаивающей достоинства своего возлюбленного вопреки наветам дурной молвы: «О моем дружке злословят, а это давит мне на сердце обидой. Какое им дело до того, пригож он или дурен, если он по мне хорош?» (пример 37). Последние слова энергично проведены несколько раз, причем содержательная символика в напеве не только ясна, но и поразительно сходна с куда более поздним явлением — с подобными же «упрямыми» повторами в мелодике будущих оперных арий времен А. Скарлатти и Генделя⁴⁰⁸.

37



Эта тенденция к чисто музыкальной виртуозности, к выделению вокальной линии вообще весьма заметна в песнях Байе.

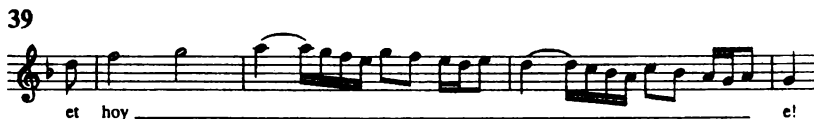
Повторы комичных междометий («*Où sus!*» — «*Hu и ну!*») и смешливых обращений к супругу-рогоносцу («*Жанен, Жано, так женат ты или нет?*») как рефрены пронизывают шансон № 16. Острый диалог, составляющий текст этого виреле, выстроен как комедийная сцена. Яркие микрорефрены становятся «жанровыми сигналами» таких песен-фаблио, рассчитанных на живую реакцию публики.

Своеобразными рефренами-междометиями становятся в сборнике Байе и вакхические возгласы — *Ane hauvou! et hoye! epe hauvou!* — которые не были бы возможны в условиях фольклора, ведь они восходят к латинской книжной поэзии и естественны в жанре застольной песни⁴⁰⁹. Не случайно Ж. Тьерсо считал все известные ему старые застольные шансон принципиально нефольклорными образцами⁴¹⁰.

В рукописи Байе всего четыре застольные шансон (№ 15, 43, 46, 48), но лишь в двух (№ 43 и 46) имеются такие характерные вакхические жанровые атрибуты, зато они же встречаются и в песнях других жанров. Например, краткий возглас-рефрен «*Hauvou*» в песне № 21 «Утешьте мое сердечко» или тот же возглас в песне-пастурели «Коль меня зовут Робен, полюблю я Марион» (№ 64). Другие песни показывают интересные приемы вокализирования этих слов, например, в шансон «Страстное любовное влечение» (№ 25), где восклицание «*et hoye!*» служит рефреном-завершением в строфе, своеобразным каденционным заключением в виде распева:



Но в других шансон любовного содержания такие вакхические распевы развиты до уровня виртуозных колоратур, по-видимому, не без воздействия томительно-эротической образности, как в шансон «Радость цветущая, дозволейте насладиться» (№ 30):



или в шансон «В моем саду» (№ 69):

40



В шансон «Однажды поутру» (№ 103) — почти оперная рулада, занимающая больше половины объема всей песни:

41



В других случаях подобные восклицания-колоратуры своими назойливыми рефренными повторами выражают досаду героя, таково «Et hye!» в песне «Увы» (№ 39) или «Et hoye!» в песне-монологе «Дивная милосердная Богоматерь» (№ 11) в устах гуляки, проникшего в соседский сад, где готовилось гусиное жаркое и искрилось вино, но откуда ему пришлось удирать сквозь собачью лазейку.

Повторы вокализов в песнях Байе не регламентированы: они могут быть и точными, и с вариантными изменениями. Иногда вариантность выражается в новом слоговом распределении подтекстовки, как в песне «Королева цветов» (№ 14); в примере 42 выписано начало первого стиха («а») и четвертого («b»).

42



В песне «Печалюсь и думой охвачен» (№ 99) получился «изоритмический» повтор распева с новым тоновым составом, мотив проведен в свободном обращении (пример 43).

43





Особо гротескное впечатление производят выразительные афористичные мотивы, построенные на внесмысловых словообразованиях, звукоподражаниях, междометиях и выполняющие функцию малых рефренов в юмористически-игровых песнях. «Шли девицы из Монфора и нашли на дороге падшую кобылу», — сообщает шансон № 85, но это интригующее начало тут же рассыпается в зауми менестрельного словотворчества (пример 44).

44



В способах записи этого напева отражена существовавшая в устной практике привычка гокетирования — один из многих приемов импровизаторского расцвечивания заданного материала, издавна распространенных даже в церковной певческой среде (см. [254]). Гокет проводится и звукоподражательным фрагментом в песне «Ми-ми, ми-ми, чадо милое» (№ 93, пример 45), здесь (в смеховой ситуации текста) весьма бойко имитируются ослиные выкрики⁴¹¹ (пример 45a).

45



Внесмысловые слоги «ми-ми» акцентируют танцевальную формулу, пронизывающую напев (пример 45b, 45c). Почти гокетно изложены кличи «heпс, heпс» в песне № 88 в иных жанровых условиях (в тексте оплакивается гибель короля Рене, см. пример 46).

46



Обнаруживаемые в сборнике Байе жанровые контрасты, соседство пьес фривольных и патриотических, амурных и гротескных, фарсовые акценты, поданные с истинно жонглерским остроумием, виртуозные вокализы и ритурнели, разнообразно взаимодействующие с напевом, а также использование структурных и версификаторских приемов куртуазных шансон предшествовавшего времени — все это отражение профессиональных намерений, нюансов менестрельного замысла, позволяющих догадываться и о многих особенностях результата, о возможных свойствах реального звучания.

С другой стороны, песни сборника Байе обнаруживают иной, близкий фольклору комплекс признаков, подтверждающих преимущественно устный характер их бытования и происхождения и не позволяющих ставить знак равенства между такой жонглерской шансон и куртуазными сочинениями клириков. К таким запечатленным в рукописи признакам устной традиции относятся: вариантность мелодий (вариантные версии одной песни, вариантность повторяющихся фраз в напеве), формульность (ходовые мотивы-клише, мигрирующие из одной песни в другую), ненормативность структуры строфы, а также явно «неканонические» ладовые особенности⁴¹².

Несколько песен в сборнике соотносятся между собой вариантно, но и сами способы проявления вариантности в каждой шансон неравномерны — от мелких видоизменений до полной замены целых фраз. Так, рефрен песни № 26 (тт.1—10) почти совпадает (за исключением мелодии четвертого стиха) с рефреном песни № 60 (записанной квинтой ниже), а остальная часть строфы оказывается мелодически общей для обеих песен лишь на четных стихах. Мелодия рефрена песни № 33 (см. пример 47а, тт.1—18) вариантно проведена (квартой выше) в песне № 91 (пример 47б), напев которой этим исчерпывается, но зато содержит ритурнель, отсутствовавший в первом случае⁴¹³.

47 а)



Il font mou_rir en dou_l leur et mar_ ty _
 _ re. Par chas _ cun jour, par chas _ cun jour ces loy _ aux
 a _ mou _ reux. Ces faulx ja _ loux mour _ ront de mort soub _ dai _ ne,
 Qui nuit ne jour _ ne ces _ sent de pen _ ser

b)

He! las pour_ quoy vi vent ces en_ vi _
 _ eux? Tris_ jes _ se, mort veu! _ lez les tous des _ trui _ re!
 Il font mou_rir en dou_l leur et mar_ ty _ re Par chas _ cun
 jour ces loy _ aux a _ mou _ reux.

В пределах отдельной песни в этом сборнике в свои, не менее интересные варианты соотношения вступают такие мелодические фразы, каждая из которых поется на текст одного стиха, обладает относительно завершенным контуром и служит основной синтаксической единицей. Мышление этими мелодико-стиховыми блоками раскрывает истоки, «гены» творческой процедуры, восходящей к жонглерско-труверскому слаганию: одна фраза напева становится метрическим каркасом для нового стиха, а весь напев — для сочинения текста новой строфы. Мелодическая вариантность, как правило, не изменяет длину стиха, хотя и оказывает неожиданное влияние на облик песни в целом. Простейший случай — это цепь фраз-вариантов, идущих подряд, как в первом разделе (до рефрена) песни № 64 (см. пример 27), где четыре фразы-стиха озвучены четырьмя свободными версиями одной общей формулы — восходящий ход (чаще от «фа» к «ля») и возвращение к тонике.

Такая схема не стала, однако, моделью для всего песенника Байе, чаще здесь вариантно повторяются две — три различные фразы (или более) и не элементарно (по принципу $ab\ a'b' \dots$ или $abc\ a'b'c'$) а скорее в виде несимметричных, нерегулярных сочетаний повторности и вариантности, как, например, в № 76: $abc\ ac'a'b'ca''$ (каждой букве соответствует фраза-стих). Способы вариантных модификаций в этой песне можно показать на проведениях первой фразы (пример 48) по схеме: $(a \dots a' \dots a'')$.

48

a) 
Mon cœur vit en es — may

a') 
Cer. tai — nes res. crip — — — — — roy,

a'') 
Je l'ay — me sus ma foy

А в песне № 3 (см. пример 28) — свой принцип, здесь полная повторность преобладает над вариантностью, ощутимо проявившейся лишь в напеве первого стиха, когда он же вариантно проведен и на четвертом стихе (ср. тт. 1—3 и тт. 10—13).

Во взаимодействии буквальных повторов и вариантных обновлений проявляется извечная тяжба изменчивости и стабильности, приносящая песнетворчеству вообще. Не углубляясь в концепционный аспект этого явления можно указать на характерную игру чередований вокальных фраз-стихов, в которой импровизаторская свобода сочетается с выстраиванием обновленных и неизменных элементов⁴¹⁴.

Индивидуально-характерными в песнях Байе с точки зрения сегодняшнего восприятия можно считать не только отдельные причудливые ритурнели, вокализы, гокетно проведенные междометия и т. п., но и некоторые слоговые вокальные мотивы, как в начале песни № 81 «В первый день мая» (пример 49) или в заключительной фразе песни № 13 «Ваша краса» (пример 50).

49


En ce pre — mier jour de mai

50



Эти мотивы, однако, не уникальны, им можно найти аналоги, но в этом песеннике и в других гораздо больше мотивов формульных, используемых неоднократно и во многих шансон. Например, одна из формул (дана в примере 30а со второй доли, она же в строке «b» того же примера, дважды в примере 31 и т. д.) встречается не менее 22 раз в 11 песнях, не считая множества ее вариантов⁴¹⁵.

Эти формулы — не рутинный элемент. Они, как писал Э. Клоссон, «давали поющему популярному автору (*chansonnier rustique*) отправную точку, импульсную энергию» для творчества [322:XLIV], для импровизаторского развертывания напева. При подробном анализе как орнаментальных, так и силлабических формул песенника Байе «открываются черты, которые трудно было бы ожидать от тщательно выполненных произведений высокого полифонического искусства» [489:14]. Мигрирующие ходовые обороты раскрывают одновременно типизированность и вариантность, неразделимые в устной традиции. Один из таких оборотов — первая фраза в примере 37. Вариантные модификации той же фразы в других шансон (пример 51; в нем подтекстовка опущена) не снимают ее формульного значения (ср. примеры 51 и 48):

51



То же относится и к аналогичной нисходящей мотивной формуле, варианты которой в примере 52 (без подтекстовки) взяты из семи песен Байе, но их перечень можно было бы продолжить.

52



В этом сборнике можно выделить и «формулы начала»⁴¹⁶, и формулы каданса⁴¹⁷, выявить систему формульности-вариантности в целом. Формульность (как мелодическая, так и текстовая) других песенников XV–XVI вв. прокомментирована еще Т. Жеродем [322:XLIV], и сама по себе она не превращает менестрельное песнетворчество в кропание формульных сочетаний. Общие для песен Байе мигрирующие мотивы играют в менестрельной мелодике примерно ту же роль, которую в языке выполняют идиоматические обороты речи, различные устойчивые выражения, поговорки и фразеологизмы. Музыка менестрелей, использовавших *chanson rustique*, скорее всего была подобна стремительному диалогу жонглеров-лицедеев, исполнявших роли дурашливых персонажей в соти и пересыпавших свою речь злободневными намеками и характерными словосочетаниями.

Все комментаторы монодических шансон сборника Байе (а также рукописи «А» и других источников) рассматривают множественность, ненормативность их строфики в качестве главного признака, отличающего эти пьесы от высокого куртуазного искусства. Поэтика письменных «твердых форм» не завладела полностью популярной монодией XV в., затронув ее лишь некоторыми основными канонами. В этом сходство песен Байе скорее с ранними танцевальными прототипами литературных виреле, ронделей и баллад — с каролами, с формами, представлявшими собой лишь множество подвижных вариантов одной структурной модели и основанными на ненормативном взаимодействии рефрена со строфой⁴¹⁸.

Уже зрелая книжная поэзия строится на осознании неизменяемой строфы как профессиональной ценности, именно здесь «строфа представляет собой организм, созданный целенаправленной формообразующей волей автора» [315:18]. На материале книжной традиции дано и определение средневековой песенной лирики у Ф. Генриха: «Главный признак лирического жанра — наличие метрической структуры, представляющей законченное единство, и повторяющийся один раз и более в той же форме» [315:22].

А для жонглерской шансон даже этот элементарный признак не стал нормой. Хотя в сборнике Байе формально преобладает одна структурная разновидность — виреле, называвшийся в XV в. бержереттой или каролой [324:XXIX], этот фактор можно считать объединяющим лишь номинально. Многие песни обнаруживают признаки виреле лишь с ощутимыми натяжками (например № 10). Но и не в этом главное проявление их структурной подвижности, ненормативности. Если, например, в период *ars nova* в куртуазной шансон при

всей строфической изобретательности ее авторов вторая и последующие строфы структурно всегда идентичны первой и поются на ту же музыку, то в виреле нашего сборника и это не обязательно.

В упомянутой песне № 10 уже вторая строфа отличается от первой в отношении объема и музыкальной формы; в песне № 23 приведенный после окончания напева текст последующих строф не укладывается в изначально заданную схему (!); вторая строфа песни № 48 поется на новый вариант напева в измененной форме с совершенно новым рефреном (!)⁴¹⁹ и т. п. Все эти особенности дополняются нередкими отступлениями от равносложности (изосиллабизма) стиха (например, неожиданная нехватка слога в стихе или появление лишнего), «непрофессиональными» рифмами [324:XXVII] и прочими «небрежностями», показывающими, что формально безупречный лоск техники стихосложения и вообще педантические соблюдения версификаторских правил мало заботили авторов-исполнителей популярных пьес. «Единственное строгое и твердое правило здесь в том, что правила нет никакого, если не считать тенденцию сохранять какую-то строфичность вообще и возможность совпадений со схемой виреле» [223:19]. Один из авторов трактатов о второй риторике Жан Молине относил эту строфическую форму к разновидности двойного рондо, которая «называется виреле, потому что миряне употребляют его в своих *chansons rurales*», т. е. *rustiques* [223:19].

Это простодушное пренебрежение всякой письменной технической изощренностью, неприязнательность формульной мелодики особенно ощутимы в песнях с историко-политической фабулой. Менестрелю, спешащему поведать о важных, захватывающих событиях, — явно не до колоратур и не до структурирования сложной строфики. Это чувствуется в своеобразных шансон-хрониках сборника Байе, одна из них — № 3, «В герцогстве нормандском» — уже упоминалась, другая — № 87, «Король английский бросил вызов» — темпераментный «репортаж» об изгнании англичан из Нормандии в середине XV в.: «Король английский бросил вызов королю Франции. Он хотел изгнать добрых французов из страны <...>. Они [англичане] погрузили на корабли артиллерию <...> и отправились морем к Бискаю, дабы короновать своего ничтожного проклятого короля. Но их усилия жалки и смешны; капитан Прежан так крепко их отколотил, что они <...> были сброшены в море <...>. Их изгнали из Франции всех до одного». Здесь скорее всего имеются в виду события 1450 г., осада Шербура и т. д. Мелодику таких шансон типизирует напев первого катрена:

53



Битвам, потрясавшим тогда Нормандию, посвящена патриотическая песня № 62 «Поверьте, мне не до забав» (пример 54), также призывающая французов подняться на врага⁴²⁰.

54



Эта шансон, конечно, отличается скупым отбором формул, ее напев выстроен из интонаций военных сигналов, а распевы вполне могли звучать и как простейшие ритурнели духовых. Простота и внутреннее своеобразие этой песни даже дали повод назвать ее «нормандской Марсельезой», а ее авторство одно время приписывали уже упоминавшемуся уроженцу Вира (Нормандия) Оливье Баслену⁴²¹.

Баслен прославлен как сукновал и вояка не меньше, чем как шансонье. Качество легендарности здесь уже не менестрельное, а иное, в большей мере связанное с жизненными коллизиями, чем с мастерством в искусстве. Баслен (подобно немецким майстерзингерам) славился у себя не как профессиональный артист, а как талантливый земляк, умеющий быстро ответить на запросы сограждан новой песней.

Возможно и многие напевы в сборнике Байе типологически стоят на грани профессионально-менестрельного и майстерзингерского. Но наиболее своеобразные из них представляются мне исторически запоздалой записью образцов индивидуальной популярно-менестрельной

песенности, которая восходит ко временам Рютбефа, Грокейо или Тассина, когда она чаще фиксировалась лишь в виде зачинов или, в лучшем случае, цитат, чем в полном нотировании. Дальнейшие исследования песенных рукописей XV в., вероятно, выявят в них все местрельные элементы, точнее отделив их от книжных, композиторских и фольклорных.



Заключение

РЕЛИКТЫ ЖОНГЛЕРСТВА

От общих рассуждений о профессиональной устности и о музыкальной культуре Средневековья в целом как культуре преимущественно устной мне пришлось сразу уйти, чтобы сосредоточиться на музыкально-артистической сердцевине народной культуры — на менестрелях, и на объяснении творческого смысла их существования в условиях Европы. Под давлением столь самобытного материала неминуемо слабеет незыблемость старых кодексоцентристских музыкально-исторических установок и приходится рассматривать всю мирскую художественную сферу Средневековья как менестрельно окрашенную.

Помимо профессионалов-жонглеров в средневековой Европе повсюду — в деревнях и в городах, в постоянных дворах и замках — существовали носители фольклора, а также дилетанты, культивировавшие те или иные формы домашнего музицирования. Поэтому в любом месте праздник без менестрелей хотя и многое терял, но не отменялся. Средневековая публика в отличие от новоевропейской была музыкально неизмеримо более активной: почти каждый как-то играл хотя бы на одном инструменте, держал в памяти жизненно необходимый песенный репертуар и сохранял навыки ансамбля и празднично-игрового обряда. Однако такое музыкальное времяпрепровождение шло с оглядкой на жонглеров, на их виртуозные приемы, особенно среди любителей, всегда ориентированных на подражание профессиональному искусству, в данном случае — менестрельному. Взаимодействие профессионального и фольклорного осуществлялось в средние века прежде всего в общей для всех устной сфере, а потому проходило живее и непосредственнее, чем в последующие эпохи. Фольклорная активность, испытывавшая на себе жонглерское воздействие, и музыкальное («променестрельное») любительство определяли развитость средневековой публики и вместе с устным профессионализмом жонглеров составляли основу всей мирской музыкальной жизни, ее

самобытность. Объединял эти три области музицирования их устно-импровизаторский характер, о котором мы догадываемся по вариантной, вариационной природе дошедшего до нас материала и по другим признакам.

Из всех возможных видов импровизаторской техники наиболее рациональным, ясным и поддающимся композиторскому переосмыслению стал принцип вариаций, столь естественно перешедший из устной практики в ренессансные инструментальные табулатуры и в барочные вариационные пьесы. Ведь здесь узнаваемый повтор исходной структуры (темы) наглядно сбалансирован с виртуозным обновлением, и слой неограниченного новотворчества выткан из специфических инструментальных формул, или «фигур музицирования» (*Spießfiguren*), по Х. Бесселеру [205]. Отсюда игра формулами, игровая структура целого.

Влияние игровой импровизационной формы захватывало даже сферы духовной музыки, логика которой хотя и привязана к ритуалу, к латиноязычному тексту, но не избежала и воздействий «пения над книгой» (*cantus supra librum* — коллективная импровизация над заданным напевом), практиковавшегося певчими вплоть до XVIII в. Хотя все такие певчие сформировались в атмосфере духовной музыки, и в сочиненных ими композициях воплощался церковно-певческий опыт, их скрипторская работа над песнями (моноподическими и многоголосными) со светским поэтическим текстом, над танцевальными пьесами и т. п. неизбежно втягивала в себя впечатления от популярной музыки, от музицирования менестрелей. Ведь из этой устной среды и были заимствованы рефренные песни, прежде всего рондель, своей особой складностью оказавший перспективную услугу авторам изысканных полифонических рондо — от Адама де ле Аль до мастеров *ars subtilior*. Вместе с музыкально-поэтической структурой перенимались и способы мотивного движения, отличавшегося игровой самобытностью. Отсюда в песнях XIV в. все, казалось бы, загадочные готические изломы голосоведения с его всегда неожиданно «пустыми» вертикалями, гокетом, разорванными вокализмами (распев одной гласной рассекается паузами), с его игрой устойчивыми ритмоформулами, мигрирующими мотивами. Но пока проглядывающие в музыкальных памятниках симптомы контактов с устной сферой изучались мало, и аналитический аппарат для этого еще не выработан. Поэтому нотированную пьесу той эпохи можно сравнивать с современным ей профессионально-импровизаторским музицированием не напрямую, а метафорически, как сравнимы след и бег, витраж и калейдоскоп.

Более того, сама процедура нотописания с ее пафосом увековечивания неизбежно сопротивлялась чуждому ей игровому принципу, идущему от импровизации и совершенно не органичному для письменного сочинительства, не жизненно необходимому для него. Нотируемая музыка обрела свою собственную природу, счастливо нашла себя позже, в союзе со структурно преобразовавшими ее принципами риторики, ораторской композиции (см. [145]), а затем драмы, романа, новеллы. В ранних же письменных сочинениях (но не во всех в равной мере) само наличие игровой формы стало признаком переходного периода на пути от менестрельной культуры к опусной. Переходные черты «раннекомпозиторских» памятников заметны и в пестроте влияний, смешений разнокультурных элементов — фольклорных, ученых, куртуазных, полуфольклорных, полупрофессиональных, одним словом, в своеобразной «жонглерской эклектике». На этом строилось сосуществование разных видов практики (полужонглерских мензуральных композиций, ушлых песенных выходов вагантствующих клириков на жонглерском художественном языке) и разных творческих психологий, оформившихся в «переходную поэтику».

Признаки такой поэтики обнаруживаются и в примерах проникновения «орнитоморфных» звукоподражаний из устной практики на страницы нотированных рукописей. Таковы имитации птиц в известном шас *Se je chant*, крики кукушки в анонимном шас *Talent m'est pris* и в качче *Apposte Messe* Лоренцо да Фиренце, подражание кукушке и соловью в виреле менестреля Сенлеша (Хакоми) *En se gracieux tamps*. В виреле Вайана *Par maintes foyz* помимо соловья и кукушки представлены жаворонок, щегол, скворец, перепелка, — всего семь птиц. А в ее переработке — песне шпильмана Освальда фон Волькенштейна «Май» — имитируется пение по меньшей мере девяти птиц: это соловей, ворона, кукушка, жаворонок, дрозд, чиж, синица, голубь и т. д.⁴²² Конечно, ономапоея во всех таких пьесах лишь дополняет формульный словарь в игровой системе целого, не претендуя на натурализм.

Ярмарочные птичьи посвисты жонглера — это одно, а тематическое использование звукоподражаний в нотируемой шансон — это совершенно другое искусство, но оно в известной мере выступает как реликт менестрельной практики, продержавшейся, вероятно, довольно долго⁴²³.

Отзвуки устности в средневековых рукописях вообще чрезвычайно многообразны. Они завуалированы и переработаны в неодинаковой степени, и примеры таких реликтов когда-нибудь будут специаль-

но описаны. Многое здесь уже исследовано, в том числе и теми авторами, которые сами именно так вопрос не ставили. Поэтому и уже упоминавшаяся давняя полемика между А. Шерингом и его оппонентами [360] не прошла впустую, хотя обе стороны спора тогда больше были озадачены установлением и доказательством либо только инструментального (Шеринг), либо вокального и любого исполнительского предназначения тех или иных дискутируемых пьес, фрагментов, фактурных моделей и не решались признать, что речь идет вообще о другой, устной культуре. Проблема в той дискуссии была выдвинута ошибочно изначально, хотя и об устном характере средневекового музыкального искусства в целом тогда же писали М. Шнайдер [531], Р. И. Грубер [33:Т.1/2, 9–10] и другие ученые.

Прежние наивные представления о нотописии IX–XVI вв. как абсолютном композиторском продукте ныне все чаще опровергаются⁴²⁴.

Хотя именно старые (до XVII в.) нотированные памятники постепенно привели к появлению новоевропейской опусной музыки, ныне они же могут использоваться и как своеобразный свод «свидетельских показаний» об истинном характере музыкальной культуры прошлого, об импровизаторской технике и устной традиции той эпохи вообще. В этом их переходность и реликтовость. Но реликтовые свойства дозированы неравномерно — они то почти незаметны, то выходят на первый план. Запись танца или напева, орнаментированного менестрелем и отредактированного писцом — это не опус в полном смысле, а скрытый опус, своего рода художественное обещание, повод для дальнейших обработок и переимств, «посул менестрельного сеанса».

Многое в постменестрельных европейских песенниках и табулатурах, танцах и фроттолах, «каприччи» и «траттенименти» стало отдаленным отражением и увековечиванием элементов старой устной практики. Изобретательная клавирная и лютневая фактура, цветистое голосоведение мадригалов, шансон и мотетов в их интабулированных вариантах, моторика диминуций, горджа, глосс, пассажей в ренессансных руководствах по орнаментированию — все это скриптуализированные формы бытия давней техники жонглерского музицирования.

Орнаментально-вариативная фактура новоевропейских виртуозных пьес содержит отзвуки менестрельного прошлого в виде воплощения идей вечного варьирования, игровых перестановок, свободного движения солирующего голоса, в виде множества аллюзий-полуцитат, в виде целого спектра различий в отношении к материалу — от совершенствования устных находок до их иронической имитации⁴²⁵.

О растворении реликтов менестрельных мелодий в более поздней французской традиции вплоть до Рамо фактически пишет Тьерсо, прослеживая судьбу отдельных напевов [567:237–238]. Сохранившаяся в Эйзенаха башня, на которой когда-то играли городские пифары, напоминает не только о работавших там предках семьи И. С. Баха — шпильманах, но и о шпильманских корнях барочной музыки, о следах шпильманского отношения к разворачиванию мелодики, к фантазийному музицированию, к свободно-импровизированному инструментальному голосоведению, продержавшихся узнаваемыми до тех пор, пока оставалась в ходу практика игры по цифрованному басу⁴²⁶.

Поэтому в качестве отдельных реликтов в нотированных памятниках встречаются не только сами по себе напевы, обрывки интонаций и диминуций, но и способы обращения с материалом, методы его переработки, вариантного переименования, орнаментального варьирования, перетекстовки. Практика контрафактуры также изначально шла из среды менестрелей, поющих поэтов и порождена была жонглерским отношением к напеву, к любой готовой вещи прежде всего как к предмету приложения собственной фантазии, а вовсе не как к шедевр, предназначенному для «исполнения»⁴²⁷.

Менестрель восторгался удачной чужой песней, но не благоговел перед ней. Его восторг вел не к прославлению и неприкосновенности услышанного, а служил импульсом к переработке. Эрудиция в те времена имела практическое предназначение. Шпильманы немецких земель знали песни провансальских и французских жонглеров, но не как эрудиты в нашем понимании, а как сборщики творческих плодов с интернационального дерева, принадлежащего всем сразу. Знаменитая «Палестинская песня» Вальтера фон дер Фогельвейде — это также контрафактура то ли провансальской песни, то ли литургического напева (точно не установлено, см. [163:Sp.218]). Французский или провансальский менестрель влиял на шпильмана через напевы. Соотношением изначального автора с аранжировщиком или с автором нового текста связаны Гас Брюле и Хайнрих фон Фельдеке, Блондель де Нель и Ульрих фон Гутенбург, Фолькет Марсельский и Фридрих фон Хаузен и т. д. Такой подход к материалу сохранился и позже в истории, вплоть до практики переработок, перетекстовок и пародий времен Баха, Генделя и Вивальди, так как, вероятно, орнаментирующая эстетика все еще продолжала цениться в то время не ниже эстетики эвристической.

По всей видимости ни одно из ярких свойств менестрельного искусства, жонглерского музицирования не прошло для культуры бес-

следно. Не только новоевропейское понимание инструментальной или вокальной виртуозности, но и многие приемы и процедуры новоевропейской композиторской работы коренятся в устной культуре и в менестрельной технике импровизации.

Ведь «устность» редко означает «неканонизированность». В зависимости от культурно-исторической ситуации устное искусство может быть технологически рафинированным, а письменное — элементарным.

С другой стороны, профессионализм менестрелей исторически подвергся живому процессу фольклоризации. Процесс этот хронологически последовательно не проследить, но можно наблюдать его результаты. Прямые реликты некогда элитарно-виртуозного искусства музыкально-поэтической импровизации, диалогов поющих поэтов в жанре тенсоны и т. п. обнаруживаются в Европе вплоть до XIX века. Еще А. Н. Веселовский в литературно-исторических целях использовал наблюдения итальянских фольклористов над творчеством народных импровизаторов, сохранявших приемы, восходящие к Средневековью: «Импровизатор — большей частью человек из народа, впечатлительный, с живой фантазией и отлично владеющий стихотворной формой <...>. Иногда он останавливается среди работы, чтобы вступить в поэтическое состязание со своим товарищем; соперник всегда найдется. Народ заслушивается их по целым часам, поджигая, поощряя, подпавая вином обоим поэтам и вместе с тем творя над ними строгий критический суд: ни одному из состязующихся не позволят искать рифмы, не пропустят даром хромого стиха. [Итальянский фольклорист] Питрэ несколько раз присутствовал при подобных прениях, и его поразила легкость и быстрота, с какой импровизируются целые октавы, как будто они заучены, а не вылиты экспромтом» [26:83]. По существу тот же феномен фольклоризованного искусства описал Ж. Тьерсо: «Импровизации практиковались по крайней мере до середины этого (XIX) столетия в тех французских провинциях, где еще не совсем утеряны обычаи старины. Например, Виллемарке <...> слышал в Бретани коллективную импровизацию, о которой он рассказывает так: “Один мельник, о котором мне говорили как о самом знаменитом певце на горных свадьбах, вел бранль и песню <...>. Его способ сочинения дал мне точное представление о творчестве бретонских импровизаторов. Как только он находил первую строку каждого двустушия баллады, он повторял ее несколько раз. Его компаньоны также повторяли ее, давая ему время найти вторую строку, которую они подхватывали таким же об-

разом. Когда куплет заканчивался, импровизатор начинал следующий, началом которого обычно служило последнее слово, а часто последняя строка первого двустушия; таким образом куплеты зацеплялись один за другой. Если случалось, что голосу главного певца не хватало дыхания, его правый сосед подхватывал, за ним следовал третий, затем продолжал четвертый и все прочие по очереди вплоть до первого, который начинал цепь снова". Эта песня импровизировалась во время танца хороводом. Сюжетом ей служила беседа, которой были увлечены импровизаторы <...>. Что касается музыки, то это очень короткая мелодическая формула бретонского характера <...>. Южные народы <...> предрасположены к такому творчеству <...>. В стране басков импровизировались серенады <...>. В Провансе серенады <...> оканчивались куплетами, сымпровизированными на название какого-нибудь цветка <...>. Главное на Корсике — ее *вочери* <...>, эти песни бесспорно являются прекраснейшим типом народной импровизации» [135:305—306].

В Америке и сегодня можно обнаружить модифицированные отголоски некоторых старых европейских традиций, вплоть до явлений, напоминающих знаменитое состязание певцов (миннезингеров) в Вартбурге. Например, в жанре «контрапунктео» в Венесуэле и в музыкально-поэтических импровизациях у так называемых «репентистас гуахирас» на Кубе можно до сих пор наблюдать реликты средневековых певческих прений вроде «партимен» или «разделенных игр» (*jeu parti*). Названия разновидностей таких латиноамериканских импровизаций составляют целый терминологический глоссарий [84:231].

Не исключено, что в таких импровизаторских реликтах сохраняется свойственный еще средневековым жонглерам дух артистического состязания, напряженного музыкально-поэтического турнира, их желание вырваться вперед, обойдя конкурента. Отсюда и новоевропейское восхищение виртуозностью и культ свободного владения техникой искусства как важнейший ценностный критерий.

Таким образом, музыкальное наследие менестрельных времен было адаптировано к нуждам последующей эпохи несколькими путями — 1) через нотирование мелодического материала и фактурных моделей; 2) через перенятие и преобразование творческих методов (импровизаторских, ансамблевых и т. п.); 3) через фольклоризацию менестрельного искусства. В последнем случае речь идет о процессе, в наибольшей мере исследованном в отношении исторической судьбы героического эпоса. Правда, фольклоризацию здесь чаще рассматривали не как переход, преобразование по канонам иной культуры, а как

«снижение». Например, даже такой тонкий знаток русского эпоса, как В. Ф. Миллер, видел в фольклоризации лишь признаки «падения» и «захудания» профессиональных навыков и канонов, а не переход их в иную ипостась⁴²⁸. Способ существования эпоса, судя по увлекательным сценам в фацетиях Поджо Браччолини (№ 69–70), заметно преобразовался уже в XV в., превратившись в популярную форму городского ярмарочного искусства, а впоследствии — пения-речитирования не только старых легенд, но и рассказов о недавних реальных происшествиях, как, например, в чешской песне XIX в. «О жестоком убийстве»⁴²⁹. Наиболее стойким ярмарочным реликтом эпоса в Западной Европе стал «бенкельзанг» (Bänkelsang), просуществовавший до XX в. По этой традиции, совмещавшей музыкально-повествовательный ряд с визуальным, певец — «бенкельзенгер» — выступал с указкой в руке перед выставленным напоказ набором картинок, последовательно отображавших важное событие. Куплеты «бенкельзанга», всегда звучавшие в сопровождении ассистента-инструменталиста, служили здесь комментарием. Содержание куплетов составляла хроника — военная либо уголовная⁴³⁰.

Живущая сегодня фольклорная среда — особенно в периферийных регионах Европы — содержит больше музыкально-исторических данных, чем это можно было предположить. Т. Жероль в предисловии к своему изданию народно-популярных песен XV в. перечисляет те из них, которые сохранились в устной практике до начала XX столетия [322:XV]. Свой вывод о фольклорных элементах в напевах Нейдхарта фон Ройенталя В. Мюллер-Блаттау сделала на основе сопоставлений мелодических типов в этих напевах с аналогами в современной нам устной традиции [435], а П. Коллар находит в европейском фольклоре различных регионов — от Испании до Сербии — поразительные реликтовые соответствия средневековым жанровым образованиям, включая эстампы, секвенции и т. д.⁴³¹.

Вместе с тем такие исследования представляют собой лишь начало, и поиски в обширном устном материале именно постменестрельных реликтов в полной мере еще не предприняты.

Менестрельная культура угасала в музыкальной практике на протяжении всего XVI столетия. Сведения о контактах менестрелей-инструменталистов с нотированной музыкой начинают регулярно появляться, как известно, после 1475 года. Столетием позже инструменталистов повсюду в Европе стали называть не менестрелями, а музыкантами⁴³².

А слово «менестрель» с XVII в. относят в основном к сельским скрипачам, играющим на свадьбах [GLF:3311], т. е. к фольклорным

«бипрофессионалам», по Э. Штокману. «Менестрелями» стали называть и странствующих нищих, промышлявших любительским музицированием, и любых фольклорных певцов, на чем-либо себе аккомпанировавших. Во Франции — это деревенский «менетрь», в Англии — «кабацкий менестрель» (*taverne minstrel* [561:185]).

О менестрелях в прежнем, исконном смысле слова быстро забыли. А ведь за право постоянно содержать при себе великих виртуозов из менестрельской среды когда-то всерьез соперничали коронованные меценаты. Ныне же нам ничего не говорят такие гремевшие в Европе XIV в. имена, как Алоки, Блазоф, Венекин, Гальтерий де ла Рота, Гилот Красивый, Жак из Труа, Конкес, Моссен Бора, Пифет, Эверли и другие инструменталисты. Историкам известны лишь менестрели, оставившие после себя не только молву, но и нотированные пьесы — Бод Кордые, Хакоми Сентлуч (Сенлеш) и Тассин (Тассен).

Когда-то менестрель Ватрике в поэме «О трех добродетелях», перечисляя занятия своих собратьев по профессии, представил их на равных как инструменталистов и как «сочинителей новых поэм и эстампи» [404:415]. В таких рассуждениях всегда сквозит представление об искусстве менестрелей как о естественной культурной целостности. И лишь распад этой целостности на отдельные письменные новоевропейские специализации возвестил об исходе менестрельной эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Для показа французского общества XIII в. Шарлю-Виктору Ланглуа было достаточно проанализировать десять авантюрных романов. При этом он уже опирался на большую исследовательскую литературу в этом направлении — 135 названий [402:510–528].
- ² Обилие подробностей средневекового быта можно найти даже в фантастических и аллегорических повествованиях того времени, не говоря уже о романе заведомо посвященном повседневности, см. об этом: [94:102]. Например, описание подарков новобрачным или товаров, предлагаемых купцами, не воспринималось как отступление, будь это даже дотошная и длинная опись драгоценностей, подробностей костюма, тканей и т. п. Даже чудодейственные элементы должны выставляться прозаически подробно, иначе нет картины. Натуры не выдумаете, и «феерический мир романа создавался из деталей реального мира» [94:102]. Так, совершенно натуралистически описан безобразный Харон в «Энее», а в «Романе о Трое» Бенуа де Сент-Мора, содержащем описание 24 битв, развернута чуть ли не энциклопедия военного искусства [94:44–46].
- ³ В рыцарском романе относительно пространное описание, например, мессы (а не только ее упоминание) тоже не было исключено, однако, к нему почти не прибегали. Редчайший случай — сцена в храме во «Фламенке» (ст. 2470–2607), где повествование следует за подробностями ритуала, но воспринимается в ироническом ключе, ибо дано как фон для флирта: влюбленный во Фламенку Гийем украдкой наблюдает за ней во время богослужения, а впоследствии хитростью занимается в церкви должным прислужником, чтобы познакомиться с любимой и тайно проникнуть в посещаемую ею рядом купальню.
- ⁴ Это позволило, во-первых, исключить народ с его культурой из истории отдельных государств, а во-вторых — изъять из «всемирной панорамы» все «слаборазвитые» народы, не достигшие индустриально-имперского уровня. «Все прилежавшее к окраинам «цивилизаций» хотя и сохраняло определенную субкультурную независимость (называемую по-всякому — «невежественность», «отсталость», «суеверие», «фольклор» или «фольклорная культура»), но по той же причине не допускалось и на страницы истории, и каким бы значением этот культурный мир ни обладал, — в виду того же «отсутствия истца» его дело всегда в проигрыше» [594:125–126]. В противовес линейному пониманию прогресса «стала выясняться односторонность такого подхода к истории, когда значимыми и достойными изучения считались только изменения, поступательное движение, а пласты общественной жизни, казавшиеся неподвижными, исключались из рассмотрения» [38:37]; см. также: [71].
- ⁵ По Ж. Легоффу «история и этнология оказались разграниченными лишь в середине XIX века, когда под знаком эволюционизма, восторжествовавшего еще до Дарвина, исследование истории развитых обществ и проблематика так называемых примитивных обществ превратились в изолированные дисциплины. До этого все общества изучались в совокупности, но как только выявилось особое осознание прогресса, научные интересы истории стали довольствоваться изучением лишь тех частиц человечества, которые проявили способность к стремительной трансформации. Все прочее было предано забвению и возложено в науке и в литературе на жарны сутубо второстепенные — либо на курьезно-экзотические, по логике которых представители традиционных обществ приравнивались к чудищам, либо на жанры путевых заметок, где туземцы фигурируют как разновидности фауны, а в географических описаниях становятся в лучшем случае элементами пейзажа» [406:335].

- ⁶ Хотя в трудах И. В. Иванова-Борецкого и Р. И. Грубера уже преодолевалось пуристское влияние старого кодексцентризма и привлекались реалии светского музыкального быта от древности до XVIII в. музыка все еще преподносилась как искусство, пребывавшее исключительно «в церквях, монастырях и в придворных капеллах, не связанная, якобы с демократической культурой возвышающихся городов» [8:7–8]. А именно данные об этой городской среде убеждают «в том, как глубоко <...> коренятся первоисточки западной европейской <...> музыкально-инструментальной культуры» [8:8]. Б.В.Асафьев обратил внимание на «одну из интереснейших эпох истории музыки», на период «возникновения западноевропейской инструментальной музыкальной культуры» [8:7–8], когда расцветало искусство городских менестрелей, ведь именно этот период, как считал Б. Асафьев, освещался «односторонне и узко», «проглатывался».
- ⁷ То есть — неофициальная, основанной всего лишь на «нескольких кратких текстах, заученных механически, на некоторых основных фактах из священного писания, на апостольском символе, да десяти заповедях» [421:32]. Умственный багаж большинства монахов — популярное богословие [37], а не утонченная схоластика. Об этом упоминал В. Ф. Шишмарев: «Итальянский клирик, особенно из низших слоев, обычно необразован, то же можно сказать и о монашестве. Хорошее образование в верхах клира — явление не частое» [ШИЛ:43]. Популярные проповеди «простых» клириков вызывали возмущение таких интеллектуалов, как, например, Дж. Виклеф в Англии XIV в. Он искоренял свободно импровизированное «народное богословие» с его сказками и анекдотами, стараясь приблизить проповеди к тексту писания, для чего и занялся переводом Библии на английский язык [64].
- ⁸ Для В. С. Соловьева средневековое мирозерцание — «двойственный полуязыческий-полухристианский строй понятий и жизни, который сложился и господствовал в средние века как на романо-германском Западе, так и на византийском Востоке» [128:1].
- ⁹ См. [ШИЛ:284–335]. Обильный фольклорный материал стал у него неизбежным мыслительным контекстом истории литературы и привел к новой методологии. А.Н.Веселовский рассматривал как безнадежно устаревший распространенный в его время метод построения истории литературы «по вершинам», по творениям великих людей, к которым наука подтягивала все многообразие фактов. Так, в бесполезных рассуждениях на темы «Данте и его время», «Шекспир и его современники» и т. п. «к великому человеку сходятся <...> все пути развития, от него расходятся все влияния, подобно тому, как в саду <...> все аллеи сведены веером или радиусами к дворцу <...>. Но современная наука позволила себе заглянуть в те массы, которые до тех пор стояли позади <...>, лишенные голоса; <...> центр тяжести был перенесен в народную жизнь» [23:3–4]. В филологической медиевистике концепции А. Н. Веселовского развил, как известно, его выдающийся ученик В. Ф. Шишмарев (1874–1957).
- ¹⁰ «Вся эта его первопроходческая деятельность несправедливо забыта ныне» [148:5]. Ранее труды Льва Платоновича Карсавина даже не упоминались, возможно, потому, что сам он был выслан из страны В. Ульяновым в числе других выдающихся русских ученых.
- ¹¹ По М. М. Бахтину «в раннюю эпоху Средневековья народный смех проникал не только в средние, но далее и в высшие церковные круги <...>. Обаяние народного смеха было очень сильным на всех ступенях еще молодой феодальной иерархии (и церковной и светской)» [9:85]. Причины в том, что официальная церковно-феодалная культура раннего Средневековья «была еще слабой и не вполне сложившейся», а «народная культура была очень сильна, с ней нельзя было не считаться,

- а отдельными элементами ее приходилось пользоваться в целях пропаганды». Ныне выясняется, что не только в период раннего Средневековья, но и в дальнейшем народная культура продолжала определять весь спектр сознания средневекового человека. Период монополии народной культуры М. Бахтин относит к VII–IX вв. Л. П. Карсавин распространяет вездесущность мирского начала на XII–XIII вв. Материал книги Д. С. Лихачева, А. М. Панченко и Н. В. Понырко захватывает и XVI–XVII вв. Официальная западная церковная идеология (а она с самой верой в Христа внутренне не связана) смогла завладеть массовым сознанием, по-видимому, только в период повсеместной грамотности, т. е. к XIX в.
- ¹² К тому же господствовавший в науке миф о теологическом характере всей средневековой культуры лишь удерживал музыковедение в его кодексодентристской методике. Конечно и нотированные памятники сами по себе выдвигают много проблем, поэтому такой материал притягивал к себе все исследовательские силы, а для изучения народной музыкальной культуры Средневековья научных традиций не существовало, и ее до сих пор склонны воспринимать как некий фон для «высокого» искусства.
- ¹³ Так, в рукописях полифонических пьес XIV в. и первой половины XV в. содержатся обозначения 180 авторов, в большинстве это имена людей духовного звания — папских певчих, придворных клириков, каноников, наставников соборных школ и т. п., либо получивших теологическое образование в университете; людей явно внецерковного круга только трое: два менестреля-грамотея и просвещенный любитель арагонский король Хуан I. См.: [568:329].
- ¹⁴ Ильин И. А. Что такое искусство. Сергею Васильевичу Рахманинову // Ильин И. А. Собрание сочинений в 10 томах. Том 6. Книга II. М., 1996. С. 319–326. «Радость художника, создающего и, вот, создавшего в своём произведении новый способ жизни, и подарившего нам, созерцающим, эту незаслуженную радость. [...] Радость сияет и ликует, а современное человечество в искусстве потешается, хихикает и рычит» (Там же, с. 319).
- ¹⁵ Выражение *Opusmusik* принято в зарубежном музыковедении для обозначения европейского композиторского творчества нового времени, основанного на идее произведения (*opus* — от Н.Листения, XVI в.). Исследование же более раннего, устного творчества усложнено пока неразработанностью соответствующего научного аппарата, что на практике вынужденно восполняется за счет категорий позднейшей культуры и тем самым не только вредит деликатнейшему объекту анализа, но и смещает ценностные акценты в сторону современности, переименовывая культуру более далекого прошлого как «предыкт» к новому времени, как его подготовку.
- ¹⁶ На латинском языке писались не только церковные книги или авторские труды (трактаты, хроники, поэзия), но и все деловые тексты — картулярии, регистры, цеховые и городские статуты и т. п., а с XIII–XIV вв. — студенческие конспекты университетских лекций см. [115:6, 44–46]. Лишь в XIII в. латынь постепенно теряет монополию, распространяется билингвизм (например, двуязычные поэмы) и попытки перевода Евангелия на народные языки [115:52–53].
- ¹⁷ «В каждом крупном монастыре переписка рукописей осуществлялась в специальной мастерской — скриптории <...>. Пергамен делали <...> из телячьей кожи <...>, но использовались также коровьи, овечьи, ослиные и оленины шкуры строго определенного качества и размеров, получить которые было трудно. На изготовление одной крупноформатной библии (49 x 37 см) требовалось до 318 овечьих шкур. Специальная обработка шкур под пергамен (стрижка шерсти, вытравление волосков, отбеливание, придание коже упругости и т. д.) была очень трудоемким процессом». Лишь с XIII в. в городах «организуется ремесленное производство рукописных книг», а с XIV в. вместо пергамена начинают использовать бумагу [115:46–55; 207].

- ¹⁸ Симптоматичен один распространенный сюжет средневековых миниатюр: рукописную книгу как драгоценную реликвию преподносит богатому покровителю (королю, папе, герцогу) автор либо переписчик манускрипта. При этом преподносимый — одетый в невзрачное рубище или полунагой — скрючен в поклоне, либо изображен в карликовом масштабе, а книгу он протягивает ввысь увеселенному на троне меценату, возвышая тем самым результат своего труда. Это «возвышение», по сегодняшним понятиям, — мнимое: коленопреклоненным часто изображали великий философ (Бозций, Фома Аквинский и др.), а коронованные особы в реальности, как правило, были невежественны и элементарно неграмотны, и баснословно дорогая книга для них лишь атрибут престижа. Средневековые властители — Фридрих Барбаросса, Оттон Великий, Рудольф Габсбург, многие герцоги, графы и т. д. — совершенно не умели читать, хотя и пытались приобрести минимум соответствующих навыков [331:142].
- ¹⁹ Самую образованную женщину своего времени — императрицу Юдит (супругу Людовика Благочестивого, IX в.) — одаривали своими рукописями Храбан Мавр и автор латинских стихотворений аббат Валафрид Косоглазый. Изольда у Готфрида Страсбургского типизирует начитанных дам своего времени, посвящения которых часты в текстах романов. Авторы подчеркивают именно образ читательниц: «Дамы наверняка прочтут это с удовольствием» — *die frowen suln ez gerne lesen* (Ульрих фон Лихтенштейн, 1257 г.); в заключении «Парцифалья» Вольфрама читаем: «Все это изложивши вам, / С волнением жду от наших дам / Бестрепетного приговора...» [БВА:Т.22, 578]. «Виллехальм» Рудольфа фон Эмс сочинен по заказу императорского кравчего «в угоду его дамам» — *ze dienste siner vrowen* и т. д. [331:134–150]. В мирском быту Средневековья чтение долго оставалось женским занятием, особенно, как полагал Ч. Грундман, в период расцвета провансальской лирики, которая не случайно стала раньше других жанров записываться на народном языке: у нее появилась читающая аудитория — поначалу исключительно женская [331:133]. Выдающейся латиноязычной поэтессой была Хильдегарда Бингенская (ум. 1179), сочинявшая монодические песнопения и свободно импровизировавшая проповеди по-латыни, но любившая подчеркивать свое «невежество», ибо хотела прослыть малограмотной пророчицей в народном вкусе. Обширная литература о ней включает исследование ее поэтической индивидуальности, анализы ее литургической драмы и даже ее секвенций как музыкальных композиций [268:209–231; RMC:H.59, 28–32; MiscAnglès:941–951].
- ²⁰ «В стихотворениях, обстоятельства создания которых нам неизвестны, повтор целого ряда определенных формул, фраз и конструкций свидетельствует о том, что они относятся к сфере устного творчества, в то время как полное отсутствие повторяемых формул в поэтических произведениях указывает на их письменную природу» [100:99].
- ²¹ В произведениях признанных авторов следующие поколения открывают для себя не замеченные предшественниками, и забытые индивидуальные озарения могут впоследствии неожиданно стать актуальными. Такая историческая смена акцентов недоступна устной традиции, см. [20:371–372].
- ²² По Т. Уишарту письменность полностью монополизировала европейское сознание с XIX в., когда стремительный рост грамотности окончательно свел наш взгляд на мир к его восприятию через чтение и запись. Письменность стала объективизированной, отчужденной от реальности и «позволила новому классу пишущих (будь то священники, представители бюрократии или академики) определять и контролировать все, что "объективно" подлежит текстовому выражению». Это привело и к появлению веберовской концепции «поступательного движения западной цивили-

- лизации, возглавляемой профессиональной рационализированной бюрократией». Идея объекта после записи становится реальнее самого объекта. Отсюда тенденция к письменной материализации всех идей и недооценка непосредственного внесловесного опыта, особо уместного именно для истории музыки. См. [594:126].
- ²³ В русском языке синонимом выражения «сочинять музыку» издавна стало и «писать музыку» («писать симфонию, квартет»); выражение «написать оперу» раньше относилось к либретто, а не к партитуре, как теперь; не случайно и вместо «стиль», «фактура» прочтем в музыковедческих текстах слово «письмо».
- ²⁴ Терминология В. Зуппана: *Vorschrift, Nachschrift, Protokollnotation*. Последняя изначально применялась как своего рода памятка в практике григорианики, а иногда и у шпильманов-грамотеев и т. п.; тот же принцип в научных целях используется в музыкальной этнографии и в изучении джаза [564:40–41].
- ²⁵ Первыми об устном характере музыки Средневековья писали вслед за Ферандом, как известно, В. Виора (1940), К. Закс (1861), Х. Хуке (1955). Исследования феномена сосуществования устного и письменного принципов в европейской музыке преобразили наши музыкально-исторические представления и подтолкнули к новому своду наблюдений и выводов, пересекающихся с проблематикой народной культуры. См. прежде всего работы В. Зальмена, ведущего знатока шпильманского творчества; Э. Феранд дал импульс культурологическим наблюдениям В. Виоры [599; 600], начинавшего с фольклористики, и Г. Кнеплера [391], а также авторам статей и книг, детализирующих историческую проблематику импровизаторского искусства [118; 224; 252; 369; 370; 294]. Музыкознанию совместно с исполнительской практикой на гребне процветающего сейчас возрождения ранней музыки удалось в поисках аутентичных (исторически достоверных) средств воссоздания этого материала углубиться в подробности, недоступные ранее [266; ЕМ: Vol.1, etc.].
- ²⁶ См. [290; 371; 430]. Например, в гимнографических образцах, опубликованных в серии «Памятники средневековой монодии», фольклористы даже находят восполнение лакун народнопесенного фонда и объяснение некоторых свойств уже известных народных мелодий (см. [479; 481:271]), в том числе корни исторического развития ряда тональных принципов европейского фольклора [557:357]. Труды Лео Трейтлера о соотношении устной и письменной традиций у истоков нотописы оказали мощное влияние на изучение проблем литургической монодии в новом ключе. Еще Х. Хуке показал в напевах градуала следы «застывшей певческой практики» и рассматривал ранние письменные фиксации монодии как документирование форм ее устного бытования [372]. Однако еще Р. Грубер, исследуя проблематику ранних литургических монодий, упоминал «процесс письменной фиксации некогда бесписьменного, передававшегося лишь по устной традиции культового действа» [33:Т.1/1, 401]. Устная природа не исключала, однако, индивидуального напевотворения таких мастеров, как Випо (или Вигберт, см. [298]), Ноткер Зайка, Хильдегарда Бингенская, Адам Сен-Викторский, Элизабет из Шенау, Пьер Абеляр и др.
- ²⁷ Сегодняшние исследователи уже специально пишут о проблеме исторического существования пьесы, передаваемой устно, и о том, какие элементы подвергаются передаче — устной или иной и т. п. [441]. Способы устного существования музыкальных структур в традиционной [444] и джазовой музыке [337], равно как и психологические интерпретации этого явления [501], стали показательной проблематикой, соприкасающейся с медиевистскими задачами изучения механизма устных традиций, в том числе на примере старопровансальской, труверской и миннезингерской музыкально-поэтической лирики [169; 170; 198; 577; 580].

- ²⁸ Die Music wie es meine Trumetter brauchen <...> ist nit geschriben, vnd machens nur aus dem Synn [288:29]. См. также [564:41]. Даже в XVII в. «табулатурные партитуры» фиксировали лишь основной каркас пьесы, а не всю композицию в подробностях, см. [502:112].
- ²⁹ См. [440:62]. В этом сосуществовании двух видов музицирования, подробно описанном в трудах Э. Феранда, Г. Кнеплер исследовал стадияльно различающиеся формы взаимодействия принципов импровизации и композиции [391]. В работе «Искусство импровизации...» я попытался обобщить такую историческую ситуацию: «Историческая уникальность европейской музыки позднего Средневековья и Возрождения состоит в причудливом взаимодействии, единорборстве и взаимовлиянии двух культур — импровизаторской и письменной» [118:3].
- ³⁰ См. [КЛЭ:кол.764; 128:кол.742]. Но речь идет на самом деле не об этапах, а об основных группах артистических профессий, существовавших в средние века постоянно и порождавших свои жанровые образования, изучаемые ныне культурологами и литературоведами все в той же последовательности: сначала героический эпос, потом куртуазный роман и куртуазная лирика, а затем бытовая городская новеллистика раннепечатных времен. Такая хронология, по мысли А. Д. Михайлова, удобна лишь для учебных курсов и пособий, ведь она «не только упрощает, но и искажает смысл литературного процесса. В эпоху развитого Средневековья (XI—XIII вв.) разные литературные направления и жанры не следуют один за другим, а сосуществуют <...> в непрерывном противоборстве <...>. Происходила не смена одного жанра другим, а непрерывное изменение удельного веса каждого из них» [94:12—13].
- ³¹ Называя зрелое Средневековье «вторым феодальным периодом», французский историк М. Блок подразумевал под этим эпохальные изменения, отмечал с середины XI в. не только начало истории эпоса и «рост самосознания», но и писал об особом прогрессе общественной жизни, интеллектуальном возрождении и даже об экономической революции и новой культуре [17:122—181]. А В. Ф. Шишмарев считал, что в городах Италии в этот период гуманистическая культура уже вытесняет средневековую — раньше, чем в остальных регионах Европы [ШИЛ:26].
- ³² Слово «Ренессанс», введенное Жюлем Мишле в 1855 г. в подзаголовке к седьмому тому его «Истории Франции» и подхваченное Я.Буркхардтом (1860), порождено старыми представлениями о теологическом характере всей средневековой культуры, поэтому проникновение мирских реалий в книжную, живописную и другие элитарные сферы казалось тогда исторически первым проявлением антропоцентристской и внецерковной духовности вообще.
- ³³ См. [328:12]. В. Г. Белинский выразил, по существу, мысль об исторической преемственности книжной литературы в отношении промежуточных форм художественного профессионализма, заявив, что «словесность, письменность и литература суть три главные периода в истории народного сознания, выражающиеся в слове» [12:631], хотя он подразумевал здесь более широкий круг явлений. У В. Г. Белинского, как известно, в комментариях к понятиям «словесность», «письменность» и «литература» выявлены культурно-типологические различия устной традиции, ранних народно-язычных памятников и собственно литературы нового времени. С. С. Аверинцев писал о двух категориях — «словесность» и «литература», — но на примере различий греческого и библейского миров [1:208].

- ³⁴ См. [242:23—42]. Традиционной выглядит периодизация Дж. Барроу [235], выделившего в истории литературы этап бардов, этап менестрелей и этап книжников (men of letters). В 1920-е годы сходные идеи в отношении французской литературы выдвигал Ш. Ланглау [403:47 etc.], а период «менестрельства» (minstrelsy) в английской поэзии охарактеризовал У. Кортоуп [250] и т. д. Дж. Барроу попытался показать ясные различия всех трех этапов путем анализа поэтических стилей и техники, правда, без учета музыкальной стороны средневековой словесности. Интереснее в этом плане литература о немецкой шпильманской поэзии [SE; 220; 589].
- ³⁵ Еще Б. В. Асафьев писал о необходимости «изучать музыку там, где ее до сих пор мало искали: в документах и материалах, рисующих быт и общественность, всевозможные городские объединения, союзы и корпорации, в архивах и библиотеках, в музеях и собраниях даже не специально музыкальных, наконец — в свидетельствах литературных и мемуарных, в хрониках, письмах и т. д. и т. д. — словом, искать следы воздействия музыки в памятниках общей культуры и восстанавливать картину музыкальной жизни <...> с помощью изучения потребностей в музыке и факторов, способствовавших росту музыкальных учреждений и установлений» [8:15].
- ³⁶ Напомню: термин *folklore* (букв. — «народная мудрость») ввел в 1846 г. английский археолог Уильям Джон Томс, заменив им устаревшее *popular antiquities*. «Открытие» ценностей народного искусства на рубеже XVIII—XIX вв. переиначало прежние представления. Классический европейский рационализм оказался не единственной формой художественного мышления: профессиональному «академическому» искусству противопоставлялась отныне красота фольклорного мира, устроенного по своим законам. Правда, сравнение обеих сфер и первооткрыватели-романтики облекали в ту же форму столкновения понятий «высокое — простое», «сложное — наивное» и т. д. Различие в одном: тот же «наивный лепет», из-за которого рационалисты века Просвещения упоминали о фольклоре свысока, вызывал у романтиков умиление. Научные же споры велись вокруг методов исследования (записи, систематики) и проблем объяснения самого феномена, его специфики и происхождения. История изучения фольклора успела стать специальной наукой — методологией и историографией фольклористики (этнологии). Попытка Джузеппе Коккьяры [70] выстроить историю европейской фольклористики осуществлена весьма неполно, т. к. он не ознакомился ни с одной из концепций русской фольклористики XIX в., например, с идеями трудов А. Н. Веселовского, Е. В. Барсова, Ф. И. Буслаева, А. Ф. Гильфердинга, В. Ф. Миллера, П. Н. Рыбникова, А. Н. Серова см.: [52; 62; 63; 39; 40].
- ³⁷ В. Я. Пропп напоминает, что фольклористика еще не определилась как наука, хотя разгадка многих явлений культуры вообще кроется именно в фольклоре [112], а Б. Н. Путилов даже сетует на отсутствие элементарных реферативных и библиографических сводов, итожащих труды по исторической поэтике фольклора после А. Н. Веселовского [113:1].
- ³⁸ Западные специалисты в области этнографии, фольклористики, социальной психологии, истории религии, диалектологии и ряда других наук считают предметом своих исследований фольклор, понимаемый как совокупность всех «внеофициальных» и «внеаучных» самопроявлений человека. Сюда включено все — анекдоты и азартные игры, жаргон рокеров, воров, различных профессиональных групп, народная кухня, обычаи, обряды, предметы утвари, костюмы, жестикация и мимика (привычки подмигивать, пожимать плечами, кивать головой), банкетный этикет, бред наркоманов, плотничьи, столярные, портняжные навыки, суеверие, колдовство, пение, игра на народном музыкальном инструменте, латриналии (над-

писи в туалетах), имена, клички и т. д. Фольклорно-мифологический словарь, изданный в Нью-Йорке в 1949 г., содержит более двадцати определений фольклора, сводящихся в основном к случайным перечислениям явлений: «народное знание, собрание народного опыта», «вся устная культура», «порождение традиций первобытных и цивилизованных народов», «совокупность древних народных верований, обычаев и традиций», «фазы культуры, проявляющиеся поначалу через устную традицию», «живой реликт (fossil), который отказывается умирать», «нечто, передаваемое от одного человека к другому и сохраняемое больше в памяти и на практике, чем в записи», «материалы, передаваемые традицией из поколения в поколение без достоверных данных об авторе» и т. д. Лишь два определения ограничивают область фольклора художественными явлениями [304:398-403]. Позднее подход не менялся, судя по такому, например, определению (Р. Боггз): «В качестве совокупности материалов фольклор — это все знания, мудрость, эрудиция или учения данного народа, либо большого социального объединения, клана, группы, племени, расы или нации, как первобытной, так и цивилизованной на всем протяжении ее истории. Это весь пласт традиционной культуры, или установившиеся способы человеческого мышления и поведения» [272:34].

³⁹ «Современная музыкальная этнография рассматривает фольклор как художественную коммуникативную деятельность» [МЭ:Т.6, кол. 579], и как «совокупность словесных, словесно-музыкальных, музыкально-хореографических и драматических произведений народного творчества» [39]. И. Земцовский предложил и более социологизированное определение: «Народная музыка, музыкальный фольклор <...> — вокальное (преимущественно песенное, т. е. музыкально-поэтическое), инструментальное, вокально-инструментальное и музыкально-танцевальное творчество народа (от первобытных охотников, рыболовов, скотоводов-кочевников, пастухов и земледельцев до сельского и городского трудящегося населения, мастеровых, рабочих, воинской и студенческой демократической среды <...>)» [61:кол.667].

⁴⁰ Известно, что фольклор «является одновременно искусством и неискусством, познавательная, эстетическая и бытовая функция составляет в нем одно <...> целое, но это единство заключено в образно-художественную форму» [41:79]. Поэтому, хотя музыкальная этнография — «часть общего музыковедения, однако она одновременно связана с общей этнографией, фольклористикой, социологией» [63]; подробнее см.: [62; 59; 60; 40; 52].

⁴¹ В фольклоре жизненные данности проходят сквозь призму особого мышления, которое «настолько отлично от нашего, что многие явления фольклора бывает очень трудно сопоставить с чем бы то ни было. В системе этого мышления еще не существует причинно-следственных связей, здесь господствуют иные формы связи, а какие — мы часто еще не знаем. Нет еще обобщений, нет абстракций, понятий, процессу обобщения здесь соответствуют какие-то иные, еще мало исследованные операции мышления. Пространство и время воспринимаются иначе, чем воспринимаем их мы. Категории единства и множества, качества, субъекта и объекта <...> играют совсем иную роль, чем они играют у нас, в нашем мышлении. За реальное признается то, что мы никогда не признаем за реальное и наоборот» [112:146]. Этот феномен надо изучать, «иначе мы рискуем впасть либо в своего рода наивный реализм, либо будем воспринимать явления фольклора как гротеск, экзотику, вольную игру необузданной фантазии» [112].

⁴² Установлению такой «вертикали» способствовала в свое время теория Х. Наумана [439] о фольклоре как совокупности «испорченных», «сниженных» реликтов профессионального искусства («опустившийся культурный фонд» — gesunkenes

Kulturgut). Несмотря на наивность таких рассуждений (непонимание специфики фольклорного мышления), эта теория долго влияла на фольклористов.

⁴³ Типологию музыкального профессионализма, в том числе устного профессионализма в условиях городской культуры разрабатывала В. Д. Конен [73], а по отношению к старопровансальским поэтам-певцам XII—XIII вв. проблему профессионализма поднимал еще Р. И. Грубер [33:Т.1/2, 19–20].

⁴⁴ Я. Л. К. Grimm не отменял этой дихотомии, когда упоминал шпильманский эпос как «еще одну ветвь» (noch ein Zweig), ибо лишь расширял этим все ту же сферу Naturpoesie (т. е. фольклора, народного стихосложения). Но каким образом эта сфера сохраняла свою внеличную чистоту, выросшую из «народного духа», если включала при этом индивидуальное шпильманское творчество — оставалось для него «под покровом тайны» [328:6]. Рассуждения по поводу шпильманских реалий у других ученых прошлого века (Ф. Диц, К. Барч, Г. Парис, Л. Готье и др., см. [589:12]) носят типологически туманный характер. К осознанию самобытности шпильманского эпоса приблизился К. Мюлленхоф, определивший его как особую разновидность творчества «в руках странствующих, но не без образования и не бездарных личностей» [589:12–13]; интересно, что у него эта разновидность стала самостоятельным классификационным звеном. В XX в. к нему присоединились в этом плане В. Виора, В. Зальмен, Х. Шваб [598:76; 511; 539] и др.

⁴⁵ Р. И. Грубер упоминал жонглеров как профессионалов, «мастеров своего дела» [33:Т.1/2, 32; Т.1/1, 512]; «союзы менестрелей, жонглеров — своего рода первые профессиональные объединения музыкантов» [33:Т.2/2, 33]. См. также [МЭ:Т.3, кол.742, 887]. То же обычно пишут о скоморохах: «Скоморохи — русские средневековые профессиональные музыканты» [13:11; 15:76–77; 111:кол.52]. Интересно, что венгерско-цыганское городское музицирование «вербункош» Б. Барток называл «популярной профессиональной музыкой».

⁴⁶ См. [558:334–335]. Приглашенные для игры на танцах на сельском празднике фольклорные инструменталисты оплачиваются часто «натурой», но это лишь дополнительный заработок, ибо в основном они заняты физическим трудом. Однако огрубевшие руки таких музыкантов удивляют своей ловкостью [365:10, 65–66]. Интересный пример бипрофессионалов в средневековой Англии — так называемые «воскресные пифары» (игрецы на духовых инструментах) [606:125,131]. В 1499 г. один франкфуртский портной одновременно служил городским трубачом, а в Австрии в 1422 г. упомянут сапожник Кунрад, руководивший местными певчими в церкви [SSPM:15]. К бипрофессионалам, однако, вряд ли можно отнести участников шумовых «оркестров» с кастрюлями и колотушками, как, например, группу молодежи, исполнявшую карнавальную «кошачью музыку» в одном из кантонов Швейцарии на «грязный четверг» [558], или молодежные «шаривари» в деревнях средневековой Франции.

⁴⁷ Например, в музыкально-поэтической лирике инициативный автор может сосредоточиться на словесной стороне, абстрагируясь от музыкального каркаса (который может быть представлен ограниченным набором традиционных напевов, попевок, ладовых моделей) и не отвлекаясь на темброво-инструментальный план.

⁴⁸ Так, Й. К. Аделунг (1801), словарь Я. и В. Гриммов (1905), Э. Фараль (1910), П. Вареман (1951) дали почти одинаковые определения, стянув все к одному лишь социальному признаку (ремесло, заработок), а аббат Де ля Рю (первая половина XVIII в.) выстроил дефиницию вокруг музыкально-поэтической деятельности жонглеров. Й. К. Аделунг: «Шпильман — это личность мужского пола, тот, кто занимается игрой, понимаемой в обиходе в различных значениях. 1. Шпильманом называют музыканта, т. е. того, кто находит ремесло в игре другим на забаву»

- [Adelung:Sp.202]; словарь Гриммов: «тот, кто зарабатывает, развлекая других игрой, в особенности музыкальными исполнениями» [DW:Bd.X/1, Sp.2408]; Э. Фараль: «все те, кто делали своей профессией развлечение окружающих» [284:2]; П. Вареман: «Профессия шпильмана состоит в обеспечении времяпрепровождения публики» [589:60]. De la Rue: «Жонглеры представляли собой в средние века категорию таких людей, которые, объединяя поэтическое искусство с музыкальным, пели в сопровождении различных инструментов стихи собственного сочинения, а временами и чужие. Часто они сопровождали свое пение жестикულიцей и пантомимой, способными развлечь публику. Отсюда, несомненно и их название» [383:7]. Де ля Рю острее почувствовал специфику предмета, чем даже такой специалист, как Л. Готье, считавший жонглеров только «носителями» (propagateurs) чужих «сочинений» [311], механически перенося тем самым новоевропейскую специализацию на Средневековье. Другие авторы — Ф. Фогт, В. Грайценх, П. Пипер, Л. Саэс, Э. К. Чеймберс, Л. Вильяни, Х. Ромеу Фигерас, Дж. Тавани, Г. Буш-Зальмен, Д. Фэллоуз, В. Херц, Д. Крикеберг, В.-Д. Ланге, Л. Гуши, Г. Уикхем — либо обошлись без определения, заменив его перечисляющим описанием, либо выразились предельно обобщенно, но тоже ограничившись каким-либо одним свойством. См. [584; 464; 242; 282; 499; 237; 280; 355; 394; 398; 399; 338; 595]. К перечисляющим описаниям относится определение понятия «жонглер» у Л. Саэса (1976), относящего сюда не только инструменталистов, но и шутов, уличных куплетистов, комедиантов, придворных поэтов и «композиторов» — авторов танцев, «наигрышей» (juegos) и «любых развлекательных пьес», здесь же у него органисты и вообще «все кто вызывает веселье» [426:2–3].
- ⁴⁹ Иоанн де Гарландия: «Впустую трудятся простонародные певцы, те, что унисон от полутона не отличают» [CS:I, 163]. Адам Фульдский: мирские музыканты «не признают ни искусства, ни науки, все кромсают и запутывают (omnia lacerant et confundant), ибо усматривают в музыке не одно из свободных [искусств], а одно из ремесел» [CS:III, 348]. Фома Аквинский: «Муסיкус — это тот, кто поет по правилам искусства, а не по всеобщему обыкновению» [598:87].
- ⁵⁰ Фома Аквинский: «Тварь, а не певец <...>» — Bestia, non cantor est <...>. [598:87]; Якоб Льежский: «неуч и невежда» — ydiota et inscius [CS:II, 312]; Гуго Ройтлингенский: «глупые» — stulti [598:87]; Иоанн Галликул (Иоанн Француз): «подонки музыкантства» — vulgari musicorum fece [598:87]; см. также [МЭЭС:354].
- ⁵¹ В «Истории и древностях Оксфордского университета» А. Вуда (1764) изложен случай с двумя средневековыми монахами, заблудившимися грозовой ночью в лесу под Оксфордом и забредшими в бенедиктинский монастырь, где их приняли было за странствующих жонглеров и приютили, но как только ошибка выяснилась из прогнали пинками прочь [431:25]. В личной капелле папы Льва X в Риме значилось много менестрелей инструменталистов, игроков на духовых инструментах, фигурирующих в счетах 1515–1520 гг. под названиями pifferi, giocolatori, trombettii, trombone, musico de Corneto [300:139–142]. В исторических источниках много свидетельств того, что менестрельное искусство в различных формах входило и в быт клириков.
- ⁵² Ex sola inclinatione (У. Бурхард. «Маленький сад практической музыки», 1514; [598:87]).
- ⁵³ Например, к Боззио и Исидору Севильскому восходит классификация у Гуго Сен-Викторского в трактате «Назидание» (ок. 1127): «Музыкантов также существует три рода: один песни слагает, другой инструменты в звучание приводит, третий же и в произведенном инструментами и в песнях хорошо разбирается» [461:27, 77; 511:74].

- ⁵⁴ Гвидовы куплеты [RQ:13] можно перевести и так: «Певцу очень далеко до ученого музыканта, ведь он лишь поет, а тот знает, из чего музыка состоит. Того же, кто играет не вникая, называют бездумной тварью». Псевдо-Тунстед (1351) изменил это тысячелетнее клише, различив среди практиков *cantores musicales* (т. е., скорее всего мензуралистов, владевших полифонической нотацией) и *cantores ministrales* (менестрелей), причем первые умеют *modulari* (музичировать по правилам), а вторые — только *canere* (петь или играть просто «от себя», по наитию) [CS:T.IV, 295].
- ⁵⁵ Покаянные книги лишь в церковно-политических целях разделяли менестрелей-инструменталистов на кабацких (т. е. низовых) и на «приличных» (носителей эпоса, вхожих во дворцы), ведь в реальности все они находили общий язык и с горожанами, и с феодалами. Вот почти полный перевод версии Томаса Кэбхема: «Гистрионов существует три рода. Одни кривят и гнут свои тела в разнузданных скаканиях и ужимках, то бесстыдно оголяясь, то надевая ужасные маски. И все таковые достойны осуждения, пока не оставят свое ремесло. Есть еще другие, которые бездельничают и только поносителем занимаются; не имея определенного пристанища, льнут, однако ко дворам знатнейших, порочат и бесчестят отсутствующих в угоду прочим. Таковые также заслуживают осуждения, ибо запрещает Апостол с такими пиршествовать, и зовутся таковые бродячими шутами (*scitgae vagi*), потому как они ни к чему иному не пригодны, кроме обжорства да злословия. Есть также третий род гистрионов, у которых имеются музыкальные инструменты в услужение людям и таких есть два рода. Часть их постоянно пропадает в кабаках и на разнузданных сборищах и поет там всякие песни, побуждая людей к распутству, и таковые, как и прочие, заслуживают осуждения. Но, с другой стороны, есть и такие, называемые жонглерами, которые поют о героических деяниях государей и о житиях святых, доставляя людям утешение как в недугах, так и в бедствованиях, а не прибегают к бесчисленным распутствам, как то делают плюсуны и танцовщицы и другие, что разыгрывают бесчестные зрелища или как те, что показывают фокусы с помощью заклинаний или другим каким образом. Если же не учиняют такого, а только поют, играя на своих инструментах, о деяниях государей и о прочих таких полезных вещах, доставляя людям утешение, как сказано выше, то таковые благотерпимы быть могут, как говорит папа Александр» [311:21–22; 589:73]. Кэбхема комментируют также А. А. Гвоздев, Р. И. Грубер, Э. Фараль, В. Зальмен [33:T.1/1, 515; 284:67–70; 511:68–69].
- ⁵⁶ Это свойственно любому карнавалу со времен античности, когда «рядом с мимами театра, оркестры и просцениума (т. е., рядом с профессионалами — М. С.) были и такие, которые являлись потешниками, фиглярами на пирах и попойках, на улицах, площадях и в шинках» [25:130]. А. Н. Веселовский писал об античных магдах и лизнодах, появлявшихся в женской одежде, с музыкальными инструментами и прямо в таверне всем на потеху изображавших потаскух, сводников, пьяниц и т. д. [25:130–131]. Цирковым трюкам в средние века традиционно сопутствовали лицедейство и хореография. Так, в документах XIV в. как *saltatrix* («плюсунья») при дворе английского короля фигурирует знаменитая Матилда Мейкджой [233:26], ампула которой точнее будет называть сольным акробатическим танцем. Подробнее об этой средневековой «художественной гимнастике» см. в иконографических исследованиях Габриелы Буш [236] и В. Даркевича [44; 46].
- ⁵⁷ Бардами, филидами, друидами называли поющих поэтов в Ирландии кельтские народы; в Скандинавии — тулиры, предшественники скальдов; в Англии это *jestour* (*gester*), *dissour*, *segger*; во Франции — *conteor* — жонглер, поющий жесты и т. п.; все это лексика того же ряда, что и туркменский (и азербайджанский) ашуг (ашик), и калмыцкий тульчи.

- ⁵⁸ Некоторые из признаков профессионализма, перечисленные выше в этой главе, можно распознать и в выводах русского ученого В. Ф. Миллера о несомненном участии в исполнении былин «профессиональных певцов, составляющих корпорацию, как старинные скоморохи или нынешние калики-слепцы <...>. Только путем передачи былинной техники из поколения в поколение, учителем ученику объясняются рассмотренные нами черты былины: ее запевы, исходы, поэтические формулы или *loci communes*, постоянные эпитеты и вообще весь ее склад <...>. Традиционные формы былины, вся ее техника некогда, и притом в течение нескольких столетий, вырабатывалась в среде профессиональных певцов и сберегалась посредством обучения» [91:52]. Более того, носителей былин В. Ф. Миллер представил как единую в культурно-типологическом отношении музыкально-поэтическую среду — скоморошью. Характеристика этой традиции у него — это фактическое описание менестрельной культуры на русском материале: «Присутствие в наших былинах целого ряда личностей, играющих на гуслях, присутствие профессионального гусляра, частое упоминание о гуслярах-скоморохах — все это может служить указанием на то, что музыка и пение были очень развиты в той среде, которая исполняла и складывала былины. А такими профессиональными певцами и музыкантами были, главным образом, скоморохи» [91:62]. Вывод В. Ф. Миллера ныне подхвачен в работе Липец: С <...> форма самих былин очень изощрена и сложна; она соответствует степени развития ювелирного, архитектурного, живописного искусства Древней Руси, явно неся отпечаток высокого профессионального мастерства. Мысль В. Миллера о профессионализме сказителей былин, обслуживавших и феодальные круги, в наше время подтверждается аналогиями в других областях культуры. При становлении государственности в Древней Руси в X—XII вв., как это единогласно признается историками и археологами, так обстояло дело со всеми мастерами — ювелирами, зодчими и др., а не только со сказителями» [78:26].
- ⁵⁹ Типичный вагантско-голиардский памятник — сборник так называемых «Кембриджских песен» (ок. 1039–1055), компилятор которого назван «бродячим клириком» (*clericus vagabundus*). Характер этой поэзии явно книжный. Например, песня «О соловье» и другие песни, затрагивающие музыкальную тему, насыщены профессиональной латинской терминологией из трактатов о музыке.
- ⁶⁰ В диссертации М. Шрайнер утверждается, что поэмы менестрелей семьи Конде лишь сияют отраженным светом таких ярких вех в истории литературы, как «Роман о Розе» или творчество Рютбефа, либо вяло продолжают традиции фавлю; здесь же говорится о монотонности аллегоризированных историй Бодуэна, лишенных оригинальности и изложенных малоизысканными рифмами, хотя автор и признает «свежесть» таланта у его сына — Жана де Конде [534].
- ⁶¹ Так у Р. Моргана [MOFJ: №11]. По Зальмену — с VII в. [511:24]. Вышеперечисленные лексемы фигурируют в средневековых источниках как синонимы. Например, слово *thimelicis* поясняется в глоссарии X в. так: *ioculari, mimici*, или те что играют в зрелищах» [426:9]. В средневековой латыни, правда, использовалась и более специальная лексика, обозначавшая только игроков на струнных инструментах (*fidicines, lyricines*) или на духовых (*tibicines, tubicines, coraula*). Подробнее см. [MOFJ: №11; RGL; FJA: №267].
- ⁶² По доступным мне источникам [MOFJ; NED; 25; 511; 542] удалось собрать несколько десятков лексических форм средневековых обозначений артиста, среди них старофранцузские: *jugler, juglaours, juggleo[u]r[s], juggleur[s], jangler, janglere, jenglere, genglere, jangl[e]eur, jengl[e]eur, gengl[e]eur, jangleo[u]r, jengleo[u]r, gengleo[u]r, jo[u]gleo[u]r[s], jo[u]gl[e]eur[s], jo[u]glere[s], joueur[s], joeor[s], joglers, joglier, joglaires, jougaors, jonglaor, jagglettes*; старопровансальские: *joglar, jocglar,*

- jugar, glosar; испанские: jugar, jugador, joglar, yoglar, iograr, huglar; итальянские: giullare, giocolare, giocolatore, giocolino, jullare; английские: jodelour, jugelere, iogelour, iogullur, jogeler; старонемецкие: gougalarî, goukalari, gougularî, gouculârî, cau-calârî, gougularî; средненемецкие: gouglaere, goukelaere, gengler; (ср. с нем.: Gaukler); среднидландские: jugleur, gokelaer; а также шведск. koklare, чешск. keyklar, верхнелужицкое kekler, польск. kuglarz (ср. с русск. «кукольник»).
- ⁶³ См. [MOF]: №33, №56]. В зависимости от контекста выражения «менестрель-певец», «инструменталист», «флейтист», «трубач» и т. д. могли означать не профессию, а ситуацию, т. е. не «певец вообще», а «тот, кто сейчас поет».
- ⁶⁴ Если менестрель Жан де Конде с пиететом высказывался о своей профессии, призывая не примешивать к менестрелям-словесникам обычного enchanteur (чародея-фокусника), то в хронике Ж. Фруассара тем же словом назван именно менестрель-словесник [MOF]: №30], рассказчик истории британских войн, т. е. уличный, жонглерский вариант хроники, поэтому Фруассар ревниво уличает таких конкурентов в неточностях.
- ⁶⁵ Отличить жонглера от менестреля брались еще до Фаралы и Готье. Де ля Рю (1834) считал, что жонглеров называли менестрелями, если они появлялись в толпе танцоров, фигляров, акробатов и т. п. [301:7]. Ф. Вольф (1837) интерпретировал менестрелей как придворных поэтов, состоящих на службе, а жонглеров — как шпильманов по профессии [301]. Э. Фреймонд (1883), считая невозможным универсальное определение, т.к. оба понятия исторически и локально эволюционировали, безуспешно ищет «стадиальные» значения [301:passim]. Лишь Р. Менендес Пидаль указывает на важность социальной природы самих источников [426:2]. Действительно, мало знать средневековые упоминания о жонглерах, необходимо представлять, из чьих уст суждения исходили, т. е. «кто судит» [607:35].
- ⁶⁶ См. [607:36]. Во фрагменте из «Фламенки» (см. выше), наоборот, фигурируют жонглеры, но в контексте романа нет ни слова о них как о чужаках, прибывших на бал со стороны. А во фрагментах из «Эрека и Эниды» и «Карлмайнета» эта деталь как раз уточнена (менестрели отовсюду).
- ⁶⁷ В XVII в. своих скоморохов имели князь Иван Шуйский, князь Дмитрий Пожарский и др. Их скоморохи бродили повсюду «для своего промыслишку», получая приличные доходы. Чтобы уберечь от них своих подданных, князь или боярин подписывал уставные грамоты, гарантировавшие его крестьянам защиту от притеснений его же людей, например, в грамоте Старицкого князя (1548) говорится: «А наши князи и бояре и ратные воеводы и всякие ездоки в их селах и деревнях не ставятя, ни кормов ни подвод, ни проводников у них не емлют сильно; а кому у них лучится стати, и они у них корм свой и конский купят по цене, как продадут, а сильно у них не емлют ничего <...> и скоморохам у них сильно не играти». Примерно то же в уставной грамоте (1544) крестьянам дворцового Андреевского села Звенигородского уезда: «А скоморохам у них в том селе и в деревнях сильно не играти». Эта ситуация с налетами скоморохов сходна с аналогичными злоупотреблениями английских менестрелей, состоявших на службе у знати. См.: [69:18–19].
- ⁶⁸ Ср. с англ. синонимом mystery (XV в.) и с исп. mester. Интересно, что стпроп. menestrayal, menestairal, menestral во всех случаях означают «мастер», «ремесленник», «умелец», «профессионал» [MOF]: № 15, № 17]. Или, например, в «Мелиадоре»: «И задудели / менестрели, и громогласно затрубили / и принялись оттачивать свое мастерство (mestier)» (ст. 16675–7). Музыкантские навыки, умение менестрелей упоминаются именно как mestier в поэтических повествованиях Жерберта де Монтея, Жана де Конде, Бодуэна де Конде, Адене-ле-Руа, в «Романе о кастеляне из

Куси», в «Романе о графе Анжуйском» и др. (точнее см. [607:36]); в старофранцузской поэме об арфисте: «... Тот арфист / Иным трудом не занимался, / кроме как играть на арфе / ибо другим ремеслом (mister) не владел» [301:17].

⁶⁹ «Министериалями (ministeriales) в средние века называли слуг короля или феодала. Хотя это был высший слой челяди, такие слуги не были свободными. Из королевских «министериалов» сформировался административный аппарат, который «с XI в. начинает складываться в особое сословие» [108:530]. В числе *ministerialis* короля находились <...> кузнецы, плотники, сапожники, но и кравчие, сенешалы» [24:242]. Анализируя один латинский документ XV в., А. Н. Веселовский уточняет: «Под министериалями разумеются в данном случае не менестрели, а вообще домашние царя» [24]. О французских «министериалах» см. [94:21]. В немецких землях «министериалями» называли (как и во Франции) рыцарей в изначальном смысле — слуг, специализированных на воинских навыках [309]. Таким образом, Средневековые жестко различало два совершенно различных, хотя и сходно звучащих, социальных понятия — «министериа́л» (служитель) и «министраллус» («менестрель»), термин равноправный с другими латинскими синонимами: *artifex*, *faber* — «мастер», «профессионал»). И, видимо, лишь из-за фонетического сходства оба латинских слова некоторое время (до 1170 г.) передавались в старофранцузской письменности с помощью одной лексемы «менестрель». Но после 1175 г. (у Кретьена де Труа) и вплоть до конца XVI в. она означает почти исключительно артиста, чаще — музыканта [GLF:331]. Другими словами, свою артистическую семантику это слово приобрело тогда, когда в народной речи его уже не ассоциировали со слугой (министериа́лом), но продолжали связывать со значением «ремесло» — *mestier* — вплоть до прямой взаимозаменяемости. Например, в «Романе о Фиалке» в одном списке (парижский манускрипт В) значится *menestreus* (ст. 6578), а в другом (ню-йоркский манускрипт D) это слово заменено на *mestier*. Его латинский эквивалент (*menestrellus*) в глоссариях XIII–XV вв. продолжает фигурировать как специализированное понятие «артист» (и даже «музыкант-инструменталист»). Но в тех же глоссариях форма «министериа́л» отделена и трактуется как нечто совершенно иное, выражающее свой класс понятий — «челядь», «прислуга» и т. п. [MOF]: № 16, note 59].

⁷⁰ В латинских глоссариях XV в. есть такие определения: *ministrerius* — *qui instrumentis musicis canit* («менестрель — кто играет на музыкальных инструментах», 1478); *ministrilis*, *fidicen*, Gall. «*joueur d'instruments*» («менестрель, игрец, по-французски — игрец на инструменте»), и т. п., в том числе и более пространные с перечислением менестрельного инструментария, см. [511:30–31]. Но менестрелями называли и прыгунов, танцоров, фокусников. В хронике Сен-Дени читаем: «жонглеры, фокусники, голиарды и другие менестрели» [511:25].

⁷¹ Вот лишь некоторые из средневековых вариантов обозначения менестреля в Испании: *ministrer*, *ministrer*, *ministrell*, *ministril*, *manistril*, *ministril*, *manistrill*, *ministril*, *menestrill*; во Франции: *ménestrel*, *ménestrier*; в Италии: *menestrello*, *ministriero*; в Нидерландах: *meistreel*, *menestruel*, *menestreel*, *mistrel*, *ministrel*, *mynstrere*; в Англии: *menesrtral*, *mynstraell*, *munstral* (XIII в.); *mynystrel*, *ministrele*, *minestrале*, *menstrelle*, *menstral*[i], *mynustral* (XIV в.); *menstraille*, *mynnystrelle* (XV–XVI вв.).

⁷² Так, нанятые участники праздника в честь принца Эдуарда 22 мая 1306 г. — от трубачей до акробатов — все сплошь названы менестрелями в шотландском денежном документе «Выплата, сделанная различным менестрелям» (*Solutio facta diversis menestralis*). Перечислены все, в том числе 19 трубачей (*trumpeters*), 6 барабанщиков (*taborers*), 1 игрец на накрах (*nakerers*), два волынщика (*estivours*), 5 менестрельских учеников (*boy minstrels*), 26 арфистов (*harpers*), 13 виелистов

(vielle-players), 2 игреца на псалтерии (psaltery-players), по одному лютнисту (lutenists), гитаристу (guitarists), акробату (acrobats), игрецу на цитоле (citole-players), и на колоколах (campanists), к тому же 2 органиста, 10 герольдов и т. д. [233:1–12].

⁷³ В Англии это наименование утвердилось примерно с 1100 г. [330:10–11], т. е. раньше, чем во Франции (там с 1175, по Р.Морган; [MOFJ:№ 16]). Распространенный английский синоним: gleeman, gleoman (от gle — «игра», «радость», «развлечение»). Ж. Жюссеран (1891) считал английских минстрелз неопределенной категорией бродячих развлекателей, примыкающих к знахарям и шарлатанам, а Т. Перси (1765) и Т. Райт (1862) относили к этой категории именно артистические профессии, начиная с англосаксонских эпических певцов [384:177–218; 455:12; 608:175], и таким образом были ближе к истине. В английских переводах библейских историй в XVI в. менестрелями названы свирельщики в доме, где появляется Иисус (Матф., XI, 23) и музыкантское окружение царя Давида [NED:Vol.6, 480].

⁷⁴ См. труды В. Зальмена и П. Варемана [511; 519; 509; 513; 515; 518; SSPM; 521; 522; 589], где приведены народноязычные варианты слова «шпильман», например, староверхненем.: spilaman, spiliman, spiloman, средневерхненем.: spileman; spilman; средненижненем.: spoelman, spillman; средненидерландск.: spoelman, speleman; фламандск.: speelman, speilman; датск.: spillemand, spelman; шведск.: spelmän; норвежск.: spillemaend; литовск.: prieiimonas; латышск.: spehlmanis.

⁷⁵ Начатые Фр. Дицем (1829) попытки возвращения лексемам «трубадур», «жонглер» и т. д. их достоверного исторического смысла не оформились в традицию. Обстоятельнейший труд М. Б. Мейлаха «Язык трубадуров» [86] уже в заголовке содержит ключевое слово, старопровансальский оригинал которого (trobador, trobairre) в книге, тем не менее, не рассматривается.

⁷⁶ «В еще большей степени, чем менестрели, предметом многих недоразумений стали трубадуры и труверы. Существует, например, распространенное, но ошибочное убеждение, что они составляли некий класс музыкантов, отличных от менестрелей» [607:37].

⁷⁷ «Социальной функцией жонглеров являлось хождение из города в город, от замка к замку и исполнение музыкальных произведений композиторов того времени — трубадуров и труверов» [103:53]. М. В. Иванов-Борецкий упоминал «участие жонглеров в дополнении поэзии труверов музыкальным оформлением» [64:6]. М. Б. Мейлах тоже переносит специализацию Нового времени на Средневековье, отводя жонглерам функцию исполнителей [86:83]. Среди средневековых профессионалов специализация на «исполнении» чужих сочинений (без собственной переработки) была редкостью: в «видас» из всех жонглеров только Юк де Пена «знал большое число чужих песен» [Bt:XXXVIII,2], но наряду с сочинением своих собственных.

⁷⁸ У Сент-Палуа и Мийо трубадур противопоставлен жонглеру, чьей функцией было «петь пьесы трубадуров» [508:Г.II, 490], но тут же признание и за жонглерами умения сочинять и быть поэтами сводит намеченную дифференциацию к бессмыслице.

⁷⁹ «Трувер — это просто жонглер, являющийся автором. Поэтому неудивительно, что оба наименования могли часто свободно взаимозаменяться. Любой трувер, делавший поэзию профессией, был жонглером, и любой сочинявший жонглер был трувером. Вот почему стремление отличать жонглеров от труверов и делать из них два обособленных класса стало искусственной процедурой, чистейшим теоретизированием» [284:79]. Ведь жонглерами были и Рютбеф, и Колен Мюзэ, и другие

«труверы». Не обособляло наименование «трувер» и авторов фавлю и рыцарских романов, как, например, Кретьен де Труа [607:38], — а уж их мы воспринимаем почти как «писателей» в современном смысле.

⁸⁰ Рыцарями в средние века называли сначала любых вооруженных всадников — от солдата до короля, а также слуг (министерялов), вооруженных за счет хозяина-феодала. Такие рыцари входили в состав челяди. Поэтому появление к концу XII в. множества неимущих рыцарей вызвано не тем, что «рыцарство» обеднело, а тем, что богатейшие феодалы разживались все большим числом вооруженных наемников. В источниках рыцарь часто синонимизирован со служакой, в таких выражениях, как «мой (твой) рыцарь», «рыцарь герцога (короля, брата)» и т. п. С XIII в. распространяется новое неожиданное значение — аристократическое, т. е. новый титул, придуманный и присвоенный князьями и королями, поскольку ассоциировался с воинской доблестью. Но эти «новые» рыцари были не «возвысившиеся» слуги, а те же феодалы с новым названием. В новом титуле отразилось не возвышение социального слоя (как иногда полагали), а возвышение слова, простая процедура переименования [234:35–92]. Никакой новой социальной группы (да еще с легендарно-героическим ореолом) не возникло — это миф старой историографии, выросшей под влиянием восхвалений и идеализации мецената-феодала в текстах романов и поэм XII–XIII вв. (подробнее см. там же). Средневековье дало нам парадокс двойного существования лексемы «рыцарь»: обозначение слуги и одновременно аристократический титул. Ни то, ни другое не несли в себе ничего идеального. Блистательный литератор Антуан де ля Саль в антирыцарской новелле «Малютка Жан Сентре» сатирически разоблачает такие мифы. Ведь рыцарь, — повествует он, — это человек, произносящий двенадцати дамам одну и ту же клятву. Получив королевское вознаграждение, рыцарь проводит зиму в нагретых домах Германии в обществе продажных женщин, а летом отправляется в Сицилию или Арагон, где также вдоволь вина, мяса и женщин, а его менестрель-трубач должен всюду кричать «Мой господин победил в поединке!» [249:IV, 336–337].

⁸¹ Если для В. М. Жирмунского [55:201], Р. Менендеса Пидалья, И. Ангlesa, Х. Ван дер Верфа устная традиция провансальских песен несомненна, то Д. А. Авалле пробует свести всю деятельность трубадуров к работе над манускриптом [183]. К нему присоединяется и М. Б. Мейлах: «Трубадуры были писателями, прежде всего в том смысле, что сочиняли свои произведения в процессе упорного литературного труда, а не импровизации. Сочинение сопровождалось записыванием — на это указывает не только чрезвычайная сложность формы, но и иконография (?) и прямые указания (?) текстов» [86:81–82]; однако в сноске добавлено: «Все это нисколько не противоречит представлению об устном характере культуры трубадуров как форме ее бытования» [86:155], но затем: «ни о каком устном характере творчества [в куртуазной поэзии — М. С.] не может быть и речи» [86:88]. Но пока никто не объяснил, каким образом Средневековье, не знавшее опусного существования музыки-поэзии, могло психологически, ситуативно и эстетически сочетать в рамках одной традиции феномен «упорного литературного труда» с не менее упорным устным бытованием его результатов. Абсолютизация письменности — симптом привычного кодексоцентристского мышления, которому вообще неведомы иные формы творчества, кроме писательства либо его противоположности — малотехнологичной импровизации. Поэтому любая формальная сложность по этой логике автоматически считается признаком письменной литературы. Странно и то, почему, например, обращение Арнаута де Тинтиньяка к клирику с просьбой записать песню должно доказывать (а именно так у М. Мейлаха [86:155, примеч.30]) писательскую природу творчества самого

Арнаута. Ведь будь он «писателем прежде всего», посредничество грамотника-клирика могло бы только помешать. Вместе с тем абсолютизировать господство устности в средневековом песенном наследии и исключать возможность его контактов с книжной поэзией было бы лишь другой крайностью.

⁸² Иногда у них предполагают в качестве основной роль посыльных: жонглер-вестник в роли «звучащего письма» — это вполне возможная и объяснимая ситуация (пергамен дорог). Один жонглер даже звался *Pistoleta* («письмец»). Дофин, граф Овернский сочинил, например, коблу о Бертроне де ла Тур и ему же послал ее с жонглером Мауретом [Bt:XLII.C,1]. Пример удобный для закрепления в нынешней литературе устойчивой ситуации: один «трубадур»-феодал посылает другому песню через бедного жонглера, который этим зарабатывает. Но жонглер тоже мог быть адресатом послания, и тогда схема рушится. Джауфре Рюдель посылает песню Юку Брюну через жонглера Фильоля: «Вместо письма из пергамента посылаю песню, которую мы поем на простом народном языке» [542:191; 86:139]. А Юк Брюн — сам жонглер. В «вида» сообщается, что граф Родес, а также виконт Теренский высоко ценили сочинительское мастерство жонглера Юка де Сент Сирка и обменивались с ним тенсонами и куплетами [Bt:XXX—II.A,5], и т. д.

⁸³ Свидетельств об артистической славе известных жонглеров можно привести немало, в том числе высоких оценок, эпитетов, вплоть до почтительного «мэтр» (*Maistre*) и даже «первейший» — *caprio* [Bt:CI,1,7]. Поэтому примеры противоположного свойства — хула, ирония или издевка в адрес жонглера — лишь жизненно неизбежная обратная сторона жонглерского статуса, отраженная в таких жанрах, как поучения в адрес жонглера (*ensenhamens*) у Гираута де Кабрейры, Гираута де Калансо и Бертрана де Париса (всего три примера, см. [190:86—94; 166:132—136]), или еще более саркастический по тону жанр «жонглерской сирвенты», см. [166:137; 604]. Все это не более, чем литературная конвенция. Но здесь могло сказываться и влияние реальной дурной репутации божемного слоя в жонглерстве и наличие среди этой братии бездарей (а где их нет?). Так, например, Гарен де Апейер (*Arehier*) предупреждает жонглера, что тот останется без пищи и крова, если не получит от него новую песню. В обращении Раймона де Миравала говорится: «как жалок ты и бедно одет, своей сирвентой я выведу тебя из нужды» [542:191]. Переносить эту характеристику на феномен жонглерства вообще было бы наивно. Жонглеры были разные, а игрецу без таланта и артистического обаяния никакая новая сирвента не поможет. Примерам хулы в адрес жонглера всегда можно противопоставить в источниках не меньшее число примеров хвалы. Если Сордель уязвлен жонглерским ярлыком, доставшимся ему от Бремона, и потому фактом своего бескорыстного (не ради заработка) сочинительства как бы доказывает свою эстетическую независимость и рафинированность («По большой несправедливости называет он меня жонглером (...). Я отдаю и ничего не беру [взамен], а он [жонглер] берет и ничего не дает» [265:26—27], то Раймбаут де Вакейрас, — не менее рафинированный, чем Сордель, — сам называет себя жонглером [ibid., 25].

⁸⁴ Гираут Рикьер: «Жонглерство (*joglaria*) придумано людьми умными (*per homes senatz*), располагающими известными навыками (*sertz de calque saber*), дабы развлекать и чтить знатных» [86.:82].

⁸⁵ Речь здесь идет, вероятно, о пении жест, об искусстве эпоса, хотя есть и другие истолкования, см. [53:615].

⁸⁶ См. известную сирвенту Пейре Овернского (Р.-С.:323.11); в ней упрекается Пейре Роджьер: «О любви своей песню Роджьер / На ужасный заводит манер — / Первым будет он мной обвинен; / В церковь лучше б ходил, малOVER, / И тянул бы псалтирь, например, / И тарашил глаза на амвон» [86.:131; 107:47].

- ⁸⁷ См. [Bt:XXXI,3]. Словом «рассказчик» передано стпров. *poellaire*, подразумевавшее собеседника, говоруна или автора новеллы (так по [DLF:253; Bt:P.235]); по М. Раупаху и В. Пябсту (от стпров. *novelas* — «новости, болтовня, повествование») — «автор-рассказчик историй» [484:141]. Это жонглерское амплуа — искусство устного рассказа (см. об этом [53:607, 615]).
- ⁸⁸ И, наконец, еще в нескольких случаях оно вне сомнений является лишь частью подлежащего и переводится как «автор чего-либо», «сочинитель таких-то образцов в таких-то жанрах», а именно «*trobaire* (сочинитель, автор) сирвент» (Бертран де Борн), «хороших сирвент» (Пейре де Буссиньяк), «версов, песен» (Горен ло Брюн, Раймбаут Оранжевый), «куплетов, сирвент» (Пейре де ла Мула). Бартолеме Дзордзи — дворянин и купец, а в творческом отношении он охарактеризован как «хороший сочинитель» (*bons trobaire* [Bt:C.A,2]). Наконец, лишь в единичных случаях (в двух-трех) употребление слова «трубадур» (во фразе «стал трубадуром») хотя и делает его вроде бы похожим на самостоятельную категорию, но и здесь из контекста выясняется, что фраза по существу означает либо «занялся сочинительством», либо «занялся жонглерством» [Bt:XIX,3; Bt:XLIV,1–3].
- ⁸⁹ Например, автор прекрасных песен Юк Брюн [Bt:XXI,1] не сочинял новых напевов, пользуясь готовыми, или — обратный случай — весьма музыкальный Альберт де Систерон хуже проявил себя в словесной стороне, если верить произвольному утверждению одного жонглера-биографа: «И Альберт тоже слагал песни (*cansos*), напевы их хорошие (*bons sons*), а слова так себе» (*motz de pausa valensa*) [Bt:LXXXIII,2]. Но здесь речь идет о направленности таланта, а не о форме конечной продукции, которую сочинитель мог представить на суд публики только в музыкально-поэтическом единстве, пусть даже качественно не сбалансированном, чисто номинальном. Музыкальную сторону (*sos* — «напевы») и вербальную (*motz* — «слова») упоминали вместе. Жонглер Гаусельм Файдит «пел хуже всех на свете, но зато он сделал много прекрасных напевов (*bos sos*) и прекрасных стихов» (*bos motz*) [Bt:XVIII.A,2], т. е. сочинял песни, в которых и то, и другое было авторским. Фолькет Марсельский готов, если от него потребуют кансону, создать ее «заново со словами и напевом» [542:190–191], и т. д.
- ⁹⁰ Раймбауту де Вакейрасу по ходу события, изложенного в знаменитом «разо» [Bt:LXX,D], попала мелодия эстампиды, игравшаяся французскими жонглерами на виелах. Раймбаут подтекстовал понравившийся всем напев (но мог избрать и любой другой). Комментатор же сообщает о получившейся эстампиде как о новой вещи, а о напеве жонглерских виел как о поводе к сочинению: «Эта эстампида была сложена на напев той эстампиды, что играли на виелах жонглеры» [Bt:LXX.D,21–22]. Здесь описан обычный пример переработки некоего исходного материала, дающей новый результат. Не исключено, что и упомянутые жонглеры-виелисты имели свой вариант стихотворного текста той же эстампиды.
- ⁹¹ Только основоположник провансалистики Фр. Диц в 1826 г. это заметил, но истолкования ему не удалось [265].
- ⁹² Это целый трактат о жонглерах в стихах, но написанный под явным воздействием книжной традиции. Ссылаясь не только на разделяющие человечество основные кланы (дворяне, купцы, ремесленники и т. п.), но и на существование названий для всех разновидностей внутри такого клана, Рикьер требует соответственно и внутренних обозначений в среде жонглерства. Он, пожалуй, единственный из средневековых авторов, предложивший с помощью лексем «жонглер» и «трубадур» обозначать разные категории артистов в противовес господствовавшему тогда их отождествлению. Но это вовсе не говорит о появлении тенденции понимать под трубадурами обособленную группу. Просто Рикьер переводил латинские

классификационные понятия на провансальский язык, к тому же его призыв так и остался никем не замеченным книжным экспериментом. Трубадурами он предложил называть певцов-сочинителей героического эпоса (!), призванных «воспевать великие события, восхвалять героев и побуждать их к доблестным деяниям» (ст. 600 и т. д.), а жонглерами — играющих на музыкальных инструментах. Обе категории предназначены для достойных мастеров, и здесь решительно исключались прочие, фиглярствующие группы, о которых он пишет с возмущением, навеянным покаянными книгами [166:122–153; 265:26].

⁹³ Нахваливаемые Рикьером строгие, по его мнению, разделения в артистических прозваниях на других языках (*segriers* — придворные поэты; *caziros* — прочие фигляры, см. [166:146–147]) не подтверждаются источниками XIII в., см. [426:26–30; MOF]: № 12].

⁹⁴ Все свелось к четырем группам артистов. Низшая (она же четвертая) — зрелищно-цирковая: дрессировщики, имитаторы птиц, марионетчики, акробаты и т. п. Ни у кого из них, по Рикьеру, нет ни стыдливости, ни вкуса к прекрасному и доброму; им пристало прозвище, уже полученное в Ломбардии: *bufos*. (Кстати, слово *bufo* пришло из Италии, но там *buffoni* в синонимическом ряду с *zicolaridi* — «жонглеры» — и *sonatori* — «игрецы на инструментах», — т. е. ничего нового не обозначало, см. [166:148]). Повыше — третья группа — истинные жонглеры: их куртуазия и талант позволяют им бывать при дворах знатных особ, играть для них на инструментах (ст. 225 и т. д.), рассказывать новости или сочинять истории, петь песни, а долг знати — принять жонглеров, несущих радость (от. 245). Еще выше — вторая группа — сочинители (*trobadors*), умеющие создавать дансы, коблы, изящные баллады и т. п. Но среди них возвышаются авторы наиболее совершенных песен и изысканных историй, обладающие «мастерством сочинять высшим образом» (*maistria del sobiran trobar*; ст. 285). Если к тому же они отличаются хорошими манерами, то нет им равных. Это и есть первая категория, превосходство ее отмечено титулом «Дон Доктор сочинительства» (*Don Doctor de trobar*). По нашим понятиям градация между категориями 1–3 скорее оценочная, чем типологическая, ибо это навыки примерно одной профессии. Не случайно в провансальских текстах наименование «жонглер» часто сразу раскрывалось перечнем умений, своего рода расшифровкой: «Пердигон был жонглером и умел отменно играть на виеле и сочинять и петь» ([Bt:LIX.A,1]: «*Perdigon fo joglar e sab trop ben violar e trobar e cantar*»). Тот же перечень явно подразумевался и при отсутствии подобной расшифровки, он же мог быть отнесен к провансальскому автору, не названному напрямую жонглером. С другой стороны, категории 2–4 повторяют старые классификации из покаянных книг. В тенденциозности, с которой у Рикьера возвышены сочинители (возможно, придворные поэты), также заметна позиция книжника, как и в его проповедническом пафосе, когда он прибегает к морализующим критериям. Потому и обе поэмы в целом мало что меняют. Ведь они заполнены вполне тривиальными доводами, известными из других источников того времени.

⁹⁵ Исторически внезапным было уже появление хронологически первого известного нам провансальского автора — Гильема IX, графа Пуатье и герцога Аквитанского, деда короля Ричарда Львиное Сердце. Небывалая энергия и деятельная натура Гильема сделала сочинительство занятием весьма модным для любого феодала [475:94]. Но этого явно мало для объяснения зрелости его лирики и высокой степени разработанности ее языковых средств, поэтому специалисты (А.Вискарди и др.) вынуждены признавать существование предшествовавшей Гильему (т. е. до 1100 г.) устойчивой устной жонглерской традиции. См. [DLF:723; 86:21].

⁹⁶ Правда, позднее, на исходе провансальской традиции мог появляться и особый смешанный тип жонглера-грамотея, даже составителя рукописного песенника,

как, например, мэтр (*maistre*), жонглер (*giullar*) Феррарино де Феррара [Вт:СІ,1,8—10].

⁹⁷ В «Комедии» Данте, как известно, упоминаются Бертран де Борн (*Inferno* XXVIII, 112—142), Сордель (*Purg.* VI, 58—151; vii, 1—136), Арнаут Даниель (*Purg.* XXVI, 91—148), Фолькет Марсельский (*Paradiso* IX, 22—45, 67—142).

⁹⁸ Нострдам называет их поэтами, например: «провансальский поэт» (*poète Prouençal*), «хороший поэт в провансальском стихосложении» (*bon poète en rithme Prouençale*) и даже «трагический поэт» (*Poete tragique*) [376:150, 239]. Нострдам вспоминает о попытках вывести слово *troubadour* из итал. *trompatori* («трубачи»), а также об известных ему синонимах: «иногда их называли *violars* («виелисты»), что значит скрипачи (*sonneurs de violons*); иногда — *Iuglars* («жонглерами»), что значит флейтисты <!> (*sonneurs de flustes*); *Musars*, что значит музыканты, или игроки на музыкальных инструментах; и *Comic*, означающее комиков» [376:14]. Последнее — видимо, результат изысканий самого Нострдама, интерпретировавшего слово «жонглер» скорее всего через латинское *iocularis*, переведенное им как *comique*. Поэтому жонглер Альбертет де Систерон у него — «комический поэт» — *poète Comique* [376:165], как и все жонглеры. Приведенную выше (см. примеч. 94) фразу о жонглере Пердигоне, игравшем на виеле, сочинявшем и певшем, Нострдам переводит так [376:123]: *Perdigon fut Poete Comique, musicien, & toucheur d'instruments de cordes & de vent* («Г Пердигон был комическим поэтом, музыкантом и игроком на струнных и духовых инструментах»).

⁹⁹ Интересно, что и категорию *trobar* он, используя тексты «видас», перевел даже не как «сочинять», а как «петь стихи» (*cantar rime*), см.: [484:154]. Но понятие «жонглер» у него фигурирует как общеизвестное, не нуждающееся в пояснении (у Нострдама не то).

¹⁰⁰ Выдающийся эрудит, Хуан дель Энсина извлек забытый термин «трубадур» вне связи со старопровансальским наследием, а лишь для своих классификаций. В «Главе III, о различии, что существует между поэтом и трубадуром» он, следуя книжной традиции, ссылается на Бозция и его категории «музикус» (рефлектирующий теоретик) и «cantor» (практик, слабо понимающий законы музыки) и автоматически переносит их на созданную им оппозицию «поэт — трубадур», считая первого знатоком теории стихосложения, а второго — невежественным певцом, не соблюдающим никаких слоговых правил, и т. п. [278]. Поскольку, видимо, само слово «трубадур» еще вызывало в его время ассоциации с какой-то сугубо артистической устной сферой, то авторитетная старая формула «*musicus — cantor*» привлечена им без колебаний.

¹⁰¹ Дж. Тирабоски, специально писавший о провансальской лирике в своей «Истории итальянской литературы» (1773), вообще обошелся без понятий «трубадур» (у него только *Poeti Provenzali*) и *trobar* (у него глаголы *verseggiare*, *poetare*); провансалец у него не «слагал песни», а «писал провансальские стихотворения» — *scrisse Poesie Provenzali* [569:278—284].

¹⁰² См. трехтомник аббата Мийо и Ж.-Б.Сент-Палуа «Литературная история трубадуров, содержащая их жизнеописания, фрагменты их произведений и некоторые подробности о нравах, обычаях и истории двенадцатого и тринадцатого веков» [508]. Их труд и стал рубежным, ведь спустя 500 лет после Гираута Рикьера это, насколько мне известно, первый случай постоянного использования слова «трубадур» по отношению к каждому провансальскому лирику.

¹⁰³ Л. М. Райт предлагает полностью отказаться в музыковедении от таких исторически нелепо употребляемых понятий, как «трубадур» и «трувер» (и от слова

- «жонглер», оставив только «менестрель»), и резюмирует: «Вместо характеристики этого периода истории музыки с помощью обобщений по поводу так называемых трубадуров и труверов гораздо полезнее был бы краткий обзор самих песен, среды, в которой они бытовали, и рукописных сборников, в которых они сохранились» [607:39].
- ¹⁰⁴ Методологически такую ситуацию пояснил М. М. Бахтин: «Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила <...>. Без своих вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого» [11:535].
- ¹⁰⁵ И для Ю. М. Лотмана «правильная постановка вопроса» — синоним работы гуманитарной мысли вообще, науки как таковой [81:4]. А найденные ответы — это уже область постнаучного знания; более того, «они не абсолютны и утрачивают ценность, когда выдвинувшая их методология сменяется новой» [81:5]. Всякие научные поиски вызваны к жизни не тем, что прежние ответы были неверны, а тем, что вопросы были неправильно поставлены [81:4], или, по-моему, скорее тем, что поставлены они были по иной логике, в соответствии с познавательными потребностями другой культуры.
- ¹⁰⁶ «Исследование начинается не со “сбора материала”, как часто воображают, а с постановки проблемы и с разработки предварительного списка вопросов, которые исследователь желает задать источникам» [35:204].
- ¹⁰⁷ «Не довольствуясь тем, что обществу прошлого, скажем, средневековому заблагорассудилось о себе сообщить устами хронистов, философов, богословов, вообще образованных людей, историк путем анализа терминологии и лексики сохранившихся письменных источников способен заставить эти памятники сказать гораздо больше, ответить на вопросы, которые интересуют современного исследователя, но от постановки которых само средневековое общество могло быть бесконечно далеко» [35:204].
- ¹⁰⁸ Нем. aufführen, vortragen; англ. to perform; франц. exécuter; итал. eseguire.
- ¹⁰⁹ Оборот *chanter en viele* подобен таким, как *noter en viele*, *dire en viele*, т. е. «играть на виеле», хотя мог означать и «петь под виелу», в зависимости от ситуации. В «Романе о груше» в аллегорическом cortege Амора «жонглеры идут, играя на виелах (и напевая ? : *en lor vieles vont chantant*) новые песни» [FJA:№ 118]. В тексте одной пастурели герой идет, *en sa pipe chantant son dorenlot* [227:29], т. е. именно «дудя свой доренлот», т.к. *chanter en* ...здесь не может означать ничего иного кроме «играть на ...».
- ¹¹⁰ Например у книжного поэта Ги, кастеляна Куси (fl. ca. 1187–1203) по данным П. Зюмтора глагол *chanter* встречается в пяти значениях: 1) «радостно-экстатически музицировать»; 2) «петь песню»; 3) «выражать эмоциональный подъем»; 4) «говорить о любви»; 5) «любить [в переносном и прямом смыслах]»; причем преобладают последние два значения; а лексема *chant* дается у Ги в четырех смыслах: 1) «музыка, производимая голосами птиц»; 2) «пенне»; 3) «момент высказывания о любви»; 4) «содержание песни эротического характера» [611:133].
- ¹¹¹ Перечень могли бы продолжить стпр. *traire* и стпр. *retraire*, например: *as jogleors vieles traire / harpes soner et estriver* [301:17] («и заиграли жонглеры на виелах, / на арфах и на волынках [на флейтах Пана ?]» ; *retraire sa chanso* [Bt:IX B, 9] — «спеть (сыграть) свою песню».
- ¹¹² «Гигмар сочинил тот лэ, / что играется на арфе и на ротте» (*Fu Guigemar li lais trovez, / que hum dit en harpe e en rote*) [TL:Bd.2, Sp.1936]. «Несколько прелестных вещей, что играют на виеле» (*Mainte chose jolie que on dit en viele*) [TL:Bd.2, Sp.1937]. По словам Хуана Руиса (в «Книге о благой любви»), на ор-

- гане *disen* (т. е. «играют» - тот же корень) шансонеты и мотеты цит. по [218:161]. С другой стороны *dire* нередко означает и «петь», («вокализировать»), например: «Как только эту песню спели (*ot dite*), другую запела (*recomença a chanter*) другая дама зычно и звучно» [TL:Bd.2, Sp.1937]; то же в «Новом Ренаре» (ст. 6359–6360; cf. [TL:Bd.2, Sp.1937]); перечисление менестрельных навыков вроде *dire*, *conter*, *fabloier* можно перевести как «петь, повествовать, сказывать», но М. Рок осторожно помещает *dire* в промежуточной смысловой зоне между пением и речью [MOF:№29], А. Фреймонд [301:19] предполагает синоним «сочинять» (*composer*) в тех случаях, когда *ai chanson dite et chantée* проще перевести: «песню спели и сыграли». И стпров. *dire sas canzos* означает «петь свои песни», а не «подогнать слова к мелодии», как перевел С. Строньски [560:р.XV, note 1].
- ¹¹³ Этот же корень повторен в разных значениях в анонимном каталонском трактате XIII в. [169:4-5] в рассуждении о жанре дансы (*dansa*), которая по мысли автора потому называется (*es dita*) именно так, что ее играют (*la ditz hom*) в танце или пляске, и поют ее с инструментом (*la ditz hom ab estrument*), и она должна услаждать как музицирующего (*que la diga*), так и слушающего. Перевод вне контекста в таких случаях не имеет смысла.
- ¹¹⁴ При указании на певческое искусство, на вокализирование прибегали к уточняющим дополнениям. Например, стфр. *dire de bouce, à bouche, de bouche* — «играть устами», т. е. «петь» (cf. *jogleor de bouche*). Например, в одном эпизоде «Романа о розе» игрец несет орган-портатив, «на котором он сам играет, и под игру громкогласно поет мотетус или триплум с тенором» (*Ou il-meisme souffle et touche / et chante avec, à pleine bouche, / motès o trèbles et tenure*). Последний стих здесь указывает на двухголосие: звучит один из верхних голосов (мотетус, триплум) с тенором, т.к. орган-портатив, как известно, инструмент одноголосный. Срвнем. глагол *singen* для обретения единственного значения «петь» («вокализировать») тоже мог нуждаться в дополнении: *singen mit dem munde* — «петь устами» (как у Готфрида Страсбургского).
- ¹¹⁵ В «Парцифале» (764,26–27) можно найти четыре таких глагольных производных подряд: «*man hört da rûsinen, / tambûrn, floitieren, stîven*», т. е. «слышно, как там трубят, / барабанят, «флейтируют» и «волыньствуют». Николетта (в песне-повести «Окассен и Николетта») «раздобыла виелу и научилась виелить (играть на виеле)», затем, одевшись жонглером, «пошла, виеля (*vielant*) по всей стране» [182:38,13]. Рено де Боже в «Прекрасном незнакомце» свел в одном ансамбле 16 инструментов, и половина их представлена не названиями, а глаголами, производными от слов арфа, ротта, виеля, ребек («жига»), шамлей и т. д. (ст. 2856–2874). У. Петтисон (и др.) странным образом приписывают «изобретение» дериватива *flauiar* («играть на флейте») одному Раймбауту Оранскому [86:61], хотя народные языки того времени вообще постоянно использовали такого рода производные глаголы.
- ¹¹⁶ Глагол «волынить» — от слова «волынка» успел утратить первичное буквальное значение.
- ¹¹⁷ «Фламенка», ст. 599–600. В «Романе о Лисе» Ренар-Лис, опасаясь мести обиженных им зверей, переодевается английским жонглером и, встретив Изенгрину, расхваливает с нарочитым «акцентом» свой репертуар: «Но приносить хотите утех / Моим искусством я для всех, / Брать в лэ бретонском верный тон / И знать про Мерлин и Нотон, / Король Артур, святой Брендан, / Про жимолость и про Тристан» (I, ст. 2387–2392; перевел А. Найман).
- ¹¹⁸ Слова *nots*, *chans*, *sons* взаимосвязаны и часто фигурируют в едином значении «напев-наигрыш-весть» либо слегка семантически варьируются, когда о звучании (пе-

- нии, игре, ансамбле) сказано конкретнее. В XIII в.. стали формульными фразы вроде: «во дворце часто слышны chans et notes et sons», «слышно, как играют на viele sons et notes», «играть на viele напев» (vieler chans), «играть на арфе наигрыш» (notes harper) и т. п. [FJA:№ 142]. Прикинувшийся жонглером Лис (в «Романе о Лисе») «поет напев» (chant une note), но явно не играет [TL:Bd.6,Sp.837, Z.2—3]. Одна из лексем может быть усилена эпитетом: «хороший (добрый)» наигрыш (bon son) или «новый»: «менестрель заиграл на viele новый наигрыш (son novel)» (фаблио XIII в. [FJA:№127]). Русское слово «наигрыш», правда, несет в себе мимолетно-импровизированный, слишком фольклорный оттенок и не соответствует напрямую этим французским лексемам, которые ближе понятию напева как структурного каркаса, как темы для вариаций. Точный перевод здесь недостижим. Но вовсе абсурдно переводить фразой о том, что менестрели, например, «принесли с собою ноты», как в русском издании «Эрека и Эниды» [76:ст.2043], ведь стих «li uns sifle, li autre note» естественно переводится: «кто насвистывает, кто наигрывает». Note и глагол noter в XII—XIII вв. никакого отношения к «нотам» не имели.
- ¹¹⁹ Характерно в этом смысле стпвор. sonoritat, например, plazens sonoritat — «приятное звучание», или fan aspra sonoritat entre lor — «вместе [меж собой] они образуют жесткие звучания» [RLR:t.5, P.264]. Ср. стфр.: sonent sauters et gigles — «звучат псалтерий и ребек»; или: harpes i sonent et vielles — «звучат там арфы и виелы» [FJA:№ 60].
- ¹²⁰ Стфр.: menestrandi(s)e, menestraudie(s); англ.: minstrelsy, Mynstralcyе, mynstracy, Minstrelsie [NED:Vol.6, p.480].
- ¹²¹ «Повесть о Герольдах»: maistres de sa menestrandie (ст. 46). В англ. источнике [330:58] говорится о менестрелях, «затеявших менестрельство на громкозвучных инструментах».
- ¹²² У Чосера: «Он мог играть на любом Mynstralcie [NED:Vol.6, p.480]; в тексте 1523 г.: «Испанцы <...> отправились прочь, шумно заиграв на трубах и других mynstralsies» [ibid.]. У Фруассара: «и под музыку (au son) шалмеев и всех менестрельств начались празднества» («Мелиадор», ст. 29917—19), или: «под трубы, под шалмеи и все менестрельства (menestraudies)» (там же, ст. 13404—5).
- ¹²³ Готфрид Страсбургский в добавление к своей учености еще и владел, судя по тексту романа, тонкостями шпильманского дела.
- ¹²⁴ Refloit В. Ф. Шишмарев определяет как песню с припевом или самостоятельный припев (независимый рефрен, припевку), см. [156:20; 241].
- ¹²⁵ «Лирой» (lyra) с XII в. часто назывались многие щипковые и смычковые инструменты: ребек, виела, лютня и т. д. [550:46]. А слово «sambiūt» было непонятно и королю Марку, получившему на свой вопрос «самбют — что это, милый мой?» (sambiūt, waz ist daz, lieber man?) уклончивый ответ: «из струнных лучший, что я знал» (daz beste seitSpiel daz ich kan). Истокований ныне предлагается иного — от цитробразного инструмента или средневековой лютни, в том числе и по аналогии с «самбукой» [264; 495:182—183]. И «самбука», и sambiūt скорее всего означали одну из разновидностей органистра.
- ¹²⁶ Этот лях, возможно, сюжетно близок упоминаемому В. Ф. Шишмаревым старофранцузскому «Лэ о Граэланте» [ШКЧ:270; 495:180].
- ¹²⁷ Например, «хороший», «добрый» наигрыш, напев (в «Романе о Лисе», I, ст. 2373—5: bon son; или: bos sos [Bt:XVIII.A,2]; «хорошие песни» (cansos bonas [Bt:XXI,1]); «хороший сочинитель», и т. д.
- ¹²⁸ Например, жонглер Гаусельм Файдит «пел хуже всех на свете» [Bt:XVIII.A,2]; в песнях Альбертета «слова малозначительные» [Bt:LXXXIII,2], как и у жонг-

лера Пейре де Валейры [Bt:IV,2]. Жонглер Элиас Фонсалада вообще «не был хорошим сочинителем» [Bt:XXXI.4], а жонглер Элиас Кайрель «плохо пел и плохо сочинял и плохо играл на виеле и еще хуже говорил» [Bt:XXXV.A,3] и т. д. В романе «Корона» говорится о дурном пении «плоским голосом из грубо-го горла» (ст. 3415).

¹²⁹ С. Жак исследовала восприятие средневековым обществом бытовой (прикладной) музыки как атрибута радости (*laetitia*, *vröude*) и благочестия (*ere*) [609:22 etc.].

¹³⁰ Варианты такой классификации найдем еще у Поллукса [31] и у Кассиодора [543:156—157].

¹³¹ «Тристан» Готфрида, ст. 3246—47; 3565; 8063—64; ср. в «Австрийской рифмованной хронике»: «новый райен» — *niuwer reien* [511:101].

¹³² В 1960-е гг. такой взгляд разделял и Ю. М. Лотман, писавший: «В истории мирового искусства, если брать всю его историческую толщу, художественные системы, связывающие эстетическое достоинство с оригинальностью, скорее составляют исключение, чем правило. Фольклор всех народов мира, средневековое искусство <...>, комедия дель арте, классицизм — таков неполный список художественных систем, измерявших достоинства произведения не нарушением, а соблюдением определенных правил <...>. В основе художественных систем этого типа лежит сумма принципов, которую можно определить как эстетику тождества. <...> Другой класс структур <...> — эстетика не отождествления, а противопоставления» [82:173, 176]. Но такая эстетика получает, по мысли автора [82:176], наибольшее воплощение лишь в реализме, т. е. дает о себе знать только в новейшее время. Опять все сведено, таким образом, к извечной оппозиции «старое — новое», «сейчас и тогда» (вспомним распространенную еще в середине века дихотомию *antiqui* — *moderni*). С одной стороны «вся историческая толща», «все народы мира», никогда не выдвигавшие эстетику оригинального, а с другой — всего одно направление недавнего (нашего) времени, преодолевшее, «на-конце», эстетику тождества. Нам доступно, а всем им — нет. Разочаровывающий момент здесь не столько в прямолинейности такой логики («новейшее всегда оригинальнее, чем давнишнее»), сколько в неисторичной процедуре отбора самим исследователем тех правил, канонов и средств, что подлежат нарушению или традиционному сохранению.

¹³³ Ведь если привычные нам способы и возможности проявления индивидуальной новации («эстетики противопоставления») мы механически ищем во всех культурах, то тем самым лишь произвольно перемещаем акценты по своему вкусу. Так, на примере какого-либо избранного вербального текста раскрывается, скажем, его индивидуально-стилистическая оригинальность. Затем полученная методика переносится и на синтетические виды искусства, основанные на нескольких текстах, действующих параллельно, а не только на вербальном, но почему-то именно в нем (почему — неизвестно) всегда предписывается искать проявления оригинальной авторской инвенции. Поэтому бессмысленно, например, сопоставлять прозу Пушкина (см. [82:174—176]) с импровизированно комбинируемыми текстами комедии дель арте, в которой поле проявления оригинальности располагалось вовсе не в вербальном тексте. Более того, все знают, что есть писатели, тонкие стилисты, не умеющие связно говорить перед публикой. Но есть и яркие ораторы, актерствующие новеллисты, печатные тексты которых многое или почти все теряют при молчаливом чтении. Их талант лишь частично затронул вербальную сферу, но полностью проявился в иных текстах (актерское мастерство, режиссерская партитура, лекторское управление аудиторией и т. п.), в иной художественной системе, порождающей собственные новации. Еще пример. Посетив

однажды Палех, знаменитую фабрику, изделия которой, — «полуфольклорные», очень канонические, строго традиционные, — казалось бы, исключают проявления стилистической индивидуальности, я с удивлением узнал, что члены палехского художественного совета, принимая очередные новые работы, даже не спрашивают о фамилиях авторов, ибо сразу сами распознают индивидуальную манеру каждого палехского художника.

- ¹³⁴ См. [ШИЛ:314–315]. Проблему индивидуальности жонглеров-певцов — авторов эпоса — затрагивали крупные представители «неотрадиционализма» Р. Менендес Пидаль и Ж. Ришнер. Особую ценность представляют их выводы о самобытной природе жонглерского авторства в противовес взглядам на эпическую песнь как на обычное писательство (точка зрения так называемых «индивидуалистов»). Как отмечал Р. Менендес Пидаль, «переделыватель заслуживает названия автора каждый раз, как он вносит в переделываемое произведение какое-либо оригинальное изменение». Поэтому в споре с теориями «индивидуалистов» испанский ученый говорил о «плюроиндивидуализме», об «ультраиндивидуализме неотрадиционализма» [93:477–478]. Дискутирование проблемы жонглерской индивидуальности дало целый спектр суждений. О личности менестрелей — авторов песенной лирики писал Ж. Тьерсо: «Эти авторы — люди из народа. Более проникательные, они видят и чувствуют то, чего не видят и не чувствуют другие. Но у них тот же язык, те же обычаи, та же жизнь. Их ум — тот же народный, но более утонченный, превосходящий умы других людей скорее благодаря природным дарованиям, нежели полученному образованию и культуре. Навыки заменяют им теории и правила. Они являются выразителями той поэзии, <...>, выразить которую с живостью и точностью <...> дано лишь им» [135:302]. Речь идет здесь об индивидуальном таланте, который реализует себя в особой художественной системе, резонирующей с фольклорным мышлением, но не равной ему.

- ¹³⁵ Такой отказ аргументируется по одной и той же схеме. Сначала опусная модель авторства и исполнительства переносится на Средневековые, а затем приводятся в пример такие ситуации (из хроник и др. документов), когда жонглеры играют нечто, сочиненное как привыкли полагать, явно не ими, а упоминаемым здесь же графом, либо «мастером», принцем, монахом, см.: [511:100–102]. Г. Рийз шел по той же схеме, утверждая, что жонглеры «редко были композиторами» [490:202]. Однако на самом деле из таких эпизодов ясно только, что фигурирующие здесь «авторы» (если они и впрямь к таковым относятся) просто не могут ни петь, ни играть на чем-либо. Более того: ни один из таких эпизодов не доказывает, что упоминаемые музицирующие жонглеры, в свою очередь, сами «сочинять» не умели. Ведь примеров ясно продемонстрированного жонглерско-менестрельного авторства существует гораздо больше. Такие простейшие соображения редко приходили на ум филоологам, и они спорили впустую. Нашумевший когда-то пример — полемика Х. Штайнгера с Х. Науманом в 1920-е гг. вокруг проблемы шпильманских авторских способностей [SE:126–144, 168 etc.].

- ¹³⁶ Не догадываясь о специфически менестрельных, средневековых способах проявления индивидуальности, например, в старопровансальских песнях, филологи замечали в них только некий неразличимо внеперсональный стиль. Даже П. Эюмтор, анализируя проблему авторского «я» в средневековой словесности, не предлагает специальных медиевистских методов, ограничившись лишь тем пониманием форм проявления индивидуальности, которое сложилось при анализе новоевропейских текстов [610; 613].

- ¹³⁷ Э. Хефнер называет Маркабрюна гасконским жонглером и поэтом [364:30]. Хотя в «видас» Маркабрюн жонглером не назван, его образ жизни, певческая деятельность, странствования по Европе, сотрудничество с жонглером Серкамоном и т. д. — все это подтверждает сказанное. Он же, как известно, признан одним из создателей «темного стиля» в песенной поэзии — одного из самых сложных, гротескных и загадочных стилистических явлений, не вызывавшего, однако, восторга у автора его жизнеописания, утверждавшего, что Маркабрюн «слагал жалкие песни и убогие сирвенты и плохо говорил о женщинах и о любви» (намек на его женоненавистничество и саркастическую антикуртуазность). См.: [Bt:III.A,3].
- ¹³⁸ Прочитированы песни (по каталогу Пилле — Карстенса): Р.-С. 20,15-18; Р.-С. 20bis,28—30; Р.-С. 20bis,22—24. В одной из рукописей «видас» о Маркабрюне сообщается как о подкидыше, воспитанном тем же сеньором Альдриком Виларом.
- ¹³⁹ В этой истории «о менестреле, странствовавшем по земле» верхом, с раскрашенным барабаном на перевязи, поражает псевдопочтительность буквальных ответов, сводящих к абсурду не только вопросы короля, но и всякую серьезность и основательность существующего миропорядка: «Не продашь ли своего жеребца? <...> Молод ли он? — Да не стар, ни разу не брил еще бороды <...> Быстро ли он бежит? — <...> Не успею я выбежать на улицу, как уже его голова опередила хвост». Столь же буквалистски (предвосхищая логику Швейка) звучит «анкетный» диалог: «Откуда ты родом? <...> Где стоит твой город? — Государь, он стоит на реке. — Скажи добром, как зовут реку? — Никто не зовет ее, она всегда течет по своей доброй воле <...> — Отвечай же прямо, жонглер, из какой ты земли? — Разве вы — гончар, государь, что спрашиваете меня об этом? Что за дело вам до того, из какой я земли — уж не думаете ли вы начать лепить из меня горшки?» [57:205—207].
- ¹⁴⁰ И восклицание ученого поэта Эсташа Дешаца — «О, время скорби, искушений, век плача, зависти и мук...», — приводимое И. Хейзингой для доказательства существования всеобщего франко-нидерландского пессимизма, все заполонившего, по его мнению, ко времени заката Средневековья, — это лишь характерный оттенок в книжной поэзии, а не в культуре в целом. Здесь видна скорее давняя традиция поэтических рефлексий, идущих от «Исповеди» Августина до поэзии Петрарки, с его культом «ацедии» — сладостной тоски. С ней гармонирует и оплакивание несовершенств мира вообще (свойство любой высокой книжной поэзии). Не яро жизненных напастей, а обаяние печали как таковой отражено в кантиленных строках Петрарки: «Во всем, что меня мучает, есть примесь какой-то сладости». См.: [144:68].
- ¹⁴¹ Смех, сатира, пародия и т. д. сами по себе не обязательно становятся только признаками жонглерской культуры. Сатира присутствует и в «официальных», книжных традициях, даже, например, в латинских мотетах Филиппа де Витри (1291—1361) — епископа, ученого музыканта-мензуралиста, книжного поэта [121], нередко в поэзии нападавшего на своих врагов [470]. Много явных колкостей (в т. ч. в адрес короля) есть в большом романе-аллегории «Видение старого пилигрима» Филиппа де Мезьера (1327—1405) — дипломата и блестящего сатирика. Подобных образцов немало. Хрестоматийный пример в этом плане — обычай клириков устраивать раз в год гротескную потешную мессу — «Ослиную мессу», или «Мессу дураков». Об этом уже много написано.
- ¹⁴² «Иррациональный мир воодушевленно музицирующих гибридов и устрашающих и комичен одновременно <...>. Томно склонился к виоло-спону миловидный юноша, но ниже пояса — это животное со змеиным хвостом <...>. Некоторые гибриды кажутся порождением бредовых видений: таков трубач — немислимая

помесь человека, птицы, хищного животного и парусного корабля. Рядом <...> — бородатый старик в колпаке со звериными лапами и «процветшим» хвостом. Из чудища «прорастает» музыкант с <...> портативом <...>. Монахиня-арфистка с телом дракона услаждает слух гротескного клирика <...>. Козел играет граблями на челюсти, собака дует в кость...» и т. п. [45:12–13; 44:221].

- ¹⁴³ См. [375:162–163]. Эта абсолютизация игры подхвачена в формуле Х. Г. Гадамера: «Играет сама игра, втягивая в себя игроков» [ФЭС:112]. На идею игры в общем плане в отношении шпильманского мировоззрения сослался В. Зальмен, цитируя ту же работу Й. Хейзинги [511:48]. В 1973 году я попытался на материале лирики Машо описать переменчивость сочетаний мигрирующих мотивов как игровую форму, как движение, основанное на содержательной игре устойчивых элементов («Музыкальные формы Гильома де Машо». — рукопись в Библиотеке Московской консерватории). Тогда, в силу той же кодексоцентристской инерции, пришлось объяснять расцвет такого игрового интонационного мышления глубоко мензуралистским, «композиторским» экспериментированием арс-новатора Машо. Но сличение с образцами, непосредственно примыкающими к жонглерской культуре, вне сомнений укрепляет игровой принцип в устной традиции.

- ¹⁴⁴ Сходные методы применяли в своей работе придворные шуты — представители загадочной профессии, не относящейся, по-моему, к художественному творчеству: это скорее особый вид политической деятельности, хотя и смежной менестрельству, но по своим родовым признакам не связанной с искусством. Если же шуты, например, играли на музыкальных инструментах (о редких случаях см. [428:68]), то тем самым просто переключались на второе ремесло, занимались чужим делом. То же относится к другой смежной группе — к русским юродивым, действовавшим между сферами религии и мирского шутовства. А. М. Панченко заметил, что «без скоморохов и шутов не было бы юродивых» [80:72]. В. Мецгер в исследовании «Придворные шуты в Средние века: о глубинном смысле одной странной профессии» [428] рассматривает в деятельности шутов проблему сочетания смеха и серьезности, издевки и пророчества, хотя здесь интереснее была бы проблема сочетания искусства и неискусства.

- ¹⁴⁵ «Среди шпильманов мы не встретим ни скульпторов, ни живописцев, вообще не встретим таких художников, воображение которых охвачено идеалистическим, возвышенным, напротив, их актерская игра, исполнение, их музыка и пантомимное мастерство рассчитаны на моментальное воздействие, на немедленное удовлетворение потребности публики в зрелище, в звуковых впечатлениях и смехе <...>. Шпильманское искусство дано для наслаждения, оно захватывает не всего человека в целом, а вызывает лишь к его чувству реальности, безотносительно к идеальному» [589].

- ¹⁴⁶ См. [ИФЛ:161]. М. Бахтин считал самоиронию свойством народно-праздничного смеха вообще, направленного и на самих смеющихся [9:15]. Самоирония слышна и в репликах жонглера из Эли в цитированном фаблю: «... таковы мы [т. е. жонглеры — М. С.] <...>, что охотно едим всюду, где нас приглашают, но еще охотнее там, где плохо лежит. Мы не жадны и не падки на деньги, и охотно проедем в один день все, что удастся заработать в месяц» [57:207].

- ¹⁴⁷ И для средневекового человека смеховая сфера с жонглерской полностью не отождествлялась. Еще Ноткер Губастый определял смех как одно из отличительных качеств человека вообще — существа разумного, смертного и способного смеяться (*risus sapiens*). — См.: [165:251].

- ¹⁴⁸ В. Ф. Миллер считал все веселые, буффонно-скабрезные эпизоды в текстах русских былин «признаками скоморошья обработки», особенно когда и среди пер-

сонажей появляются скоморохи, как в былинах о госте Терентьище и Ставре Годиновиче, где «они помогают недогадливому рогоносу-мужу проучить неверную жену». При этом использование наиболее похабных намеков и выражений замечается в изданиях стыдливými отточиями, см. [91:63]. Остальной текст (т. е. серьезный, повествовательный) В. Ф. Миллер, как и все его коллеги в XIX в., считал сочинением неких таинственных «серьезных» не поющих «авторов», хотя о них и нет никаких данных. Рукоподвствуясь представлениями своего времени, В. Ф. Миллер мог отвести скоморохам лишь роль «исполнителей», способных самостоятельно «сочинять» только юмористические вставки, но все же возражал ученым, полагавшим, что «скоморохи были представителями только комического и фривольного элемента в нашем эпосе» [91:63–64]. Русский историк Татищев, сам заставший последних скоморохов, упоминает лишь о серьезных (героико-богатырских) сюжетах в скоморошьем творчестве: «Я прежде у скоморохов песни старинные о князе Владимире слышал, в которых <...> так же о славных людях Илье Муромце, Алексее Поповиче, Соловье Разбойнике, Долке Стефановиче упоминают и дела их прославляют» (Татищев. История Российская. I, 44; цит. по: [91:63–64]).

¹⁴⁹ С. С. Аверинцев, имея в виду эпоху перехода от Античности к Средневековью, писал: «Жизненная серьезность эпохи выражала в себе понятия страдания, греха и жертвы <...>» [2:44]. Даже фривольный, казалось бы, жанр французского Средневековья — фаблио (см. [95]) — не исчерпывается смеховой заданностью. Так, жонглер из Эли (в одноименном фаблио) в ответ на королевские насмешки в адрес всей жонглерской братии вдруг от балагурства переходит к философствованию: «Да, государь, наша жизнь полна греха, но лучше уж проводить ее так, как мы, чем стеснять себя <...> — все равно никому не угодить: если вы <...> разумный человек, вас назовут плутом; если вы говорите охотно и часто, вас будут считать болтуном; если вы смеетесь добродушно, вас считают младенцем; если вы смеетесь часто, вас называют глупым; <...> если вы могущественны и богаты, все скаут: «черт возьми, откуда он все это взял?» Если вы бедны и вам нечем жить, каждый скажет, что это потому, что вы расточительны и много пьете вина; так что <...> всегда найдут, что сказать против вас» [57:208].

¹⁵⁰ М. Бахтин писал: «Эпопея <...> с самого начала была поэмой о прошлом, а имманентная эпопея <...> авторская установка <...> произносителя эпического слова <...> есть установка человека, говорящего о недосыгаемом для него прошлом, благоговейная установка потомка» [10:102]. «Для эпического мировоззрения «начало», «первый», «зачинатель», «предок», «бывший раньше» и т. п. — не чисто временные, а ценностно-временные категории, это ценностно-временная превосходящая степень <...>, в этом прошлом — все хорошее, и все хорошее («первое») — только в этом прошлом [10:104]. «Эпический мир завершен <...>, его нельзя ни изменить, ни переосмыслить, ни переоценить», — писал об эпосе М. Бахтин, заметив не только его застывшее состояние в дошедших до нас текстах и не только то, что «его совершенство, выдержанность и абсолютная художественная ненаивность говорят о его старости как жанра», но и его «исконную устную и громкую природу» [10:95–96, 103, 105].

¹⁵¹ См. [131; 132]. Воспринимая и передавая все синкретично, певец мог сознавать степень фантастики в своем импровизировании. Один из исполнителей сербских юнацких песен признался В. Караджичу: «Нам врили и мы подвираем» [МКА–ЭН:Т.6, 348].

¹⁵² Поскольку «мифологические представления об устройстве мира передавались как рассказ о происхождении тех или иных его элементов», то в эпической структуре

«повествование о событиях мифического времени и действиях первопредков-демиургов — «культурных героев» — оказывалось способом и «языком» описания и объяснения нынешнего состояния мира» [88:927].

- 153 Эту методологическую неполноту литературной историографии лишь с 1960-х гг. преодолевают П. Эйтмор (сфр. словесность [612; 614; 615]), К. Х. Бертау (срвнем. лирика [198]), Х.-Х.Рекель (труверская лирика, [482]).
- 154 Правда, именно в профессиональном устном творчестве Средневековья этот принцип не всесилен, но в фольклоре глубокая зависимость от всеобщих вкусовых критериев решает все. По П.Богатыреву и Р. Якобсону, образец фольклорного творчества еще до своего рождения задан в своем облике предварительной цензурой коллектива: «обряд без санкции коллектива быть не может <...>, даже если в истоке того или другого обряда лежало индивидуальное проявление, путь от него к обряду так же далек, как путь от индивидуального уклона в речи до изменения в языке» [20:374]; сравнение с языком идет от Ф. де Соссюра.
- 155 См. [608:177]. Уже из структуры англосаксонской поэмы «Беовульф» ясно, что ее текст пелся. причем не сразу целиком, а в три захода, между которыми проступают цезуры. После каждой из них — адресованное возможным новым слушателям краткое напоминание о пропетом ранее [593]. Французские жесты и романсы также изобилуют различными примерами контактов автора-певца со слушателем. М. де Рикер привел много подобных моментов (например, частые императивы «Послушайте!» — *Oyez! Escoutez!*), показывающих устную природу эпических песен [497]; то же у Х. Чейтора [244:11-13] и др. авторов.
- 156 См. [415; 546; 503; 270; ОТЛ]. Было бы ошибочно вслед за М. Харлапом смешивать понятие формул как «общих мест», описаний (по Пэрри — Лорду) с понятием метрической формулы как стопы [142:9].
- 157 См. [415:30]. Концепция М. Пэрри — А. Лорда была подготовлена наблюдениями других ученых над повторами, параллелизмами и формулами эпического творчества; еще Б. Владимирцов (1923) описал технику формул в ойратском эпосе, называя их «общими местами», см. [99:31]; вспомним также термин Р. Траутмана «формульный фонд» — *Formelgut* — по отношению к русскому былинному эпосу [125:37] или положение о формульности русского свадебного обряда [101]. На сербские песни как исторический источник по эпосу указывал еще А. Н. Веселовский [24:253].
- 158 *En cest sonet <...> fauc motz* [86:120]. Процесс профессионального стихотворчества, сходным образом описан в трактате Данте «О народном красноречии»: «После заготовки тростей и прутьев для связки, пора теперь приступить к связыванию <...> итак, эта связка <...> есть канциона <...> . Поэтому канциона является не чем иным, как полностью действием, искусно сочетающим слова, сложенные для напева (*actio completa dictantis verba modulationi armonizata*). Цит. по [86:63]. «В литературе устного типа стихи сочиняются на данную музыку, на данный «тон», как называли миннезингеры и майстерзингеры мелодию, на которую поются все строфы песни и могут быть спеты и другие стихотворения <...>. В объединяющем поэзию и музыку профессиональном искусстве музыкальная сторона выступает как закон построения словесного текста» [142:12]. «Народный певец в качестве метрической формы представляет себе свой напев» [452:70]. Отсюда и столь широко распространенный в средневековой монодии принцип контрафактуры, см. [MGB:III/4, 84].
- 159 К таким мастерам относились, например, тульчи — певцы эпоса у ойратов. Б. Владимирцов наблюдал механизм передачи эпической традиции у этих певцов. Так, они, приглядываясь, сами находят себе преемников среди молодежи.

Ученик усваивает вначале сюжетный план одной эпопеи, потом — других, затем изучает структуру (приступ, главная часть, побочные эпизоды), учится выстраивать различные описания, например, местности, коня, красоты героини, далее — в ином характере — описание подвигов главного героя (нечто подобное «формулам» у М. Пэрри — А. Лорда). Запомнив ход всех сюжетных линий, ученик начинает изучать «общие места» и «украшения», учиться их нюансированному варьированию. «Певец то нанизывает их как бисер, удлиняя и растягивая разные эпизоды, то делает свое описание сухим и обрывистым и ведет его быстро, бегом. Одну и ту же героическую эпопею опытный певец может пропеть в одну ночь и в три — четыре ночи, причем все детали сюжета останутся теми же самыми» [99:31]. Чтобы овладеть таким искусством, ученик с инструментом многократно удаляется в степь, в горы и там пробует профессионально пропеть эпопею в уединении [99:30–31].

¹⁶⁰ Запоминание нового шло не с записи, а с голоса. В «Мелиадоре» Фруассара (ст. 24146–25153) Эрмондина, услышав пение Флорис «в прелестнейшем ритме», приложила большие старания к заучиванию услышанного, так что вскоре «знала все подраяд» (*sceut sans difference*). Напомню и уже приводившийся эпизод с Арнаутом Даниелем, подслушавшим и заучившим песню своего соперника в жонглерском состязании.

¹⁶¹ П. Богатырев комментирует и феномен «принудительной импровизации» в фольклоре, возникающей, когда нужно с ходу восполнить недостающее ради доведения обряда [19:395, 398]. Фольклористы знают, что способ импровизации у того или иного певца воспринимается как его индивидуальный творческий стиль. Индивидуальное, авторское в фольклоре — специальная проблема; в фольклоре авторство — особого рода, со своими ценностями, которые утрачиваются в иных видах творчества. О балансе личностного и коллективного в фольклоре писали И. Чичеров, В. Гусев, Н. Шахназарова, М. Стеблин-Каменский и др. [150:31; 41:171–172; 151:37; 133:251–253; 392].

¹⁶² Например, гипотеза о том, что «выделение из народной массы профессиональных певцов <...> приводит к фиксации текста» [142:8], облегчает изложение, но не решает проблему. Ведь к абсолютной фиксации приводит только запись, в том числе и в письменном фольклоре. «Устное» не обязательно означает «фольклорное», а фиксированность, в том числе письменная, не исключена и в фольклоре тоже. «Поэтическое творчество раннего феодализма <...> носило, по преимуществу, устный характер; но героическая песня <...> вовсе не является фольклорным искусством <...>». С другой стороны, какой-нибудь лубочный роман, «народная книга» (*Volksbuch*) о Тристане или Зигфриде, продающаяся на деревенских ярмарках, является несомненным реликтом эпохи феодализма, бытующим среди современного крестьянства, т. е. явлением поэтического фольклора, несмотря на раннюю фиксацию в письменной форме, как и «мещанские романсы» книжного происхождения, проникающие в крестьянскую среду из печатных и рукописных песенников» [55:201]. О письменном фольклоре см. [KarlingerFs]. Б. Лукин называет такое явление «народной печатью», сообщая и об иных определениях: литературный фольклор, народная пресса, литература народная, полународная, устная, уличная, базарная, романсеро, кансьонеро и т. д. [84:25]. «Народные листовые издания иногда на базарах развешивались на шнурке с помощью прищепок. Поэтому их называют еще «литературой прищепки и веревки» или просто «веревка». В Испании чаще говорят «плиго де кордель» (веревочный лист, лист с веревки) или «слепецкие куплеты». Этот вид творчества можно назвать книжной песней или литературой, которую поют. Самое важное в ней даже не песенное бытование, а изустная передача от поколения к поколению» [84:25–26].

- ¹⁶³ Инициативного эпического певца ничто не заставит сосредоточиться на чуждой ему мысли о стопроцентной воспроизводимости одного и того же варианта и «отключить» таким образом свои способности к сочинительству. Правда, в эпоху тиражируемой печати и славы книжных поэтов певец тоже может переключиться в сферу литературы, но тогда он перестает быть певцом, и переключение происходит не из фольклорной сферы в профессиональную, а из области устного профессионализма в литературное любительство. Так, в XX в. некоторые сербские эпические певцы стали записывать и даже печатать юнацкие песни, не меняя в них ничего в дальнейшем. Для Ж. Младеновича это симптом не «профессионализации», а исчезновения эпического искусства, см. [МКАЭН:Т.7, 233].
- ¹⁶⁴ Однако полевой материал, зафиксированный на бумаге в рабочем порядке, рано или поздно вносит некоторую иллюзию стабильности, поэтому фольклористы должны изучать и сам феномен подвижности народного творчества, механизм его устного бытования, личность певца-сказителя и микровариантность его исполнений при повторных сеансах и т. п. «Основным недостатком исследований по поэтике фольклора является то, что они часто оказываются во власти литературоведческой инерции. Поэтика фольклора рассматривается в привычных рамках теории литературы <...>. При таком подходе совершается не всегда удавливаемое на глаз превращение: вместо поэтики фольклорного явления изучается поэтика его литературного двойника или преемника. Парадокс заключается в том, что такого рода изучение имеет свои реальные основания и дает свои реальные результаты. Но с точки зрения собственно фольклористических задач оно оказывается научной фикцией <...>. На нас магически действует сила печатного текста. Фольклорное произведение, закрепленное на бумаге, вольно или невольно входит в наше сознание своей кажущейся неподвижностью <...>. Мы не вполне определенно принимаем во внимание моментальность того текста, который перед нами, его известную текучесть. Мы готовы каждое слово в нем анализировать как навсегда данное ему подобно слову Пушкина» [113:1-2, 7].
- ¹⁶⁵ Феномен устной передачи формируется тремя факторами: «непосредственностью (преемственностью), изменчивостью (изменчивостью) и избирательностью (отбором среды)» [МЭ:Т.3, Кол.887]. Наблюдения над живым бытованием фольклора систематически проводились еще представителями русской школы фольклористики, а затем и советской — П. Н. Рыбниковым, А. Ф. Гильфердингом, Е. В. Барсовым, В. Ф. Миллером, В. В. Радловым, Н. Е. Ончуковым, Б. и Ю. Соколовыми. Идея о необходимости «анатомизировать» саму процедуру устной традиции особенно близка финской школе фольклористики, основанной Ю. Круном (1838—1888) и его последователями (К. Крун, А. Аарне, В. Андерсон и др. [395:64—70]). Не без влияния финского историко-географического метода и на основе, конечно, великих открытий Б. Бартока венгерские фольклористы исследуют миграцию одного материала, например, сказки от одного сказочника к другому, наблюдая за микропроцессами изменчивости. Д. Ортутан сообщает: «Исполнители иногда забывают часть текста, упускают <...> детали, переставляют отдельные элементы, смешивают их. Наряду с такой <...> «порчей текста» мы сталкиваемся с творческим пересказом». Один сказочник к традиционному тексту добавил много тонких деталей. Другой делал много эпических вставок. Встречался и мастер сжатого, но полного драматизма исполнения. Сказочник Л. Ами наговорил на 160 с. текста, содержание его сказок значительно отличается от традиции, он много импровизирует, «особенно увлекается сюжетами так называемых антисказок, отказывается от традиционной концовки» [104:115—116]. Сказитель, сказка и слушатель составляют в этом процессе единство. Интересен комплексный подход к устной традиции, когда в одной экспедиции к фольклорис-

там подключаются эксперты в области социолингвистики, демографии, общей социо-культурной антропологии, и все вместе исследуют устную культуру одной деревни полностью — от повседневных диалогов и лечебных заговоров до эпических песней. См. [OTL:47–59]. Об устных микропроцессах см. [259; 454].

¹⁶⁶ «Не только слушатели, но и авторы, и исполнители произведений устной поэзии могли быть неграмотными <...>. Устная поэзия по природе песенная» [142:21].

¹⁶⁷ В таком случае трудно объяснить, например, хлопоты того же Ульриха: получив послание от своей грамотной корреспондентки, поэт-рыцарь Ульрих фон Лихтенштейн не может его прочитать и в ожидании писаря лишь принимает письмо к сердцу и кладет на ночь под подушку; только через десять дней заявившийся писарь зачитал ему язвительный отказ дамы, изложенный в стихах, см. [331:145; 591:XII]. Вольфрам, сообщая в «Парцифале» о своей неграмотности («Не знаю ни буквы»; 115, 27), показывает тем самым свою свободу от специфических примет книжности, а его иронические намеки на образованного поэта Артмана фон Ауэ, возможно, говорят и о его отношении ко всем книжникам вообще.

¹⁶⁸ См. [182; БВЛ:Т.22, 229–258]. Настаивая на писательском характере творчества «трубадуров», филологи аргументируют это, в частности, их способностью воспроизводить в своем стихотворении чужую метрическую структуру [86:81–82]. Но ведь для этого достаточно было общего заданного напева, служившего метрической моделью. В средние века рядом со стихом всегда маячило пение. Словесный кругозор средневекового человека воспитан слуховым опытом, и любая предназначенная ему поэзия воспринималась им в разнообразном спектре интонирования, не сводимом к скудной оппозиции «разговор — пение». Разговорное зачитывание поэзии было бы «выхолощенным, чуждым Средневековым» явлением [МGB:Bd.III/4, 99], а для Б. Штебляйна, например, стиховые данные — это уже признаки определенных закономерностей и в мелодике тоже [ibid.]. Если средневековое народноязычное стихотворство было в большой мере работой с музыкальной интонацией, то и поэтическое слово, как в фольклоре, от напева полностью не абстрагировалось. Процесс разъединения стиховой и музыкальной сторон в народноязычной словесности начинался с XIII в. и проходил постепенно.

¹⁶⁹ «Старые английские стихотворения были творчеством менестрелей. Когда было сравнительно мало грамотных, именно жонглер доносил поэзию до публики <...>, ведь мелодия была неотъемлемой частью поэтической лирики» [452:70]. Анализ стихотворений Фруассара привел Г. Рейни к заключению, что и поэзия XIV в. большей частью пелась, причем на готовые заданные мелодии [485]. Изысканно рассуждает об этом Э. Дешан в главе «О музыке» из своей поэтики [263], где он вслед за Иоанном де Гарландией [448:490] называет поэзию «естественной (naturele) музыкой», «музыкой уст, произносящих метризованные слова» (une musique de bouche en proferant paroules metrifées) [ШКЧ:388], в отличие от «искусственной (artificielle)» (полифонической, ученой) музыки, которую сами поэты хотя и не понимают, но их творения — это та же музыка, ибо звучат «посредством голоса, приятного внимающим» — par voix plaisant aux escoutant [263:269–270].

¹⁷⁰ В одной жесте жонглер похвастается своим умением romans dir e contar [FJA:№164], что учитывая широкий спектр значений слова dir(e) — не только «говорить», но и «петь», «играть» (на инструменте) — сразу перевести трудно; поскольку и слово contar связано с искусством эпического певца (conteor), то возможен и перевод: «роман поведать нараспев». Интересно и сообщение Х. Фармера о том, что в Шотландии в XIII–XV вв. большие поэмы и романы (например, «Сэр Трестрем») пелись менестрелями [286:71]. Хотя романы

типологически ближе к письменности, чем эпические поэмы, но и они на ранней стадии предназначались слушателям, речитировались и даже пелись [93:477].

- ¹⁷¹ В «Турнире Антихриста» упомянуты жонглеры, которые «взяли виелы и арфы», и при этом прозвучали шансон, лэ, наигрыши (sons), куплеты (vers), «репризы», а также жонглеры «спели жесту» [325:80]. Вообще в средневековых источниках не было особой редкостью упоминание о певце эпоса со струнным инструментом в руках — от кельтского барда, друида или фила с арфой до русского сказителя с гуслями. И в XV в. о виеле, аккомпанирующей «рассказыванию повествований» (ad historiarum recitationem) упоминает Тинкторис [511:202]. В научной литературе уже накоплено немало данных о роли инструментов в звучании эпоса.

- ¹⁷² Американский этнолог Х. Шойб наблюдал в действии одну африканскую поющую и танцующую сказительницу, представившую свою историю в трех эпических циклах, длившихся по несколько дней (суммарно по 130–140 часов каждый): первый — в июле, второй — в октябре, третий — в ноябре 1975 г. Получившаяся монументальная трилогия по объему не уступала эпосу «Махабхарата». Речь идет об эпосе Mwindo народности Nyanga (Заир). В высшей степени интересен вывод Х. Шойба о том, что внешний — поучительный и историко-информативный — слой такого повествования, легче всего поддающийся письменной фиксации, заслоняет от нас возможность восприятия и переживания главного эффекта, заключенного в музыкально-актерской стороне и в мастерстве работы певицы с исходными фабульными построениями [529].

- ¹⁷³ Песни скальдов еще до письменной фиксации более 300 лет сочинялись и бытовали в устной сфере и при этом были, как показал М. Стеблин-Каменский, зрелым, профессионально развитым авторским искусством. Скальдами назывались певцы — «авторы хвалебных песен (так называемых «драп»), хулительных стихов (так называемого «нида») и различных других стихов на случай, которые сочинялись в древней Исландии, а первоначально в Норвегии (откуда была заселена Исландия)». [131:40].

- ¹⁷⁴ «Беовульф», 867-874. Тот же фрагмент в переводе с древнеанглийского В. Тихомирова: «Славословий знаток многопамятливый, / сохранитель преданий старопрежних лет, / он по-своему сопрягая слова, / начал речь — восхваленье Беовульфа; / сочетая созвучья в искусный лад, он вплетал в песнопение повесть новую...».

- ¹⁷⁵ *La furent li bon harpéor / Li parfet estrumentéor, / Cil qui les estrumenz savoient / Tant ke nul pareil n'en avoient* [264:18].

- ¹⁷⁶ «Вигалойс», ст. 7423–26. Этот эпизод можно понимать двояко: либо как взаимные прослушивания в шпильманской среде, либо просто как обычную сцену полифонической импровизации. Х. Ридель противопоставляет обе версии [495:169–170], хотя в реальности в таких ситуациях скорее всего одна не исключала другую. Вспомним, как внимательно слушают инструменталисты-шпильманы игру своего коллеги на миниатюре из Кодекса Манессе, изобразившей Генриха Майссенского, по прозвищу Фрауэнлоб.

- ¹⁷⁷ См. [189:91–92]. Этот своего рода «негативный *ensenhamen*» практически идентичен зыательным «жонглерским сирвентам» [604], а также близок уже цитированной бранной песне Пейре Овернского. Вместе с поучением Бертрана де Париса жонглеру Гордо и сходными образцами других авторов (Раймон Видаль, Ат де Монс, см. [86:85]) он составляет суммарное выражение принципа универсальности, многоискусности жонглера. От него реально ждали красочной программы, хотя многие такие перечни, как уже отмечалось, производят ныне неправдоподобное впечатление: одному жонглеру вроде бы не под силу уметь делать все, да еще

- с требуемым блеском Пределов фантазирования в этом плане достиг Раймон Авиньонский, не только объявивший себя отменным жонглером, но приведший в длиннейшем списке ремесел названия всех существовавших в его время профессий и промыслов вообще — от книжника до рыбака и каменщика [FJA:№139].
- ¹⁷⁸ Предполагается, что это феррарский нотариус Феррарино Троньи [Bt:583]. В жизнеописании говорится, что он «разбирался в провансальском сочинительстве лучше, чем кто-либо в Ломбардии» [Bt:CI, 1], что «он считался при дворе [среди жонглеров] первейшим (un caprio)» [Bt:CI, 7] и что, с другой стороны, «он очень хорошо знал книжность и писал лучше всех на свете и изготовил замечательные и красивые книги» [Bt:CI, 3]. Однако, выражения «писал» и «изготовил книги» относятся уже не к его авторскому песнетворчеству, а к его работе переписчика: он «составил сборник песен всех лучших в мире сочинителей, и при этом из каждой песни или сирвенты он выбрал один, два, три куплета, — те, что несут смысл песен (che portan la[s] sentenças de las cansos) <...>. Он сам не хотел помещать сюда свои строфы, но тот, кому книга принадлежит, велел вписать сюда на память и строфы Феррарино» [Bt:CI, 9–10].
- ¹⁷⁹ Сознавали это и современники: «До конца XIII века Вальтер фон дер Фогельвейде пользовался большим уважением поэтов того времени <...>. Гуго Тримбергский заявлял: «Кто песен Вальтера не знает, тот сожаленье вызывает», а пропапски настроенный Томассин Циркларийский старательно обличал его в том, что «он песнями тысячам ум помрачил, / и каждый, послушав его, забыл / Бога и папы слова». Мейстерзингеры еще считали его одним из своих двенадцати великих мастеров [НЛ:54].
- ¹⁸⁰ Согласно документу, в Цайзельмауэре под Веной епископом Вольфгером фон Пассау пожалована денежная сумма (на приобретение шубы) «Вальтеру певцу...» (Walthero cantori de Vogelweide) и т. д. К слову *cantor* нет добавления *dominus*, ибо так обозначали только церковных музыкантов, см. [163:216]. Когда он сообщает о себе, что петъ научилс в Австрии, то использует хоровое выражение *singen unde sagen* [163:Sp.216], которое лишь условно можно перевести как «петь и повествовать»; скорее оно означало разные вокальные манеры, в том числе распевное речитирование, составлявшие искусство «изысканного (красивого) пения» — *höveschen sanc*.
- ¹⁸¹ В. Зальмен замечает, что в песнях и шпрухах Вальтера фон дер Фогельвейде обнаруживается самобытная антиномия, выраженная в сочетании солидарности и одновременно известной дистанции в отношении основной массы странствующих шпильманов, уступавших ему в таланте [511:94].
- ¹⁸² На деревянной обложке рукописи Berlin, ms. germ. есть надпись: *Des Neidharts gaupen* [435:69].
- ¹⁸³ Подробнее см. [НЛ:56]. Его зимняя песня обычно состоит из трех эпизодов: «Между зачином <...> и драматической сценкой, которую автор переносит с луга на гумно или в деревенскую избу, расположена сатирически задуманная жалоба на несчастную любовь, адресованная грубоватой, ядерной деревенской красавице. Драматическая сценка повествует о стычке рыцаря (Нейдхарта) с деревенскими парнями, которые не желают терпеть незваного гостя в своей среде. Снижающие изобразительные средства особенно характерны для этой сцены: деревенские парни грубо вырывают друг у друга девушек, грозят друг другу цепями и затевают потасовки, <...> их поведение контрастирует с криливо-модными нарядами, которые они надели, подражая рыцарям» [НЛ:57]. Популярность Нейдхарта причудливо сочеталась с ненавистью к нему: крестьяне даже сожгли его дом, если верить одной из его песен. Он надолго стал героем много-

численных шванков (курсивовавших устно и собранных в книге «Нейдхарт-Лис», XV в.), первых фастнахтшпилей («Игра о Нейдхартe, XIV в.), и в XVI в. ему все еще подражали [НЛ:56; ИНЛ:95].

¹⁸⁴ В смешанной жонглерско-книжной среде это привело к утонченным явлениям, например, к школе «изысканного сочинительства» — *trobar sotil, ric* — в провансальской словесности и к технически изощренным полифоническим пьесам уже упоминавшегося в 1 главе Хакоми — единственного менестреля среди всех авторов памятников *ars subtilior*.

¹⁸⁵ Не случайно именно Освальда считают создателем «индивидуальной песни» в новоевропейском смысле, т. е. мелодики, связанной в своем рисунке с подробностями поэтического содержания, см. [547]. В. Зальмен пробовал трактовать музыкальное шпильманство Освальда в целом как просвещенный дилетантизм обеспеченного тирольца [SSPM:16], но при этом сразу указал вообще на трудность разделения средневековых авторов на профессионалов и дилетантов.

¹⁸⁶ См. [86:84]. Не меньший пиетет сознавался в отношении своего детища — хорошо сделанной песни, например, у Гильема Аквитанского: «Об этой песне я вам говорю, что кто ее поймет, тем больше ее оценит и похвалит, ибо все слова в ней стоят по обыкновению на своих местах, и напев (*sonetz*), — я сам могу похвалиться, — хороший и подобающий» [86:83]. И многие шпильманы-песнетворцы дорожили своим авторством: напев должен быть свой, из собственного «фонда» или новый, а пользоваться чужим нельзя, иначе прослывешь обиралой (*doenediep*). См. [ИНЛ:94].

¹⁸⁷ Средневековый город, как известно, — особое новое формирование. Он не выросла непосредственно из античного как хозяйственно-культурный центр в духе той же цивилизации. В эпоху раннего Средневековья древнеримский колониальный город на территории Европы уже пришел в упадок, превратившись лишь в относительно укрепленное место. И только к X в. старые постройки римских городов либо феодальные замки начали обрстать новой городской средой, быстро ставшей очагом феодальной цивилизации [СИЭ 1: ОТ.4.1, 0544—555]. «В землях Германии в феодальные города превращались бывшие римские центры, такие как Кельн (римская *Colonia Agrippina*) или Регенсбург (римская *Regina castra*)», однако большинство городов образовались заново [116:4]. Еще В. Ф. Шишмарев отмечал: «Между римским и итальянским городом стоит родившаяся в Средние века коммуна, которая представляет собой продукт очень сложного развития, отнюдь не сводимого к простому продолжению римского города» [ШИЛ:28]. Каков бы ни был путь становления раннего города — на месте древней *castella*, торговых, земледельческих поселений или вокруг крепости, укрывавшей жившего там сеньора и его семью [22:15—16], городское общество складывалось везде одинаково — на преуспевающем хозяйствовании и выделении разбогатевших горожан в элиту.

¹⁸⁸ В средневековом городе, казалось бы, созрели все условия для рыночной экономики. Прибыль была нужна каждому ремесленнику, но путь к ней блокирован цеховым уставом, назначавшим жесткий потолок и запрещавшим индивидуальное предпринимательство вне цеха. Специальный закон (*Zunftzwang* в Германии) обязывал каждого ремесленника входить в какой-либо цех. Отсюда и причудливое сочетание в хозяйствовании раннекапиталистической коммерции и средневекового традиционализма. Свободная конкуренция существовала в средневековом городе только на ярмарке.

¹⁸⁹ См. [355:23]. Я. Гримм выводил этимологию слова «скальд» от староангл. *skall* и древнескандинавского *skalli* — «лысый» [25:151]. Бритье бороды долгое вре-

- мья считалось жонглерской причудой и лишь с XII в. стало входить в моду повсеместно [355:23].
- ¹⁹⁰ Шпильман, изображенный на одной из миниатюр «Саксонского зерцала», одет в платье, правая половина которого зеленая, а левая — в бурых и белых полосах [355:23].
- ¹⁹¹ См. [561:189–190; 25:151]. Подробности жонглерского облачения в контексте зрелищных свойств этого искусства многократно описаны в иллюстрированных монографиях В. Зальмена, Э. Боулаза, В. П. Даркевича, Дж. Стратта, И. Англеса, Р. Менендеса Пидала, М. Спрейта и др. [515; 519; 217; 561; 172; 426; 545 etc.].
- ¹⁹² Boncompagno: «ystriones sibi nomina iocosa imponunt» [311; 426:5].
- ¹⁹³ Б. Барток наблюдал в Румынии за старым знахарем, который в определенный момент лечения больного играет на румынском фольклорном шалмее (saraba) соответствующую мелодию (письмо Б. Бартока Йону Бушице от XI–XII 1912).
- ¹⁹⁴ Шпильман в силу своих талантов и скитальческой жизни лучше всех годился на роль вестника. Таких гонцов ждал радушный прием. Словесный дар нужен шпильману не только для передачи новостей, но и для их добывания. Ведь малоизвестным вестникам сведения доверялись с опаской. Поэтому вестник-шпильман задавал хитро составленные вопросы, чтобы выведать тайны и доставить их по назначению, как, например, это делает Морольф — «первообраз шпильмана» [464:13].
- ¹⁹⁵ «Et ele fist faire cote et mantel et cernisse et braies si s'atorna a guise de joglar» [182:39/17–18; БВА:Т.22:255].
- ¹⁹⁶ См. [189:229]. В стихотворном списке ремесел Раймона Авиньонского собственно *mestiers* — профессии, определяющие социальный статус, — перемешаны с названиями тех или иных навыков вообще («умею это», а «то — не очень»).
- ¹⁹⁷ Проблема границ менестрельного мира не исчерпана. В. Зальмен писал, что шпильманы вообще не были «единым цехом со специфическими представлениями о чести и с коллективным самосознанием» [511:91]; но позднее он признал, что музыканты Средневековья — это в принципе группа, объединенная непосредственными профессиональными узами [516:7], а такого признака уже достаточно для появления единой коллективной психологии.
- ¹⁹⁸ Например, такие улицы, как «Шпильманская» (*speleludstrate*) в Галле (1300), «Жонглерская» в Париже (XIII в.), «Менестрелей» в Севилье (XV в.). Подробнее см. [511:97–98].
- ¹⁹⁹ «Когда в малоазийском городе Конье скончался проповедник и поэт Джалалидин Руми (1272), в последний путь певца «религии сердца» провожали мусульмане, христиане, иудеи, индусы, буддисты» [43:6].
- ²⁰⁰ Король Арагона Яков II, например, уплатил инструменталистам герцога Фридриха Австрийского (шпильманам Фрефре и Фреоли) в 1315 г. за услуги 1163 сольдо 9 денариев, в 1323 г. — 50 сольдо шпильману Гарри, а в 1338 г. он уплатил 50 сольдо чешскому королевскому шпильману магистру Иоанну (текст счета приведен И. Англесом [171:13]).
- ²⁰¹ См. [171:14]. В рекомендательных письмах во Францию и к герцогам Баварии, Голландии, Бургундии испанские короли просили оказывать внимание их менестрелям, направлявшимся туда совершенствоваться, дать им выступить при дворе и т. д. В 1325 г. Гилот Вегер, волиньщик короля Педро был послан в Германию «изучать свое искусство», а в 1372 туда же была послана группа инструменталистов, в том числе немецкий шпильман Томас с женой. С той же целью туда отправляются из Арагона менестрели-инструменталисты короля Ху-

- ана в 1386 г. Это Жак де Труа, Гальтерий де ла рота, Венекин Пифет и Анри-ко [171:14].
- 202 Например, истолкование такой германо-латино-славянской шпильманской строфы под силу разве что переводчику многоязычных текстов Джойса: *Bog der' mi, was dustu da / gramer sici ty, sme curri / Ich fraw mich zwar cum video te / cum bonapvor, jassem toge* [511:199].
- 203 Подробнее о многоязычном стихосложении Средневековья см. в статье В. Д. Ланге, в которой также воспроизведен упомянутый дескорт Раймбаута де Вакейраса [400:404].
- 204 Историко-культурная природа таких контактов раскрыта в монографии Б. В. Лукина [84:34–48]. «Арабская музыка пользовалась большим успехом в христианской Испании, она была даже введена в дворцовый обиход. При дворах королей выступали арабские певцы и музыканты. В рукописи XIII в. — «Песни во славу Св. Марии» Альфонсо X Мудрого — была помещена миниатюра, изображавшая двух певцов, араба и испанца. Рави и хуглар аккомпанировали себе на лютнях и подкреплялись вином из общего кувшина [84:42].
- 205 Срвнем.: *varende lúte*; шведск.: *gärande man* [511:23], русск.: «прохожие люди». То же значение можно распознать и в собственных именах странствующих певцов и жонглеров — от англосаксонского Видсида (Видсид — букв. «много странствующий») до Свеммеля и Вербеля в «Песне о нибелунгах». Подробнее: [25:154]. Сюда же относится имя жонглера Серкамона (букв. «обыщи мир»), ср. в его жизнеописании: «Серкамон был жонглером в Гасконии <...>, и он объездил весь мир, [был] всюду куда только мог попасть, и поэтому его называли Серкамон» [Bt:II/1–2]. Ср. англосаксонские *væferlic* («лицедействующий, театральный») и *væfre* («непоседа», «скиталец») [25:154].
- 206 О природе средневекового странничества см. в работах В. Даркевича, И. Болъте, Т. Хампе, А. Шара [43; 210; 343; 525:87–88].
- 207 В искусстве позднего Средневековья вообще заметна тенденция к интеграции средств выражения. В. П. Даркевич отметил, что художник того времени «говорил на общесредневековом языке» [43:9]. Первый пример — провансальские песни, ведь их тексты написаны на особом изысканном наречии, выработанном в процессе сочинительства и в разговорах не звучавшем. Этот искусственный поэтический язык — «наддиалектное образование — койнэ, не отождествляемое ни с одним из существующих говоров» [86:18].
- 208 Цитируемый перевод А. Н. Веселовского орфографически приближен к сегодняшним нормам; например, имя готского короля Эрманариха у него транслитерировано по звучанию древнего оригинала: Эрманрик [26].
- 209 Специальный анализ шпильманских маршрутов в культурологическом аспекте предпринят В. Зальменом [511:145–205; 519; 521].
- 210 Это относится и к другим средневековым песенникам, например, к миннезингерской Большой Гейдельбергской рукописи, большинство авторов здесь — шпильманы-горожане и служилые рыцари, хотя есть и шпильманы княжеского и графского происхождения [536].
- 211 Лишь В. Зальмен обратил внимание на существование в шпильманской среде нескольких иерархий — не только по происхождению и степени достатка (собственники, неимущие и т. п.), но и по степени мастерства в инструментальной игре, по личному нраву (честолюбивые, непритязательные), по отношению к книжной образованности (из клириков или неграмотные), по месту постоянных выступлений (замок или деревня), по предпочтительному инструменту (труба или виела),

- по репертуару (эпос или танцы) [SSPM; 511:91–92]. Нетрудно догадаться, что все эти иерархии почти невозможно соотнести: например, почтенное происхождение или должность писаря в прошлом послужном списке никак не гарантируют высших профессиональных результатов в игре на трубе или арфе. Один и тот же менестрель может быть лидером по одной классификации и «последним» — в другой. Если эпос «благороднее» популярных танцев, и носителей эпоса надо ставить выше танцевальных игроков, то придется королевских менестрелей, играющих на танцах при дворе, по той же логике считать и в обыденном социальном смысле «ниже», например, нищих странников, поющих эпические песни.
- ²¹² Наиболее ранние сведения о башенных музыкантах-сигнальщиках записаны в Висмаре (1272), Любеке (1280) и Росток (1285) [539:99]. «Башенные сторожа нередко слыли колдунами и нечестными людьми частью оттого, что будучи преследуемы за проступки, издавна могли пользоваться правом неприкосновенности церковной колокольни, частью оттого, что в своем высоком одиночестве становились чужаками. Им <...> приходилось подниматься на башню при всякой погоде, причем иногда случалось, как например в Берлине, что музыкант погибал от молнии» [8:22–23]. Слово «сторож» часто уравнивалось в то время с понятием «городской музыкант»: нем. Waechter, англ. wait; во второй половине XV в. фламандское обозначение «ратушные сторожа (пифары)» (wachters van der halle) было заменено на «городские менестрели» [473:100].
- ²¹³ В Эгере (1460) и Верле (1379) такой потолок для всех вообще сводился к двум, в Сесте (1368) и Ульме (1400) — к трем, в Люнебурге (1247), Гамбурге, Вроцлаве (до 1300), Цвикау (1336), Кельне (1440), Констанце (1444), Магдебурге (1554) и Аугсбурге (1581) — к четырем шпильманам, и лишь в Галле это число доведено (1482) до шести (3 духовых и 3 струнных инструмента), в Бремене и Кракове — до восьми [519:54], а в Цюрихе (1374) — до десяти [289:16–17]. В Бремене только невесту из «первого сословия» мог сопровождать ансамбль из труб и тромбонов во время свадебного шествия, для невесты же «второго сословия» духовые должны играть лишь к концу процессии, уже у дома. «На свадебных же обедах третьего и четвертого сословий были совершенно запрещены цинки, трубы, тромбоны и дудочки» [8:28].
- ²¹⁴ Подробнее о социо-культурной символике силы звука в условиях Средневековья см. в диссертации С. Жак [609].
- ²¹⁵ «Глубоко волнующее зрелище, несомненно, представляли собою процессии. В худые времена <...> шествия сменяли друг друга, день за днем, за неделей неделя. Когда пагубная распря между Орлеанским и Бургундским домами в конце концов привела к открытой гражданской войне <...>, в Париже <...> было решено устраивать процессии ежедневно <...>; в них участвовали сменявшие друг друга ордена, гильдии, корпорации; они шли всякий раз по другим улицам и всякий раз несли другие реликвии <...>. В эти дни люди постились; все шли босиком — советники парламента так же, как и беднейшие горожане. Многие несли факелы или свечи. Среди участников процессий всегда были дети <...>. А время было весьма дождливое» [143:8–9].
- ²¹⁶ Многочисленные примеры таких перечислений воспроизведены в литературе [213; 214; 218; FJA; 301; 311; 325; 330; MOF]; 466; 467; 473; 490; 495; 519; 523; 561; 566; 589].
- ²¹⁷ Например, в архивах Брюгге есть запись 1341 г. об английских менестрелях, принятых и размещенных на ночлег вместе с наемными солдатами из Брабанта и Германии [559:76–77].
- ²¹⁸ Третий Турский собор (813 г.), запретил всем клирикам лицемерие гистрионских представлений, повторяя тем самым многие аналогичные решения. Лионский

- епископ Агоберт (836 г.) упрекал своих собратьев по религии, привыкших кормить и пить допьяна гистрионов и мимов, в невнимании к более нуждающимся, к тем кто голодает [FJA:№7]. А проповедник Бетольд Регенсбургский писал о виелистах и других инструменталистах как о «проклятых Богом людях», продающих за деньги свою честь [249:III, 61].
- ²¹⁹ Например, в *Somme rural* Жана Бутийе, см. статью Goliart // Godefroy F. E. *Lexique de l'ancien français*. — P., 1964.
- ²²⁰ Более того, епископ Йохан содержал у себя в услужении двух домашних менестрелей — виелиста Филиппа и Иоанна, «играющего на божемской флейте», которых он время от времени одадживал друзьям [388:114].
- ²²¹ В его поездке в Лангедок ему были необходимы менестрели Колине ле Бур со своим младшим братом Жанненом, Колен Маркедант и трубач Бассан, получившие 80 франков «за достойнейшее пребывание при означенном сеньоре» [253:192].
- ²²² Э. К. Чеймберз приводит документальные данные о менестрелях различных профессий, состоявших на службе у английских королей в XII—XIV вв., в том числе и указ Ричарда II (1387) о назначении одного из таких музыкантов, Джона Комза (Caumz) «королем менестрелей». Уже Генри V к 1415 г. имел при себе 15 постоянных менестрелей, затем 18, каждый из которых получал ежедневно по 12 пенни, а позднее — по 100 шиллингов в год. В дальнейшем в услужении у английского короля находилось, как правило, 12—13 менестрелей [242:49—50].
- ²²³ В указе Педро IV от 23.12.1345 в отношении одного менестреля сказано: «Мы, Петрус и проч. соизволили тебя, Андреаса де Бонато <...> украсить (decorare) званием нашего советника» [524:361—362].
- ²²⁴ Но возможно было и принятие на службу одновременно с присвоением титула [524:356].
- ²²⁵ В Англии в XIV в., например, королевская челядь делилась на три группы. К первой — высшей группе — принадлежали баннереты, вассальные рыцари, а также королевские чиновники, канцеляристы и мажордомы; ко второй — менестрели, егеря, сокольники, возчики и конные гонцы; к третьей — низшей — камердинеры, конюхи, мальчики (garciones), пешие гонцы и т. п. [233:15].
- ²²⁶ Ежедневный заработок дворцового мажордома при Эдуарде I составлял 7,5 пенни, а у менестреля — 4,5, но мог достигать и 7,5, что, впрочем, было отменено наследниками [233:16]. В документе 1448 г. говорится о назначении пожизненной пенсии маршалу королевских менестрелей Уильяму Ленгтону (33 шиллинга 4 пенни в год), после кончины которого пенсия должна перейти к арфисту королеввы Джону Тарджесу. Тремя годами позже парламент попытался отменить дотации «менестрелям и трубачам», но Генри VI вскоре все менестрельные выплаты восстановил [327:67]. При Эдуарде I менестрель помимо жалования получал два комплекта одежды с обувью — зимний и летний, трехразовое питание и на 10 шиллингов хлеба и вина, а при Эдуарде III менестреля сверх того обеспечивали за счет двора жильем, конюшней, а на зиму — дровами и свечами. Такие менестрели даже обзаводились слугами — носильщиками инструментов и факельщиками, светившими им в зимней темноте при игре вечерних сигналов [233:18—19].
- ²²⁷ Он прибыл во дворец 20 мая 1305 г. на 4 недели, затем уехал 30 июня и, вернувшись 5 июля, отработал примерно еще полтора месяца и вновь покинул дворец 20 августа. Лишь 31 октября он объявился в Вестминстере на одну неделю и отсутствовал с 8 ноября по 10 декабря. К этому времени король уехал в Кингстон-Лейси праздновать Рождество и Новый год, поэтому арфист наверняка находил-

ся при нем до 28 января 1306 г., когда он отбыл на 4 месяца, вернувшись лишь к Троице 1306 г.; затем Хью де Нантон отбыл 17 июня и присоединился к королю уже в Ньюкасле через 7 недель; следующий его отъезд длился с 3 февраля по 25 марта 1307 г., но затем он не отлучался до самой кончины короля весной того же года [233:21–22].

228 Первые упоминания о цехах ремесленников в Европе относятся к 1106 г. (Вормс) и 1128 г. (Вюрцбург), а о братствах менестрелей — к 1288 г.: Nicolai Zechbrüder в Вене; однако существование таких корпораций предполагается и ранее указанных дат, см. [541].

229 Немецкие обозначения гильдии, цеха и т. п.: *Zunft, Amt, Gaffel, Gewerk, Gilde, Innung*; им соответствует итал. *arte*: фр. *metier, corporation* [541:1441]. Главой корпорации был мастер-принципал (на Украине и в Белоруссии — «пан-отец», «майстер»). Подмастерье (по-украински «братчик»; нем. *Knecht* преобладало, а слово *Geselle* означало «коллега», «собратье по ремеслу», в значении же «подмастерье» оно привилось позднее) был юридически так же бесправен, как и ученик, см. [134:21–22].

230 См. [129:111–126]. Исследователи сербского эпоса, начиная с В. С. Караджича, отмечали корпоративность гуслацов: «Этот профессионализм и некоторая цеховая замкнутость создали особый профессиональный язык («гегавачки језик»...). Такой язык служит для сокрытия профессиональных или личных тайн, а народом он воспринимается как таинственный, чуть не колдовской язык» [74:86].

231 Механизм этой традиции — в передаче навыков: «Певец Пая Андрич учился «гудеть» <...> у Томо Прелича из Сланкамена, а у Пая было в свою очередь пять учеников» [74:86]. Эпосу у всех народов обучали индивидуально. В Узбекистане наиболее профессиональные носители эпоса тоже должны были не только певцами (бахши), но и учителями (устоз): «Обучение продолжалось в течение двух-трех лет и было бесплатным; учитель кормил своих учеников, которые, в свою очередь, помогали ему по хозяйству» [54:255–263].

232 При упоминании о народной светской музыке и о ее мирских носителях умозаключения средневековых музыкальных теоретиков весьма «формульны», носят явно книжный характер, по-книжному аргументированы. Здесь все сводится к единственной сентенции, заимствованной еще из патристики: всякий, кто поет и играет по общепринятой традиции (*usualiter*), а не по правилам, не может называться *musicus*, не может считаться музыкантом в высшем смысле, а потому все совершаемое им — не искусство. Провозгласив торжественно и угрожающе, как заговор, эту формулу отчуждения, средневековый теоретик музыки считал себя свободным от необходимости описания дурной, пагубной практики мирских музыкантов, их «непристойных и гнусных песен» (*cammina lasciva ac turpida*). Так поступали Гвидо Аретинский, Арибо Схоластик, Иоанн де Гарландиа, Иоанн Афлигемский, Якоб Льежский, Адам из Фульды и другие клирики. Вполне возможно также, что клирики, сердито писавшие о жонглерском музицировании, просто многое не успевали улавливать в стремительных и блестящих инструментальных импровизациях, выстроенных по малопонятным для них законам популярной музыки того времени. Возможно, здесь проявлялось и элементарное чувство соперничества канторов-клириков с менестрелями в их постоянной борьбе за благосклонность меценатов и за места на службе у богатых покровителей.

233 Еще Х. Бесселер отметил у Грокейо «своеобразнейшую и самобытнейшую попытку» построения совершенно новой системы взглядов на музыку как общественную реальность [203:35], а Д. Штокман привела целый перечень актуальных исследовательских рубрик — от вопросов психофизиологического восприятия му-

- зыка до проблем ее социальных корней — лишь сравнительно недавно вошедших в науку, но поразительным образом предвосхищенных у Грокейо [555:4-5].
- ²³⁴ Подробнее см. [461; 30 8] 0. Анализ классификаций музыкального инструментария дает ту же картину [361] и лишний раз подтверждает уникальность подхода у Иоанна де Грокейо.
- ²³⁵ Предпринимая экскурс в область существующих классификаций музыки от Бозция до И. де Гарланди — Грокейо, как известно, иронизирует над традиционными концепциями музыки «сфер», «планет», «тел» и т. п. с точки зрения здравого смысла, причем его ирония носит подчеркнуто музыкальный практический характер; из текста ясно, что она исходит от человека весьма незнатного происхождения [555], видимо, много общавшегося с носителями популярной музыки своего времени, как бы говорящего и от их имени тоже. Его ирония — почти местрельная ирония.
- ²³⁶ Из рассуждений Грокейо следует, что обобщенным термином *cantus publicus* он обозначал любую музыку устной традиции; не противоречил бы смыслу также и перевод «популярная музыка».
- ²³⁷ Грокейо так определяет «ученую музыку»: «...музыка сложная *composita*; в пер. Ю. Н. Холопова «сочиненная»; в пер. Э. Ролофа *zusammengesetzte*, или упорядоченная *regularis*; в пер. Ю. Н. Холопова «следующая правилам», или ученая (*canonica*), которую называют мензуральной музыкой» [RQ:124/35–37], ср. [146].
- ²³⁸ Большинство комментариев до сих пор сводилось к лексикографической процедуре поиска подходящих эквивалентов к терминам Грокейо. Например, *vulgaris* элементарно переводят как «народная (музыка)»: *Volksmusik, volkstümliche* (J. Wolf); *volksmässige* (H. Riemann); *the music of the people* [490:210]; *pour le peuple, en general* (N. Dufourq); см. [555:6, 23]. Интереснее другие версии — «бытовая»: *umgangsmässige* (H. Besseler [MGG:Bd.1, Sp.696]); *popular* (J. Westrup); «куртуазная, популярная»: *cortesana, popular* (H. Anglés); см. [555:23]. Вплотную к расшифровке терминологии Грокейо подошли В. Виора, В. Гурлит, Г. Кнеллер. Когда В. Виора предлагает комментирующее определение «общечеловеческая музыка», «всцело человеческая» и т. п. (*allgemein menschlich, vollmenschlich* [598:23]), а В. Гурлит дает еще более распространенный вариант — «одноголосно и многоголосно сопровождаемая, вокальная и инструментальная, насыщенная аффектами музыка, которая служит витальному раскрепощению и выражению индивидуального жизненного чувствования» [555:23], то они выдвигают уже не филологические, а музыкально-эстетические критерии. Г. Кнеллер, говоря о городской, бюргерской музыке, о «музыке повседневности» (*alltägliche*), добавляет, таким образом, и существенные социологические нюансы.
- ²³⁹ «В отношении позднего Средневековья вообще никогда нельзя исходить из того, что какие-либо особенности музыки воспринимались и описывались по ее нотированным записям» [555:8]. Сличение комментариев Грокейо к упоминаемым у него популярным напевам с их нотированными версиями, сохранившимися в различных манускриптах не всегда полностью подтверждает сказанное о них в трактате. Объясняется это, как показала Д. Штокман, изменчивостью, вариативностью существования самой музыки: репертуар напевов, реально звучавших в Париже времен Грокейо и зафиксированных его памятью, естественно, не мог во всех подробностях совпадать с тем, что запомнилось компиляторам рукописных сборников. К тому же неизвестно, во всем ли Иоанн вообще стремился отойти от исходного, ведущего мыслительного свойства средневековых трактатов, не столько констатирующих существующее, сколько, как известно, предписывающих должное [555:7–8]. Цитированное исследование Д. Штокман в новом качестве выставило

многословный и загадочный категориальный аппарат трактата Грокейо, хотя другие известные интерпретации этого источника — от первой публикации И. Вольфа [605] до фундаментальных трудов Э. Ролофа, посвятившего этой теме всю жизнь [RQ] — уже разрослись ныне почти до самостоятельной области науки.

²⁴⁰ Калькой с лат. simplex стало у Лютера немецкое *schlichte*: «Простой (одногласный — М. С.) напев, или тенор, как его называют музыканты» — *schlichte Weise oder Tenor, wie es die musici heißen* [427:51].

²⁴¹ Ж. Б. Бек: «Musica vulgaris, одногласная светская музыка» [193:42]; то же у Фр. Генриха [555:23]; эпитет «светская» не имеет здесь классификационного смысла, ведь «ученая» музыка у Грокейо — тоже светская. И сам автор трактата не абсолютизирует это значение [555:14], относя к музыке *simplex* и бытовое двухголосие, вокализируемое «по обыкновению» и «по природным навыкам» (*per usum ..., ex industria naturali*; [RQ:138/15]; см. [555:14]). Ныне установлено, что этой категорией Грокейо обозначал не только строгое одноголосие, но и множество возможностей возникновения неодногогласной фактуры в музицировании, например, в сольной игре на смычковом инструменте, в групповых рефренных ответах солисту, в сочетании голоса с инструментом, в инструментальных ансамблях, короче — любые неизбежные в таких ситуациях случаи вариативной гетерофонии, см. [555:14–15].

²⁴² *Heimische, einheimische* [555:16]; Д. Штокман добавила здесь оттенок *bürgerlich*, но не как «городской» или «бюргерский», а в значении «гражданский». Именно так в свое время перевел этот эпитет у Грокейо М. В. Иванов-Борецкий [МЭЗС].

²⁴³ «Основополагающими для манеры исполнения и для ритмического характера музыки *vulgaris* представляются два этнически обусловленных фактора: специфика типично французских модусов движения (жест, телесная моторика, танцевальные привычки и т. п.) и типичные формы речевой интонации, связанной с французским языком. Все это в равной мере приводит нас к значению термина *vulgaris*, которое Грокейо мог иметь в виду, а именно «музыка на родном, на народном языке» как отрицание от господствовавшей тогда латыни» [555:18]. Имеется в виду господство латыни в письменной культуре и ее противопоставление народной речи. «Для Грокейо и его окружения это были в первую очередь диалекты так называемого *langue d'oil* прежде всего речь Иль-де-Франса, старофранцузский язык, который с XIII в. все более вытеснял прочие говоры и <...> преобладает в литературных памятниках Севера» [555:27, Anm.27]. В этой идее «народного языка» затрагиваются далеко не только поэтические тексты песенных жанров, но и вся система «речь — образцы национальной интонации — популярные напевы и песенные модели в инструментальном музицировании — национальная манера исполнения» [555:8–11], словом, весь комплекс признаков, неизбежно присущих музыке *vulgaris*, базирующейся исключительно на текстах живого языка, в отличие от церковной и даже от светской мензуральной музыки, генетически зависимой от григорианики, раннеготической латыни и т. п. [555 8: 018].

²⁴⁴ «Formae musicales vel species contentae sub primo membro, quod vulgare dicebamus, ad hoc ordinatur, ut eis mediantibus mitigentur adversitates hominum innatae. <...> Et sunt duobus modis. Aut enim in voce humana aut in instrumentis artificialibus exercentur [RQ:130/15–20].

²⁴⁵ «Quae autem in voce humana fiunt, duobus modis sunt. Aut enim dicimus cantum aut cantilenam». [RQ:130/21–22].

²⁴⁶ В данном случае это обозначает совокупность всех разновидностей как рефренных, так и других песен, в том числе общих для менестрельной и фольклорной сфер. Слово *chanson* во многих глоссариях и в других средневековых источниках связано со среднелатинским *cantilena* [487:73], хотя для обозначения понятия

песни вообще в латиноязычных текстах использовались и другие лексемы: *carmen*, *cantiones*, *versus*, *rhythmi*, *versiculi*, *planctus*, *conductus*, *modi* [548:73]. А. Н. Беселовский усматривал в среднелатинском *cantilena* колебание между двумя группами значений: между собственно песней (*carmen publicum, rusticum, vulgare*) и жестой (*chanson de geste*). [24:245]. Однако в латинско-французских глоссариях XIV в. значатся лишь такие переводы слова *cantilena*: *chanson*, *chanscon*, *canchon*, *canchonnete* (Paris, BN Lat. 7692; Lat. 13032; Douai 62; Vatican lat. 2748; cf. [RGL:Vol.1, p.9, 117, 271; Vol.2, p.45] 8) 0.

²⁴⁷ Лишь Э. Ролоф выдвинул [RQ:29] идею о профессиональных шпильманских свойствах музыки *vulgaris*. А ведь положение Д. Штокман о том, что эта музыка «как целое не является фольклором, но она опирается в принципе на отечественные традиции, сохраняемые в музыкальном фольклоре» [555:16] — это по существу формулировка главного типологического свойства менестрельной культуры, хотя и без прямого ее называния. Если, например, описанные в трактате инструментальные жанры культивировались не менестрелями, которыми, кстати, буквально кишел Париж времен Грокейо, то кем же еще? Ведь в средневековых источниках нет данных о каких-либо иных светских профессиональных носителях такого рода музыки, кроме менестрелей, либо подражавших им дилетантов: «Так, например, возможно сразу охватить совершенно разные социальные слои носителей музыки *vulgaris* — от высокоценных мастеров, таких, как Тассен, или магистров и адептов (вроде тех, что составляли городскую ассоциацию “пюи”) — до профессиональных шпильманов и эпических певцов, а через них и до городской и сельской молодежи, среди музицирующих и среди слушателей — от простых служилых людей и работников вплоть до королей и феодальных князей. Подобным же образом нетрудно отличить все жанры “более высокого искусства” (группа “кантус” и все инструментальные жанры) от бытовых (*usuellen*) жанров (вся группа “кантилена”). Фольклорную музыку в узком смысле следовало бы скорее всего искать в группе, представленной рефренными формами; термин Бесселера “бытовая” (*umgangsmäßig*) подошел бы лучше всего» [555:11].

²⁴⁸ Усматривать у Грокейо интерес к фольклору в большей мере, чем это ему присуще, было бы тенденциозным. Не случайно он обходит полным молчанием первично-фольклорные, явно менестрельные жанры, существования которых и в XIII веке неизбежно: это рабочие песни, пастуший фольклор, погребальные плачи, напевы-выкрики торговцев, колыбельные песни и т. п. [555:12].

²⁴⁹ «*Cantum autem et cantilenam triplici differentia distinguimus. Aut enim cantum gestualem aut coronatum aut versiculatum et cantilenam aut rotundam aut ductiam appellamus*» [RQ:130/22–25].

²⁵⁰ О жесте подробнее говорится во II и VI главах.

²⁵¹ В практике *conductus simplex*, в рамках традиционного *usus* (обыкновения) импровизировалась такая *falsa musica*, которая вместе с несущей ее инструментальной фигурацией не нуждалась ни в каком *ars scribendi* (письменном творчестве)» [RQ:29].

²⁵² «*Cantus coronatus ab aliquibus simplex conductus dictus est. Qui propter eius bonitatem in dictamine et cantu a magistris et studentibus circa sonos coronatur, sicut gallice *Ausi com l'unicorn* vel *Quant li roussignol*. Qui etiam a regibus et nobilibus solet componi et etiam coram regibus et principibus terrae decantari, ut eorum animos ad audaciam et fortitudinem, magnanimitatem et liberalitatem commoveat, quae omnia faciunt ad bonum regimen. Est enim cantus iste de delectabili materia et ardua, sicut de amicitia et caritate, et ex omnibus longis et perfectis efficitur*». [RQ:130/36–45].

- ²⁵³ Именно в связи с этой категорией Э. Ролоф пришел к выводу об импровизаторской шпильманской практике, рассматривая ее, правда, лишь как подготовительную ступень (*Vorstufe*) на пути к искусству письменной композиции [RQ:29]. Подробнее об этом см. в работах [590; 576].
- ²⁵⁴ «Cantus versualis est, qui ab aliquibus cantilena dicitur respectu coronati et ab eius bonitate in dictamine et concordantia deficit, sicut gallice *Chanter m'estuet, quar ne m'en puis tenir* vel *Au repaier que je fis de Prouvence*. Cantus autem iste debet iuvenibus exhiberi, ..., ne in otio totaliter sint reperti. Qui enim refutat laborem et in otio vult vivere, ei labor et adversitas est parata. Unde Seneca: Non est viri timere sudorem». [RQ:132/1-7].
- ²⁵⁵ «Versus vero in cantu coronato est, qui ex pluribus punctis et concordantiis ad se invicem harmoniam facientibus efficitur. Numerus vero versuum in cantu coronato ratione septem concordantiarum determinatus est ad septem. Tot enim versus debent totam sententiam materiae, nec plus nec minus, continere». [RQ:132/46–48; 134/1–3].
- ²⁵⁶ Эта канонизация подобий проявляется и впоследствии в истории музыки, например, в протестантской традиции, когда общее число хоральных вариаций приравнивалось к количеству стихов в строфе хораля («Новая табулатура» С. Шейдта).
- ²⁵⁷ «Versus vero in cantu versiculari illi de cantu coronato, secundum quod potest, assimilatur. Numerus vero versuum in tali cantu non est determinatus, sed in aliquibus plus, in aliquibus minus secundum copiam materiae et voluntatem compositoris ampliatur». [RQ:134/4–8].
- ²⁵⁸ «Cantilena vero quaelibet rotunda vel rotundellus a pluribus dicitur, eo quod ad modum circuli in se ipsam reflectitur et incipit et terminatur in eodem. Nos autem solum illam rotundam vel rotundellum dicimus, cuius partes non habent diversum cantum a cantu responsorii vel refractus. Et longo tractu cantatur velut cantus coronatus, cuius modi est gallice «Toute sole passerai le vert boscage». Et huiusmodi cantilena versus occidentem, puta in Normandia, solet decantari a puellis et iuvenibus in festis et magnis conviviis ad eorum decorationem». [RQ:132/9–18].
- ²⁵⁹ Прописными буквами обозначены проведения рефрена с повторяющимся текстом, а схема в целом демонстрирует и чередование разделов мелодии, и рифмовку.
- ²⁶⁰ Поэтическое искусство продолжали называть «второй риторикой» вплоть до XV века, но уже Жак Легран (?–1425) в главе «О рифмах ...» своего трактата о «свободных искусствах» (1405 г.) использует термин *poetrie* в смысле «науки, которая учит <...> делать сочинения, основанные на разуме и на правдоподобию вещей, о которых намереваются говорить» [ШКЧ:430].
- ²⁶¹ К своей ранней поэме «Сказание о саде» (*Dit dou vergier*) Гильом де Машо добавил ок. 1370/71 г. знаменитый Пролог, ставший исторически первой французской поэтикой. Мой перевод текста Пролога с комментариями см. в изд.: Старинная музыка. — 2000. № 4. — С. 14–19.
- ²⁶² Отсюда и жанровая терминология от *rotundus* — через уменьшительные *rotundellus*, *rondellus* и ряд других старых лексем (стфр. *reont*, *roont*, *ronde*; ум. *reondel*, *rondelet*, *rondellet*; стпров. *redondel*; среднеангл. *round*, ум. *roundel*; англ. ум. *roundelay*; итал. *rotondello*) — к гибриднему латинско-немецкому *rundel*, *rundellus* и к франц. *rondel* (южная и центральная Франция) и к *rondet* (северная Франция, XIII в.), а далее — к *rondiau* и *rondeau* [488:1].
- ²⁶³ Современник Грокейю менестрель Бодуэн де Конде упоминает популярную песню таким образом: «Пленено мое сердце одним *rondet*, в котором поется: Ее престный ротик, в нежнейшей улыбке» [488:2]. Та же шансон приведена в антологии Фр. Генриха [318:Bd.2, 149, Refrain 304], где найдем и песню «Любовь

меня на мысль наводит часто», цитируемую как французский (in french) рондель (rondele) в английской поэме «Птичий совет» («Amour me fait souent penser»; cf. [318:Bd.2, Refrain 305]; сходные примеры — в «Новом Ренаре», [488:2], и песню «Кто крепко любит» (Qui bien aime...), упоминаемую Джефри Чосером как рондель (rondel), мелодия которого «сочинена во Франции»: The note <...> maked was in France» [488; 318 — Bd.2.-S.284 — Nr.1740].

²⁶⁴ О закругленности формы рондо пишет Жак Легран в упоминавшемся трактате о «свободных искусствах» (ок. 1405–1407 г.): «Некоторые стихотворения называются рондо (rondeaulz), те, что идут кругообразно (vont en rondelant) ... отсюда и наименование» [488:1]. Формульная устойчивость этого сравнения (провоцируемого и возобновляемого, видимо, этимологическим влиянием самого корня) не поколеблена и столетием позже: «Всякое рондо, дабы сделаться совершенным, должно замыкаться и возобновляться (clorre et rentrer)», — замечает анонимный автор трактата «Искусство и наука риторики» (1524–1525 г.). Ничего принципиально не изменяется и во «Французском поэтическом искусстве» Себье (1548 г.): «Рондо названо так из-за своей формы. Ибо точно так же, как и круг (cercle), называемый по-французски Rondeau, пройдя весь контур, всегда возвращает нас к исходной точке, так и в поэме, называемой Rondeau, после всего сочиненного всегда возвращаются к первому полустигию, прозвучавшему в начале».

²⁶⁵ В этой изменчивости пытались найти и магистральную закономерность. Руководствуясь позитивистскими формально-биологическими представлениями, Ф. Генрих полагал все рондельные схемы результатом «разрастания» одной исходной структуры — ааабаб (т. е. без начального проведения рефрена) — и ее перенасыщений последующими текстовыми расширениями, ход которых дан в его таблице: рондельная строфа эволюционирует в объеме от 8 до 18 стихов [315:64].

²⁶⁶ После Грокей «многочисленные поэтики и риторичи обстоятельно, с сознанием важности вопроса трактовали о всевозможных разновидности баллады, ронделя и т. п. форм, в которые целых два века почти укладывалось лирическое вдохновение поэта. Рондель и баллады Гильома де Машо носят уже признаки сложившейся формы» [152:149].

²⁶⁷ De ces vieux Chants royaux decharge le fardeau, / Ote-moi la Ballade, ote-moi le Rondeau! [152:149].

²⁶⁸ «Cantilena, quae dicitur stantipes, est illa, in qua est diversitas in partibus et refractu tam in consonantia dictaminis quam in cantu, sicut gallice A l'entrant d'amors vel Certes mie ne cuidoe. Haec autem facit animos iuvenum et puellarum propter sui difficultatem circa hanc stare et eos a prava cogitatione devertit» [RQ:132/19–24].

²⁶⁹ «Responsorium vero est, quo omnis cantilena incipit et terminatur. Additamenta vero differunt in rotundello, ductia et stantipede. In rotundello vero consonant et concordant in dictamine cum responsorio. In ductia vero et stantipede differunt quaedam, et alia consonant et concordant. In ductia etiam et stantipede responsorium cum additamentis versus appellatur, quorum numerus non est determinatus, sed secundum voluntatem compositoris et copiam sententiae augmentatur.» [RQ:134/9–17].

²⁷⁰ Carole, karole, quarole, querole (стфр.); carola (итал.); corola (стпров.).

²⁷¹ В одном из них, например, лат. corea переведено как querole danse. [507:7]. Те же синонимы найдем и в латинско-французских глоссариях XIV в., см. [RGL].

²⁷² О символике древа см. [248].

²⁷³ С круговой хореографией связывалась карола (в греко-латинском обозначении chorea) еще со времен патристики, откуда шла, видимо, книжная традиция осуждения самих «круговых плясаний» как языческой атрибутики жонглерства, вплоть до

«Мирского зеркала», автор которого считает каролу inferнальным, нечистым ритуалом, процессией к дьяволу» [507:32–33] и до «Общедоступных проповедей» (*Sermoes vulgares*) Жака де Витри, объявлявшего хореографическую траекторию каролы дьявольским крутом с самим сатаной в его центре [417:Vol.1, 139]. К этому же сводится и силогизм проповедника Мено (XV в.), сопоставившего хоровод с излюбленным у дьявола движением по кругу, следовательно, карола — «дьявольский пляс». Однако для Гонория карола — образ небесных вращений, сцепление рук танцующих символизирует соединение элементов, пение уподобляется гармонии сфер, а хлопки и притоптывания — шуму грома небесного [437:17]. М. Монтень писал о «кароле звезд» вокруг земли [417:Vol.1, 138]. Отсюда трактовка термина как отзвука давних литургических танцев (замененных впоследствии процессиями) [507:passim]. К круговой конфигурации ведет и «карола» как термин готической архитектуры [507:36–45]. По данным филологов этот корень восходит (через *carula*, *caragola*) к обозначениям древнейших магических действий (связанных, вероятно, с фигурами кружения), отсюда и латинское *caragus* — «кудесник», «колдун», сходные корни находят в других языках (ср. с русскими «карга, «карагод»; французское *escargot* («спираль», «улитка») сопоставимо с испанским обозначением тотема *caracol* (каталонское *caragol*) — мифического животного со знаком спирали [437:17]. Подробнее об этимологии см. [507: глава III].

²⁷⁴ Со словом *feste* — «празднество» — карола нередко фигурирует и в синонимической паре, как в «Мелиадоре» Фруассара или в «Клеомадесе» менестреля Адена Ле Руа. Например, «...les carolles et les festes» («Мелиадор», ст.28630, сл.); «De festiier, de caroler» («Клеомадес», ст.17941). В тех же условиях с каролой совпадают по значению слова «игра» (*jeu*), «веселое собрание» (*assemblee*) и т. п. [507:2]. Расклад значений не сузился и позднее. В XV в. слово «карола» упоминается и как жанр книжной поэзии (Шарль Орлеанский), и в более неожиданных смыслах. Например, Жан де Варен в 1442 г.: «все расселись в большую каролу» (т. е. полукрутом на обеде у Великого Турка; о более причудливой семантике каролы см. [507:36–52]). Но преобладали, видимо, танцевальные ассоциации. Если словари (гlossарии) XV–XVI вв. приравнивают каролу к танцу (*danse, balle, tripudium*), а Дю Белле считает слово «каролировать» просто устаревшим синонимом глагола «танцевать» (*caroler — danser* [507:7, 52]), то Ноэль Дюфайль устами одного из своих гротескных персонажей сообщает о кароле как о конкретной хореографической разновидности и описывает ее специфику: «на каждые три па — один прыжок» [269:Vol.2, 122]. Французский филолог XIX в. Ж. Асеза считал каролу как таковую бранем и лишь в отношении нижебретонской традиции — хороводом [269:Vol.2, 122].

²⁷⁵ Так, карола часто ситуативно связана с пением: «После трапезы все пели и устроили каролу» — *Après mangier ont tuit cante et carole* («Доон из Майнца», ст.10410); а в «Новом Ренаре» читаем: «Так затеем каролу и запоем / Звонко и чисто...», «И не было ни одного зверюшки в тот день, / кто бы не каролировал и не пел» — *Or carolons et si cantons / haut et cler...* (v.2571–2572); *A cel jor n'i ot onques bieste / ki ne carolast et cantast* (v.2574–2575); в «Бепре Большеногой»: «И дамы... каролируют и веселятся, и звонко поют» — *Et les dames <...> / carolent et festient et chantent hautement* (v.265). Э. Дешан восхваляет «нежный помысел влюбленного о своей любимой», а с этим куртуазным свойством у него не сравнимы ни турниры, ни обилие денег, «ни пение, ни каролы» [262:Vol.III, 325].

²⁷⁶ («Любовный плен», v.354–364; 398–405). Иногда выясняется, что для «озвучивания» коллективной каролы было вполне достаточно одного солиста, как в «Романе о Розе»: «Все те, о коих повествую, / взялись каролировать, / а пели им одна дама, / та, что звалась Леэссой» — *Cestes genz don je vos parole /*

s'estoient pris a la querole, / et une dame lor chantoit, / qui Leesce apelee estoit [507:12].

²⁷⁷ La tresche, la tresque — жанровое обозначение, нередко фигурирующее как южнофранцузский синоним каролы [417:Vol.1, 139]. Однако в приводимом фрагменте из «Романа о розе» трэска подана если и не в противопоставлении кароле, то по крайней мере как нечто параллельное, дополняющее ее. То же и далее в романе (cf.v.757—761: une trece <...>, la querole).

²⁷⁸ Ротруанж — *rotruenge, rotrouenge, retrowange* — одно из обозначений рефренных форм, известное примерно с XII в. Интерпретации этого термина посвящены специальные музыковедческие (Ф. Генрих, Т. Жероль см. [325:133 ff.] и филологические исследования. Сохранившиеся несколько пьес, текстуально достоверно обозначенных этим словом, не обладают какой-либо структурной общностью, а соответствующий конкретный пример (и его схема) у Ф. Генриха обозначен как ротруанж без всяких на то оснований [176:129—130]. В. Шишмарев определяет ротруанж как «особый жанр песни с припевом, распространенный в XII в. Этимология термина не ясна. Возможно, что он связан с *Rotrou*, героем песни или ее создателем. Первоначально ротруанж была пьесой с припевом, но припев стал позднее необязательной ее частью» [ШКЧ:153]. Знаменитый пример — трогательно меланхоличная пьеса Ричарда Львиное сердце *Ja nus hons pris ...* («Ни один пленник не сможет выразить свою мысль искусно, если он не исполнен печали...» и т. д.), сочиненная зимой 1193 — 1194 г. и обозначенная как ротруанж. В ней Ричард, попавший в плен к австрийскому герцогу Леопольду, обращается за помощью к своей сводной сестре Марии (супруге Генриха, графа Шампани, покровительнице поэтов), «просит ее содействовать его выкупу и жалуется на свою горькую судьбу и на предательство родных и друзей» [ШКЧ:154].

²⁷⁹ («Роман о Розе» ст.741—750). Карола предстает как атрибут жонглерских ситуаций с обязательным участием инструментов в «Романе о семи мудрецах», где жонглеры сопровождают ее игрой на виелах [323:355], и в «Романе о Ренаре»: «Звучат там арфы и виелы, / что издают дивные мелодии, / звучат эстивы и ди-толи, / а девицы устраивают каролы» — *Harpes i sonnent et vielles / Qui font les melodies beles, / Les estives et les citoles / Les damoisells font caroles ...* [213:126]. Персонажи поэмы Жюль Мюизи не прочь «каролировать по улицам под барабаны и волынки»; не менее простонародным выглядит это занятие в фаблио, где фигурирует волопас Робен: «Это он несет с собой барабан / по воскресеньям на каролу» [507:21]. Другое произведение («Рыцарь попугая») вновь возвращает этот жанр в сферу куртуазии: «Они устроили в зале грандиозные и чудесные каролы под звуки виел, арф и других инструментов, на которых во дворце весьма изысканно играли жонглеры» [507:21].

²⁸⁰ См. [417:Vol.1, 141]; в заблуждение вводят и те же пары в других языках, например стпов.: *dansa* — *corola*; итал.: *danza* — *carola*; ср. со срвнем.: *rayen* und *tantzen*. Э. Боуэл также поспешил приравнять каролу к хороводу (*round dance*; [213:139]).

²⁸¹ *Li uns dance l'autre querole* («*Dolopathos*», v.2794); *Chil et chelles qui s'esbatoient / Au danser < sans gaires atendre / Comenchierent leurs mains a tendre / Pour caroler* («*Prison amoureuse*», v.360 etc.).

²⁸² У М. Мейлаха: «сочетание». «синтагматика формул», «двучленная формула» [86:121, 136]; у В.Элверта: *Synonimendoppelung*, *Synonimenbinom*, *Synonimenverbindung* [277:42].

²⁸³ *Le bruit et la rumeur; seigneur et maistre; compter et dire* [345:307—309]. В ряду тех же «двойных названий» в обширнейшем массиве средневековых источников («Эрек и Энида», «Кастелянша из Вержи», «Берта Большеногая», «Роман

- о Фиалке» и т. д.), даны и многочисленные упоминания каролы (также и в глагольной форме) в синонимической паре со всевозможными обозначениями танца вообще, либо локальных разновидностей: *caroler et danser, carole et bal, caroler et trescher, etc.* [507:24 etc.].
- 284 «*Ductia vero est cantilena levis et velox in ascensu et descensu, quae in choreis a iuvenibus et puellis decantatur, sicut gallice Chi encor querez amorettes. Haec enim ducit corda puellarum etiuvenum et a vanitate removet, et contra passionem, quae dicitur amor vel valere dicitur.*» [RQ:132/25–29].
- 285 *Cançon de carole, chant de karoles* — «Новый Ренар», ст. 4458, 6994; «В плену у Амура», ст. 129.
- 286 Так, неоднократные описания коллективной каролы в «Мелиадоре» Фруассара часто представляют собой сцену всеобщего пения (без упоминания о танце) в куртуазном обществе. В этих эпизодах неожиданно всплывают альтернативные жарновы обозначения, поглощенные каролой как суммарным понятием, например, «И начали каролу: / охотно присоединились / к этим прелестным каролам / сеньоры с молодыми дамами .../ И видит Агаманор: одна дама / взялась весьма прочувствованно петь / рондель, что всех прочих развеселил. / Вот послушайте этот рондель "Где бы я ни был, нежный друг..."» («Мелиадор», с. 13295 и т. д.). По тому же, примерно, «сценарию» выстроено в романе и следующее музыкальное действо. После фразы «устроим каролу» участники поочередно солировали и спели при этом кто «молет и шансон», кто «нежный рондель», кто виреле, а остальные внимательно слушали и время от времени «изящно подхватывали»; всего «не знаю сколько было спето ронделей и виреле», — резюмирует Фруассар («Мелиадор», ст. 22842–22964). Такая «вокальная сцена» была для Фруассара излюбленной моделью. Чуть дальше в романе придворное общество опять «начало каролу»: в ответ на просьбу королевы шотландская графиня пропела рондель, затем другой и т. д. и Фруассару «трудно описать все шансон, спетые в тот вечер» (ст. 29142–29183), а далее — еще одна «веселая карола» с тем же поочередным пением (красивая дамуазель спела приятный рондель» и т. п.), а всего спето всяких «шансон добрых полсотни» (ст. 30333–30399). Кстати, эти, казалось бы, сугубо певческие действия вовсе не исключали участия менестрелей: в другой сцене — со ст. 17124 — персонажи заняты каролой, и «все менестрели» тут же. У другого автора: «Они поют и устраивают каролы, / звучат барабаны, звучат виолы» («*Yzopete de Lyon*», v.331 etc., [507:21]) В другом аналогичном эпизоде в общее танцевальное увеселение, названное каролой, входят также *cançonette* и *rondeles* (ст. 717124–17143).
- 287 Комментируя текст одного виреле, персонаж «Мелиадора» поясняет, что такие-то слова добавляются молодыми дамами, «дабы сделать каролы веселее» (v.18630), а в одной пастурели того же автора участники действия, начав каролу «запели бержеретту» (*bergerette*) — «шансон, что всем в новинку» [507:14].
- 288 Характерный признак менестрельной вариативности — это удивительные примеры изменений формы куплета в пределах одной песни: несмотря на то, что в такой шансон все строфы поются на один и тот же напев, они могут структурно изменяться! Этот феномен прокомментирован еще Т. Жеролем [322:XXXIII etc.].
- 289 Реликтами таких карол-дукций можно считать танцевальные песни из рукописей Байе и «А», см. 7 главу.
- 290 «*Est etiam alius modus cantilenarum, quem cantum insertum vel cantilenam entratam vocant. Qui ad modum cantilenarum incipit et earum fine clauditur vel finitur, sicut gallice Je m'endors et sentier*» [RQ:132/30–33]. В латинско-французских глоссари-

- ях XIV в. *inserere* переведено как *enter* [RGL:Vol.1, 172, 370], что позволяет перевести латинский неологизм Грокейи и с помощью выражений «привитый», «наращенный», «надставленный» напев.
- 291 Д. Штокман пробовала связать этот загадочный термин с жанровым обозначением «интрада», которое, однако, не встречается в источниках ранее 1547 года [555:25].
- 292 См. исследование В. Ф. Шишмарева «Припев и аналитический параллелизм» [ШФЛ:15–64], в котором изложены его наблюдения о генетической природе итальянского *ritornello* «со всем разнообразием его значений от короткой песни до припева» [ШФЛ:25] и в ряду диалектных *strambotto*, *rispetto*, *stornello*. В истории музыки «страмботто» встречается как обозначение самостоятельной пьесы, а «риторнелло» — как обозначение относительно обособленного инструментального номера. Ср. также с исп. «рефранеро» — названием сборника рефренов как самостоятельных пьес, в отличие от «кансьонеро» — песенного сборника.
- 293 «Испанские рефрены в значении пословицы дают приблизительно ту же картину развития, произошла ли такая специализация значения на почве Испании или Франции. Пословица получила свое название рефрена, вероятно, от имени краткого поэтического фрагмента, исполнявшегося самостоятельно; такая форма могла являться и простым звеном в более или менее длинной цепи антифонически исполнявшихся элементов» [ШФЛ:26].
- 294 Ср. с такими жанрами «прений», как партимен, «разделенные игры» (*jeu parti*).
- 295 См. [RQ:134/30–35;37–41]. Гитара — *cithara* — арфа, либо средневековая гитара, либо лютия; лира — *luta* — то же, либо ротта или любой смычковый, см. [550].
- 296 Как неизбежным было и увлечение К. Закса венским учением о культурных центрах (*Kulturkreislehre*), не допускавшим параллельного, независимого возникновения сходных культурных реалий в разных исторических и региональных обстоятельствах [358:10–13]. К. Закс и его последователи (А. Бухнер и др.) утверждали, например, что средневековая Европа вообще не имела собственного исконного инструментария, а пользовалась лишь инструментами азиатского происхождения.
- 297 «Германская, романская, английская и среднелатинская филология, музыковедение, иконография и общая история искусств издавна пытались отыскать взаимосвязь сохранившихся в обилии национальных и латинских названий струнных инструментов с археологическим и изобразительным материалом Средневековья» [550:5]. Многие из таких попыток оказались неудачными, а перспективным оказался лишь комплексный подход, использующий возможности широкого контекста, в особенности при сочетании музыковедческих, исследовательских интересов с исполнительскими. Только после того, как в инструментоведческой историографии и иконографии эмпирически систематизирующие своды (Э. Кауссемакер, Х. Ляйтхентрит, Ф. Брюкер, Ф. Дик, Д. Тредер и др.) и исторические очерки об инструментах, включая средневековые (В. Бахман, Э. Бейнз, Д. Бойден, К. Гайрингер, К. Закс, Дж. Монтэгью, И. Роксет, Х. Панум, Ф. Харрисон, Д. Риммер, Х. Хикман) стали восприниматься в контексте практической, исследовательской-исполнительской деятельности таких первооткрывателей, как А. Долмеч, Ф. Гэлпел, В. Ландовска, Р. Киркпатрик, И. Неф, а впоследствии (с середины XX в.) Г. Леонхардт, Р. Клеменчич, Д. Манроу и др. появилось качественно новое направление, синтезирующее критерии и методы музыковедения, филологии, исторически аутентичного исполнительства, инструментостроения, реставрации, искусствоведения. Имеется в виду начавшееся с 1950 гг. движение аутентичного возрождения старинной музыки, выросшее к концу XX в. до масштабов революции в исполнительском искусстве, см. [ЕМ; РММ; 224; 206;

- 266; 267; 256; 130:2—16]. Исследовательски-историзирующее исполнительство со своей стороны уже самим своим существованием и интенсивной эволюцией оказало обратное воздействие на «академическое» музыкознание, изменило облик исследовательских направлений, углубив и сосредоточив их на специализированных аспектах средневекового инструментального музицирования (Х. Браун, Э. Бейнз, Э. Боулз, Ф. Крейн, К. Пейдж, М. Ремнент, Г. Рейни, Ф. Хэррисон, Д. Хартц, Х. Штегер), на музыкальной иконографии (Г. Буш, Х. Браун, В. Зальмен, Р. Хаммерштайн, Х. Штегер, Э. Уинтерниц, Э. Боулз, Х. Бесселер, Т. Зеебас, Дж. Маккиннон, П. Иген) или на проблемах ансамбля (Д. Кемпер, М. Фюттерер, В. Крюгер, Ж. Тибо, В. Равицца, Э. Селфридж-Филд, К. Полк).
- ²⁹⁸ Еще А. Н. Веселовский анализировал заимствования соответствующей лексики с Востока. Так, название ударного инструмента *накры* (нагара) — лат. и исп. *пасага*, стфр. *apasaire*, стпров. *песага*, итал. *paschera*, — идет от курдского *пасага*, персидского *pačaret* и арабского *pačar*, *pačqarich* [25:159]. Лексическое заимствование, однако, не доказывает факт миграции самого инструмента. Например, слово «тамбур» в Западной Европе означало «барабан» (стфр. *tabour*, срвнем. *tambûr*, стпров. *tambor*); вместе с тем оно же во многих восточных языках относилось не к ударному, а к струнному инструменту — персидский *tambûr*, и т. п. Именно в этом значении слово сохранилось и в ряде восточноевропейских языков (в болгарском, сербском, румынском, новогреческом).
- ²⁹⁹ См. [286:73]. Еще кельтские барды-арфисты занимали весьма высокое положение в обществе, и подобный статус сохраняется в отношении менестрелей-инструменталистов XI—XIII вв. В услужении у шотландских королей главным менестрелем, поставленным над прочими (флейтистами, виелистами и даже трубачами) был, по данным Фармера, как правило, арфист [286:72]. Во всяком случае именно арфисты, как и в кельтские времена, получали в качестве вознаграждения крупные земельные наделы. В 1296 г. Эдуард I приказал пертскому шерифу возвратить арфисту Элласу незаконно отобранные у того земли, а в XIV в. Роберт I пожаловал земельный надел арфисту Томасу [286:72].
- ³⁰⁰ Сейчас практически невозможно определить, какая именно луга заменила ему его инструмент под латинским же названием *суѳага*. Ф. Гэлпен считает, что речь здесь идет о национальных разновидностях (арфа заменена британской роттой, [306:8]), а Х. Штегер [550:34] усматривает здесь лишь различия во внешнем виде (просто был избран типичный инструмент бродячего певца подстать облачению).
- ³⁰¹ Ирландские менестрели, с XI в. заимствуя некоторые инструменты от британцев (так у Гэлпена), но причудливому для них названию *heagre* предпочли свое старое *суит*, применявшееся ко всем струнным вообще. А словом *clairseach* они обозначили переделанную ими арфу, для струн которой вместо недубленной кожи или кручевого конского волоса применили металлы (в том числе драгоценные) [306:8—9].
- ³⁰² Ироническое отношение к уэльской арфовой традиции сохранилось чуть ли не до шекспировских времен, судя по песенке, записанной книжником с голоса менестреля в XVI в. и представляющей собой пародированный монолог уэльского арфиста: «Если арфа при мне, меня уже ничто не волнует; она мое сокровище, и я содержу ее в полном порядке, ведь изготовлена она с прекрасным покрытием из кобыльей шкуры, а струны ее — из конского волоса: хороший звук она издает — жужжит совсем как пчела» [306:10].
- ³⁰³ «As quantes feiz chanter. as quantes organer» (v.28330. Эту оппозицию часто интерпретируют как чередование пения (без сопровождения) и «аккордовых» отыгрышей, упуская из виду широкий круг значений слова *chanter*, не сводившихся только к вокализированию.

- ³⁰⁴ По уэльским законам XII в. истинному дворянину необходимы три вещи — «его арфа, его плащ и его шахматы». Арфа стояла тогда 60 пенсов, настроенный ключ — 12 пенсов, а арфа короля или «доктора музыки» — вдвое дороже [306:12].
- ³⁰⁵ У него: *viola* [185]). В XIV в. славилась «школы» в Ипре и Девентере, куда во время поста съезжались менестрели с вилами отовсюду, даже с британских островов: в феврале 1334 г. Эдуард II отпустил своего виалиста (*vidulator*) Мерлина на континент для совершенствования в одной из таких «школ» [492:737].
- ³⁰⁶ Перевожу по: [Bt:LXX.D, 13–22]; в русском издании [53] это «разо» дано не полностью. Перевод эстампиды цит. по: [107:147–149; 53:217–219].
- ³⁰⁷ Именно ранние портативы, как заметил Х. Хикман, поразительно напоминают контур больших органов своего времени [363:16]. Портатив изменялся и органически. Если ранние изображения демонстрируют грубоватые по своим контурам инструменты, у которых даже механизм подачи воздуха изготовлен внешне по образцу кузнечного меха, то позднее обнаруживается много вариантов поэтысканнее [363:Taf.2, Fig.1].
- ³⁰⁸ Клирики редко появляются с портативом в руках (знаменитое исключение — изображение Франческо Ландини на миниатюре-инициале). Из документов конца XIV в. ясно, что игрец на портативе (*orgeler*) — часто один из беднейших бродячих музыкантов; а в среде придворной челяди он же мог быть и в высшем ее слое [SSPM:13]. Явно жонглерский облик музыкантов, держащих портатив, не вызывает сомнений на миниатюрах XIII–XV вв., воспроизведенных у Х. Хикмана [363:Taf.2, Fig.2; Taf.5, Fig.13–14; Taf.11, Fig.38–41].
- ³⁰⁹ См. [363:Taf.3, Fig.5, Fig.7; Taf.5, Fig.14], В XIII–XV вв. портативы были столь популярны, что появились постоянные мастерские по их изготовлению. Так, в Кельне улицам, где проживали мастера, были в 1232, 1260 и 1334 гг. даны характерные названия — *Tastegazze*, *Clavirgazze*, *Tastintungassen* [433:136].
- ³¹⁰ Подробнее см. в диссертациях: [227; 411], но прежде всего — в труде Х. Хайде [358], показавшего разнообразие форм инструментов, ныне собирательно называемых средневековой трубой. Он выдвинул концепцию исторического инструментоведения на основе изучения соответствующих взглядов самого Средневековья. В этом аспекте определение трубы по системе Хорнбостеля — Закса [MGG:Bd.6, Sp.733] как инструмента с преимущественно цилиндрическим стволом в отличие от рога с его стволом конической формы и т. п., — не работает в отношении Средневековья, не ведавшего системы стандартов [358:33]. В средневековой иконографии трудно найти даже два одинаковых трубообразных инструмента.
- ³¹¹ Лат. *tuba* — это единый перевод всех европейских народноязычных наименований инструмента [358:12–21]; стфр. слова *trompe*, *trompette*, сохранившиеся и в новоевропейской лексике, идут от ствнем. *trumba* [358:37–44; 411:12–14], а срвнем. *rušin*, *busüne* идет (с XIII в.) от стфр. *busine*; эти лексемы обозначали инструменты медные, серебряные, оловянные, а также изготовленные из легированной меди и даже из рога животных и из дерева [358:19]. Серебряные и медные трубы упоминал в IX в. Валафрид Косоглазый [MPL:Bd.114, Sp.924]. Варфоломей Английский в трактате «О свойствах вещей» (XIII в.) пояснял слово *buccina* как «труба из рога или из дерева или из меди» [411:2], а одна из стпров. глосс уточняет: «*Bucina* — это маленькая труба из рога или из дерева или из другого материала» [Du Cange:T.1, 766]. Примерно то же о «маленькой трубе» сообщает французский трактат 1372 г. «Свойство вещей» [358:33], а другая французская рукопись (XIII в.) упоминает *bosines* как длинный (*longes*) инструмент [227:18]. Он мог быть, таким образом, и длинным, и коротким, и цилиндричес-

ким, и коническим, металлическим или деревянным и т. п., и попытки разграничить пару *busine* — *trompe* как устойчивые разновидности [219] приводят к натяжкам. То же относится и к другим вариантам названия: *classicum*, *clario*, *clarin*, *clatio(u)n*, *claronciel*, *chiere*, *graisle* [358:22–32]. Жан де Мен в трактате «Военное искусство» приравнивает *classique* к той же *busine*, у Чосера *clarion* — синоним *trompe*, *beme*, *triton* [358:25–29]. Менестрельная хроника XIV в. [586:146] в описании войскового праздника упоминает звучащие *agaïnes* (трубы), а другой список того же текста дает слово *clairons* и т. д., см. [358:12–46].

³¹² «Колокола в повседневной жизни уподоблялись предостерегающим добрым духам, которые знакомыми всем голосами возвещали горе и радость, покой и тревогу <...>. Их звали по именам: Роланд, Толстуха Маклин — и каждый разбирался в значении того или иного звона» [143:8].

³¹³ Больше всего в этой связи писалось о жизненной роли и символике колокольного звона. Ярче прочих об этом написала Д. Штокман, проследив все стороны средневекового быта, требовавшие колокольного оформления, озвучивания. Сведения о звонах далее даются по ее работе [554].

³¹⁴ Даже накры, постоянно скрепленные попарно (что особенно удобно для их навешивания на войсковой лошади), не рассматривались как исключительно военная амуниция. В источниках можно прочесть и о наслаждении их эффективным и приятным звучанием. Если Адене ле Руа («Клеомадес», ст. 17276–7) акцентирует воздействие и блеск их мощных раскатов, то в поэме «Рыцарь с лебедем» (ст. 23324) говорится о красивом (*joly*) звучании накрыв.

³¹⁵ В средневековой словесности во множестве вариантов фигурируют колокольчики (стрф. *clapet*, *carquavel*; стрпов. *cascavel*) и малые колокола (стрф. *clochette*), кастаньеты (стрф. *tablette*, *crotale*; исп. *tablilla*), трещотки, погремушки, тарелки, тарелочки. Треугольник хотя и часто виден в средневековой иконографии, оставался, вероятно, редкостью вплоть до конца XVI в. На одной франкфуртской книжной гравюре 1589 г. с надписью «необычный инструмент» изображена женская фигура с треугольником, а под картиной текст: «Я играю на диковинном инструменте, он издавна мне забавой служит, и боги пляс под него устраивают» [407:321].

³¹⁶ Под «флейтой» без специальных оговорок здесь, как часто и в средние века, подразумевается блокфлейта. У Гильома де Машо, например, во «Взятии Александрии» [264:129] в одном ансамбле сочетаются флейта (*flaustes*), — т. е. блокфлейта — и флейта поперечная (*flaustes traversaines*).

³¹⁷ Органистр (лат. *organistrum*, термин восходит к среднелат. *organum*, часто обозначавшему любой многоголосный инструмент, *symphonia*; итал. *lyra tedesca*, *ghironda*, *rotata*, *sinfonia*; стрпов. *sambuca*; франц. *symphonie*, *chifonie*, *vielerète*, *vielle à roue*; англ. *hurdy-gurdy*; нем. *Leier*, *Drehleier*, *Radleier*, *Bettlerleier*, *Bauernleier*; испанск. *sanfona*, *chanfona*, *zanfona*, *zanfona*, *zanfona*; шведск. *hjulgiga*, *lirepilk*, *vevlira*), европейский струнный инструмент, сочетающий свойства фрикционного (смычкового) и клавишного. Органистр состоит из объемного деревянного корпуса-резонатора различной формы — от гитарообразной (чаще) до прямоугольной (в Средние века), — набора струн, встроенного диска (колеса), покрытого смолой (канифолью), и клавиатуры. Диск выполняет роль смычка: вращаемый при помощи ручки, он касается струн выступающей открытой частью. При игре исполнитель правой рукой нажимает на клавиши, изменяя длину мелодических струн. Вращение колеса не было чисто механическим и предусматривало различные приемы прерывания движения для акцентирования ритмического рисунка; а техника игры на клавиатуре включала стаккато и импровизированную орнаментику. Наиболее давние изображения органистра относятся к XII в. В то время это был громоздкий инструмент

длиной до двух метров, поэтому музыканту требовался помощник, вращавший ручку. Позже получили распространение жонглерские варианты органистра — более портативные. Существуют модификации органистра — инструмент с обычным смычком вместо колеса (Schluesselfiedel или, в Швеции, Nyckelfiol, Nyckelharpa), либо с колесом, но без клавиш, с обычной скрипичной аппликатурой (Bauern Lugen); такие варианты описаны Преториусом (1619). Принцип органистра применен у Леонардо да Винчи в устройстве его viola organista — клавишного инструмента, струны которого приводятся в звучание с помощью замкнутой фрикционной ленты; под руками музыканта оказывался таким образом целый струнный оркестр, стало возможным многоголосное звучание с динамическими градациями.

³¹⁸ Возможно, в отличие от средневековых арфы и ротты, органистр был атрибутом уже более поздних, фольклоризированных форм эпоса, в том числе таких, как ярмарочное пение о недавних исторических событиях и актуальных новостях. К такой устной журналистике принадлежал немецкий «бенкельзанг», просуществовавший от Средневековья до начала XX в. По этой традиции исполнитель на органистре (либо на др. инструменте) сопровождал пение «бенкельзингера», который, стоя на помосте, водил указкой по развешенным рядом картинкам, иллюстрировавшим содержание куплетов. Хотя Себастьян Вирдунг в трактате «Немецкое пособие по музыке ...» (Musica getutscht..., 1511) помещает изображение органистра (у него: Луга) среди клавишных без особых комментариев, впоследствии, в XVI–XVII вв., инструмент все чаще относится к культуре низов. Это заметно и на картинах Босха и Брейгеля, и в трактате М. Мерсенна «Вселенская гармония» (1637), где органистр также упомянут как инструмент слепцов и нищих. Неожиданным на таком фоне выглядит всплеск аристократической моды на этот инструмент в XVIII в., особенно в Версале на стилизованных пасторальных увеселениях. Известные мастера — изготовители органистров Анри Батон и его сын Шарль, Пьер и Жан Луве, семья Шедвиль вносят индивидуальные изменения в их конструкцию. Николя Шедвиль прославился также композициями и аранжировками для этого инструмента концертов Вивальди «Времена года». Органистр использовали В. А. Моцарт (в трио менуэта No. 2 из четырех менуэтов KV 601 и в трио немецкого танца KV 611 «с лирным трио» — «mit Leieren Trio», он же KV 602 No.3) и И. Гайдн (5 концертов и 8 ноктюрнов для инструментального ансамбля и двух «лир-органетто» — lira organizzata: это колесная лира, в тангентную коробку которой дополнительно встроены меха и один или два органа труб, причем вращением ручки обеспечивалось не только трение колеса о струны, но и накачивание мехов).

³¹⁹ Таковы, например, среднеанглийские clocarde, coriun, sacotre [523], в т.ч. названия инструментов, упоминаемые Джеффри Чосером: Rede, Lilting, Pypes of grene corn [445:72–74]; или в нем. поэме «Статус любви» инструмент под названием begil [453:51].

³²⁰ Видимо исходя из того же С. Жак [609:25] сочла инструментальные перечисления в словесности чисто статистическими, а не ансамблевыми, как это представлено у Д. Тредер [571:43].

³²¹ Известная миниатюра из рукописи поэмы «Защитник дам» Мартена Лефрана [463:21; PMM:Plate 4; EM:Vol.16, 165] изображает двух выдающихся клириков-музыкантов — Дюфай и Беншуа — с менестрельными инструментами (первый с портативом, второй с арфой), но не в процессе игры: оба, явно увлеченные беседой, отложили свои инструменты в сторону.

³²² При въезде в Париж в 1389 г. Изабеллы Баварской (супруги короля) в нише городской надвратной башни специально к этому событию была устроена «живая

картина», представлявшая Богоматерь с младенцем и с музицирующими ангелами, в качестве которых были заняты реально игравшие переодетые менестрели. Этот момент изображен на миниатюре в рукописи (1469) хроники Фруассара [217:Abb.123]. Озвучивать такие театрализованные композиции естественнее всего было поручить именно менестрелям, и их участие в таких сакральных зрелищах являлось связующим звеном между жонглерским миром с его профессионально подобранными и сыгранными инструментальными ансамблями и ангельскими консортами в сюжете средневековой и ренессансной живописи.

- 323 В словесности такой дуэт упоминался в сценах турнира, либо накануне («Корона»: от ст. 770; от ст. 18397; «Энгельхард»: от ст. 2708), а в почетном сопровождении знатного господина или процессии флейта и барабан сочетались с виолой («Парцифаль»: 19,7 и сл.; «Добрый Герхард»: ст.3613 и сл.) и с трубой («Парцифаль»: 63,2 и сл.). Тот же дуэт без добавлений либо в сочетании со струнными неизменно в сценах празднеств и развлечений («Корона»: ст. 651 и сл.; ст. 16926 и сл.), всевозможных танцев («Парцифаль»: 511,27; «Добрый Герхард»: ст. 5954 и сл.), застольной музыки («Вигалойс»: ст. 1667 и сл.; [571:43–45]).
- 324 Например, характерные дуэты трубы с шалмеем или с рогом в «Бруте» Лайамона (ст.22703; ст.27817), с волынкой в «Смерти Артура» (ст.1809), зычные ансамбли из нескольких труб и цинков (там же, ст.1757), сочетание волынки, бомбарды, трубы и шалмея в «Исповеди влюбленного» (ст.358).
- 325 «Item ghegheven <...> pieter de keyser, jan de pipe, andries de pipe en coppin de wchter van hear dienst <...> te Dornick» [473:104].
- 326 В Малине в 1438 г., например, в архиве упомянуты «городские пифары с их тромбонистом», в другой записи (1433) читаем: «... Заплачено за одеяла для нового башенного сторожа, он же — третий пифар» [473:107]. Там же в 1440 г. муниципальная казна оплатила тромбонисту Жану Гилло и «троим пифарам, башенным сторожам» обустройство их жилья прямо в башне, а также обеспечила их теплыми одеялами, ведь башенная «спальня» (slaepkamer) неминуемо продувалась зимой [473:107], и т. п., см. [200; 221; 472; 473].
- 327 Обращают на себя внимание и такие особенности практики того времени, как отсутствие инструментов с «контрдиапазоном», а также цинков и крумхорнов, хотя и это не мешало создавать разнообразные составы [471:65], вплоть до уже упоминавшихся больших «оркестроподобных» скоплений. Интересно, что помимо alta начали распространяться и однотембровые консорты. Например, город Малин купил для своих пифаров у вдовы некоего Томаса ван Лупегема принадлежавший ему консорт флейт [472:3].
- 328 В композиции картины Давида Винкебона «Ярмарочное веселье на деревенской площади» (Дрезденская галерея, старые мастера, №937) центральному хороводу вокруг волынщика и флейтиста противопоставлены трубач с барабанщиком в составе приближающейся верхом издали свиты и трубач в составе компании на подъезжающей слева лодке.
- 329 Например, Г. Кнеплер с его теорией «интерсоциального присвоения» (intersoziale Aneignung; [390]).
- 330 См. [153:201–202]. П. Вареман ставит возможность каких-либо шпильманских свойств в памятниках средневерхненемецкой словесности в зависимости от авторства несомненных шпильманов [589], а Р. Бройер [220] ищет специальные методы анализа таких свойств на примере поэмы «Св. Освальд», относимой историками литературы к заведомо шпильманским образцам.

- ³³¹ В музыковедении известны попытки «менестрельной атрибуции» стилистически простых и непритязательных пьес. Х. Бесселер относил к этому жонглерскому кругу одно из анонимных виреле [203:140–142], а Э. Даннеман неопределенно и без примеров упоминает о «композиторах шпильманского типа» [255:9].
- ³³² См. изображение жонглера Алегрета в момент пения-речитации с небольшим, весьма загадочным рулоном в левой руке, служившим ему, как ныне предполагают, вспомогательным материалом; репродукция в изд.: [183:Fig.2c]; см. также [572; 573].
- ³³³ Дж. Майер, издавший поэтические тексты немецких песен рудокопов (Bergreihen) XVI в., предупреждал читателя, что все эти песни распеты и «перепеты в клочья» (zersungen) в процессе устного бытования, а потому «плохо сохранились», и восстановить «оригинал» невозможно [197:IX]. Таким было отношение к специфике устной традиции вплоть до недавнего времени. Еще в 1950-х гг. Фр. Генрих и вслед за ним В.Биттингер подробно излагали методы реконструкции «оригинала» путем освобождения провансальских напевов от «ошибок», закраившихся в их версиях [580:62]. Догадка П. Обри [243:XXIV] о равноправии сохранившихся вариантов, отвечавших природе такой мелодики, осталась незамеченной. См. также [482].
- ³³⁴ В музыкальном отношении эти образцы парафраз могли представлять собой и модию и полифонию (гимель и т. п.) [NOHM:Vol.3, 109–111].
- ³³⁵ Е. Аничков тоже писал об элементах «искусственной» (т. е. книжной) поэзии в песенниках XV–XVI вв., считая, что в них западная народная песня «представляется скорее литературной, не чисто народной, прошедшей через перемол искусственной поэзии» [6:17].
- ³³⁶ La Bataille d'Annezin, рукопись в Британском музее [ZRPh:Bd.34, 351; 324:82–83].
- ³³⁷ К тому же взяты они не из героических эпоей в узком смысле, а из близкой им сферы. Сюда примыкает, возможно, и мелодический материал (мне пока недоступный) из уже упоминавшейся песни-повести (Cantefable — песни-сказки) «Окассен и Николетта», по своей жанровой природе безусловно стоящей ближе к куртуазному роману, чем к эпосу (подробнее см. [94:237–243]).
- ³³⁸ Правда, в отличие от французских зафиксированы они были значительно позже: напев неоконченного романа Вольфрама фон Эшенбаха «Титурель» (наиболее ранний из семи) записан в XIV–XVII вв., остальные сохранились в основном в майстерзингерских песенниках XIV–XVII вв. [548:100–101]. Как эти, так и французские данные ныне воспроизведены и неоднократно расшифрованы, а проблемы их анализа уже породили целую литературу, например, работы Ш. Ланглау, Т. Жероля, Ж. Ришнера, М. де Рикера, Г. Сюшье, Фр. Генриха, Х. Бруннера, К. Бертау, Р. Штефана и др. [199; 228; 305; 313; 317; 325; 332; 498; 503; 563]. Напротив, критерии книжности в эпосе специально акцентируют Д'А. Сильвио Авалле и Мадлен Тиссан [183; 572; 573]; их доводы, однако, легко опровергнуть; см. о том же [142; 260]. В литературоведении всегда было внушительное число авторов, — от Ж. Бедье до А. Хойслера — полностью игнорировавших устность эпоса; им противостояло направление, изучавшее именно его устную природу и представлявшее крупнейшими учеными (А. Н. Веселовский, В. М. Жирмунский, Р. Менендес Пидаль и др.), позиция которых подтверждается ныне музыковедческими данными. Интересны результаты реконструкции напевов древнегерманского аллитерационного эпоса в работах Д. Хофмана и Э. Яммерса [366; 367; 377; 378], напевов англосаксонского эпоса «Беовульф» в монографии Т. Кейбла [238]; попытка восстановления напевов «Слова о полку Игореве» предпринята Л. Кулаковским [77].

- ³³⁹ Это уже отмечалось в литературе. Иоанн де Грокейо писал, например, что «число стрóf в эпическом пении (пении жест) не ограничено, и может быть расширено смотря по объему предмета повествования и по воле сочинителя» [RQ:132/42–44]. Здесь же он напоминает о необходимости повторять (*reiterati*) напев на каждом стихе (или полустрофе, насколько можно продолжать истолковывать его *versiculi*). То же происходит во всех известных ныне образцах эпоса и некоторых жанров близких ему в музыкальном отношении. Такой фонд напевов — древних и живущих — целесообразно исследовать и в контексте близкой эпосу исторической, легендарной и балладной песенности разных народов (в аспекте мелодики). У В. Зальмена, одним из первых проведшего такие сопоставления, в пестрой панораме разнонациональных напевов (из Каталонии и Киргизии, из европейских жест и из Руанды и т. п.) показаны стойкие закономерности, — например, ясно выступающие два мелодико-структурных типа: 1) элементарные, неопределенно очерченные формулы-интонации; 2) песенно-строфические, четные, т. е. основанные на повторе начальной фразы-попевки [511:203–205].
- ³⁴⁰ Наблюдения над манерой и техникой певца были «могут путем заключения по аналогии пролить свет и на процессы прежней жизни эпоса в тех странах, где его устная традиция уже иссякла и где эпос сохраняется только в мертвых рукописях и книгах» [126:6].
- ³⁴¹ Певца-сказительница сохраняет неизменным лишь общий контур напева, а распад слога, состоящий более, чем из двух тонов, приходится только на последнее слово в стихе (или на два последних, если они короткие). Эти звукозаписи предоставлены в 1982 г. В. В. Коргузаловым и Г. В. Матвеевым (ИРЛИ) фирме «Мелодия» (M20–44643).
- ³⁴² Все эти напевы в различных жанровых пропорциях представлены в известных песенниках — в йенском, мондзее-венском, ростокском, кольмарском, раннем нюрнбергском (лохамском), мюнхенском (младшем нюрнбергском), большом гейдельбергском (рукопись Манессе), хоэнфуртском и др. Количество «шпильманско-миннезингерских» песен в целом подсчитать трудно, как и количество типологически сходных среднеанглийских песен или «кантиг» в испанских сборниках, таких, как «кантиги» (песнопения во славу Девы Марии) короля Альфонсо Мудрого. Кстати испанские, португальские, галисийско-португальские песенные книги, в том числе нотированные, также представляют внушительный корпус памятников XIII–XV вв. — не менее 15 сборников. Их содержание привлекало в прошлом почти исключительно филологов (Фр. Диц, Кр. Фр. Беллерман, Ф. Вольф, К. Лопеш де Моура, Ж. М. да Кошта-э-Сильва, Э. Моначи, А. Жанруа, Г. Парис и др., см. [429:2–97]). Музыковедческие интересы в этой сфере формируются позднее, уже в XX веке, а рассмотрение такой монодии в аспекте устной традиции начинается только в 1960-е гг.
- ³⁴³ Историки с трудом берутся различать эти два жанра, недоумевая, почему Грокейо отнес к ним примерно однородные труверские песни (*coronatus*: RS 2075, RS 1559; менее вероятно RS 1149; *versualis*: RS 624, RS 1476). Х. Ван дер Верф пишет: «Насколько мне известно, еще никому не удалось установить, почему Грокейо отнес их к двум различным типам» [576:6]. Но нетрудно заметить, что к типу *versualis* отнесены напевы почти силлабические и в одной форме, с буквальным повтором первого раздела, а к типу *coronatus* — напевы, довольно насыщенные орнаментирующими распевами и либо в сквозной форме (RS 2075), либо с повтором, но не буквальным, а вариантным (RS 1559). Уже эти особенности позволяют предположить и различия в манерах пения.

- ³⁴⁴ Такой анализ проделал, как известно, В. Апель [176] уже после издания своей антологии [258], в работе над которой использованы «рондо, виреле и баллады» из широко известной публикации Ф. Генриха [318]. Однако просмотрев заново все первоисточники — «трубадурские» и «труверские» песенные рукописи — В. Апель, к своему удивлению, не обнаружил там ни одного случая форм рондо или виреле, а балладная структура (ААВ) в старопровансальских нотированных песнях если и представлена, то без рефрена. Таким образом, все высказывания о «рондо и виреле», вообще о рефренных песнях у «трубадуров и труверов» и основанные на этом положения, выдвигавшиеся историками музыки в 1920—1950-е гг., оказались заблуждением из-за всеобщего доверия к публикациям Ф. Генриха, ставшим, как выяснилось, результатом его же «корректировок» и подгонки песенных оригиналов под свою теорию.
- ³⁴⁵ И вот Х. Риман последовательно разбил старопровансальские напевы на четырехтакты. Эта теория, однако, продержалась недолго, ее быстро оттеснила другая, более остроумная гипотеза заданной ритмики — так называемая «модальная». Авторы модальной гипотезы Фр. Людвиг, П. Обри, Ж. Б. Бек считали, что монодия подчинилась на практике тем же ритмическим модусам, что и полифония XIII в. (чему поверил когда-то и я, изложив элементы этой теории в своей студенческой работе, опубликованной в 1978 г., см.: [119]). Они основывались на том, что, во-первых, в песеннике Cangé (BN fr. 846) есть образцы монодии, записанной мензурально в довольно регулярных дактилических, ямбических и т. п. ритмах; во-вторых в песеннике Roi (BN fr. 844) есть наряду с «трубадурской и труверской» монодией также немензуральные мотеты (некоторые из них в других рукописях воспроизведены мензурально); в-третьих, некоторые немензуральные мелодии пронизаны танцевальностью и, в-четвертых, в мензуральных мотегах можно найти цитаты из «труверских» песен. Таких доводов оказалось достаточно, чтобы модальная гипотеза проглаголенствовала более полувека, а Фр. Генрих, приняв ее, транскрибировал в своих фундаментальных антологиях сотни средневековых напевов, относящихся к нескольким столетиям, в одном и том же трехдольном метрическом остинато. Хотя нетрудно было заметить, как это сделал, например, Дж. Уестреп [592:226], что отдельные мензуральные записи некоторых песен либо их мензуральное же цитирование в мотете не доказывает факт столь же мензурального постоянного их существования в устной практике, а также что необходимость мензурирования полифонии сама по себе не доказывает ту же необходимость для монодии и ритмическую остинатность всех песен вообще.
- ³⁴⁶ Не случайно к открытиям в процессе изучения светской монодии пришли именно специалисты по устной традиции — В. Виора и И. Англес, исследовавшие тысячи народных напевов еще до своего обращения к проблемам медиэвистики. За ними последовали Х. Ван дер Верф и В. Мюллер-Блаттау. И. Англес еще в 1923 г. обратил внимание на неестественность повсеместно принятого тогда ритмического препарирования старопровансальских напевов. Обучаясь у Фр. Людвиг в Берлине (1923), он, уже опытный фольклорист, высказал своему учителю сомнения относительно использования заданных схем для ритмизации средневековой монодии, на что Фр. Людвиг ответил: «Если бы вам посчастливилось когда-либо найти в Испании такую средневековую рукопись, в которой нотация дает возможность новых прочтений <...>, тогда следуйте ей, отбросив все сомнения <...>. Средневековый копист здесь имеет больше веса, чем система и предрассудки современного музыковедения» [173:214]. Интересно, что это напутствие шло от инициатора модальной гипотезы [320] и оказалось пророческим. К 1959 г. сомнения И. Англеса нашли свое обоснование в новых исследованиях. Ведь если

куртуазная лирика в средние века сплошь пелась, то невозможно представить ее озвучивание с помощью безжизненных, сухих мелодий, предлагаемых транскрипциями 1908—1960 гг. [169:7]. Винаваты в этом, как оказалось, не сами мелодии, а навязанная им фальшивая ритмика, лишившая их естественности движения. Многие старопровансальские напевы сочинены с исключительно рафинированным вкусом, но в транскрипции их изящество и живость часто пропадают, в то время как в этих вымученных транскрипциях вообще нет особой необходимости. Оригинальная нотация каждого напева содержит, как оказалось, все что нужно для его использования в певческой (жонглерской) практике [169:7—9].

³⁴⁷ См. [578; 579]. И Грокейю ясно указывает, что музыка *vulgaris* «не точно измерена» — *non ita praecise mensurata* [RQ:124], т. е. не относится к строго мензуральной музыке.

³⁴⁸ Проблему взаимодействия провансальской песенности с фольклорными традициями вынужден был признать даже Фр. Генрих, писавший о «дыхании провансальского народного творчества», ощущимом даже у такого мастера «темного стиля», как Ги раут де Борнель, не говоря уже о «провансальской народности» столь естественных, легко льющихся песен Пейре Видаля — этого бесшабашного сына скорняка [319:6].

³⁴⁹ Это песни Бернарта де Вентадорна (Р.-С.70,23), Пейре Видаля (Р.-С.364,40), Фолькета Марсельского (Р.-С.155,27), Арнаута Даниеля (Р.-С.29,6), Пейроля (Р.-С. 366, 33) и др., многие из которых в виде отдельных мелодических элементов, оборотов, фраз до сих пор продолжают существование в устной фольклорной традиции в некоторых районах Испании [170:2]. И.Англес руководствуется не личным вкусом или субъективными настроением, а исходит из нотации напева. Но, к сожалению, транскрипции И.Англеса, хотя и действительно выявляют естественную живость и обаяние провансальских мелодий, все же, как и прежние расшифровки, лишь переводят напев в современную тактовую систему, привязывая его к единственной ритмической версии: ведь сам характер тактовой нотации не предполагает альтернативного или, тем более, свободного ритма. Такой метод транскрибирования успел устареть. Наиболее приемлема уже упоминавшаяся условно-аритмическая нотация Обри, открытая для индивидуальных ритмизаций, предлагать которые имеет смысл в живом исполнении, а не в единственном письменном варианте. Работая над транскрибированием мелодий, И. Англес не был заранее настроен ни за, ни против модальной гипотезы Людвига — Бека — Обри. Более того, если напев звучал в модальной (т. е. остиной) ритмике естественно, то в ней и транскрибировался, но если мелодия теряла при модальном ритме свое очарование, то такой ритм отбрасывался [169:11].

³⁵⁰ См. [RQ:132/13—14]. Грокейю, правда, указывает на это косвенно, когда сообщает, что рондель поют протянуто (*longo tractu cantatur*), наподобие напева *sonatu*. Подобно ему же поются *Kyrie* и *Gloria* [RQ:162/21—23] «в текучей манере», «протянуто» (а не «медленно», как иногда переводят *tracim*, производное от *trahere* — «тянуть», «влечь», «длить» и т. п., см. [590:134—135]), т. е. «непрерывно», «плавно перетекающе», что особенно ценилось и считалось признаком благозвучия и красоты пения, речи, повествования, молитвы и т. п.

³⁵¹ Одним словом, Грокейю имел в виду «практику импровизации, следуя которой певец или инструменталист добавлял мелизматические ходы, или *divisions* к данной мелодии» [590:135]. Ведь первое, что сообщается о нем, это то, что существовало обыкновение приравнивать «кантус коронатус» к монодическому кондукту [RQ:130/36], а сборники таких кондуктов изобилуют примерами витиеватых распевов-каденций, отражающих приемы импровизации, см.: [590:135, exam-

пле 8]. Нечто подобное, судя по дальнейшим рассуждениям Грокейю, практиковалось и в полумимпровизированном пении *Kyrie, Gloria, Alleluia*, etc. [RQ:162; 590:135]. К этому можно добавить «коронованный Amen» с его импровизированными вставками-мелизмами в отличие от *aliud Amen*, в котором все фигурации мензурально выписаны [590:134].

³⁵² В источниках XIV в. в этом же терминологическом ряду фигурировали и такие синонимы, как *cantus coronatus, floritura, cantifRACTUS* [590:137]. Лондонский аноним начала XV в. сообщает, что «колорированным напевом (*cantus coronatus*) называют *cantus fractus*, и он не привязан ни к каким ступеням (тонам), а может звучать в восходящих и нисходящих ходах свободно, как в совершенных, так и в несовершенных консонансах. И естественное [по наитию] пение, а именно фабурдон, можно колорировать» — *Cantus coronatus Cantus fractus dicitur et ad nullam gradum alligatur sed potest ascendere et descendere in consonanciis perfectis et imperfectis indifferenter. Et Cantus naturalis coronari potest, scilicet faburdon.* (Lansdowne anonymous. «De origine et effectu musicæ». Ms. London 763, fol. 58 v. [590:142, note 27]). Интересно сравнить с этим положением высказывание шотландского Анонима (в ходе его рассуждений об импровизированном дисканте): «Что есть фабурдон? Фабурдон это такой мелодический род гармонии, который преобразует и расщепляет простые тоны в колорированные фигуры...» — *Quhat is Faburdoun? Faburdoun is ane melodius kynd of harmony quhild dois transmwit and brek sympill noitts in fugurs colorat* [590:138]. У Грокейю такая интерполируемая фигура называлась *neurta*, либо *cauda*, либо *exitus* и заодно приравнивалась к играемому на виэле после эстампи или после инструментального *cantus coronatus* импровизированному отыгрышу, который сами игроки на виэле называют еще и модусом [RQ:160/8–10].

³⁵³ Вообще среди палеотипов (раннепечатных книг) многие учебники для инструменталистов и вокалистов включали разделы по технике импровизированных колоратурных вставок. Это считалось общепринятым. «Исполнитель XVI в. располагал целым глоссарием всевозможных мелодических фигур, орнаментальных построений, которые можно было вставить между любыми двумя тонами исполняемой композиции <...>, 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» [118:43–44]. Вернее, в ренессансной практике существовало и то, и другое — и формульные мелкие украшения, и экспромтное варьирование уже нотированной фактуры с помощью насыщенных пассажей. Второй аспект представлен в пособиях по таким пассажам, и они сводились, как известно, к экспонированию простейших мотивов или каденционных оборотов, вслед за каждым из которых давалось множество вариантов их колорированной переработки, часто выраставшей до весьма виртуозного построения. Восстановить такую технику нетрудно хотя бы по сохранившимся десяти наиболее популярным учебникам, написанным в XVI в. в Италии музыкантами-практиками. Так, четверо из авторов таких учебников — инструменталисты: венецианец Сильвестро ди Ганасси (1535), служивший в соборе Сан Марко; испанец Диего Ортис (1553), мастер игры на виоле, служивший в Неаполе; Джироламо Далла Каза (1584), руководитель пифаров на службе у венецианской сеньории; миланец Рикардо Роньоно (1592). Остальные — певцы и композиторы. Полный список пособий см. у Э. Феранда [291], а их концептивное содержание — у Х. М. Брауна [224]. Литература о них обширна: [118:42–55; 47; 224; 245; 274; 369; 370; 396].

³⁵⁴ Конечно и такие сборники тоже есть, ныне даже установлены оригинальные полифонические источники, откуда были извлечены напевы для подобных моноди-

ческих сводов, таких, как парижская рукопись BN Ms p.a.fr.4379 или «Турнейский песенник».

- ³⁵⁵ Подробнее о технике использования заданного напева, о его воздействии на жарово-эстетический облик полифонической песни, о его предварительной переработке, колорировании и т. п., см. [51:34—116; 124:91—151; 135:382—406].
- ³⁵⁶ Таким методом «реконструкции» народной песни широко пользовался в XIX в. Ж. Тьерсо, хотя он прекрасно понимал степень гипотетичности получаемой им «монодии» и параллельно вынужден был привлекать материал современной ему устной традиции, реликтовые образцы, вариантно родственные средневековым и ренессансным мелодиям.
- ³⁵⁷ Например, традиционная французская свадебная песня «В Авиньоне на мосту» дошла из глубины веков и в устной традиции, и в виде полифонической шансон, и в сакрализованной контрафактуре. Ж. Тьерсо приводит четыре ее образца: записанный фольклористами нормандский вариант [135:328, его пример 176], другая версия из западной Франции [135:190—191, его пример 92], тенор «В Авиньоне на мосту» из анонимной полифонической песни в одном из сборников О. деи Петруччи, Венеция, 1503 [135:387, его пример 201] и та же мелодия в качестве *timbre* (мелодического первоисточника) для гугенотского псалма из фламандской псалтири (*Souterliedekens*), Антверпен, 1540 [135:388, его пример 202]. Здесь первая пара вариантов содержит типичные изменения по причине устного бытования, но далека от менестрельной эпохи, ибо записана в XIX в., а другая пара — всего лишь результат профессионального письменного редактирования, но зато это подлинный документ эпохи. Сегодня составителю антологии популярных напевов того времени трудно сделать выбор в подобном материале. Здесь нет критериев для предпочтения какой-либо одной версии в качестве «сохранившейся» средневековой песни. Возможным выходом стало бы искусственное создание суммарного пятого варианта на основе сопоставления и с такими случаями, когда песня сохранилась и в старом монодическом сборнике, но не в виде контрафактуры, а с оригинальным текстом. Так во многих случаях поступил Т. Мероль при издании своей антологии [322], хотя здесь же им воспроизведены и оригинальные записи бытовавших в XV в. напевов (без «композиторских» обработок), главным образом из рукописей Байе и «А».
- ³⁵⁸ См. [205]; другие теории рассматривают в сходной ситуации не мотивные формулы, а метры и лады (т. е. художественно нейтральный первичный материал), озвучивающие устное стихосложение: «В литературе устного типа канонизация текста достигается канонизацией метров и ладов» [141:225].
- ³⁵⁹ В первом четырехтакте примера 18 один мотив в характере лирического возгласа проведен в двух вариантах. Эта естественная для устной традиции вариантность при непосредственном повторе повлияла и на облик стиха, в котором метрически допустимое буквальное повторение синтагмы *Bryd one bryde* заменено легкой вариантностью за счет увеличения второго полустихия. Варьированная повторность еще более настойчива в музыке второго стиха (тт. 5—8), где начало каждого такта (в транскрипции) упорно возвращает напев к одному, высшему тону (f'), явно акцентированному ладомелодически. Остаточное вращение мелодики, инспирированное возвратами к этому локальному центру, не только не опускается до монотонности, но приводит к росту интонационного напряжения, к оживлению мелодического интереса, благодаря тонко выстроенной вариантности; первый микромотив (т. 5) диминуирован в следующем такте, а тоновый состав получившейся диминуции, полностью повторяясь в т. 7, варьирован в ритмике и просодии: легкая мелизматическая фигура распева в т. 6 оказалась затем (в т. 7) реа-

лизованной силлабически. Эта цепь вариантов не нарушает эффект узнаваемости микромотива и, следовательно, впечатление эмоциональных возвращений к одной мотивной идее. Однако анализ единичной песни из средневекового репертуара не дает возможность отделить мигрирующие мотивы от характерных. Любой напев при сравнении с другими получает иной, более типизированный интонационный смысл. Ведь различные напевы часто содержат много общих мотивов-формул, например, старофранцузские песни (в песеннике Сен-Жермен) «В саду родничок» (RS 594), «Ориолан» (RS 1312), «Прекрасная Иоланта» (RS 1847) и т. п.

³⁶⁰ Подвижно-вариантный и виртуозно-колорированный характер ранней музыки был в свое время замечен еще А. Шерингом [28; 526; 527; 528], понявшим эти свойства, правда, весьма узко — как признак их инструментального предназначения. Его оппоненты во главе с Л. Хиббердом [360] отвергли все ценные наблюдения ученого, доказывая ему обратное, что, мол, все описанные им образцы колорирования характерны для вокальной музыки. Обе стороны, однако, не понимали, что имеют дело не с опусной музыкой в чистом виде, а с элементами совершенно другой культуры — профессионально-импровизаторской, устной. Здесь в обеих сферах — вокальной и инструментальной — формульно-вариантная, импровизаторская техника была сходной, обе сферы были независимы, но и связаны общими навыками.

³⁶¹ См. [311:24]. Свидетельств о свободном и разнообразном использовании инструментов в песенном музицировании Средневековья имеется столько, что весьма странными оказываются утверждения К. Нефа и Х. Ван дер Верфа [440; 577] о том, что все инструменталисты Средневековья бездействовали, когда кто-то пел.

³⁶² Например, во французской профессиональной традиции вплоть до XVIII в. речевая артикуляция (в идеале — актерская декламация) оставалась главным ритмическим принципом исполнения даже инструментальной музыки [240]. Даже пение часто культивировалось здесь как актерски выразительное произнесение, акцентирование смысла, а инструментальная игра подчинялась нормам именно такой смысловой, почти вербальной артикуляции и т. д.

³⁶³ Техника полифонической импровизации, например, в виде «квинтирования» уходит в Европе в глубь веков, развита как в фольклорной или жонглерской среде, так и в церковной практике [184; 303]. Автором первого свидетельства о многоголосном пении в западноевропейской церкви был Алдхелм, епископ Шерборнский (640—709), упоминавший об ансамбле из двух групп, певших полифонически торжественную службу на вербное воскресение [374:272]. Затем и в первом теоретическом описании (IX в.) многоголосие «характеризуется как нечто привычное и давнишнее, а не как новинка» [137:135]. О фольклорном же многоголосии, восходящем к давней традиции и упоминаемом как пение «не по искусному наущению, а по давнему обыкновению» — *Nec arte sed usu longo aevu* [374:315], рассказывает Джералд де Барри (или Гиральд Камбрийский, ок. 1147—1220), сообщая, в частности о пении в Уэльсе не в унисон, как в других местах, а полифонически, с помощью нескольких напевов. Живущие в северной Англии и близ Йорка пользуясь, по его наблюдению, сходной гармонией при пении, но лишь на два голоса: здесь даже дети так поют. Джералд, однако, признает, что полифонически поют не по всей Англии, а лишь на Севере, что, видимо, идет от прибывавших туда датчан и норвежцев, чье влияние ощущается там даже в говоре [374:316]. Одни историки предполагают в этой связи пение в терцию, другие — аналогию с исландским традиционным пением квинтами [230:33—34; 344].

³⁶⁴ В XV в. Просдочимо де Бельдемандис и Иоанн Тинкторис теоретически обобщили давние традиции полифонической импровизации и разработали критерии раз-

граничения двух видов контрапункта — импровизируемого и сочиняемого. Прозвучно ясно разделяет контрапункт, «который исполняют» (*proferetur*), или «вокальный контрапункт» (*contrapunctus vocalis*) и контрапункт, «который записывают» (*scribitur*), или «письменный контрапункт» (*contrapunctus scriptus*) [CS:III, 194]. Тинкторис вводит для обозначения письменного контрапункта свое специфическое понятие *res facta* («завершенная вещь»), или *cantus compositus*, а все другие термины (в том числе и просто «контрапункт») указывают у него на импровизированную полифонию. Например, такие выражения, как «контрапункт, который совершается в уме» (*contrapunctus qui mentaliter fit*), или «абсолютный контрапункт», а также «петь над книгой» (*supra librum concinere, supra librum cantare*; [CS:IV, 129]. Записанная композиция должна отличаться от импровизированной полифонии в основных принципах голосоведения. В композиции взаимно согласованы все голоса. 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 различающиеся в своем основном принципе правила голосоведения [CS:IV, 130].

³⁶⁵ 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 — сортизацио [импровизирование] над григорианским напевом — тем не менее ничто не мешает выявлению различий в правилах того и другого» [295:12]. В расширенном варианте этого же трактата глагол *sortisare* истолковывается как «неожиданно присоединять к какому-либо напеву согласующиеся мелодии». Через полвека понятие «сортизацио» прочно входит в работы немецких гуманистов и окончательно определяется как коллективное импровизированное полифоническое пение на основе согласования с заданным напевом [118:28; 295].

³⁶⁶ Готовую композицию в Италии называли письменным (*scritto, in cartella, a penna*) 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» (*a mente, alla mente*), естественным (лат. *naturalis*), импровизационный (*all' improvviso, a l'improvista, ex improvviso, alla sprovedita, in promptu*), но говорили и проще: импровизировать многоголосно (*contrapuntizzare, organizzare*), то же у французов — пение над книгой (*chant sur le livre*), у англичан — *descant* [118:28]. Слово *contrapunteo* до сих пор обозначает традиционный жанр импровизированного парного пения в латиноамериканских странах.

³⁶⁷ Исходный материал могли пропеть и канонам: напев буквально «складывали пополам», и его первая половина становилась контрапунктом к в своему продолжению, образуя бесконечный канон. Как правило, это был напев с группировкой слогики в стихе по типу 4+3 или (4+4)+(3+3). Такие образцы (похожие на бесконечный канон «Братец Мартин», использованный Г. Малером в III части его Первой симфонии) обнаружил в флорентийском песеннике XIII в. Р. Фэлк, описавший процедуру превращения бытовой песни в импровизированную полифонию [279].

³⁶⁸ См. [185:24]. Как именно мог звучать дуэт этих фламандцев и вообще любых других менестрелей на виелах, показывает в известной мере образец, приведен-

- ный Рудольфом фон Фикером. Это своеобразнейший пример менестрельной инструментальной (явно в расчете на две виелы) полифонии, анализируя которую, Р. фон Фикер показывает, насколько недостаточно знание обычных для нотации XIII–XIV вв. перфекций, имперфекций и т. п., чтобы транскрибировать такое самобытное двухголосие, не подчиняющееся полностью менауральной регулярности ученой музыки и получившееся у него определение «позднеготическое менестрельство». Транскрипция помещена в его статье: [296:138–139]. Существовало и множество иных способов полифонического инструментального музицирования, см.: [348; 200; 201; 246; РММ; ММЕМЕ].
- ³⁶⁹ Одним из первых предпринял в свое время попытку определить и систематизировать отличительные свойства бытового средневекового многоголосия М. Букофцер, сосредоточившийся больше на интервальном составе в созвучиях «народной полифонии» [231]. Раньше него Т. Жероль на ренессансном материале обозначил в общей панораме песнетворчества целый слой бытовой полифонии и монодии, представленной в Италии, например, фроттольной-виланелльной сферой, а во Франции — аналогичным пластом «более популярного искусства», контрастировавшего французской полифонической шансон XVI в. даже в ее наиболее фольклороподобных образцах, носивших в себе реликты еще «труверских» песен [324:VIII].
- ³⁷⁰ «Sequitur bene psallite ei ... id est non vane leticie lascivie sicut illi qui cantant mundo in motetis, cantilenis et coreis» [446:147].
- ³⁷¹ Имеется в виду глава 32-bis «Как был устроен ужин для дам Фонарии» (*Comment furent les dames Lanternes servies à soupper*), приложение к Пятой книге «Пантагрюэля» (*Le Cinquiesme et Dernier Livre des faicts et dits héroïques du bon Pantagruel*), содержащееся в рукописи, но отсутствующее в издании 1564 г., см. [478].
- ³⁷² У Рабле: «В слитном согласии звучали трубы и волынки <...>. Когда менестрели заиграли мелодичнее прежнего, королева присоединилась к двойному бранлю, который танцевали все вместе — светильники и фонари. Потом королева вернулась к себе на трон. Прочие же танцевали под божественные звуки труб, игравших самую разную музыку, судите сами: “Печальная утеха”, “Они обманщики и плуты” <...>» и т. д., Рабле перечисляет десятки известных напевов [478].
- ³⁷³ См. [9:505]. У Рабле числа приведены почти в каждом эпизоде, и все — гротескные, «все количественные определения, выраженные числами, безмерно преувеличены <...>, комический эффект вызывает претензия на точность <...>, например, указывается, что Гаргантюа потопил в своей моче “двести шестьдесят тысяч четыреста восемнадцать человек”, или: “выбежало шестьсот — да нет, какое там шестьсот! — более тысячи трехсот одиннадцати псов”» [9:506].
- ³⁷⁴ Лишь во второй половине XVI в. — т. е. уже в постменестрельный период — все чаще на титульном листе нотных изданий перечисляются знаменитости — музыканты-кларики, авторы полифонических композиций, как, например, у Пьера Фалеза (Лувен, 1560): «Первая книга собрания цветов [т. е. блестящих, лучших] пьес. — М. С.], произведенных божественной музыкой на три голоса Клеменсом нон Папа, Тома Крекийоном и другими превосходными музыкантами» [322:L].
- ³⁷⁵ В оригинале: *chansons nouvelles, nouvellement composées, nouvellement imprimées; Livre <...> de chansons <...> nouvellement recorrigé et augmenté de plusieurs chansons non imprimées auparavant* (Antwerpen, 1597).
- ³⁷⁶ Иногда предпосылаются и оценочные эпитеты, издатель предлагает лучшее: «Венец и цвет трехголосных шансон <...>» (Венеция: Андреа Антико, 1536); «Об-

разцовые шансон. Третья книга, содержащая 26 новых шансон единственно для пользы и услаждения музыкантов. Отпечатал в Лионе Жак Модерн, он же большой Жак у Нотр Дам де Конфор». (La Couronne et Fleur des chansons à trois <...> stampato in Venetia 1536; Le Paragon des chansons, tiers livre contenant XXVI chansons nouvelles au singulier prouffit et delectation des musiciens. Imprimé à Lyon par Jacques Moderne dict grand Jacques pres Nostre Dame de Confort, 1538; [322:XLIX].

³⁷⁷ Например, *Trente et quatre chansons musicales ... Paris, 1528; ... chansons musicales reduictes en la tablature ... Paris, 1531; Chansons musicales à quatre parties ... Paris, 1531, etc.*

³⁷⁸ Такое выражение было общепринятым, поэтому перевод «сельские песни» (ср. [135:386]) неточен, т.к. прямолинейно исходит из лат. *rus, rustico* — «деревня», «сельский», уводя лишь к пасторальным ассоциациям, а речь идет о более широком понятии.

³⁷⁹ *Le recueil de toutes les sortes de chansons nouvelles, tant rustiques que musicales (Lyon, 1555); Le recueil de toutes sortes de chansons nouvelles tant musicales que rurales (Paris, 1557); ... de chansons nouvelles tant musicales que rustiques, recueillies des plus belles et fascieuses (Paris, 1557); cf. [410:172; 322:X].*

³⁸⁰ См. [322:X, note 2] оригинал цитированного заголовка: *Chansons nouvellement composées sur divers chants, tant de musique que rustique (Paris, 1548).*

³⁸¹ См. [223: 18]. Поэтому переводить *chansons musicales* как «песни с музыкой» (см. [МЭ:Т.3, кол.1042]) бессмысленно, ведь противоположная жанровая группа — тоже «с музыкой». К тому же, если надо было специально сообщить, что вообще помимо текста предложена и музыка, то писалось «нотированные шансон» — *chansons notées*.

³⁸² Приведены у Ф. Лесюра: это в основном либо рондо, либо виреле, напоминающее *chansons rurales*, описанные у Молине в «Искусстве риторики» [410:172–173].

³⁸³ «Водевир» — от названия местечка вблизи города Вир: *Vaux de Vire*, живописная долина рек Вир (*la Vire*) и Вирены (*la Vireine*), приводивших в движение сукновальные мельницы, владельцем одной из которых был Оливье Баслен. Этот, судя по преданиям, общительный жизнерадостный человек прославился своими напевами-«водевирами», не только забавлявшими «вируазцев», но и призывавшими их на борьбу с интервентами. В одной из песенок XV века говорится о нем: «Он то и дело пил <...>, отвергая все молочное <...>, Баслен лицом был весьма багров, разукрашен, как херувим». Баслен, видимо, сам воевал во главе отряда своих земляков — *compagnons virois* — многие из которых также слагали «водевиры» [307; 309:17–28].

³⁸⁴ Это та самая шансон с улицы, которая в XVI в. во Франции называлась не только «водевиль», но и «пассерю», от *passer* («проходить», «прохаживаться») и *gue* («улица»), приравниваясь к испанской «пассакалье» (корневой состав тот же), и в целом противопоставлялась полифоническим («ученым») «музыкальным песням».

³⁸⁵ Имеется в виду упоминание таких песен в тексте одного из переводов «Деяний апостолов» 1537 г. [410:173]. Танцевальные песни, распространенные менестрелями, могли, конечно, пусть и менее профессионально, воспроизводиться кем угодно. Из «Оркезгографии» Арбо нам известно, «что в конце XVI в. при дворе, как и в городе, танцевали под песни, или, по меньшей мере, что в инструментальных танцах менестрели «играли песни»»; издатель одного нормандского сборника

танцевальных шансон XVII века тоже сообщает нам, что в его эпоху «в добрых компаниях при отсутствии инструментов чаще всего танцевали под песни»; и те из них, что он приводит вслед за этим предупреждением, являются бесспорно лучшими народными песнями, появившимися в XVII веке. Нужно ли напоминать бесчисленные песни, цитированные у Рабле как общеизвестные в его время, из которых несколько бытуют до сих пор?» [567:348].

- ³⁸⁶ Один из авторов XVI века (Le Caron, «Dialogues» — Paris, 1556, tome I, p. 4) проводит резкое различие между ученой музыкой и «грубыми бесстыдными песнями», которые повсюду распространяются «подобно ван де виль», т. е. «городскому (уличному) ветру» (vent de ville), см. [410:173]. В поисках разрешения классификационной дилеммы Ф. Лесюр пробует определить «водевиль» как профессиональную и даже придворную песню, сочиненную в подражание фольклорной, но без ее фривольностей (как бы «приглаженный фольклор»), относя к такой сфере все шансон из рукописей Байе и «А», в отличие от чисто фольклорных, по его предположению, песен rustique, хотя ни один из приведенных им фактов этого не доказывает (см. там же), ведь контекст использования слов «водевир» и chanson rustique практически уже уравнивает эти понятия. По мнению Ж. Тьерсо в песнях «сукновала из Во» или «вирского адвоката» сосредоточены всего лишь типично провинциальные элементы, что само по себе к фольклору не относится. Это заметно в характере стихосложения, да и в фольклорной среде такие песни не привились [567:219–221].

- ³⁸⁷ Сюда входят также две пары песен, взаимно соотносящихся как варианты: [489:5; 450: № 8 и 123, 92 и 93].

- ³⁸⁸ BN fr. 9346; [324]. Судя по описаниям Т. Жероля — это роскошная нормандская рукопись, предназначенная, вероятно, для придворной библиотеки и выполненная готическим письмом на велени. Изысканность работы переписчика заметна даже на репродукциях в издании Т. Жероля (между страницами LVI и 1): особенно тщательно выполнены маргиналии, составленные из растительного и животного орнамента. Полное палеографическое описание рукописи дано еще Арманом Гастэ, опубликовавшим в 1866 г. поэтические тексты всех 102 песен: [308]. Компильатор XV в. записал напевы белой нотацией, следовательно, после 1460 года. К той же датировке приводят и другие особенности рукописи, указанные Т. Жеролем во Введении. Не противоречат датировке и сюжетные подробности песен, например, упоминание в песне — о кончине короля Рене Анжуйского (1480 г.). Подробнее о датировке отдельных шансон см.: [324:XIV–XX].

- ³⁸⁹ Сборник заканчивается песней под номером 103, но содержит чистый лист вместо № 8; кроме того две пары шансон почти идентичны. Это № 26 и 60, а также № 33 и 91. Различия в некоторых деталях вполне объяснимы как результат их устного бытования. К тому же, 35 песен этого сборника имеются и в упоминавшейся рукописи «А», что свидетельствует об их популярности. Таким образом оба свода в сумме содержат, за вычетом вариантных повторов всего 206 песен. Поэтический текст еще одного сборника (рукопись Вира), содержащего 20 шансон и 38 нозелей, опубликован у А. Гастэ: [308].

- ³⁹⁰ Нотирован всегда лишь первый куплет, поэтический текст остальных строф, как принято в песенниках, прилагался. Если такого продолжения текста нет (песни № 48, 50, 65, 80, 81, 83–86, 91, 93, 97, 99–103), то это явно купюра, принятая самим компильатором рукописи Байе, т. к. в подтекстовке напева дана явно не единственная, а лишь первая строфа.

- ³⁹¹ Так рассуждал о напевах рукописи Байе, даже их исследователь и издатель Т. Жероль, считавший их не монодическими оригиналами, а голосами, изъятыми

из полифонических композиций. Однако его же наблюдения противоречат заявленной концепции. Ведь через полвека после появления рукописи Байе некоторые песни отсюда публикуются в сборнике Алена Лотриана под заголовком «Здесь предлагаются несколько красивых и весьма веселых новых песен вместе с некоторыми другими, заимствованными из прежних изданий <...>. — Париж, 1543». Т. Жероль делает вывод об устойчивой популярности напевов Байе (популярности изъятых из полифонии голосов?) в первой половине XVI в., а в обилии вариантов в издании видит даже доказательство бытования многих песен Байе в устной традиции [324:XIX]. Он допускает, что «в то время, когда составлялся сборник, его мелодии пелись также и односторонне», даже с инструментальными интерлюдиями и постлюдиями [324:L]. А его доказательства несамостоятельности напевов (он указывал на паузирование, распевы, синкопы) уже отвергнуты Г. Рийзом и Т. Карпом [489:13–15].

³⁹² Проанализировав большинство рукописных и печатных сборников сохранившихся шансон, Г. Рийз и Т. Карп нашли для сводов отдельных голосов полифонических оригиналы, из которых голоса были изъятые. В отношении рукописей «А», Байе и ряда других сборников самостоятельных монодических шансон подобных оригиналов, как выяснилось, практически нет. Обнаруженные таким образом два класса светских монодических кодексов XV–XVI вв. — песенники и сборники извлеченных голосов — различаются между собой, как выяснилось, и рядом стилистических признаков. В песенниках (Байе, «А») есть немало syllabических напевов фольклорного плана; там же, в иных мелодиях часто встречающиеся распевы носят сплошь формульный характер — одни и те же мотивные фигуры в распевах слогов есть во многих песнях, что свидетельствует о явном влиянии устной традиции. Г. Рийз и Т. Карп приводят примеры таких формул, интерпретируя их как общее свойство реальных живых интонаций того времени в противовес старой гипотезе о неизбежном полифоническом контексте этих элементов. Подробнее см.: [489; 223; 225].

³⁹³ В музыковедческих текстах надолго установился уклончивый, извиняющийся тон описания этой стилистической группы с помощью сомнительных эпитетов и полутерминов («провинциальность», «отсутствие естественной наивности» и т. п.), ибо это «произведения книжников», содержащие нередко латинские и даже греческие фразы и античные аллюзии [567:220]. Других выручала гибридная лексика. Выражение «полу-народные шансон» (*chansons semi-populaires*; cf. [324:XXV]) казалось выходом из терминологической ловушки, но такой эпитет лишь локализует шов между двумя понятными явлениями, оставляя третье, «промежуточное» непонятным. Столь же половинчатыми оставались и суждения об авторах «простецких» шансон, людях «более или менее образованных» [324:XXIV–XXV], которых А. Жанруа стыдливо характеризовал как «не профессионалов, но малоискушенных любителей» [324:XXV], а Ж. Тьерсо упоминал о жанрах «не народного происхождения, но написанных книжниками, причем изощренно подогнанных, сделанных в расчете на народ», считая все это уличной культурой, уже изрядно попортившей чистую народную песню в новое время [567:355–356].

³⁹⁴ «Свойства такого репертуара, — писал Х. М. Браун, — специфического как с музыкальной, так и с литературной точек зрения, убеждают в том, что эти монодические песенники заполнены “популярными напевами” своего времени <...>. Слово *popular*, как известно, трудно объяснимо. Смысл всем известен, а точное определение дать никто не может. Но лучше охарактеризовать эту музыку как популярную, чем впросак, необдуманно нацепить на нее фольклорный ярлык <...>. Ведь и в нашем сегодняшнем обществе существует целый пласт музыки чрезвычай-

чайню неоднородного происхождения и стиля, не являющейся фольклором, но имеющей столь же мало отношения и к рафинированному творчеству индивидуальностей вроде Стравинского и Шенберга. Именно такому репертуару мы и даем обозначение *populair*. Допускаю, что и в эпоху Возрождения дело вряд ли обстояло иначе» [223:17–18].

³⁹⁵ Эти силлабические напевы, отличающиеся «фольклорной непосредственностью»; условно к ним можно отнести, например, песни сборника Байе № 20, 56, 65, 83, 84, 90, 95, 97, 100, а также многие рукописи «А» (особенно №№ 39, 79, 95, 117, 136); в духе такой же силлабики выдержаны и почти все мелодии, гипотетически доведенные Т. Жеролем до их предполагаемого первичного облика в сборнике: [322].

³⁹⁶ «Пьесы куртуазного, <...> литературного <...> типа чередуются с <...> пьесами народного склада <...> или стоящими на грани народности <...>. Таким образом, пьесы сборника отклоняются от старого типа народной песни <...>. Сборник является собранием пьес не только поздней формации, но и очень пестрых по социальной приуроченности или социальному происхождению заключенного в нем материала. В нем скрещивается старая народная традиция с новой, также народной, и с традицией куртуазной, литературной, которая, попав в оборот демократической среды, городской и деревенской, была переработана ею соответственно ее запросам, формально и содержательно. И так в самых различных областях старой Франции» [155:472]. Поскольку категории менестрельного в научном лексиконе не существовало, В. Шишмареву при характеристике жонглерской самобытности этих песен пришлось тоже прибегнуть к гибридной терминологии. Поэтому знакомые элементы («народное», «литературное» и т. п.) интерпретированы им как перемешанные, скрещенные и т. п.

³⁹⁷ «Ведь поклялась, что никого любить не будет кроме меня, но изменила <...>, нашла себе седого старика <...>, у него есть, чем ее одарить <...>. Так из-за денег теряю подругу. Ненавижу бедность <...>». И далее: «<...> Если смогу, достану вдоволь золота и серебра, и тогда отправлюсь прямо к ним, взгляну на мою удравшую красотку, все золото и серебро отдам ей, а старика прогоню...», — решает обманутый. Гораздо спокойнее воспринимает неизбежность разлуки на денежной почве королевский солдат в знаменитой шансон «Прощайте, любовь моя» (№ 83). Сетя на то, что жалованье от короля перепадает весьма редко, этот то ли авантюрьер, то ли один из *francs archers* — «вольных стрелков» из специальных отрядов Карла VII (1422 — 1461) — объясняет любовные причины расставания просто: «На какие средства мне жить? <...>. Денег нет, не ветром же мне существовать! <...> Прощайте, любовь моя, до следующей весны!» Еще легче персонажу песни «Вы полновластны выбирать» (№ 55), ибо этого любителя приключений всякое постоянство вообще тяготит, и он отправляется на поиски новых привязанностей.

³⁹⁸ Реконструкцию напева см. в изд.: [135:210; 567]. Такой «монолог бедствующего» был довольно устойчивым песенным сюжетом и нашел блестящее воплощение также у Гильома де Машо, что заметно уже в приводимом фрагменте из перевода А. Парина, точно воспроизведшего стиль Машо и строфическую структуру оригинала [105:22]: «С отрадами расстанься, коли хвор / И боль терзает кости и хрящи, / Коль ноет зуб, владычествует мор, / Неистовствуют палки и пращи. / Болезнь поди попробуй улеши! / Но будь ты невредим и здоровенек, / Нет лиха злей, чем недостаток денег. / С судьбой своей я не вступал бы в спор, / Когда б изрыли кожу мне свищи, / Томили золотуха и запор / Или чесались на лице прыщи, / Когда б кусали мухи и клещи / Да вот беда: своей мошны я пленник. / Нет лиха злей, чем недостаток денег» (и т. д.).

- ³⁹⁹ См. в изд.: [209:45]; ср. с аналогичным разделом в эстампи «Манфредина» [209:45–46].
- ⁴⁰⁰ См. [324:75]. Но в остальной версии обоих сборников идентичны, как сообщил Т. Жероль, считавший вариант рукописи «А» оригиналом, но с неполной мелодией (приведена по его мнению только музыка «рефрена», хотя неясно, на какой текст пелся этот первичный рефрен). Новый же рефрен, интерполированный в рукописи Байе, по мнению Жероля, нарушает изначальную структуру вирелебержеретты [324:XXXI].
- ⁴⁰¹ Известны, например, такие причудливые особенности долгих распевов слога в полифонических шансон XIV–XV вв., когда орнаментальная линия неоднократно прерывается паузой, но затем распев продолжается на той же гласной. Немало подобных вокализов и в песнях Байе, но эта же рукопись содержит и такие вне-текстовые фразы, инструментальное исполнение которых явно подразумевалось как предпочтительное. Проблема критериев выявления типично инструментальных фактурно-стилистических свойств той или иной мелодии из средневековых или ренессансных источников одно время стала предметом уже упоминавшейся полемики в контексте спора вокруг трудов А. Шеринга [28; 528; 360; 204; 205].
- ⁴⁰² См. в издании Т. Жероля [324] №7 (стр. 8, тт. 8, 13); № 33 (стр. 37, т. 10); вариант: № 91 (стр. 108, т. 9) и т. д. Более того, и его «инструментальную природу» также невозможно абсолютизировать: в шансон № 53, например, тот же ригурнельный мотив явно вокален, образует всего лишь расширение распева. Вместе с тем, в шансон № 91 найдем типичные признаки инструментального диминуирования.
- ⁴⁰³ В том, что ригурнель песни № 91 (т. 2) — действительно инструментальная вставка и не связан вокально с начальной фразой *Hellas pourquoi* («Увы, зачем») как распев ее последнего слога, можно убедиться, сравнив его с соответствующим вариантом в шансон № 33 (пример 47а), где начальный мотив воспроизведен точно и нет никаких намеков на возможность распева.
- ⁴⁰⁴ Песня основана на простейшей и типичной для таких шансон форме: катрен в поэтическом тексте (перекрестные рифмы), из которого первые два стиха занимают весь напев, а оставшиеся поются на повторении музыки. В транскрипции в издании Т. Жероля каждому стиху соответствуют примерно по 4 такта. Но после восьмьтакта мелодии идет не механическое повторение, а вступает инструментальный ригурнель, оживляющий эту лирическую песенку и уводящий от прямой квадратности (4 тт. + 4 тт. + ригурнель 2 тт.). Проведенная дважды такая мелодическая структура заполняет весь катрен, а появляющийся в середине (после второго стиха) и в конце (после четвертого) ригурнель выполняет и роль своеобразной музыкальной рифмы, и функцию ладомелодического завершения, поскольку сам напев оба раза заканчивается неустойчивой открытой интонацией. Первое четверостишие не исчерпывает здесь поэтическую строфу, а оказывается лишь рефреном-прологом: «В этом месяце мае <...> отправился я полный радостных помыслов, как подобает верному влюбленному, на свидание с любимой красоткой». Далее строфы-восьмистишия перемежаются с этим рефреном (поются на повторениях той же мелодии), а в тексте изложен диалог влюбленных. Звучание этой песни можно представить как диалог певца и инструменталиста, что не исключает ее исполнение и одним аккомпанирующим себе постоянно (или попеременно поющим и играющим) менестрелем.
- ⁴⁰⁵ Приблизительный перевод: «Влюблена в меня жена до макушки своего чепчика, а я влюблен в нее до пят. Что скажете, мадам Колешон? Не по нраву это привлекательной брюнетке. Закажем туфли из сафьяна или из шкуры пригожего барана

и прекрасную пряжку пришьем, а поверху — премилый птичий клювик. Сказала мне жена, что я стану совсем как прорицатель и подарила мне красивый капюшон, сшитый на новый фасон, а поверху — серенький чепчик».

⁴⁰⁶ Инструментальное предназначение этого ригурнеля хорошо аргументировано у Жероля [324:LI].

⁴⁰⁷ Цинк (корнет) — один из немногих инструментов, которым доступно исполнение таких виртуозных мотивов в быстром темпе с должным блеском. Звукоряд этой песни аппликатурно наиболее удобен для корнета, если исполнять точно по изданию Т. Жероля, транскрибировавшего, видимо, все напевы октавой выше, судя по приведенным у него факсимильным репродукциям двух шансон (№ 53 и 90). Если таким же образом нотирована в рукописи и № 49, то ее быстрый ригурнель должен «пробурчать» в малой октаве.

⁴⁰⁸ Текст дальнейших стрóf полностью сохраняет и даже усиливает заданный образ: «Я предпoчлa его всем, ведь мне больше никого на свете не нужно. Кому он не угоди?»... и т. д. Те же «оперные» повторы заметны и в шансон №13 «Ваша краса».

⁴⁰⁹ Возгласы euhoe! euan! euhan! встречаются еще у Катуллa, Вергилия, Овидия и Горация и идут, как известно, от греческого «эван!» — ликующего возгласа в честь Вакха.

⁴¹⁰ «Застольная песня к народным не относится <...>. Вино крестьянами не воспевается. А если и случится такое, то лишь в песнях, перенятых из городской среды и недавно привнесенных» [567:216–217].

⁴¹¹ Совмещение звукоподражаний с гокетной техникой — старая традиция, проникающая из устной практики в записанные полифонические сочинения XIV в. (мадригал, качча, французская chase) и в пьесы мастеров *ars subtilior*, у которых найдем интересные приемы фиксации звукоподражаний (пение птиц, звуки барабана, флейты и т. п.), характерные, впрочем, даже для фольклорных жанров. См.: [350; 382; 348].

⁴¹² Имеется в виду независимое свойство, которое еще Грокейю отметил в популярных напевах, не подчиняющихся, согласно его выводам, системе церковных (григорианских) ладов. Одна из первых попыток выработки аналитического аппарата в отношении монодии XV в. предпринята в 1930 г. И. Мюллером-Блаттау. Основные ладомелодические принципы напевов XV в. обозначены им как два типа — «дорийский» и «мажорный» (*Dur-Typus*). Именно они преобладают, по его мнению, в напевах Байе [434:96], причем ладовые особенности связываются в его анализе с формульностью мелодики и со строфической структурой. Поскольку ладовая сторона этих напевов наиболее конвенциональна и в своем роде тоже весьма формульна, то ее анализ, предпринятый И. Мюллером-Блаттау в европейском мелодическом контексте, практически исчерпывает проблему. Возвращение к одним и тем же ладовым моделям, принципиальная незаинтересованность в эксперименте и поиске на «языковом уровне», видимо, характеризует именно менестреля, инвенция которого проявлялась не здесь, а в иной сфере (в орнаментирующей и варьирующей энергии развертывания материала и т. д.).

⁴¹³ Т. Жероль предположил, что переписчик начал заносить в сборник шансон № 91, но, видимо, вскоре в процессе работы «заметил», что подобное он уже зафиксировал и не счел нужным воспроизводить вариант полностью [324:108]. Интересно, что в исследовании Г. Рийза и Т. Карпа [489] каждая из названных выше вариантных пар (№ 26–60; № 33–91) рассматривается как одна песня в двух версиях, что позволило им при подсчете общего количества шансон вычесть две «дублирующие». Но ведь этими случаями в песеннике вариантные па-

ры не исчерпаны. Здесь вариантное мелодическое родство вообще проявляется в столь различной степени, что невозможно обозначить грань между простым сходством и наличием двух версий одного напева. Так, если считать № 26 и 60 «почти идентичными», то почему не отнести к таким же парным случаям, например, еще две не отмеченные Г. Рийзом песни — «Они обманщики и плуты» (№ 78) и «Красноречие в любви, право, неуместно» (№ 79). Обе мелодии взаимно равноправны: если отдельная элементарная интонация одной из них имеет более развитый аналог в другой, то в следующей фразе такие соотношения уже меняются и т. д. Ни одну из этих шансон невозможно счесть только оригиналом для орнаментально-вариантных преобразований. Обе песни в равной мере принимают в отношении друг друга функции «материала» и «обработки». Такой же парной вариантносью связаны и песни № 37 и 40, а также № 34 и 61, чего, видимо, не заметили Г. Рийз и Т. Карп (иначе им пришлось бы исключить не две, а минимум пять «дублирующихся» шансон).

⁴¹⁴ Ритурнели (или формульные вокализы) в песнях Байе, если они интонационно независимы, могут иметь и свою линию вариантных модификаций, как, например, в песне № 53 «Грушевое дерево такое плодоносное» в отличие от «одномерной» вариантности, встречающейся чаще.

⁴¹⁵ См. в изд. [324:25, 27, 50, 65, 68, 69, 88, 90, 94–96, 105]. Эта же формула встречается и в песнях рукописи «А»: там, например, не менее 12 шансон, в которых используются орнаментальные формулы, в том числе из 12 и более тонов, что является редкостью в полифонической музыке того же времени. В рукописи «А» вообще немало таких примеров «непрофессионально используемой орнаментики» [489:14]. Показательным было бы сравнение и формульных распевов песен Байе и «А» с весьма изысканными «композиторскими» вокализами, сочиненными Жаном Лекюрем в конце XIII в., см. [318: № 372, № 373, № 376–377] и т. п. Другая фигура, более развитая (см. пример 40) Встречается не менее 7 раз в 4 песнях (Байе, № 25, 30, 31, 35). Несмотря на свой контрастирующий всему напеву и довольно причудливый характер ритурнель в песне № 3 (в тт. 7, 17 и 22, пример 29) тоже оказывается формульным, ибо в том же виде появляется в песнях № 33, 53, 94 и др. Менее характерные мелодические фрагменты в еще большем количестве мигрируют из одной песни в другую, что нетрудно заметить уже во многих приводившихся здесь примерах. Формульные фигуры пронизывают и песни рукописи «А», на что указывают Г. Рийз и Т. Карп, которые интерпретируют мелодические формулы обоих сборников как общую черту интонаций, свойственных музицированию того времени [489:14].

⁴¹⁶ Одна из них дана в первом такте в примерах 29, 39, 44а; она же начинается собой песни № 21, 37, 41, 72, 80, 82, 87.

⁴¹⁷ Проанализированы у Т. Жероля [324:XLV–XLVII], заметившего отсутствие в песнях Байе наиболее типичной для ученых композиций XIV–XV вв. кадансовой мелодической формулы — разрешение вводного тона в финалис через шестую ступень. (Такой оборот я называю «готическим кадансом».) Эта черта стала еще одной ощутимой гранью, ясно отделяющей *chanson rustique* от сферы письменных композиций. Два исключения в песнях Байе (№ 67 и № 91, т. 6) настолько мимолетны, что лишь подтверждают установленную закономерность.

⁴¹⁸ Когда А. Жанруа объявлял само название «жанры в твердой форме» (*les genres à forme fixe*) неточным, ибо формы варьировались, а единственное, по его мнению, «твердое» в этих лирических пьесах — это их функция сопровождения пляске, и когда он писал о рефрене исключительно как о признаке танцевального предназначения песни [379:111, 387], то имел в виду ранний период бытования рефрен-

ных шансон, точнее — их сосуществования в двух направлениях — в виде популярного бытового жанра и параллельно этому в виде первых немногочисленных образцов его литературной обработки и «куртуазной канонизации» (например, в творчестве аррасской группы поэтов XIII в.).

- 419 См. также комментарии к песням Байе №№22, 59, 76 [324:24, 69, 90]. О структурных и версификаторских особенностях музыкально-строфических форм сборника Байе см. там же, с. XXVIII—XXXVII, XL—XLV.
- 420 Фрагмент текста: «...Земляки, все, кто предан французскому королю, наберитесь мужества, дайте бой англичанам. Пусть каждый возьмет копье, и тогда мы их живо выбьем отсюда...». Воинственно-патриотические песни Байе вообще отличаются от фольклорных песен того же круга. Весьма близкой фольклору можно, например, считать военную песню XV в. «Пробудитесь, пикардийцы и бургундцы» (рукопись «А», № 138), которая своей элементарной маршевой квадратностью контрастирует вышеприведенным песням Байе № 3, 87, 62. Правда, мелодический контур песни № 62 (пример 54) сам по себе не уникален, его скандирующая силлабика, трезвучные мотивы и заключительный диминуированный каданс-отгрыш имеют свой прообраз в шансон № 49 (пример 35) и вообще является частью формульного фонда всего сборника.
- 421 Традицию этого «нормандского майстерзингера» продолжил, как известно, Жан Ле У, писавший о нем: «Баслен слагал для них (своих земляков — М. С.) песни, которые так и называли водевирами, и он учил их петь (*dire*) на тысячу манер» [307; 309:20]. Кончину этого патриота-песнеслагателя оплакивает одна из песен Байе, №40. В рефрене этого виреле (с «неправильной» второй строфой) поется: «Увы, Оливье Баслен, неужели мы о вас уже не услышим? Неужто англичане убили вас?» Речь идет о гибели Баслена в битве при Форминьи 18.8 1450, либо в одной из засад незадолго до боя [309:22].
- 422 См. [DТO:Bd.18, 179]. Таких перечней впоследствии никто не превзошел. В сходных ренессансных шансон (у Котле, Пассеро, Сертона) и мадригалах (у Банкьеры, Векки, Морли) упомянуто от одной до трех птиц; лишь в «Пении птиц» Жанекена их четыре, и в мадригале Уилкса «*Lady, the birds right fairly*» их пять. См. [382; 443; MGG Bd.16, Sp.1904—1912].
- 423 Когда А. Кирхер в трактате «Универсальное музотворение» (1650) с чисто научными, рационально-акустическими намерениями нотировал образцы пения птиц (от соловья до петуха), то откликался этим, возможно, на все еще распространенную в популярном музицировании своего времени практику звукоподражаний.
- 424 Способы нотирования виреле у Машо вдруг обнаруживают сегодня поразительное сходство со столь же частичным (неопусным) нотированием джазового материала (песня Дюка Эллингтона, см. [413]); отражение устности обнаруживаются и в итальянских рукописях Треченто [468; 469], и во множестве других источников, уже упоминавшихся в главе 6.
- 425 Такое инобытие жонглерских моделей в новых условиях сопоставимо со скрытым присутствием признаков старого средневекового куртуазного романа в тексте «Дона Кихота» Сервантеса.
- 426 «В эпоху раннего барокко намечается <...> тенденция к упорядочению и письменной фиксации всех видов импровизаторской техники <...>. Важнейшим <...> этапом этой «структурализации» <...> стало введение принципа цифрованного баса. По существу, техника *basso continuo* — это финал блистательной эпохи импровизированного контрапункта и практики *cantus supra librum* <...>, агония великой импровизаторской традиции» [118:55—56].

- ⁴²⁷ Даже само латинское слово «контрафактура» в различных вариантах звучало и в народной речи, означая некое переименование, сокрытие изначального смысла. В XIII в. в виде срвнем. *kunterfeit*, *gunderfei* у Нейдхарта фон Ройенталя это слово использовано в значении «обманчивость», «неискренность», «лживость», а в отношении песенного материала указывало на саму процедуру обработки какой-либо заданной вещи, а не на записанный результат [458:189–190]. В одной шуттгартской рукописи XV в. мирская песня, переименованная в духовную, снабжена надписью: *kontrafakt uf einen geistlichen sin* — «переделано на духовный лад (духовный смысл)» [458:189].
- ⁴²⁸ М. Сперанский в свое время тоже подогнал комментируемые им жанры под профессиональные группы: «Былина, когда-то <...> бывшая уделом профессионального певца, теперь не составляет уже профессии: на севере [России — М. С.] профессиональным остается лишь духовный стих, и то потому, что главные носители его — нищая братия, для которой <...> пение стихов <...> остается <...> единственным средством к существованию; на юге [т. е. на Украине — М. С.] как историческая песня, так и духовный стих <...> в руках певцов-профессионалов» [129:111].
- ⁴²⁹ Начало этой песни: «Остановитесь на мгновение, добрые христиане, что я вам расскажу — не враки. Было это в Лондоне в 1841 году ...»; или в другой песне: «Я расскажу о наводнении, которое было в Праге 30 марта 1845 года» [18:201].
- ⁴³⁰ На рисунке в книге XV в. изображен бенкельзенгер на площади с указкой в руке перед доской с картинками. Рядом менестрель играет на витой трубе и толпится публика (репродукция: [456:8]). В иконографических материалах последующих веков такие сцены повторяются: инструменталист (со скрипкой, шарманкой и т. п.) — иногда ансамбль — сопровождает солиста, водящего указкой по картинкам. Последнее свидетельство о бенкельзанге — фотография 1936 года [456:36]. Более древние эпические песни, дожившие до наших дней, стали, как известно, материалом исследования для таких ученых, как В. М. Жирмунский, М. Пэрри, А. Лорд, Р. Менендес Пидаль и другие [54; 90; 415].
- ⁴³¹ См. [427]. Эта этнологическая тенденция в западной музыковедческой медиевистике в целом идет явно от И. Ангlesa и В. Виоры [167; 169–170; 173; 174; 177; 532; 598]. Однако Э. Надель еще в 1933 г. сопоставил некоторые жанры западноевропейской полифонии XIII–XIV вв. и их паразитические аналогии в современном грузинском многоголосном пении [438].
- ⁴³² Слово «музыкант» в новом смысле как-то сразу входит во многие языки, в т.ч. английский, французский, немецкий, датский, эстонский, польский, румынский и т. д. [511:31–32; 523:5; 606:58]. Появляется даже обозначение «мусикус», что ранее по отношению к играцам было почти невероятно. Так, в рекомендательном письме (дата: 5.4.1575) некоего Урбана из Пассау к высокому покровителю говорится: «Ответчик — сын моей сестры, зовут Эразм Гольдт, у него великолепный талант (*ingenium*), он показывает себя как хороший *Musicus*, особенно в пении как тенор и как приличный танц-органист» [363:179]. В архивах пфальцского курфюршества в записях XIV–XV вв. инструменталисты фигурируют как шпильманы, пифары (*Pfiffer*), трубачи, барабанщики и корнетисты (*Zinkenpleser*) [462:740–744]. Но почти все записи, сделанные после 1600 г., используют обозначение «музыкант»: *Musicus*, *musico*, *Musicant* [462:738–744].

ГЛОССАРИЙ

(определения даны кратко и не могут заменить статьи энциклопедического словаря)

ALTA, ALTA-АНСАМБЛЬ, см. АНСАМБЛЬ...

АНСАМБЛЬ ALTA, *alta capella* (от *alta musica* — «музыка инструментов гросси») — характерный для позднего Средневековья ансамбль из трех-четырех (иногда более) духовых инструментов (шалмен, сакбут и т. п.) со своим репертуаром (прежде всего танцевальным, например, бассаданца), основанным на импровизированном многоголосии (см. илл. на с. viii, 103).

БАССАДАНЦА, бас-данс — придворный танец, исполнявшийся в XV в. ансамблем типа *alta*; один инструменталист играл записанную мелодию нижнего голоса (тенора) с подобающей ритмизацией, а прочие (чаще двое) импровизировали остальные голоса. Сохранились, в основном, нотированные мелодии тенора, но также и отдельные образцы записанных импровизаций верхних голосов (см. нотный пример 25).

БЛОКФЛЕЙТА (нем. Blockflöte; англ. recorder; итал. flauto a beco, flauto dolce) — продольная флейта XI–XVIII вв. с клювовидным мундштуком, внутри которого пробка (нем. Block) сужает вдвунное отверстие до узкой щели.

БОМБАРДА (фр. *bombarde*) — принятое во Франции и отчасти в Германии обозначение различных типов шалмея (кроме сопранового, см. илл. на с. 357 внизу).

БРАНЛЬ (фр. *bransle, branle*; итал. *brando*; англ. *brawl*) — оживленный двухдольный ренессансный танец французского фольклорного происхождения. В XV в. исполнялся и как завершение бас-данса.

ВИЕЛА, вьель, фиддл, фидель (фр. *viele, vielle*; лат. *viella, vidula, vitula, viola*; стпров. *viula, viola*; англ. *fiele, fiddle, fedylle, ffidil, ffythele*; нем. *Fiedel, Videl*) — обозначение смычкового инструмента с лютнеобразным или гитарообразным корпусом и с прикрепленным к нему отдельно изготовленным грифом. Типологически различимы виела как «средневековая виола» XII–XIII вв., при игре располагаемая на коленях (см. илл. на обложке), и собственно «средневековый фидель» XIII–XIV в., виела в узком смысле (см. илл. перед оглавлением).

ВИОЛА (итал. *viola*; англ. *viol, violll*) — семейство смычковых инструментов с 5–7 струнами, с плоской задней стенкой корпуса, навязными ладами на грифе, распространенное с конца XV в. по вторую половину XVIII в. Сопрановая (*violletta, pardessus de viole*) и альтовая (*taille de viole*) виолы в ранний период существования инструмента, как и прочие (теноровая, басовая), при игре располагались вертикально.

ВИОЛА ДА ГАМБА (итал. *viola da gamba*) — теноровая виола.

ГРОССИ (итал. *grossi, alta musica*; фр. *haut, haut instruments*; англ. *high instruments*) — по жонглерской классификации, громкозвучные, зычные (блистательные) инструменты — медные и многие деревянные духовые (шалмен, поперечные флейты) инструменты, большинство ударных.

ДУЛЬЦИАН (нем. *Dulzian*; англ. *curtle, curtal, curtall, corthol, curtoll*) — ренессансный фагот, изготавливавшийся из цельного куска дерева; происходит от тенорового шалмея.

КАПСУЛЬНЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ — группа распространенных в средние века в Европе духовых инструментов с тростью внутри полый капсулы (нем. *Mundkapsel, Windkapsel*; англ. *wind-cap, reed-cap*), которая одной своей стороной надета на трость инструмента, укрывая её наподобие чехла,

а с другой имеет вдвунное отверстие. Исполнитель дует в него, не касаясь трост-ти губами. К ним принадлежат помимо корнамузы всевозможные капсульные шалмеи (нем. Schreierpfeifen, у Преториуса: Schryaer, см. также РАУШП-ФАЙФ), крумхорн, кортхольт, сордун.

КОРНАМУЗА (итал. cornamusa) — ренессансный духовой язычковый капсульный инструмент с закрытым раструбом (воздух выходил через боковые отверстия внизу).

КОРNET, см. ЦИНК.

КРОТАЛИ — малые металлические тарелочки, часто в руках танцовщиков (в неко-торых средневековых текстах crotali — обозначение кастаньет).

КРУТ, крота (лат. chogus; англ. crot, crowd, от уэльск. crwth) — средневековая смычковая лира (смычковая ротта), см. илл. на с. 356 вверху.

НАКРЫ — средневековый ударный (чаще воинский) инструмент (мембранофон) типа парных литавр, крепившихся на коне; см. также примечание 298.

ОРГАНИСТР, колесная лира, см. примечание 317, см. илл. на с. 195, 233.

ОРГАН-ПОРТАТИВ (нем. Portativ, Orgel-Portativ) — миниатюрный переносной (на ремне) орган с лабиальными трубками, с которым управлялся один инстру-менталист, одной рукой играя на клавишах, а другой подкачивая мех.

ПИФАР (итал. pifaro; нем. Pfeifer; англ. piper) — 1) городской (муниципальный) менестрель-инструменталист (трубач и т. п., см. илл. на с. 363, 367); 2) игрец на любом духовом инструменте вообще; 3) игрец на шалмее (в отличие от про-чих, в перечислениях).

ПЛАТЕРШПИЛЬ (нем. Platerspiel, англ. bladder pipe, староангл. bleddirpipe) — один из *капсульных духовых инструментов* (см. выше) с особым отличием: если капсулы обычно жесткие, то у платершпилей в этой роли использовался пузырь животных (чаще свиной; англ. bladder); см. илл. на с. viii; из-за этой де-тали платершпиль занимает промежуточное положение между капсульными инструментами и волынкой (от ее мелодических трубок все они, по-видимому, произошли).

ПОРТАТИВ — то же, что и ОРГАН-ПОРТАТИВ.

ПОШЕТ — (фр. pochette; итал. sordina, sordone; нем. Taschengeige [букв. «карман-ная скрипка»], Tanzmeistergeige) — миниатюрный ребек (позднее — малая скрипка) с предельно узким корпусом и с высокой тесситурой; инструмент уме-щался в кармане учителя танцев.

ПСАЛТЕРИЙ (лат. psalterium) — обозначение древних и средневековых щипковых инструментов (наподобие русских гуслей) с корпусом различной формы; звуко-извлечение: игра на открытых струнах, см. илл. на с. 365.

РАУШПФАЙФ (Rauschpfeife, rausspfeife, Rhawschpfeiffe, russ pfeif) — в средние века в Германии и Нидерландах так обозначали шалмеи и, главным образом, капсульные шалмеи (см. выше о *капсульных инструментах*).

РЕБЕК (лат. rebeca, rebecum; англ., фр. rebec, rubeba, gigue, jig) — смычковый ин-струмент чаще грушевидной формы; сужающаяся часть резонаторного корпуса служила грифом. В известной мере — предок скрипичного семейства, см. илл. на с. 362 (внизу), 365.

РОТТА (rota, rotta, rotte) — 1) самый распространенный в зап. Европе еще с язы-ческих времен щипковый инструмент, по форме часто напоминающий античную лиру, см. илл. на с. 359 вверху; 2) треугольный псалтерий.

САКБУТ (фр. saqueboute, sacque-boute, итал. trombone) — средневековый и ренессансный тромбон, см. илл. на с. 367.

СОТТИЛИ (итал. sottili; фр. bas, instruments bas; англ. low instruments) — по жонглерской классификации, группа тихозвучных (мягких, изысканных) инструментов (щипковые, смычковые, блокфлейты, органист и т. п.).

ТАМЕРЛИН — см. ТЕЙБОР-ПАЙП.

ТЕЙБОР-ПАЙП, тамерлин (англ. tabor-pipe, pipe and tabor; нем. Tamerlin) — предназначенное одному исполнителю сочетание двух инструментов: тамбурина («провансальский» барабан) и одноручная флейта, см. илл. на с. 8, 158, 362 (вверху).

ФЛЕЙТА, см. БЛОКФЛЕЙТА.

ФЛЕЙТА ТРАВЕРСО — поперечная флейта.

ЦИНК, корнет (нем. Zink; итал. cornetto; англ. cornett; фр. cornaboux) — деревянный духовой инструмент XV—XVII вв. с чашеобразным мундштуком и с игровыми отверстиями. Его красивый светлый тембр (вроде смягченного трубного) происходит, возможно, от объединения свойств медных (звукоизвлечение от вибрации губ) и деревянных инструментов.

ЦИСТЕР, цистра (фр. cistre, sistre; итал. cetra; нем. Cither, Zither; англ. cittern) — щипковый инструмент XV—XVII вв. с металлическими струнами (4—12), на которых играли плектром. Развился из цитолы.

ЦИТОЛЬ (фр. citole; итал. cetra, cetera; нем. Zitel) — средневековая лютня, распространенная в XIII—XIV вв., на которой играли плектром (в форме палочки).

ШАЛМЕЙ (нем. Schalmei; англ. shawm); — деревянный духовой (язычковый) инструмент с двойной тростью, с прямым коническим стволом и с широким рас-трубом, см. илл. на с. 4, 8, 103, 260, 352. Басовый, теноровый и т. п. варианты шалмейного консорта назывались в ряде регионов бомбарда, поммер. Бомбарду считают также самостоятельным консортом, к которому присоединили шалмей в качестве сопранового инструмента, см. илл. на с. 357 (внизу).

УКАЗАТЕЛЬ ЗАГоловков и зачинов (инципитов) на языке оригинала

- «Бевис Гемптонский» — Bueve de Hantone, Boeve de Haumtone, англо-нормандский роман XIII в.
- «Безденежье злее всех бед» — *Faulte d'argent, c'est douleur non pareil*, популярная песня, упоминаемая у Рабле [135:210].
- «Беовульф» — Beowulf, англосаксонская поэма, сложена ок. 700 г.; записана в X в.
- «Берта Большеногая» — Berte aus grans Piés, роман XIII в., автор: менестрель Адене ле Руа [ШКЧ].
- «Битва пороков с добродетелями» — Bataille des vices contre les vertus, поэма-памфлет XIII в., автор: Рютбеф (Rutebeuf).
- «Битва при Аннезене» — La Bataille d'Annezin, стфр. жеста.
- «Брут» («Деяния бриттов», «Роман о Бруте») — Brut (Geste de Bretuns, ca. 1155) стфр. повествование; автор: нормандский поэт Вас (Wace). [4:103, 119]; послужил источником для «Брута» Лайамона (ок.1205).
- «Брут» Лайамона — Layamons Brut (ca.1205); [4:119].
- «В Авиньоне на мосту» — Sur le pont d'Avignon, стфр. свадебная песня [135:190, 328, 387, 388].
- «Ваша краса» — Vostre beaulté, песня №13 из сб. Байе.
- «В герцогстве Нормандском» — A la duché de Normandie, песня № 3 из сб. Байе.
- «Вечно вздыхаю» — Souvent souspire, стфр. песня (эстампы?), контрафактурно связанная с эстампидой «Начало мая».
- «Вздремнул я на пути» — Je m'endormi el sentier, песня, упоминаемая у Грокейо; больше нигде не встречается [RQ:132/30–33].
- «Взятие Александрии» — Prise d'Alexandrie, поэма Гильома де Машо (Guillaume de Machaut).
- «Вигалойс» — Wigalois (ca.1205), роман Вирнта фон Графенберга (Wirnt von Gravenberc) [НЛ:69].
- «Видение старого пилигрима» — Le songe du vieil pelerin, аллегорический роман Филиппа де Мезьера (Philippe de Mézières, 1327–1405), государственного и военного чиновника.
- «Видсид» — Vidsid, англосаксонская эпическая песнь.
- «Виллехальм», — Willehalm (ca.1212–1218), неоконченная поэма (роман) Вольфрама фон Эшенбаха.
- Вир, рукопись Вира — Manuscrit de Vire
- «Влюблена в меня жена» — Ma fame m'aume, песня № 49 из сб. Байе.
- «В моем саду» — A mon vergier, песня № 69 из сб. Байе.
- «В первый день мая» — En ce premier jour de mai, песня № 81 из сб. Байе.
- «В плену (у) Амура» — Prison d'Amour (1270), автор: менестрель Бодуэн де Конде.
- «В саду родничок» — En une vergier lez une fontenele, стфр. песня RS 594.
- «Все цветет» — A l'entrada del tens clar, стпров. песня.
- «Вселенская гармония» — Harmonie universelle (1636–7), трактат Мерсенна.

- «Вы полновластны выбирать» — Je vous donne pleine puissance, песня № 55 из сб. Байе.
- «В этом месяце мае» — Ce mois de may, песня № 72 из сб. Байе.
- «Ги де Бургонь» — Gui de Bourgogne (жеста).
- «Гильом из Доля» — Guillaume de Dole ou la Rose, первый роман с музыкальными вставками (1212 г.), автор: Жан Ренар (Jean Renart) [DLF:349–350].
- «Грушевое дерево такое плодоносное» — Le poyrier qui charge souvent, песня № 53 из сб. Байе.
- «Гюон из Бордо» — Huon de Bordeaux (XII в.) [FJA:347].
- «Даурель и Бетон» — Daurel et Beton (стпров. эпос XII в.) [FJA:№ 49].
- «Два странствующих жонглера» — Le deux treveor ribauz; фавлю Рютбефа (Rutebeuf).
- «Дворянский сад» — Jardin des nobles, XV в.
- «Дивная милосердная Богоматерь» — Belle tres douce Mere Dieu, песня № 11 из сб. Байе.
- «Добрый Герхард» — Der gute Gerhard; автор: Рудольф фон Эмс (Rudolf von Ems).
- «Долопатос, или о короле и семи мудрецах» — Li Romans de Dolopathos; роман в виде перевода на стпр. латинского повествования Dolopathos sive de rege et VII sapientibus Иоанна де Альта Сильвы, нач. XIII в.
- «Домашняя книга» — Das Hausbuch des Fyrsten Waldburg-Wolfegg, XV в.
- «Доон из Майнца» — Doon de Maience (жеста).
- «Дюрмар», «Дюрмар Гальский» — Li romans de Durmart le Galois, стпр. «рыцарский» роман [271].
- «Жалоба...» см. «Здесь жалоба ...»
- «Жалоба Тристана» — Lamento di Tristano, эстампы из Lo.
- «Жан и Блонда» — Jehan et Blonde.
- «Жизнеописания знаменитейших старинных провансальских поэтов, процветавших во времена графов Прованса...», автор: Жан де Нострдам, см. [376].
- «Запою, не удержусь» — Chanter m'estuet, quar ne m'en puis tenir, песня, упоминаемая у Грокейю [RQ:132/1–7].
- «Защитник дам» — Champion d Dames, поэма Мартена Лефрана (1410–1463).
- «Здесь жалоба по поводу именованья жонглер, которую Г.Рикьер направил королю Кастилии в год 1274» — Aiso es suplicatio, que fe Gr.Riquier al rey de Castela per lo nom d[els] joglars..., поэма Гиравта Рикьера в виде послания королю Альфонсо X.
- «Ивейн»; см. «Рыцарь со львом».
- «Игра о Нейдхарт» — Neidhartspiel, XIV в. [НЛ:56; ИНЛ:95].
- «Игра о Робене и Марион» — Jeu de Robin et Marion, песа-представление Адама де ле Аль (Adan de le Ale) с нотированными песнями-вставками, XIII в.
- «Изабелла» — Isabella, эстампы из Lo.
- «Исповедь влюбленного» — Confessio Amantis (1390), на среднеанглийском яз., автор: Джон Гауэр (Gower 1330–1408).
- «Искусство кастильской поэзии» — Arte de Poesia castellana, трактат Хуана дель Эсины (Juan del Encina).

- «История Кастеляна Кузи» — (Li romans de) Chatelain de Coucy (конец XIII в.), автор: Жакмон (Jacquemont Sakesep), или Жакмес, или Жак Бретель, см. [ШКЧ:148; 94:297; 507:12–15].
- «История разрушения великой Трои» — Istoire de la Destruction de Troye la Grant (ca.1450), мистерия Жака Миле (Jacques Milet).
- «Источник радости» — Chominciamento di Gioia, эстампы из Lo.
- «Карлмайнет» — Karlmeinet (ca.1320), сб. историй о Карле Великом, составлен неизвестным шпильманом-грамотником [НЛ:89].
- «Кастелянша из Вержи» — La Chastelaine de Vergy, стфр. роман XIII в.
- «Кембриджские песни» — Cambridge songs, сб. «вагантско-голиардских» лат. (и др.) песен.
- «Кентерберийские рассказы» — Canterbury Tales, автор: Джеффри Чосер.
- «Клеомадес» — Cléomadès, рыцарский роман менестреля Адене ле Руа (Adenet le Roy), конец XIII в.
- «Книга благой любви» — Libro de Buen Amor, автор: Хуан Руис, архипресвитер из Иты, XIV в.
- «Книга добродетелей» — Der tugende buoch. Luzern, 1382 [511:69, Anm.121].
- «Когда начинаешь любить» — A l'entrant d'amors, зачин песни (эстампы), упоминаемый у Грокейо [RQ:132/21].
- «Когда соловей» — Qant li rosignols, (Paris BN fr.20050 fol.39v); Quant li louseignolz («Chansonniere Roi», Paris BN fr.844 fol.83), песня, упоминаемая у Грокейо (как cantus coronatus) и сохранившаяся в двух версиях: RS 1149 и RS 1559 [NOHM:Vol.2, 239–240].
- «Коль меня зовут Робен, полюблю я Марион» — Puisque Robin j'ay a nom, Jaimeray bien Marion, песня № 64 из сб. Байе.
- «Комедия» — Commedia (позднее — так назыв. Commedia Divina, «Божественная комедия») Данте Алигьери (1265–1321).
- «Корабль дураков» — Das Narrenschiff (1494), стихотворная сатира Себастьяна Бранта (Sebastian Brant).
- «Королева цветов» — Roïne de flours, песня № 14 из сб. Байе.
- «Король английский бросил вызов» — Le roy Englois se faisoit appeler, песня № 87 из сб. Байе.
- «Корона» — Die Krone (ca.1215—1230), роман Хайнриха фон дем Тюрлина (Heinrich von dem Turlin).
- «Красноречие в любви, право, неуместно» — En fait d'amour beau parler. песня № 79 из сб. Байе.
- «Кудруна» — Kudrun, нем. поэма первой трети XIII в.
- «К утешенью сочинен напев» — Pour conforter fais un son, песня Тибо Шампанского.
- «Ланселот» («Ланселот или Рыцарь телеги») — Lancelot, ou le Chevalier de la charrette, роман Кретьена де Труа (Chrétien de Troyes, XII в.).
- «Лекарство фортуны» — Remède de Fortune, поэма Гильома де Машо.
- «Лэ об Аристотеле» — Lai d'Aristote, фаблио Анри д'Андели (Henri d'Andeli), XIII в.
- «Лэ о белом рыцаре» — Lai du blanc chevalier.

- «Лэ о Граэланте» — *Lai de Gralant*.
- «Лэ о жимолости» — *Lai de Cabrefoil* (стпров., так в тексте «Фламенки», ст.591.), *Lai du Chievrefeuil* (стфр.).
- «Лэ о Тинтажеле» — *Lai de Tintagoil* (стпров., так в тексте «Фламенки», ст.592).
- «Любовная сокровищница» — *Le Tresor amoureux*, поэма Жана Фруассара (Froissart, ca.1337–1404/10).
- «Любовные шахматы» — *Echecs amoureux*, стфр. поэма (1370–80).
- «Любовный плен» — *La Prison amoureuse*, поэма Жана Фруассара (Froissart, ca.1337–1404/10), датируемая 70-ми годами XIV века.
- «Май...» — *Der mai mit lieber zal*, песня Освальда фон Волькенштейна [ДТЦ:Jg.9/Teil 1.(Bd.18), S.179–181].
- «Май пришел» — *Mayen zeit*, песня псевдо-Нейдхарта [435:72].
- «Май, твоя чудесная пора» — *Mey din wunnenbernde zyt*, песня Нейдхарта фон Ройенталя [548:196–7].
- «Маленький сад практической музыки» — *Hortulus musices practice* (Lpz., 1514), трактат У. Бурхарда (Uldaricus Burchard).
- «Малютка Жан Сентре» — *Petit Jean de Sainttrj* (ca.1456), прозаический роман Антуана де ля Саль (Antoine de la Sale, 1388/98–1461/9).
- «Манекин» — *Manekine*.
- «Манфредина» — *La Manfredina*, эстампы из Lo.
- «Мелиадор» — *Miliador*, рыцарский роман Жана Фруассара.
- «Младший Титурель» — *Der jÿngere Titurel* (ca.1270), роман Альбрехта фон Шарфенберга, использовавшего здесь напев из «Титуреля» Вольфрама фон Эшенбаха [199:265].
- «Моя любовь, моя высшая радость» — *M'amour et ma parfaicte joye*, песня №68 из сб. Байе.
- «Наверняка никогда б не подумал» — *Certes mie ne cuidois*, зачин песни (эстампы), упоминаемый у Грокейо [RQ:132/21].
- «Назидание» — *Didascalicon*, (ca.1127), трактат Гуго Сен-Викторского (Hugo de Sancto Victore).
- «Начало мая» — *Kalenda maya*, стпров. эстампида с текстом Раймбаута де Вакейраса, см. [Musikwerk:Heft 2, 43, № 25c].
- «Нейдхарт-Лис» — *Nidhart-Fux*, XV в. [НЛ:56; ИНЛ:95].
- «Немецкое пособие по музыке ...» — *Musica getutscht...*, (Базель, 1511), автор: Себастьян Вирдунг (Viridung).
- «Не спеть тому, кто не силен в напеве» — *No sap chantar qui so non di*, песня Джауфре Рюделя, см. [325:83].
- «Новый Ренар» — *Renart le Nouvel*, роман Жакмара Желе из Лилля, датировка: ок. 1288–1290; см. [ИФЛ:149].
- «О барабанщике» — *Des Tabureors*, анонимная поэма XIII в.
- «Об изобретении и использовании музыки» — *De inventione et usu musicae*, трактат Иоанна Тинкториса (1445-1511), датировка: ок.1485–87.
- «Однажды поутру» — *L'aultre jour, par ung matinet*, песня № 103 из сб. Байе.

- «Окассен и Николетта» — *C'est daucasin et nicolete*, анонимная песня-повесть (cantefable) конца XII — начала XIII вв. [182; ШКЧ:192–203].
- «О лицемерии» — *De l'hypocrisie*, поэма Рютбефа (Rutebeuf), [ИФЛ:162].
- «О моем дружке злословят» — *On a mal dict de mon amy*, песня №74 из сб. Байе.
- «О музыке» — *De musica*, трактат Иоанна де Грокейо (ок. 1300) см. [RQ].
- «О народном красноречии» — *De vulgare eloquentia*, трактат Данте.
- «Они обманщики и плуты» — *Ils ont menty*, песня № 78 из сб. Байе.
- «Ориолан» — *Oriolanz en haut solier*, стфр. песня R 1312 из сб. Сен-Жермен, см. [174:19].
- «Оркезография» — *Orchisographie*, хореографическое пособие Арбо.
- «О семи таинствах» — *De septem sacramentis*, трактат XIII в.
- «О сущности вещей» — *De proprietatibus rerum*, трактат Варфоломея Английского, XIII в.
- «О трех добродетелях» — *Des trois vertus*, поэма менестреля Ватрике.
- «Паломничество жизни человеческой» — *The Pilgrimage of the life of man*, поэма Джона Лидгейта (ок. 1370 — ок. 1450).
- «Пантагрюэль», Пятая книга — *Le Cinquiesme et Dernier Livre des faicts et dits hïtoïques du bon Pantagruel*, раздел романа Рабле.
- «Пантера любви» — *Le Dit de la Panthure d'Amours*, поэма (?) Николя де Марживаля, XIII в.
- «Парцифаль» — *Parzival*, роман Вольфрама фон Эшенбаха.
- «Пение птиц» — *Chant des Oiseaux*, шансон Клемана Жанекена (Janequin, ca.1485–1558).
- «Первым майским днем» — *En ce premier jour de mai*, песня № 81 из сб. Байе.
- «Персеваль Гальский» — *Perceval le Gallois*, повествование, датируемое ок. 1220.
- «Песни во славу Девы Марии» см. «Песнопения...»
- «Песнопения во славу Девы Марии (Св.Марии)» — *Cantigas de Santa Maria*, сб. песен, приписываемый кастильскому королю Альфонсо X Мудрому (Alfonso X El Sabio), XIII в.
- «Песнь о нибелунгах» — *Der Nibelungen Liet* (ca.1200/1203).
- «Песнь о Роланде» — *Das Rolandslied*, нем. вариант одноименного стфр. эпоса, выполненный по заказу баварского герцога ок.1133 г. клириком Конрадом Регенсбургским (Pfaffe Konrad).
- «Песня о монашеских орденах» — *Chanson des Ordres*, поэма Рютбефа (Rutebeuf), см. [ИФЛ:162].
- «Печальюсь и думой охвачен» — *Triste et pensif suis*, песня № 99 из сб. Байе.
- «Поверьте, мне не до забав» — *Et cuidez vous que je me joue*, песня № 62 из сб. Байе.
- «Повесть о герольдах» — *Conte des herauts* менестреля Бодуэна де Конде.
- «По возвращении моем из Прованса» — *Au repertier que je fis de Prouvance*, стфр. песня R 624, см. [Musikwerk:H.2, 43, № 25b].
- «Поучение» — *Ensenhamen* (ca.1170), поэма Гираута де Кабрейры (Guiraut de Cabreira), адресованная вымышленному жонглеру Кабра, один из трех извест-

- ных образцов жанра *ensenhamen* («назидания жонглеру»); остальные сочинили в XIII в. Гираут де Калансон и Бертран де Парис, см. [166:132–136].
- «Прекрасная Иоланта» — *Bele Yolans en ses chambres seoit*, песня из сб. Сен-Жермен (RS 1847).
- «Прекрасный незнакомец» — *Le Bel inconnu* (ca.1200), роман Рено де Боже (*Renaud de Beaujeu*) [94:221–233].
- «Пробудитесь, пикардийцы и бургундцы» — *Réveillez-vous, Piccars et Bourguignons*, песня № 138 из рукоп. «А».
- «Прощайте, любовь моя» — *A Dieu mes amours*, песня № 83 из сб. Байе.
- «Пташка на кусте шиповника» — *Bryd one brege*, среднеанглийская песня (ок. 1300); по каталогу К. Брауна (C. Brown) и Р. Робинса: № 521. [NOHM:Vol.III, 113].
- «Птичий совет» — *A Parliament of Birds*, англ. поэма (ок. 1350).
- «Птичья месса» — *La messe des oiseaux*, поэма менестреля Бодуэна де Конде.
- «Пятая и последняя книга о героических подвигах славного Пантагрюэля», см. «Пантагрюэль».
- «Радость цветущая, дозвоьте насладиться» — *Fleur de gaicti, donez moy joye*, песня № 30 из сб. Байе.
- «Ричард Львиное Сердце» — *Richard Coer de Lion*, англ. роман.
- «Робер-Дьявол» — *Robert le diable*.
- «Роман об Александре» — *Le roman d'Alexandre*, стфр. стихотворный роман XII в.
- «Роман о Бруте», см. «Брут».
- «Роман о Горне» — *Le roman de Horn*, роман о благородном юноше Горне, распространившийся в Англии менестрелями [4:122].
- «Роман о графе Анжуйском» — *Le roman du Comte d'Anjou*, роман Жана де Маллара, датировка: ок. 1316.
- «Роман о Груше» — *Le roman de la poire*, аллегорическая куртуазная поэма мессира Тибо, XIII в. [94:103; FJA:№ 118].
- «Роман о кастеляне из Куси» (или: «Роман о владельце замка Куси и Даме Де Файель») — *Le roman du Chastelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, стфр. роман.
- «Роман о Лисе» («Роман о Ренаре») — *Le roman de Renart*, стфр. стихотворный животный эпос рубежа XII–XIII вв.
- «Роман о Розе» — *Le roman de la rose*, стфр. роман, XIII в., авторы: Гильом де Лоррис (*Guillaume de Lorris*) и Жан де Мен (Жан Хромой — *Clopinel, Jean de Meun*) [94:56, 103].
- «Роман о семи (римских) мудрецах» — *Le roman des sept Sages*, стфр. повесть в стихах (ок. 1155); много переработок той же легенды (в т. ч. в прозе) появилось позднее, например, латинское повествование Иоанна де Альта Сильвы и др., см. выше «Долопатос».
- «Роман о Трое» — *Le roman de Troie*, роман Бенуа де Сент-Мора, «мэтра Бенуа» (*Benoit de Sainte-Maure*), датировка: ок. 1180–1190.
- «Роман о фиалке (о Фиалке)» — *Le roman de la Violette ou de Gerart de Nevers*, роман Жербера де Монтрейль (*Gerbert de Montreuil*), датировка: ок. 1227–1229 [ШКЧ:204].
- Рукопись Вира — *Manuscrit de Vire*.

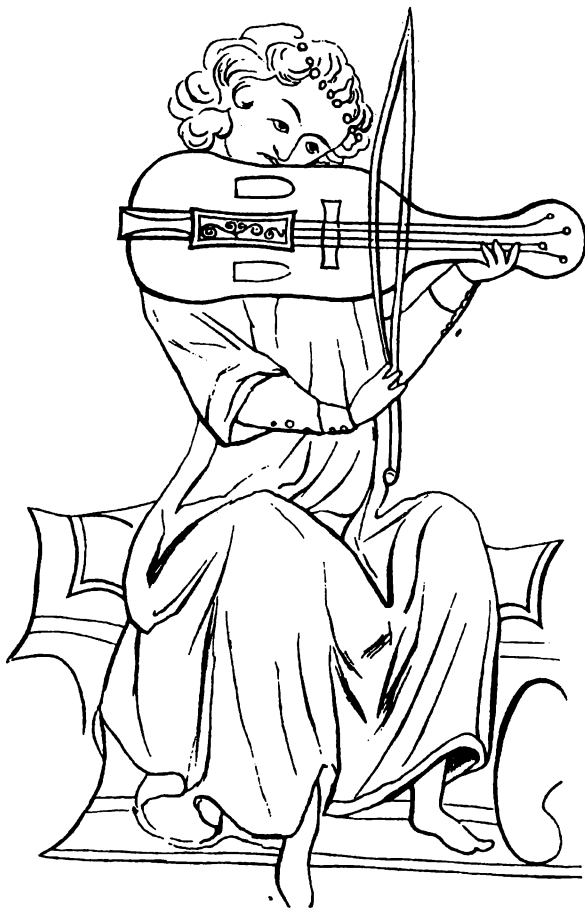
- «Руодлиб» — Ruodlieb, латинская поэма неизвестного монаха монастыря Тегернзее, XI в. [НЛ:23, 30; ИНЛ:40—41].
- «Рыцарь попутая» — Chevalier de Paragau.
- «Рыцарь со львом, или Ивейн» — Le chevalier au lion (ca.1176-1181), роман Кретьена де Троя (Chrétien de Troyes); автор немецкой версии: Гартман фон Ауэ (Hr Hartmann von Ouwe, ca.1170—1215).
- «Саксонское зеркало» — Sachsenspiegel, судебник VIII—IX вв.
- «Сердечко» — Le petit coeur, песня, упомянутая Дю Файлем [269:35].
- «Сладчайший помысел» — Tres doux penser, песня № 57 из сб. Байе.
- «Словно единорог» — Ausi com l'unicorne, песня в жанре орнаментированного пения (cantus coronatus), упоминаемая у Грокейо [RQ:130/38—39]. Тот же инципит у песни RS 2075 [555:30; МММА:Vol.XII, 290—298].
- «Смертный час» — Die Todesstunde, гравюра на меди Майра фон Ландсхута, 1499 г. [343:27].
- «Смерть Артура» — Morte Arthure, поэма (роман) Томаса Мэлори.
- «Солнцем май озарил» — Meie, dm liehter schin, песня Нейдхарта фон Ройенталя (Hr Ndhart, Neidhart von Reuentel, ca.1180—1237) [ДТЦ:XXXVII/1, Bd.71, S.6, 24, 41].
- «Соловей в лесочке» — Le Rossignol du bois joly, песня, упомянутая Дю Файлем [269:35].
- «Соломон и Морольф» — Salmon und Morolf, немецкий шпильманский эпос.
- «Спой, петушок золотой» — Sing ein guldlein hup, песня Нейдхарта фон Ройенталя (Hr Ndhart, Neidhart von Reuentel, ca.1180—1237).
- «Страстное любовное влечение» — Le grant desir d'aume, песня № 25 из сб. Байе.
- «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь» — Sir Gawayne and the Green Knight, англ. роман.
- «Титурель» — Titurel, неоконченный роман Вольфрама фон Эшенбаха в виде двух стихотворных фрагментов, см. [199:265; 228:151; ИНЛ:75].
- «Торжество любви» — Trionfo d'Amore, поэма Петрарки, 1360.
- «Тристан» — Tristan (1205—1215), роман Готфрида Страсбургского (Meister Gottfried von Strassbourg, ум. ок. 1220). Роман продолжен Ульрихом фон Тюргеймом и Генрихом фон Фрейбергом [94:65].
- «Тристант и Изальда» — Tristrant und Isalde (ca.1170—1180), роман Эйльхарта фон Оберге (Eilhart von Oberge), брауншвейгского министеряла.
- «Троил и Крizeiда» — Troilus and Criseyde, автор: Джеффри Чосер (Chaucer).
- «Троянская война» — Der Trojanische Krieg, незавершенный роман Конрада Вюрцбургского (Meister Kuonrvt von Wyrzeburg, 1220/30—1287) [393].
- Турнир Антихриста — Li Tornoimenz de l'Antecrit (1234), автор: Гюон де Мери (Huon de Mery).
- «Увы» — Helas, песня № 39 из сб. Байе.
- «Увы, замуж отдал меня отец» — Helas, mon pere m'a mariee, песня, упомянутая Дю Файлем [269:35].
- «Увы, зачем» — Hellas pourquoi, песня № 91 из сб. Байе.
- «Универсальное музотворение» — Musurgia universalis... (1650), трактат Афанасия Кирхера.

- «Утешьте мое сердечко» — *Reconfortez le petit coeur de moy*, песня № 21 из сб. Байе.
- «Фаблио об арфисте» — *De harpour*.
- «Фламенка» — *Flamenca*, анонимный стпров. роман XIII в.
- «Флориан и Флорета» — *Florian et Florete*.
- «Цветок Вилабертрана» — *La flor de Vilabertran*, традиционная каталонская песня (нотный пример 12).
- «Через лес зеленый шла совсем одна» — *Toute sole passerai le vert boschage*, рондель (зачин песни), упомянутый у Грокейо [RQ:132/15].
- «Энгельхард» — *Engelhart*, роман Конрада Вюрцбургского.
- «Энеида» — *Eneit* (ca.1189), куртуазный роман Хайнриха фон Фельдеке (Нкг Heinrich von Veldeke, вторая полов. XII в.), вольное переложение стфр. романа «Эней».
- «Эней» — *Roman d'Eneas*, анонимный стфр. роман XII в. [94:51–64].
- «Эрек» — *Erec* (ca.1190), роман Гартмана фон Ауэ (Нкг Hartmann von Ouwe, ca.1170–1215).
- «Эрек и Энида» — *Erec et Enide* (вскоре после 1160 г.), роман Кретьена де Труа (Chrétien de Troyes).





Der Remmar der Vidiller.



Шпильман Райнмар Фиделер (букв. «виелист»), играющий на виеле. Иллюминация из Большой Гейдельбергской рукописи (*Manessische Handschrift*), XIII в., (контурная прорисовка выполнена в XIX в.).



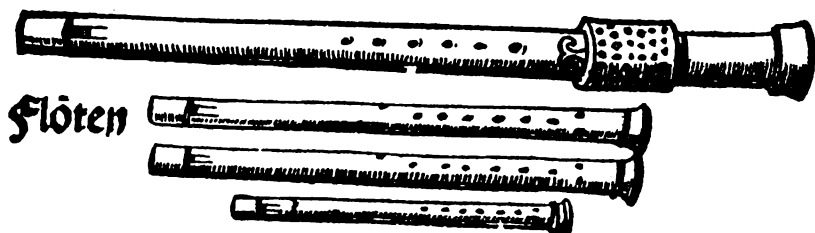
Певец эпоса с арфой. Миниатюра X в. из рукописи Кэдмон, Бодлеянская библиотека, Оксфорд (контурная прорисовка).



Дуэт шпильманов: волынка (с двумя бурдонными трубками) и раушпфайф. Гравюра Зебальда Бехама (1500—1550).



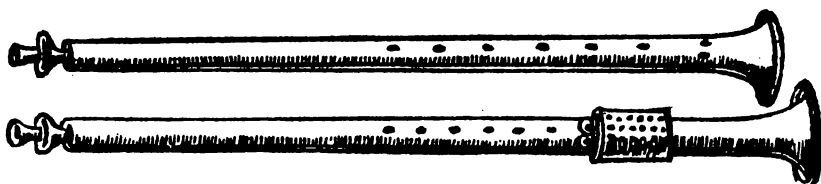
Царь Давид играет на трехструнном круте. Контурная прорисовка миниатюры из южнофранцузской рукописи XI в. (Paris, BN lat. 1118), начало тонария, fol. 104.



Консорт продольных флейт из «Немецкого пособия...» Вирдунга (1511).



Войсковой рог. Контурная прорисовка миниатюры из рукописи X в.
(London, British museum).



Schalmey Bombard

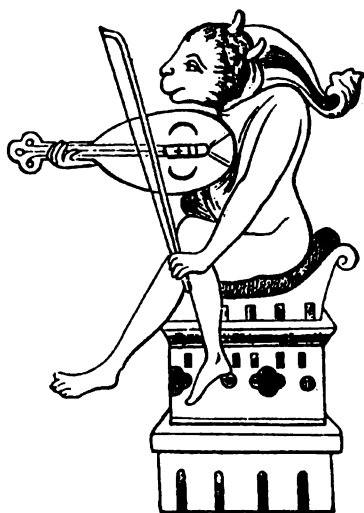
Шалмей и бомбарда из «Немецкого пособия...» Вирдунга (1511).



Медведчица и медведь с волынкой. Гравюра из аугсбургского лубка (Flugblatt) XVI в.



Игрец на ротте (на круглом псалтерии?).
Контурная прорисовка миниатюры из рукописи XII в.



Скульптура из Амьенского собора XIII в., изображающая чертенка
с трехструнной виолой (контурная прорисовка).

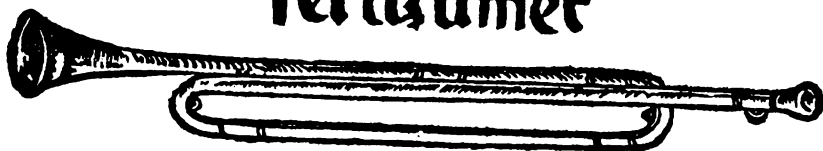


Шпильман-лютнист играет, сидя на подоконнике купальни.
Рисунок пером из «Домашней книги»
(*Das Hausbuch des Fuersten Waldburg-Wolfegg*) XV века.



Семья менестреля; отец (с дрессированной обезьянкой на плече) играет на трубе, справа жена и ребенок, а слева видны развешанные листки с изображением акробатических номеров. Фрагмент гравюры из «Домашней книги» (*Das Hausbuch des Fuersten Waldburg-Wolfegg*) XV века.

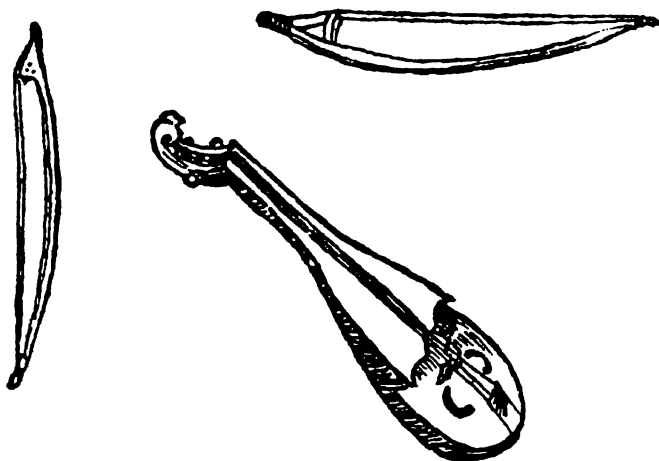
Feldtrüme



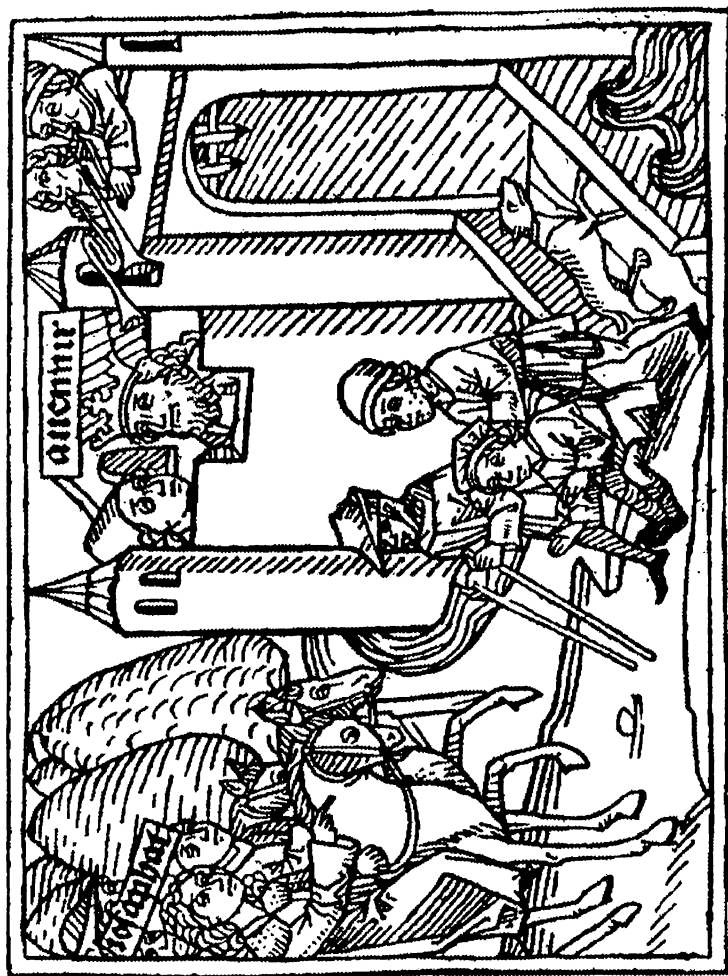
Витая труба из «Немецкого пособия...» Вирдунга (1511).



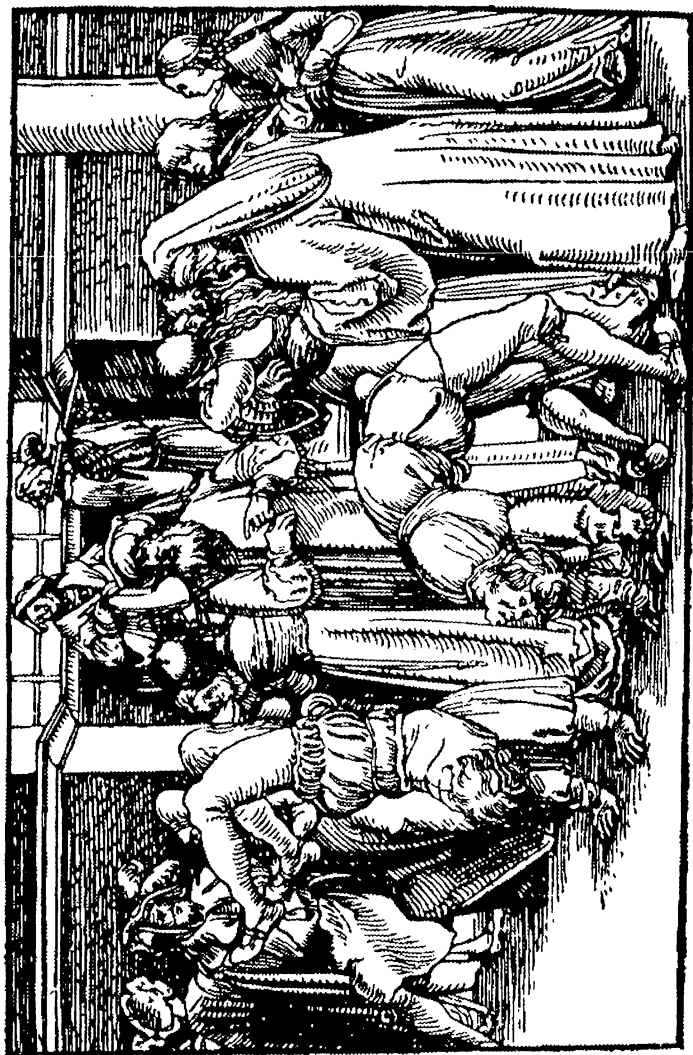
Среди всадников один (в центре) играет на тамерлине (тейбор-пайп), другой — на трубе, а крайний справа держит в поднятой руке, вероятно, продольную флейту. Фрагмент рисунка пером из «Домашней книги» (*Das Hausbuch des Fuersten Waldburg-Wolfegg*) XV века.



Ребек и два смычка к нему из «Немецкого пособия...» Вирдунга (1511).



Два пифара (в правом верхнем углу) играют на трубах на городской надвратной башне, оповещая о прибытии всадников (на переднем плане нищие, просящие у дороги подаяния). Гравюра XV в. из немецкого перевода повести о Варлааме и Иоасафе в версии Иоанна Дамаскина (*Johannes Damascenus, Chronika von Josaphat und Baarlaam. Augsburg: G. Zainer, 1477*).



На переднем плане два жонглера-акробата, развлекающие общество; поодаль в центре видны два менестреля с флейтами (справа флейта траверсо). Гравюра на дереве неизвестного художника начала XVI в., иллюстратора немецких переводов Петrarки (так наз. *Petrarca-Meister*; из книги: *Petrarca, Von der Artzney beyder Glueck des guten und widerwaertigen*. — Augsburg, 1532).



Арион на корме корабля с арфой (в центре) и он же (?) в другом облике на спине дельфина с ребенком (виолой?); справа на берегу виден ансамбль: ребенок, лютица и двое певчих с мензуральными ногами, а у самой воды лежит псалтерий. Гравюра на дереве неизвестного художника начала XVI в. (так наз. *Petrarca-Meister*; из книги: *Petrarca, Von der Artzney bayder Glueck des guten und widerwertigen. — Augsburg, 1532*) на сюжет легенды об Арионе, известной в средние века из «Римских деяний» (*Gesta romanorum*, XIII в.).



Два шпильмана с продольной флейтой и с виелой в купальне.
Фрагмент гравюры Альбрехта Дюрера (1471–1528) *Maennerbad*.



Ансамбль alta. Трое пифаров, играющих на танцах; слева видны два трубача, а пифар справа (с круглым городским гербом на плаще) играет на сакбуте. Фрагмент гравюры Хайнриха Альдегревера «Танцующие на свадьбе» — Heinrich Aldegrever (1502–1558), *Die Hochzeitstaenzer*.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

СОКРАЩЕНИЯ

- «А» — Рукопись XV в.: Manuscrit A. (Paris BN fr.12744).
- Байе — Рукопись XV в.: Manuscrit de Bayeux. (Paris BN fr.9346).
- БВ — Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. — М., 1971.
- БВЛ — Библиотека всемирной литературы. Серия первая. — М.
- ВЛ — Вопросы литературы. — М.
- ВЛФ — Вопросы литературы и фольклора. — Воронеж, 1973.
- ВНМ — Вопросы народного многоголосия, — Тбилиси, 1988.
- ВОИ — Временник Императорского Московского Общества истории и древностей российских. — М.
- ЖМНП — Журнал министерства народного просвещения.
- Изв.АН — Известия Академии Наук.
- ИКСВ — Из истории культуры Средних веков и Возрождения. — М., 1976.
- ИМК — Из истории инструментальной музыкальной культуры. — Л., 1988.
- ИНЛ — История немецкой литературы в 5 томах / Т.1. — М., 1962.
- ИРЛИ — Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом). СПб. итал. — итальянский (язык).
- ИФЛ — История французской литературы / Т.1. М.-Л., 1946. кол. — колонка.
- КЛЭ — Краткая литературная энциклопедия. — М. лат. — латынь, латинский (язык), среднелатинский (язык), по-латыни.
- МКАЭН — Международный конгресс антропологических и этнографических наук, седьмой. — М., 1969/70.
- МКС — Музыкальная культура Средневековья: Теория. Практика. Традиция. — Л., 1988.
- МММА — (Серия нотных публикаций «Монодические памятники Средних веков»; см. ниже, лат. алфавит).
- Мф — Мифы народов мира / Энциклопедия в 2 томах. — М., 1982.
- МЭ — Музыкальная энциклопедия / Т. 1—6. — М., 1973—1982.
- МЭЭС — Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. — М., 1966.
- НЛ — История немецкой литературы в 3 томах / Т. 1. — М., 1985. Пер. — Перевод.
- ОРЯС — Отделение русского языка и словесности Императорской АН.
- ПСС — Полное собрание сочинений.
- РНБ — Российская национальная библиотека. Санкт-Петербург.
- С. (с.) — страница, страницы.
- Сб. — Сборник.
- СВ — Средние века. — М.: РАН, Институт истории.

- СИЭ — Советская историческая энциклопедия. — М.
 сл. — и следующие (страницы, номера).
 СЛЯ — Серия литературы и языка.
 СМ — Советская музыка (ежемесячный журнал). — М.
 СМФ — Славянский музыкальный фольклор. — М., 1972.
 срвнем. — средневерхненемецкий (язык).
 ст. — стих, стихи (перед числами, указывающими порядковые номера цитируемых стихов поэтического памятника).
 староангл. — староанглийский (язык).
 ствнем. — староверхненемецкий (язык).
 стпров. — старопровансальский (язык).
 стфр. — старофранцузский (язык).
 СЭт — Советская этнография (журнал).
 ТИМК — Традиция в истории музыкальной культуры: Античность. Средневековье. Новое время. — Л., 1989 (Проблемы музыкознания. 3).
 ФЭС — Философский энциклопедический словарь / 2 изд. — М., 1989.
 ХФ — Художественный фольклор / Орган фольклорной подсекции литературной секции ГАХН. — II—III. — М., 1927.
 ШИЛ — Шишмарев В. Ф. Избранные статьи: История итальянской литературы и итальянского языка. — Л., 1972.
 ШКЧ — Шишмарев В. Ф. Книга для чтения по истории французского языка. IX—XV вв. — М.; Л., 1955.
 ШФЛ — Шишмарев В. Ф. Избранные статьи: Французская литература. — М.; Л., 1965.
 «А» — Manuscrit A. (Paris BN fr.12744).
 Adelung — J. Ch. Adelung. Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber Oberdeutschen. 4. Theil. Lpz., 1801.
 AdW — Akademie der Wissenschaften.
 Adler-Fs. — Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag. — Wien (u.a.), 1930.
 AfMw — Archiv für Musikwissenschaft. Lpz.; Trossingen.
 AKG — Archiv für Kulturgeschichte. Lpz.; Bln.
 AM — Acta Musicologica. Basel.
 AMRM — Aspects of medieval and renaissance music. A birthday offering to Gustav Reese. / Ed. J. La Rue. — New York, 1966.
 Anm. — Anmerkung.
 AnM — Anuario Musical. Barcelona.
 a.o. — and other (cities, authors, editors)
 Bd. — Band, Bände.
 Bln. — Berlin.
 BN — Bibliothèque Nationale (P.).

- Brockhaus — Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden. Wiesbaden.
- Bt — Boutière J. et A.H.Schutz. Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII et XIV siècles. P., 1964.
- BWQ — Brass and Woodwind Quarterly. Durham (N.H.).
- BzMw — Beiträge zur Musikwissenschaft. Bln.
- ca. — circa («около», «приблизительно»).
- CCM — Cahiers de Civilization Médiévale.
- cf. — confer («сравни»).
- CS — Coussemaker E. de. Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a gerbetina alteram. — Parisiis, 1864 — 1867.
- Diss. — Dissertation, Inauguraldissertation.
- DJbMw — Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft. Leipzig.
- DLF — Bossuat R. (e.a.) Dictionaire des lettres françaises. Le moyen âge. — P., 1964.
- DQC — Dufay quincenary conference. Papers read at the Dufay quincenary conference, Brooklin college, Dec. 6—7, 1974./ Ed. A. W. Atlas. — N.Y.C., 1976.
- DTÖ — Publikationen der Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. — Wien.
- Du Cange — Du Cange C.D. Glossarium mediae et infimae latinitatis. <...>. Niort, 1883.
- DVLG — Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.
- DW — Grimm J. u. W. Deutsches Wörterbuch. — Lpz., 1905.
- e.a. — et autre(s) — «и другой (другие)» город(а), автор(ы).
- ed. — editor; edited by...
- EM — Early Music. London.
- ES — Enciclopedia dello spettacolo, fondata da S.d'Amico. — Vol.5. — Roma, 1958.
- FJA — Appendice III // [284].
- fl. — floruit («процветал»; годы творческой деятельности).
- FNR — Folk narrative research. Some papers presented at the VI Congress of the International Society for Folk narrative research. — Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1976.
- FR — Les fêtes de la renaissance. Études réunies et présentées par J.Jacquot. — P., 1956.
- FR2 — Les fêtes de la renaissance. II. — P., 1960.
- GAKS — Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens./Bd.28. Hrsg. von J.Vincke. — Münster Westfalen, 1975.
- GBR — Giessener Beiträge zur romanischen Philologie. — Giessen: Im Selbstverlag des romanischen Seminars (Heft 19: 1926; Heft 25: 1932).
- GD — Grande dizionario enciclopédico fondato da P.Fedele./ Vol.6. — Torino, 1957.
- GE — La Grande encyclopédie: inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres. — P. 0, 8 (s.a.).
- GLF — Grand Larousse de la langue française en sept volumes./Tome 4. — P., 1975.

- GLM — Das grosse Lexikon der Musik in acht Bänden./ Hrsg. von M. Honegger und G. Massenekil. — Freiburg (u.a.), 1982.
- GodeL — Godefroy F. E. Lexique de l'ancien français. — P., 1964.
- GS — Gerbert M. Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. Ex variis Italiae, Galliae & Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luci donati. — Typis San-Blasianis, 1784.
- GSJ — The Galpin Society Journal. Amsterdam: Zwets & Zeitlinger.
- HLF — Histoire littéraire de la France. P.
- HmT — Handwörterbuch der musikalischen Terminologie./Im Auftrag der Kommission für Musikwissenschaft der AdW und der Literatur zu Mainz hrsg. von H. H. Eggebrecht. Schriftleitung F. Reckow. — Wiesbaden, 1977
- Hrsg. — Herausgeber, herausgegeben von...
- hrsg. — herausgegeben von...
- ibid. — ibidem (лат. «там же»)
- IMS.12. — International Musicological Society. Report of the twelfth congress. Berkeley 1977. — Kassel (a.o.), 1981.
- JAMS — Journal of the American Musicological Society. Richmond.
- Jg. — Jahrgang.
- JM — Jérôme de Moravie: un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII siècle / Actes du colloque de Royaumont — 1989 — sous la direction de Michel Huglo et Marcel Pérès. — P., 1992.
- Karlinger-Fs. — Europäische Volksliteratur. Festschrift für F.Karlinger. — Wien, 1980.
- KBBamberg 1953 — Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress. Bamberg, 1953.Gesellschaft für Musikforschung. — Kassel (u.a.), 1954.
- KBBasel 1924 — Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress. Basel, vom 26. bis 29. Sept. 1924. — Lpz., 1925.
- L. — London.
- Lf. — Lieferung.
- LiF — Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de L'Université de Liège. Fascicule 150. La technique littéraire des chansons de geste. Actes du colloque de Liège (sept.1957). — P., 1959.
- Lo — Manuscript London BM add. 29987.
- Lpz. — Leipzig.
- MD — Musica Disciplina. Roma.
- MeW — The medieval world. — L., 1973.
- Mf — Die Musikforschung. Kassel (a.o.).
- MGB — Musikgeschichte in Bildern. — Lpz.
- MGG — Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher... Hrsg.
- F.Blume. — Kassel (a.o.): Bde. 1—17.
- MIR — La musique instrumentale de la renaissance./ Études réunies et présentées par J.Jacquot. — P., 1955.

- MiscAnglès — Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés./Vols. 81–2. — Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958–1961.
- ML — Music and Letters.
- MMMA — Monumenta monodica medii aevi.
- MOFJ — Morgan R. Old French jogleor and kindred terms. // Romance Philology. — Berkeley and Los Angeles, 1954, p. 279–325.
- MP — Musique et poésie au XVI siècle. — P., 1954.
- MQ — Musical Quarterly.
- MT — Musical Times.
- Müller-Blattau-Fs. — Festgabe für J.Müller-Blattau. — Saarbrücken: Universitäts- und Schulbuchverlag, 1962.
- Musikwerk — Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte hrsg. K. G. Fellerer. — Köln.
- NED — A new English dictionary on historical principles <...>. Vol. 6. — Oxford, 1908.
- NGD — The New Grove Dictionary of Music and Musicians./ Ed. S. Sadie. — L., 1980. Vols. 1–20.
- NGDin — The New Grove Dictionary of musical instruments./ Ed. S. Sadie. — L., 1984. Vols. 1–3.
- NOHM — New Oxford History of Music. — L. (a.o.); Vols.1–10.
- N.Y.C. — New York City.
- OL — Oral literature./ Seven essays. — Edinburgh; L.: Scottish academic press, 1975.
- ÖMZ — Österreichische Musikzeitschrift. Wien.
- OTL — Oral and traditional literatures. — Hamilton: Outrigger, 1982.
- P. — Paris.
- p. — page; pages; pagina.
- P.-C. — Pillet A., Carstens H. Bibliographie der Troubadours. — Halle (Saale), 1933.
- PhKl — Philosophisch-historische Klasse.
- PMA — Proceedings of the Musical Association. Leeds.
- PMM — Studies in the performance of late medieval music. — Cambridge (a.o.), 1983.
- PRMA — Proceedings of the Royal Musical Association. — L.
- PU — Presses Universitaires.
- RBM — Revue belge de musicologie. — Bruxelles.
- RGL — Recueil général des lexiques français du moyen age (XII–XVsiècles)./ T.1–2. — P., 1936–38 (Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Sciences historiques et philologiques, Vols. 264, 269).
- RIM — Rivista italiana di musicologia. — Firenze.
- RLR — Raynouard M. Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine. — P., 81844.
- RM — La Revue musicale. — P.
- RMG — Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. — Köln.
- RMI — Revue de Musicologie. — P.

- RQ — Rohloff E. Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio. — Lpz., 1967.
- RS — Raynauds G. Bibliografie des altfranzösischen Liedes. Teil 1., neu bearbeitet von H. Spanke, hrsg. H. Husmann. — Leiden, 1955.
- S. — Seite.
- SB — Sitzungsberichte.
- Schneider-Fs. — Festschrift Max Schneider <...>. — Lpz., 1955.
- SE — Spielmannsepik./ Hrsg. W. J. Schröder. — Darmstadt, 1977.
- SIMG — Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Lpz.
- Speculum — Speculum. A Journal of Medieval Studies. Cambridge (Mass.).
- SSPM — The social status of the professional musician from the middle ages to the 19th century./ Ed. W. Salmen. — N.Y.: Pendragon press, 1983.
- StM — Studia musicologica academiae scientiarum hungaricae. — Budapest.
- T. — tome (том, тома).
- TL — Tobler A., Lommatzsch E. Altfranzösisches Wörterbuch. — Wiesbaden.
- VfMw — Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. — Lpz.
- Vg — Verlag.
- Vol., Vols. — Volum(s) (том, тома).
- Wiora-Fs. — Festschrift für W. Wiora. — Kassel (u.a.), 1967.
- Wz — Wegzeichen. Studien zur Musikwissenschaft. — Bln., 1985.
- Z. — Zeile(n).
- ZdA — Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. — Wiesbaden.
- ZfMw — Zeitschrift für Musikwissenschaft. — Lpz.
- ZRPh — Zeitschrift für romanische Philologie. — Tübingen.

ИСТОЧНИКИ

1. Аверинцев С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. — М., 1971 — С. 206–266.
2. Аверинцев С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от Античности к Средневековью // ИКСВ:17–64.
3. Аверинцев С. Фома Аквинский // ФЭС:710–711.
4. Алексеев М. П. Литература средневековой Англии и Шотландии. — М., 1984.
5. Анджела из Фолиньо. Откровения. / Перевод и вступительная статья Л. П. Карсавина. — М., 1918.
6. Аничков Е. В. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян / Часть 1: От обряда к песне. — СПб., 1903.
7. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — Л., 1973.
8. Асафьев Б. В. О ближайших задачах социологии музыки // Мозер Г. И. Музыка средневекового города. — Л., 1927 — С. 7–20.
9. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1965.
10. Бахтин М. М. Эпос и роман // ВЛ 1970 № 1 — С. 95–122.
11. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979.
12. Белинский В. Г. Общее значение слова литература // Белинский В. Г. ПСС. — Т. 5. — М., 1954 — С. 620–653.
13. Белкин А. А. Русские скоморохи. — М., 1975.
14. Белов Г. фон. Городской строй и городская жизнь средневековой Германии. — М., 1912.
15. Беляев И. О скоморохах // ВОИ Кн. 20, 1854 — С. 69–92.
16. Бернарт де Вентадорн. Песни. — М., 1979.
17. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. — М., 1986.
18. Богатырев П. Г. Народная песня с точки зрения ее функций // ВЛФ.
19. Богатырев П. Г. Традиция и импровизация в народном творчестве // БВ:393–400.
20. Богатырев П. Г., Якобсон Р. О. Фольклор как особая форма творчества // БВ:369–383.
21. Брук К. Возрождение XII века. // Богословие в культуре Средневековья. Киев, 1992 — С.119–226.
22. Вебер М. Город. — Пг., 1923.
23. Веселовский А. Н. О методе и задачах истории литературы как науки // ЖМНП 1870 Ч.152 — С. 1–14.
24. Веселовский А. Н. Новые исследования о французском эпосе // ЖМНП 1885 Ч. 238 — С. 239–285.
25. Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. VII. // Сб.ОРЯС, Т. 32, 1883 N. 4. С. 128–222.

26. Веселовский А. Н. Собрание сочинений / Т.16. — М.; Л., 1938.
27. Волкова Э. Н. Эпос Франции. История и язык французских эпических сказаний. — М., 1984.
28. Гандшин Я. О намечающемся перевороте во взглядах на полифоническую музыку XIV, XV и XVI вв. // Известия академического подотдела научной ассоциации музыкального отдела Н.К.П. — Вып.1. — Пг., 1919.
29. Генин Л. Е. Шпильманы // КЛЭ Т.8 кол.783–784.
30. Герцман Е. В. Бозэций и европейское музыкознание // СВ Вып.48, 1985 — С. 233–243.
31. Герцман Е. В. Инструментальный каталог Поллукса // ИМК:7–30.
32. Грот Я. К. О слове «шпильман» в старинных русских памятниках // Русский филологический вестник / Т.1. — Варшава, 1879, — С. 35–38.
33. Грубер Р. И. История музыкальной культуры с древнейших времен до конца XVI в. / Т. 1 (части 1–2), Т.2 (части 1–2). — М.; Л., 1941–1959.
34. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. — М., 1972.
35. Гуревич А. Я. Марк Блок и «Апология истории» // [17:182–231].
36. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. — М., 1981.
37. Гуревич А. Я. Популярное богословие и народная религиозность Средних веков // ИКСВ:65–91.
38. Гуревич А. Я. Этнология и история в современной французской медиевистике // СЭТ 1984 N.5 с. 36–48.
39. Гусев В. Е. Фольклор // КЛЭ Т. 8 кол.32.
40. Гусев В. Е. Фольклористика // КЛЭ Т. 8 кол.32–37.
41. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. — Л., 1976.
42. Данте Алигьери. О народном красноречии // Данте Алигьери. Малые произведения. — М., 1968 — С. 270–304.
43. Даркевич В. П. Аргонавты Средневековья. — М., 1976.
44. Даркевич В. П. Народная культура Средневековья. Светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. — М., 1988.
45. Даркевич В. П. Пародийные музыканты в миниатюрах готических рукописей // Художественный язык Средневековья. — М., 1982. — С. 5–23.
46. Даркевич В. П. Танцы и акробатика в искусстве Средневековья // Культура и искусство средневекового города. — М., 1984 — С. 5–31.
47. Диденко Н. Формирование инструментальной фактуры и техника диминуций в органной музыке XVI–XVII столетий // Проблемы теории западноевропейской музыки XII–XVIII вв. / Сб.трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып.65. — М., 1983. — С. 132–149.
48. Евдокимова Л. В. Жанровое своеобразие французских фарсов // Изв. АН. СЛЯ. 1978 Т. 37 N. 2. С. 168–174.
49. Евдокимова Л. В. История французского театра позднего Средневековья в книгах Ж.-К. Обайи // Современные исследования по литературе Средних веков и Возрождения / Научно-реферативный сборник ИНИОН — М., 1979. — С. 141–151.
50. Евдокимова Ю. К Многоголосие Средневековья. X–XIV вв. — М., 1983.

51. Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А. Музыка эпохи Возрождения. *Cantus prius factus* и работа с ним. — М., 1982.
52. Емельянов Л. И. Методологические вопросы фольклористики. — Л., 1978.
53. Жизнеописание трубадуров. / Издание подготовил М. Б. Мейлах. — М., 1993.
54. Жирмунский В. М. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. — М.; Л., 1962.
55. Жирмунский В. М. Проблема фольклора // Сергею Федоровичу Ольденбургу к 50-летию научно-общественной деятельности 1882–1932 / Сб. статей. — Л., 1934. С. 195–214.
56. Жукас С. О соотношении фольклора и литературы // Фольклор: поэтика и традиция. — М., 1982 — С. 8–20.
57. Западноевропейский эпос и средневековый роман в пересказах и сокращенных переводах <...> / Т. 1. — СПб., 1896.
58. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы. — М., 1983.
59. Земцовский И. И. Зарубежная музыкальная фольклористика // СМФ.
60. Земцовский И. И. Значение теории интонации Б. Асафьева для развития методологии музыкальной фольклористики // Социалистическая музыкальная культура. Традиции. Проблемы. Перспективы. — М., 1974.
61. Земцовский И. И. Народная музыка // МЭ Т. 3 кол. 887–904.
62. Земцовский И. И. Фольклористика как наука // СМФ:9–79.
63. Земцовский И. И. Этнография музыкальная // МЭ Т. 6 кол. 577–581.
64. Иванов-Боретский М. В. Предисловие редактора // [103:3–7].
64. Илларионова Е. В. Жизнь и литературная деятельность Джона Виклефа // Из истории западноевропейского Средневековья. — М., 1972. — 198–237.
65. Карсавин Л. П. Основы средневековой религиозности в XII–XIII вв. преимущественно в Италии. — Пг., 1915.
66. Карцовник В. Г. Жанр эстампы в истории средневекового инструментализма // ИМК:58–82.
67. Карцовник В. Г. Образы музыкальных инструментов в гимнографии латинского Средневековья IX–XI вв. // ИМК:31–42.
68. Карцовник В. Г. Секундовая диафония в средневековой Италии и на Балканах // ВНМ:28–29.
69. Кирпичников А. И. К вопросу о древнерусских скоморохах // Сб. ОРЯС Имп. АН — Т. 52, 1891 N.5 с. 18–19.
70. Коккьяра Дж. История фольклористики в Европе. — М., 1960.
71. Кон И. С. Прогресс // ФЭС:513–514.
72. Кондаков Н. П. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры. — Прага, 1929.
73. Конен В. Д. Рождение джаза. — М., 1984.
74. Кравцов Н. Сербские юнацкие песни // Сербский эпос. — Л., 1933 — С. 7–204.
75. Крауклис Г. В. Жонглер // МЭ Т. 2 кол. 402.
76. Кретъен де Труа. Эрек и Энида. Клижес. — М., 1980.

77. Кулаковский Л. В. Песнь о полку Игореве. Опыт воссоздания древнего мелоса. — М., 1977.
78. Липец Р. С. Эпос и Древняя Русь. — М., 1969.
79. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — М., 1979.
80. Лихачев Д. С., А. М. Панченко, Н. В. Понерыко. Смех в Древней Руси. — Л., 1984.
81. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. — Л., 1972.
82. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике / Вып.1. — Тарту, 1964.
83. Лотман Ю. М. Несколько мыслей о типологии культур // Языки культуры и проблемы переводимости. — М., 1987. — С. 3–11.
84. Лукин Б. В. Истоки народнопоэтической культуры Кубы. Крестьянские импровизаторы. — Л., 1988.
85. Мароти Я. Рождение европейской народной песни // СМФ:373–388.
86. Мейлах М. Б. Язык трубадуrow. — М., 1975.
87. Мелетинский Е. М. Эпос и мифы // Мф Т. 2 — С. 664.
88. Мелетинский Е. М. Эпос // КЛЭ Т. 8 кол. 927–933.
89. Менендес Пидаль Р. Избранные произведения. — М., 1961.
90. Менендес Пидаль Р. Югославские эпические певцы и устный эпос в Западной Европе // Изв.АН. СЛЯ. Т. 25, 1966 Вып. 2 — С. 100–117.
91. Миллер В. Ф. Очерки русской народной словесности / Т. 1: Былины. — М., 1897.
92. Миллер В. Ф. Русская масленица и западноевропейский карнавал. — М., 1884.
93. Михайлов А. Д. Жеста Гильома // Песни о Гильоме Оранжевом <...> — М., 1985 — С. 475–533.
94. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. — М., 1976.
95. Михайлов А. Д. Старофранцузская городская повесть фаблио и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. — М., 1986.
96. Михайлов А. Д. Средневековый французский фарс // Средневековые французские фарсы. — М., 1981 — С. 7–32.
97. Михайлов Ал. В. Йохан Хейзинга в историографии культуры // Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Пер. Д. В.Сильвестрова. — М., 1988 с. 412–459.
98. Мозер Г. И. Музыка средневекового города. — Л., 1927.
99. Монголо-ойратский героический эпос. Перевод, вступ. статья и примеч. Б. Я. Владимирцова. — Пб., 1923.
100. Монроу Дж. Т. Устный характер доисламской поэзии // Арабская средневековая культура и литература / Сб. статей зарубежных ученых. — М., 1978. — С. 93–142.
101. Мореева А. К. Традиционные формулы в приговорах свадебных дружек // ХФ:112–129.
102. Найман А. О поэзии трубадуrow. Примечания // Песни трубадуrow / Пер. со стпроv. А. Наймана. — М., 1979 — С. 3–25; 203–255.

103. Обри П. Трубадуры и труверы. — М., 1932.
104. Ортутаи Д. Методы венгерского сказковедения // Современные проблемы литературоведения и языкознания. — М., 1974.
105. Парин А. В. Предшественники Вийона // Литературная Россия N.48 от 26.11.1982. С. 22.
106. Песни о Гильоме Оранжском: Отрочество Гильома. Коронование Людовика. Нимская телега. Взятие Оранжа. Песнь о Гильоме. Монашество Гильома. — М., 1985.
107. Песни трубадуров / Пер. со стпров. А. Наймана. — М., 1979.
108. Пиренн А. Средневековые города Бельгии. — М., 1937.
109. Платон. Федр // Платон. Соч. в 3 томах / Т.2. — М., 1970 — С. 157–222.
110. Полянский Ф. Я. Очерки социально-экономической политики цехов в городах Западной Европы XIII–XV вв. — М., 1952.
111. Попова Т. В. Скоморохи // МЭ Т. 5 кол. 52–54.
112. Пропп В. Я. Специфика фольклора // ЛГУ. Труды юбилейной научной сессии. Секция филологических наук. — Л., 1946 — С. 138–151.
113. Путилов Б. Н. Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории. — М., 1977.
114. Роман о Лисе / Пер. со стфр. А. Г. Наймана. — М., 1987.
115. Романова В. Л. Рукописная книга и готическое письмо во Франции в XIII–XIV вв. По материалам собрания рукописных книг ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. — М., 1975.
116. Рутенбург В. И. Город и городская культура // Городская культура. Средневековые и начало Нового времени. — Л., 1986. — С.3–7.
117. Саксонское зеркало: памятник, комментарии, исследования. — М., 1985.
118. Сапонов М. А. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения. — М., 1982.
119. Сапонов М. А. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма. — М., 1978 — С. 7–47.
120. Сапонов М. А. Устная культура как материал медиевистики // ТИМК — С. 58–72.
121. Сапонов М. А. Филипп де Витри // МЭ Т. 5 кол. 809–811.
122. Сапонов М. А. Феномен музыки в мировоззрении поколения 1920-х годов во Франции // Проблемы культуры первых десятилетий XX века. Россия. Франция. — М., 1988. — С. 179–201.
123. Сербский эпос. — Л., 1933.
124. Симаклова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. — М., 1985.
125. Соколов Б. Новейшие труды иностранных ученых по русскому эпосу // ХФ:34–58.
126. Соколов Ю. По следам Рыбникова и Гильфердинга // ХФ:3–33.
127. Соловьев В. С. О причинах упадка средневекового мирозерцания. — М., 1892.
128. Сохор А. Н. Музыка // МЭ Т.3 кол. 730–751.

129. Сперанский М. Южнорусская песня и современные ее носители // Сб. Историко-филологического об-ва при Институте князя Безбородко в Нежине / Т.5. — Киев, 1904 — С. 111—126.
130. Старинная западноевропейская и древнерусская музыка в контексте современности // Музыка. Обзорная информация / Вып. 1. — М., 1989.
131. Стеблин-Каменский М. И. Историческая поэтика. — Л., 1978.
132. Стеблин-Каменский М. И. Скальдический кеннинг // Стеблин-Каменский М. И. Историческая поэтика. — Л., 1978 — С. 40—64.
133. Стеблин-Каменский М. И. Фольклор и литература: общие выводы из частного материала // Изв.АН. СЛЯ. Т. 31, 1972 Вып. 3 — С. 248—255.
134. Стоклицкая-Терешкович В. В. Очерки по социальной истории немецкого города в XIV—XV вв. — М.; Л., 1936.
135. Тьерсо Ж. История народной песни во Франции. — М., 1975.
136. Фаминцын Ал. С. Скоморохи на Руси. — СПб., 1889.
137. Федотов В. А. Многоголосие до IX века: гипотезы, ранние свидетельства // Пути совершенствования подготовки специалистов искусства (музыкального и театрального). — Владивосток, 1987. — С. 127—138, 181—183.
138. Федотов Г. П. Феодальный быт в хронике Ламберта Ардрского // Средневековый быт. — Л., 1925. — С. 7—49.
139. Хандзинский Н. М. Покойнишний вой по Ленине // Сибирская живая старина / Вып. 3—4. — Иркутск, 1925.
140. Харлап М. Г. Квантитативное стихосложение // КЛЭ Т. 3 кол. 467—470.
141. Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблемы происхождения музыки // Ранние формы искусства. — М., 1972.
142. Харлап М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. — М., 1986.
143. Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Пер. Д. В. Сильвестрова. — М., 1988.
144. Хлодовский Р. И. Франческо Петрарка. Поэзия гуманизма. — Новосибирск, 1975.
145. Холопова В. Н. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4, — М. 1974 — С. 4—22.
146. Холопов Ю. Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки / Сб. статей к 70-летию В. В. Протопопова. — М., 1978. — С. 127—157.
147. Холопов Ю. Н. Пространственная музыка // МЭ Т. 4 кол. 466—467.
148. Хоружий С. Лев Платонович Карсавин // Литературная газета N. 8 от 22.02.1989. С. 5.
149. Царева Е. М. Немецкая музыка // МЭ Т. 3 кол. 940—958.
150. Чичеров И. В. Традиция и авторское начало в фольклоре // СЭт 1946 N.2 с. 29—40.
151. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. — М., 1983.
152. Шишмарев В. Ф. Лирика и лирики позднего Средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. — Париж, 1911.

153. Шишмарев В. Ф. Латинская литература и народная поэзия Италии // ШИЛ:182—207.
154. Шишмарев В. Ф. Новые течения в разработке средневековой монодии // ШФЛ:315—327.
155. Шишмарев В. Ф. Песни XV века // ШКЧ:471—475.
156. Шишмарев В. Ф. Припев и аналитический параллелизм // ШФЛ:15—64.
157. Шишмарев В. Ф. Аденэ ле Руа. Подвиги юного Ожье // ШКЧ:310—325.
158. Эйкен Г. История и система средневекового мирозерцания. — СПб., 1907.
159. Эккехард IV. История Санкт-Галленского монастыря // Памятники средневековой латинской литературы X—XII вв. — М., 1972. — С. 158—166.
160. Эмбер. Скоморошество на Руси // Искусство. Еженедельный журнал. — СПб., 1883 N. 21. С. 240—241.
161. Ямпольский И. М. Иконография музыкальная // МЭ Т. 2 кол. 499—501.
162. Ямпольский И. М. Менестрель // МЭ Т. 3 кол. 543—544.
163. Aarburg U. Walther von der Vogelweide. // MGG, Bd.14, Sp. 216—219.
164. Abert H. Die Musikästhetik der Echecs amoureux. // SIMG Jg.VI, 1905, S. 346—355.
165. Adolf H. On medieval laughter // Speculum Vol. 22, 1947 p. 251—253.
166. Anglade J. Le troubadour Guiraut Riquier. Étude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale // Thèse. — Bordeaux (e.a.), 1905.
167. Anglés H. Die Bedeutung des Volksliedes für die Musikgeschichte Europas // KBBamberg.1953. S. 181—184.
168. Anglés H. Cantors und Ministrers in den Diensten der Könige von Katalonien-Aragonien im 14. Jahrhundert // KBBasel. 1924. S. 56—66.
169. Anglés H. El canto popular en las melodias de los trovadores provenzales I. // AnM Vol.14, 1959, p. 3—23.
170. Anglés H. El canto popular en las melodias de los trovadores provenzales II. // AnM Vol. 15, 1960 p. 3—20.
171. Anglés H. Musikalische Beziehungen zwischen Deutschland und Spanien in der Zeit vom 5. bis 14. Jahrhundert // AfMw Jg.16, 1959, S. 5—20.
172. Anglés H. Historia de la música medieval en Navarra. — Pamplona (s.a.).
173. Anglés H. Die volkstümlichen Melodien in den mittelalterlichen Sequenzen. // Wiora-Fs. S. 214—220.
174. Anglés H. Die volkstümlichen Melodien bei den Trouvères // Müller-Blattau-Fs. S. 15—22.
175. Apel W. Die Notation der polyphonen Musik. 900 — 1600. — Lpz., 1970.
176. Apel W. Rondeaux, virelais and ballades in French 13th century song // JAMS Vol.7, 1954 p. 121—130.
177. Apfel E. Volkskunst und Hochkunst in der Musik des Mittelalters // AfMw 1968 S. 81—94.
178. Arlt W. The «reconstruction» of instrumental music: the interpretation of the earliest practical sources // PMM:75—100.
179. Aubry P. Cent motets de XIII siècle. / Vols. 1—3. — P., 1908.

180. Aubry P. La chanson populaire dans les textes musicaux du moyen age. — P., 1905.
181. Aubry P. Estampies et dances royales. Les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen age. — P., 1907.
182. Aucassin et Nicolette. Texte critique <...>. — Paderborn, 1906.
183. Avallé A.S. D' La letteratura medievale in lingua d'Oc nelle sua tradizione manoscritta. Problemi di critica testuale. — Torino, 1961.
184. Bachmann W. Die Verbreitung des Quintierens im europäischen Volksgesang des späten Mittelalters // Schneider-Fs.:25—29.
185. Baines A. Fifteenth-century instruments in Tinctoris's De Inventione et Usu Musicae // GSJ 1950 p. 19—26.
186. Baines A. Woodwind instruments and their history. — N.Y.C., 1957.
187. Barth-Wehrenalp R. Studien zu Adan de le Hale. — Tutzing, 1982.
188. Bartsch K. Alte französische Volkslieder. — Heidelberg, 1882.
189. Bartsch K. Chrestomatie provençale. — Marburg, 1904.
190. Bartsch K. Denkmäler der provenzalischen Literatur. — Stuttgart, 1856.
191. Bartsch K. Romances et pastourelles françaises de XII et XIII siècles. — Lpz., 1870.
192. Bec P. Vièle et rebec — fausses étymologies, motivations secondaires et latinisations médiévales // JM:97—116.
193. Beck J. B. Die Musik der Troubadours. — Strassbourg, 1908.
194. Below G. von. Das ältere deutsche Städtewesen und Bürgertum. — Lpz.(u.a.): Velhagen & Klasing, 1898.
195. Berger Ph. Comédie // GE Vol.11 p.1171-1211.
196. Berger R. Le nécrologie de la confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras (1194-1361). Introduction. — Arras, 1970.
197. Bergreihen. Ein Liederbuch des XVI. Jahrhunderts <...>. — Halle, 1892.
198. Bertau K. H. Sangverslyrik. Über Gestalt und Geschichtlichkeit mittelhochdeutscher Lyrik am Beispiel des Leichs. — Göttingen, 1964.
199. Bertau K.H. und R.Stephan. Zum sanglichen Vortrag mhd. strophischer Epen // ZdA Bd.87, 1956 S. 253—270.
200. Besseler H. Alta // MGG Bd.1.
201. Besseler H. Die Besetzung des chansons im 15. Jahrhundert // Report of the Fifth Congress of the International Society for Musical Research. Utrecht, 3—7 July 1952. — Amsterdam, 1953.
202. Besseler H., P.Gülke. Schriftbild der mehrstimmigen Musik. — Lpz., 1973 (MGB Bd.3, Lf.5).
203. Besseler H. Die Musik des Mittelalters und der Renaissance. — Potsdam, 1931.
204. Besseler H. Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik // KBBamberg.1953. S. 223—240.
205. Besseler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik // DJfMw für 1956, Jg.1, 1957 S. 12—38.
206. Blades J. and J.Montagu. Early percussion instruments from the middle ages to the Baroque. — L., 1976 (Early Music Series: 2).

207. Blakey B. The scribal process // *Medieval miscellany presented to E.Vinaver.* — N.Y., 1965, p. 19–27.
208. Block E. Chaucer's millers and their bagpipes // *Speculum*. Vol. 29, 1954.
209. Bokum J. ten. De dansen van het Trecento. Critische uitgave van de instrumentale dansen uit hs. London BM add. 29987. — Utrecht, 1967.
210. Bolte J. Fahrende Leute in der Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts // *SB der preussischen AdW Jg.1928, PhKl.* — Bln., 1928.
211. Boogaard N. H. van den. Rondeaux et refrains du XII siècle. — P., 1969.
212. Boswell G.W. and J.R.Reaver. Fundamentals of folk literature. — Oosterhout, 1962.
213. Bowles E. Haut and Bas: the grouping of musical instruments in the middle ages // *MD Vol.8 1954 p.* 115–140.
214. Bowles E. La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe féodale // *RMI Vol.42, 1958 p.* 155–169.
215. Bowles E. Instruments at the court of Burgundy (1363–1467) // *GSJ 1953 p.* 41–51.
216. Bowles E. Musical instruments at the medieval banquet // *RBM Vol.12, 1958.*
217. Bowles E. Musikleben im 15. Jahrhundert. — Lpz., 1977 (MGB Bd.3, Lf.8).
218. Bowles E. Musical instruments in civic processions during the middle ages // *AM Vol.33, 1961 p.* 147–161.
219. Bowles E. Unterscheidung der Instrumente Buisine, Cor, Trompe und Trompette // *AfMw Jg.18, 1961 S.* 52–72.
220. Bräuer R. Das Problem des «Spielmännischen» aus der Sicht der St.-Oswald-Überlieferung. — Bln., 1969.
221. Brown H. M. Alta // *NGDin Vol.1 p.* 49-50.
222. Brown H. M. A cook's tour of Ferrara in 1529 // *RIM Vol.10, 1975 p.* 216–241.
223. Brown H. M. The Chanson rustique: popular elements in the 15th- and 16th century chanson // *JAMS 1959 p.* 16–26.
224. Brown H. M. Embellishing sixteenth-century music. — L., 1976. (Early Music Series: 1).
225. Brown H. M. Music in French secular theatre 1400 — 1550. — Cambridge (Mass.), 1963.
226. Brown H. M. Instrumentalmusik // *MGG Bd.16 Sp.* 775–809.
227. Brückner F. Die Blasinstrumenten in der altfranzösischen Literatur // *GBR Bd.* 19.
228. Brunner H. Epenmelodien // *Formen mittelalterlicher Literatur.* / G.Beyschlag zu seinem 65. Geburtstag. — Göttingen, 1970. — S. 149–178.
229. Buhle E. Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. — Lpz., 1903.
230. Bukofzer M. Popular and secular music in England (to ca.1470) // *NOHM Vol.3, p.* 107–133.
231. Bukofzer M. Popular polyphony in the middle ages // *MQ Vol. 26, 1940 p.* 31–49.
232. Bukofzer M. Studies in medieval and renaissance music. — N.Y.C., 1950.
233. Bullock-Davies C. Menestrellorum multitudo. Minstrels at a royal feast. — Cardiff, 1978.

234. Bumke J. Studien zum Ritterbegriff im 12. und 13. Jahrhundert. — Heidelberg, 1964.
235. Burrow J. A. Bards, minstrels, and men of letters // *MeW*:347–370.
236. Busch G. Ikonographische Studien zum Solotanz im Mittelalter. — Innsbruck, 1982.
237. Busch-Salmen G. Spielmann // *GLM* Bd.7 S. 403–404.
238. Cable Th. The meter and melody of «Beowulf». — Urbana (a.o.), 1974.
239. Cambridge songs, The. A goliard's song book of the XIth century. — Cambridge, 1915.
240. Chailley J. Apport du vocal et du verbal dans l'interpretation de la musique française classique // *Interpretation de la musique française aux XVII et XVIII siècles. Colloques internationaux du Centre Nationale de la Recherche Scientifique. No. 537.* — P., 1974, p. 43–57.
241. Chailley J. Refrain // *DLF*:630.
242. Chambers E.K. The medieval stage. / Vol. 1 — Oxford, 1903.
243. Chansons de croisade, Les. / Publ. par J.Bédier avec leurs mélodies publ. par P. Aubry. — P., 1909.
244. Chaytor H.J. From script to print. An introduction to medieval vernacular literature. — Cambridge, 1945.
245. Chrysander F. Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges // *VfMw* Jg.10, 1894.
246. Clemencic R. Die Verwendung von Instrumenten in der Aufführungspraxis mehrstimmiger Musik zur Zeit Dantes // *Chigiana. Rassegna Annuale di Studi Musicologici.* / Vol.12, Firenze, 1965 p. 171–184.
247. Collaer P. Moyen-âge et traditions populaires // *Wiora-Fs.*:205–213.
248. Cook R. The tree of life. Symbol of centre. — L., 1974.
249. Coulton G.G. Life in the middle ages. / Parts I-IV. — Cambridge, 1967.
250. Courthope W. A history of English poetry. / Vol.1 — L., 1926.
251. Crane F. On performing the Lo estampie // *EM* Vol.7, 1979 p. 24–33.
252. Dahlhaus C. Formen improvisierter Mehrstimmigkeit // *Musica* — 1959 S. 158–163.
253. Dahnk E. Musikausbübung an den Höfen von Burgund und Orléans während des 15. Jahrhunderts // *AKG* Bd. 25, 1934 S. 184–215.
254. Dalglish W. The origin of the hocket // *JAMS* 1978 p. 3–20.
255. Dannemann E. Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund. — Stracburg, 1936.
256. Davies S. Authencity in musical performance // *British Journal of Aesthetics* Vol.27, 1987 p. 39–50.
257. Davis N. Z. Society and culture in early modern France / Eight essays. — Stanford Univ.Press, 1975.
258. Davison A. T. and W. Apel Historical anthology of music. — Cambridge (Mass.), 1946.
259. Dégh L. Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft. Dargestellt an der ungarischen Volksüberlieferung. — Bln., 1962.
260. Delbouille M. Les chansons de geste et le livre // *LiF*.

261. Denis V. De muziekinstrumenten in de Nederlanden en in Italië naar hun afbeelding in de 15e-eeuwsche Kunst // Koninklijke Vlaamsche Academie voor wetenschappen, letteren, en schoone kunsten van België. Klasse der schoone kunsten. Verhandeligen <...>. Jg.6, № 2. — Antwerpen; Utrecht, 1944.
262. Deschamps E. Oeuvres complètes / Vols. 1–7. — P., 1891.
263. Deschamps E. L'art de dictier et de fere chançons, balades, virelais et rondeaulx // [262:Vol. 7 p. 266–292].
264. Dick F. Bezeichnungen für Saiten- und Schlaginstrumente in der altfranzösischen Literatur. — Giessen, 1932 (GBR Bd.25).
265. Diez F. Die Poesie der Troubadours. Nach gedruckten und handschriftlichen Werken derselben dargestellt. — Zwickau, 1826.
266. Donington R. The interpretation of early music. — L., 1975.
267. Dreyfus L. Early music defended against its devotees: a theory of historical performance in the twentieth century // MQ Vol. 69, 1983 p. 297–322.
268. Dronke P. Poetic individuality in the middle ages. New departures in poetry 1000 — 1150. — Oxford, 1970.
269. Du Fail, Noel. Oeuvres facétieuses de Noel Du Fail <...>, revues <...> par J.Assézat / Vols. 1–2. — P., 1874.
270. Duggan J. The song of Roland: formulaic style and poetic craft. — Berkeley, 1973.
271. Durmart le Galois, Li romans de. Altfranzösisches Rittergedicht / Hrsg. von E. Stengel — Tübingen, 1873.
272. Edmonson M. S. Lore. An introduction to the science of folklore and literature. — N.Y.C. (a.o.), 1971.
273. Egan P. «Concert» scenes in musical paintings of the Italian renaissance // JAMS Vol.14, 1961 p. 184–195.
274. Ellinwood L. The conductus // MQ Vol. 27, 1941 p. 165–204.
275. Ellul J. Histoire des institutions de l'époque franque à la révolution. — P., 1962.
276. Elschek O. Die historische Erforschung mündlich, teilschriftlich und schriftlich überlieferter traditioneller Musikkulturen // BzMw 1985 S. 103–109.
277. Elwert W. Th. Zur Synonymendoppelung vom Typ «Plan e sospir», «Chan e plor» // Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Bd.193, Braunschweig, 1956/1957 S. 40–42.
278. Encina J. del. Arte de Poesía castellana // M.Menéndez y Pelayo. Historia de las ideas estéticas en España / Tomo II. — Madrid, 1928 p. 339–360.
279. Falck R. Rondellus, canon, and related types before 1300 // JAMS Vol. 25, 1972 p. 38–57.
280. Fallows D. Jongleur // NGD Vol. 9 p.707.
281. Falvy Z. Troubadourmelodien im mittelalterlichen Ungarn // StM T. 15, 1973 p. 79–88.
282. Falvy Z. Images, instruments, history of music — musical iconology // IMS.12:804–805.
283. Faral E. Les arts poétiques du XII et du XIII siècle: Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge. — P., 1924.
284. Faral E. Les jongleurs en France au moyen âge. — P., 1910.

285. Faral E. La vie quotidienne au temps de Saint Louis. — P., 1948.
286. Farmer H.G. Music in medieval Scotland // PMA Session 56, 1930 p. 69–90.
287. Fechter W. Das Publikum der mittelhochdeutschen Dichtung / Diss. — Frankfurt am Main, 1935.
288. Federhofer H. Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619). — Mainz, 1967.
289. Fehr M. Spielleute im alten Zürich. — Zürich, 1916.
290. Ferand E. Improvisation in Beispielen. — Köln, 1956 (Musikwerk: 12).
291. Ferand E. Didactic embellishment literature in the late renaissance: a survey of sources // AMRM:154–172.
292. Ferand E. Guillaume Gerson's rules of improvised counterpoint (1500) // MiscAnglés, Vol.I p. 253–264.
293. Ferand E. Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung. — Zürich, 1938.
294. Ferand E. Improvisation // MGG Bd.6 Sp. 1093–1135.
295. Ferand E. «Sodaine and unexpected» music in the renaissance // MQ Vol.37, 1951 p. 10–27.
296. Ficker R. von. Agwillare, a piece of late gothic minstrelsy //MQ Vol.22, 1936 p. 131–139.
297. Finck, Hermann. Practica mvsica Hermanni Finckii, exempla variorvm signorvm, proportionvm et canonvm, iudicivm de tonis, ac qvaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens. — Vitebergae excvsa typis. Haerdum Georgii Rhavy, anno 1556. (Reprint: Bologna, 1969).
298. Formaçon S. Wipo // MGG Bd.14 Sp. 728–729.
299. Frank I. Trouvères et Minnesänger. Recueil de textes pour servir à l'étude des rapports entre la poésie lyrique romane et le minnesang au XII siècle. — Saarbrücken, 1952.
300. Frey H.-W. Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle // Mf Jg.IX, 1956 S. 139–156.
301. Freymond E. Jongleurs und Menestrels. — Halle, 1883.
302. Fry D.K. Formulaic theory and old English poetry // IMS.12:169–173.
303. Fuller S. Discant and the theory of fifthing // AM Vol.50, 1978 p. 241–275.
304. Funk & Wagnalls standard dictionary of folklore, mythology and legend / Vol.1. — N.Y.C., 1949.
305. Gallais P. Recherches sur la mentalité des romanciers français du moyen âge // CCM T. 7, 1964 p. 479–493.
306. Galpin C.F.W. Old English instruments of music. Their history and character. — N.Y.C., 1965.
307. Gasté A. Basselin // GE T. 5 p. 623–624.
308. Gasté A. Chansons normandes du XV siècle publiées pour la première fois sur les manuscrits de Bayeux ey Vire avec notes et introduction. — Caen, 1866.
309. Gasté A. Olivier Basselin et le Vau de Vire. — P., 1887.
310. Gastoué A. Le cantique populaire en France. — Lyon, 1924.

311. Gautier L. Les épopées françaises. Études sur les origines et l'histoire de la littérature nationale / T.II (1). — P., 1892.
312. Gennrich F. Altfranzösische Lieder. — Halle, 1953.
313. Gennrich F. Chanson de geste // MGG Bd.2 Sp. 1081–1084.
314. Gennrich F. Die Deutungen der Rhythmik der Kalenda-maya-Melodie // Romanica. Festschrift für G.Rohlfs. — Halle, 1958, S. 181–192.
315. Gennrich F. Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes <...>. — Halle, 1932.
316. Gennrich F. Liedkontrafaktur in mhd. und ahd. Zeit // ZdA Bd.82, 1948 S. 105–141.
317. Gennrich F. Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chanson de geste. Eine literarhistorisch-musikwissenschaftliche Studie. — Halle, 1923.
318. Gennrich F. Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII. und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts mit den überlieferten Melodien / Bd.1. — Dresden, 1921.
319. Gennrich F. Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistersang. — Köln, 1960 (Musikwerk: 2).
320. Gennrich F. Wer ist der Initiator des «Modaltheorie»? Suum cuique // MiscAnglès:315–330.
321. Gerbert de Montreuil. Le roman de la Violette ou de Gerard de Nevers. / Publ. par D.L.Buffum. — P., 1928.
322. Gérard Th. (éd.). Chansons populaires des XV et XVI siècles avec leurs mélodies. — Strasbourg, 1913.
323. Gérard Th. Histoire de la musique des origines à la fin du XIV siècle. — P., 1936.
324. Gérard Th. Le manuscrit de Bayeux. Textes et musique d'un recueil de chansons du XV siècle. — Strasbourg (e.a.), 1921.
325. Gérard Th. La musique au moyen âge. — P., 1932.
326. Geschichte der deutschen Kunst 1350 — 1470 / Hrsg. E.Ullmann. — Lpz., 1981.
327. Grattan Flood W.H. Gild of English minstrels under king Henry VI // SIMG Jg.15, 1913/1914 S. 66–67.
328. Grimm J. Ueber den altdeutschen Meistersang. — Göttingen, 1811.
329. Grosse R. Der Stil Crestiens von Troies // Französische Studien / Bd.1. — Heilbronn, 1881, S. 127–260.
330. Grossmann W. Frühmittelalterliche Zeugnisse über Minstrels (ca. 1100 bis ca. 1400) / Diss. — Bln., 1906.
331. Grundmann H. Die Frauen und die Literatur im Mittelalter. Ein Beitrag zur Frage nach der Entstehung des Schrifttums in der Volkssprache // AKG Bd.26, 1935, S. 129–161.
332. Gsteiger M. Notes sur les préambules des chansons de geste // CCM T.2, 1959, p. 213–220.
333. Gülke P. Mönche, Bürger, Minnesänger. Musik in der Gesellschaft des europäischen Mittelalters. — Lpz.: Koehler & Amelang, 1975.
334. Günter U. Zur Biographie einiger Komponisten der Ars subtilior // AfMw Jg.21, 1964, S. 172–199.

335. Günter U. Das Ende der ars nova // Mf 1963, S. 105—121.
336. Günter U. Die Musiker des Herzogs von Berry // MD Vol.17, 1963, p. 79—91.
337. Gushee L. Lester Young's «Shoeshine boy» // IMS.12:151—169.
338. Gushee L. Minstrel // NGD Vol.12, p. 346—351.
339. Guy H. Essai sur la vie et les oeuvres littéraires du trouvère Adan de le Hale. — P., 1898 / Genève: Slatkine Reprints, 1970.
340. Hammerstein R. Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter. — Bern (u.a.): Francke, 1974.
341. Hammerstein R. Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters. — Bern (u.a.): Francke, 1962.
342. Hammerstein R. Tanz und Musik des Todes. — Bern (u.a.): Francke, 1980.
343. Hampe Th. Die fahrenden Leute in den deutschen Vergangenheit. — Lpz.: E.Diederichs, 1902.
344. Handschin J. Der Organum-Traktat von Montpellier // Adler-Fs.:50—57.
345. Hannapel M. Poetik Alain Chartiers // Französische Studien / Bd.1. — Heilbronn, 1881, S. 261—314.
346. Harman A. Medieval and early renaissance music (up to ca. 1525). — Fair Lawn, 1958.
347. Harrison F. L. Rota and rondellus in English medieval music // PRMA Session 6, 1959/1960, p. 98—107.
348. Harrison F.L. Tradition and innovation in instrument usage 1100—1450 // AMRM:319—335.
349. Haskins C. H. The Renaissance of the twelfth century. — Cambridge, 1927.
350. Hasselman M.P. and D.McGown. Mimesis and woodwind articulation in the fourteenth century // PMM:101—107.
351. Hauser A. Sozialgeschichte der mittelalterlichen Kunst. — Hamburg: Rowolt, 1957.
352. Heartz D. The Basse Danse. Its evolution ca. 1450 to 1550 // Annales Musicologiques. Moyen âge et renaissance. P.; Neuilly-sur-Seine. Vol.6, 1963, p. 287—340.
353. Heartz D. Hoftanz and Basse Danse // JAMS Vol. 19, 1966, p. 13—36.
354. Henri A. Les oeuvres d'Adenet le Roi / T.1. — Brugge: «De Tempel», 1951.
355. Hertz W. Spielmannsbuch. Novellen in Versen aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert. — Stuttgart: J. G. Cotta, 1900.
356. Hertzmann E. Studien zur Basse danse im 15. Jahrhundert mit besonderer Berücksichtigung des Brüsseler Manuskripts // ZfMw Jg.11, 1929, S. 401—413.
357. Hewitt H. A chanson rustique of the early renaissance: Bon temps // AMRM: 376—391.
358. Heyde H. Trompete und Trompetenblasen im europäischen Mittelalter / Diss. — Lpz.: KMU, 1965.
359. Hibberd L. Estampie and Stantipes // Speculum Vol.19, 1944, p. 222—249.
360. Hibberd L. On «instrumental style» in early melody // MQ Vol. 32, 1946, p. 107—130.

361. Hickmann E. *Musica instrumentalis*. Studien zur Klassifikation des Musikinstrumentariums im Mittelalter. — Baden-Baden: V.Koerner, 1971.
362. Hickmann H. Ansätze zur Notenschrift im Antiken Orient // MGG Bd. 9, Sp. 1596–1601.
363. Hickmann H. Das Portativ. Ein Beitrag zur Geschichte der Kleinorgel. — Kassel, 1936.
364. Hoepffner E. Les troubadours dans leurs vie et dans leurs oeuvres. — P.: A. Colin, 1955.
365. Hoerburger F. *Musica vulgaris*. Lebensgesetze der instrumentalen Volksmusik. — Erlangen: Universitätsbund, 1966.
366. Hofmann D. Die Frage des musikalischen Vortrags der altgermanischen Stabreimdichtung in philologischer Sicht // ZdA Jg.92, 1963, S. 83–121.
367. Hofmann D., Jammers E. Zur Frage des Vortrags der altgermanischen Stabreimdichtung // ZdA Jg.94, 1965, S. 185–195.
368. Hoppin R.H. *Medieval music*. — N.Y.C., 1978.
369. Horsley I. The diminutions in composition and theory of composition // AM Vol. 35, 1963, p. 124–153.
370. Horsley I. Improvised embellishment in the performance of renaissance polyphonic music // JAMS Vol.4, 1951, p. 3–19.
371. Hucke H. Gregorianischer Gesang in altrömischer und fränkischer Überlieferung // AfMw 1955, S. 74–87.
372. Hucke H. Der Übergang von mündlicher zu schriftlicher Musiküberlieferung im Mittelalter // IMS.12:180–191.
373. Hudovsky Z. Die Organisten und Spielleute im Mittelalterlichen Zagreb // StM 1968, p. 1–10.
374. Hughes D. A. The birth of polyphony // NOHM Vol.2, p. 270–286.
375. Huizinga J. *Homo ludens*. A study of the play element in culture. — L.: Routledge & Kegan, 1949.
376. Iehan de nostre Dame. Les vies des plus celebres et anciens poëtes provençaux, qui ont floury du temps des Comtes de Prouence <...>. — A Lyon, pour Alexandre Marsilij, 1575. — (315 p.).
377. Jammers E. Das mittelalterliche deutsche Epos und die Musik // Heidelberger Jahrbücher Bd.1, 1957, S. 31–90.
378. Jammers E. Der Vortrag des altgermanischen Stabreimverses in musikwissenschaftlicher Sicht // ZdA Jg.93, 1964, S. 1–13.
379. Jeanroy A. Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge. — P., 1965.
380. Jeanroy A. La poésie lyrique des troubadours / Vols.1–2. — P.: H. Didier, 1934.
381. Jeanroy A. et J.-J. Salverda de Grave. Poésies de Uc de Saint-Circ. — Toulouse: E.Privat, 1913.
382. Jensen R.d'A. Birdsong and imitation of birdsong in the music of the middle ages and the renaissance // Current musicology 1985, p. 50–65.
383. Jubinal A. (Ed.) Jongleurs et trouvères, ou choix de saluts, épîtres, réveries et autres pièces légères des XIII et XIV siècles. — P.: 1835.
384. Jusserand J. *English wayfaring life in the middle ages (XIVth century)*. — L.: Fisher Unwin, 1891.

385. Keller W. Das Sirventes «Fadet joglar» des Guiraut von Calanso. Versuch eines kritischen Textes / Diss. — Erlangen: Junge, 1905.
386. Kinkeldey O. A Jewish dancing master of the renaissance (Guglielmo Ebreo) // Studies in Jewish bibliography and related subjects. — N.Y.C., 1929.
387. Kircher A. Musurgia universalis <...> (1650) — / Reprint: Hildesheim (e.a.), 1970.
388. Klapper J. Die soziale Stellung des Spielmanns im 13. und 14. Jahrhundert // Zeitschrift für Volkskunde. Neue Folge. Bd.2. — Bln.; Lpz., 1930, S. 111–119.
389. Kluckhohn P. Ministerialität und Ritterdichtung // ZdA Bd.52, 1910, S. 135–168.
390. Knepler G. Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung. — Lpz.: Ph.Reclam, 1982.
391. Knepler G. Improvisation — Komposition. Überlegungen zu einem ungeklärten Problem der Musikgeschichte // StM T. 11, 1969, S. 241–252.
392. Kögäs Maranda E. Individual and tradition // FNR:252–261.
393. Konrad von Würzburg. Der Trojanische Krieg. — Stuttgart: Lit.Verein, 1858.
394. Krickeberg D. Spielmann // MGG Bd.16 Sp. 1721–1728.
395. Krohn K. Folklore methodology formulated by J.Krohn and expanded by Nordic Researchers. — Austin (a.o.), 1971.
396. Kuhn M. Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16.–17. Jahrhunderts. — Lpz., 1902.
397. Lang M. Zwischen Minnesang und Volkslied. Die Lieder der Berliner Handschrift Germ.Fol.922. — Bln., 1941.
398. Lange W.D. Jongleur // GLM Bd.4, S. 263–264.
399. Lange W.D. Menestrel // GLM Bd.5, S. 281–282.
400. Lange W.D. Stilmanier und Parodie. Zum Wandel der mehrsprachigen Dichtung des Mittelalters // Literatur und Sprache im europäischen Mittelalter. — Darmstadt, 1973, S. 393–416.
401. Langlois Ch.-V. Jean de Condé, ménestrel et poète français // HLF T.35, 1921, p. 421–454.
402. Langlois Ch.-V. La société française au XIII siècle d'après dix romans d'aventure. — P., 1904.
403. Langlois Ch.-V. La vie en France au moyen âge de la fin du XII au milieu du XIV siècle / t. 1–2. — P., 1925.
404. Langlois Ch.-V. Watrquet, ménestrel et poète français // HLF T.35, 1921, p. 394–421.
405. Langosch K. Hymnen und Vagantenlieder. — Bln., 1958.
406. Le Goff J. Pour un autre moyen âge. Temps, travail et culture en Occident: 18 essais. — P., 1977.
407. Leichtentritt H. Was lehren uns die Bildwerke des 14. — 17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit // SIMG Bd.7, 1906.
408. Le Roy Ladurie E. Le Carnaval de Romans de la Chandeleur au mercredi des Cendres 1579 — 1580. — P., 1979.
409. Le Roy Ladurie E. Montailou, village occitan de 1294 à 1324. — P., 1975.

410. Lesure F. Éléments populaires dans la chanson française au début du XVI siècle // MP:169–184.
411. Levy J. Signalinstrumente in der altfanzösischen Texten / Diss. — Halle, 1910.
412. Lincker R.W. and G.S.McPeck. The bergerette form in the Laborde Chansonnier: a musico-literary study // JAMS Vol.7, 1954, p. 113–120.
413. Little P. The poet and the duke // EM Vol.11, 1983, p. 217–220.
414. Lommatzsch E. (Hrsg.). Provenzalisches Liederbuch. — Bln., 1917.
415. Lord A. The singer of tales. — Cambridge (Mass.), 1960.
416. Machaut, Guillaume de. Oeuvres / publ. par E. Hoepffner. — P.: Firmin-Didot, 1908 (etc.)
417. Machabey A. Guillaume de Machaut 130? — 1377. La vie ei l'oeuvre musical / T. 1–2. — P.: Richard-Masse, 1955.
418. Maillard J. Lais & chanson d'Ernoul de Gastinois // MD Vol.17, 1963, p. 21–56.
419. Maillard J. Lais et chanson d'Ernoul de Gastinois. — Roma, 1964.
420. Mandrou R. Introduction à la France moderne (1500–1640). Essai de psychologie historique. — P.: A. Michel, 1961.
421. Manselli R. La religion populaire au moyen âge. Problèmes de méthode et d'histoire. — Montréal; P.: J.Vrin, 1975.
422. Marix J. Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420–1467). — Strasbourg, 1939.
423. McGee T.J. Medieval instrumental dances. — Bloomington (a.o.), 1989.
424. McKinnon J.W. The fifteen temple steps and the gradual psalm // Imago Musicae: International Yearbook of Musical Iconography. Vol.1./ Ed. T.Seebass with T. Russel. Vol. 1, Basel (a.o.), 1984. — P. 29–49.
425. Medieval music / Ed. W. Th. Marocco and N. Sandon. — Oxford, 1977.
426. Menéndez Pidal R. Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España. — Madrid, 1924.
427. Meyer E. H. Musik der Renaissance — Aufklärung — Klassik. — Lpz.: Ph. Reclam, 1979.
428. Mezger W. Hofnarren im Mittelalter. Vom tieferen Sinn eines seltsamen Amts. — Konstanz: Universitätsverlag, 1981.
429. Michaëlis de Vasconcellos C. Cancionero da Ajuda. Edição critica / Vol. 2. — Halle, 1904.
430. Moberg C.-A. Gregorianische Reflexionen // MiscAnglés:559–584.
431. Mönckeberg A. Die Stellung der Spielleute im Mittelalter / Diss. — Bln. ; Lpz., 1910.
432. Moser H. J. Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter / Diss. — Rostock: C. Hinstorff, 1910.
433. Moser H. J. Zur mittelalterlichen Musikgeschichte der Stadt Köln // AfMw Jg.1, 1918/1919.
434. Müller-Blattau J.M. Wach auf, mein hort ! Studie zur deutschen Liedkunst des 15. Jahrhunderts // Adler-Fs.:92–99.
435. Müller-Blattau W. Melodietypen bei Neidhart von Reuenthal // Müller-Blattau-Fs.:69–79.

436. Müller-Blattau W. Trouvères et Minnesänger. Kritische Ausgabe der Weisen zu Istvan Franks gleichnamigem Werk nebst einem Beitrag zur Melodienlehre des mittelalterlichen Liedes. — Saarbrücken: Universität des Saarlandes, 1955.
437. <La> Musique légère et la musique E danser du moyen âge au XX siècle // RM 1962, №255.
438. Nadel S. Georgische Gesänge. — Bln., 1933.
439. Naumann H. Grundzüge der deutschen Volkskunde. — Lpz.: Quelle & Meyer, 1922.
440. Nef K. Gesang und Instrumentalspiel bei den Troubadours // Adler-Fs.:58–63.
441. Nettl B. Some notes on the state of knowledge about oral transmission in music // IMS.12:139–144.
442. Nowotny R. Alte Musik: Autorisiertes Klangdenkmal oder ars inveniendi? Zur Rezeptionsproblematik alter Musik in der Neuzeit // Göppinger Arbeiten zur Germanistik. Göppingen: Kümmerle, 1979 № 286, S. 559–579.
443. Olds W.B. Bird music // MQ Vol. 8 1922, p.242 etc.
444. Olsen P.R. Melodic structures in traditional music // IMS.12:145–151.
445. Olson C. Chaucer and the music of the fourteenth century // Speculum Vol. 16, 1941, p. 64–91.
446. Page Ch. The performing of ars antiqua motets // EM 1988, p. 147–164.
447. Page Ch. Jerome of Moravia on the rubeba and viella // GSJ Vol.32, 1979, p. 77–98.
448. Page Ch. Machaut's «pupil» Deschamps on performance of music. Voices and instruments in the 14th century chanson // EM 1977, p. 484–491.
449. Page Ch. Le troisième accord pour vielle de Jérôme de Moravie — jongleurs et «anciens Pères» de France // JM:83–96.
450. Paris G. et A.Gevaert (éd.). Chansons du XV siècle publiées d'après le manuscrit de la BN de Paris. — P.: Firmin-Didot, 1875.
451. Parrish C. The Notation of medieval music. — N.Y.C., 1957.
452. Pattison B. Literature and music in the age of Shakespeare // PMA, Session 60, 1933/1934.
453. Paumgartner B. Das instrumentale Ensemble. Von der Antike bis zur Gegenwart. — Zürich: Atlantis, 1966.
454. Pentikäinen J. Repertoire analysis // FNR:262–272.
455. Percy's Reliques of ancient English poetry, nach der ersten Ausgabe von 1765 mit den Varianten des späteren Originalausgaben. — Heilbronn: Henninger, 1889.
456. Petzold L. (Hrsg.). Die freudlose Muse. Texte, Lieder und Bilder zum historischen Bänkelsang. — Stuttgart: Metzler, 1978.
457. Petzsch Ch. Parat- (Barant) Weise, Bar und Barform. Eine terminologische Studie // AfMw Jg.28, 1971, S. 33–43.
458. Petzsch Ch. Neue Aspekte zum Liede des Mittelalters // StM Vol.15, 1953, p. 187–200.
459. Pietzsch G. Die Beschreibungen deutscher Fürstenhochzeiten von der Mitte des 15. bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts als musikgeschichtliche Quellen // AnM Vol.15, 1960, p. 21–62.

460. Pietzsch G. Fürsten und fürstliche Musiker im mittelalterlichen Köln. Quellen und Studien. — Köln, 1966 (RMG, H.6).
461. Pietzsch G. Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto. — Halle, 1929.
462. Pietzsch Ch. Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622. — Mainz (u.a.): AdW, 1963.
463. Pincherle M. Histoire de la musique. — P., 1959.
464. Piper P. Allgemeines Über Spielmannsdichtung // SE:49–71.
465. Pirro A. Histoire de la musique de la fin du XIV siècle à la fin du XVI. — P., 1940.
466. Pirro A. Musiciens allemands et auditeurs français au temps des rois Charles V et Charles VI // Adler-Fs.:71–77.
467. Pirro A. La musique à Paris sous le règne de Charles VI 1380 — 1422. — Strasbourg (e.a.): Heitz, 1958.
468. Pirrotta N. Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II Napoletano // L'Ars nova italiana del trecento. Convegno internazionale <...>. Certaldo, 1968. — P. 97–112.
469. Pirrotta N. Tradizione orale e tradizione scritta nella musica // L'Ars nova italiana del trecento. Convegno internazionale <...>. Certaldo, 1970. — P. 431–441.
470. Pognon E. Philippe de Vitri // DLF:585–586.
471. Polk K. Ensemble performance in Dufay's time // DQC:61–73.
472. Polk K. Municipal wind music in Flanders in the middle ages // BWQ Vol. 2, 1969, p. 1–15.
473. Polk K. Wind bands of medieval Flemish cities // BWQ Vol.1, 1968, p. 93–113.
474. Porter L.C. La Fatrasie et le Fatras. Essai sur la poésie irrationnell au moyen âge. — Genève: Droz, 1960.
475. Pound E. Literary essays. — L., 1960.
476. Power E. Medieval people. The story of six ordinary lives in the middle ages. — L.:Methuen, 1939.
477. Prim, abbé J. Chant sur le livre in French churches in the 18th century // JAMS 1961 p. 37–49.
478. Rabelais F. Oeuvres complètes. — P.: Seuil, 1973.
479. Rajeczky B. Choralforschung und Volksmusik des Mittelalters ? // AM 1974 № 2.
480. Rajeczky B. Europäische Volksmusik und Musik des Mittelalters // StM Vol. 15, 1973 p. 201–204.
481. Rajeczky B. Zu den Monumenta monodica medii aevi // StM Vol.6, 1964 p. 271–275.
482. Räkel H.-H.S. Die musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie / Diss. — Bern: Haupt, 1977.
483. Rastall R. Minstrelsy, church and clergy in medieval England // PRMA Vol.97, 1971 p. 82–98.
484. Raupach M. Elias Fonsalada / Kritische Ausgabe // ZRPh, Bd.90, 1974 S. 141–173.
485. Reaney G. Froissart // MGG Bd.4 Sp.1002–1007.
486. Reaney G. Jacomi // MGG Bd.6 Sp.1634–1637.

487. Reckow F. Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit. *Zugleich ein Beitrag zur Bedeutung des «Instrumentalen» in der spätantiken und mittelalterlichen Musiktheorie* // Forum Musicologicum. Basler Studien zur Musikgeschichte. Bd.1. — Bern, 1975, S. 31–167.
488. Reckow F. Rondellus / rondeau, rota // HmT.
489. Reese G., Th.Karp. Monophony in a group of renaissance chansonniers // JAMS Vol.5, 1952 p. 4–15.
490. Reese G. Music in the middle ages. — N.Y.C., 1940.
491. Reich H. Der Mimus. Ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch / Bd.1. Teil 1: Theorie des Mimus. — Bln., 1903.
492. Remnant M. Fiddle // NGDin Vol.1 p. 733–740.
493. Remnant M. Rebec // NGDin Vol.3 p. 201–205.
494. Ribard J. Un ménestrel du XIV siècle: Jean de Condé / Thèse. — Genève: Droz, 1969.
495. Riedel H. Die Darstellung von Musik und Musikerlebnis in der Erzählenden deutschen Dichtung. — Bonn: Bouvier, 1961.
496. Rimmer J. Crwth // NGD Vol.5 p. 75–76.
497. Riquer M. de. Épopée jongleresque à écouter et épopée romanesque à lire // LiF:75–84.
498. Riquer M. de. La technique parodique du roman médiéval dans le «Quichotte» // La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression. / Colloque de Strasbourg 23–25 avril 1959. — P., 1961, p. 55–67.
499. Romeu Figueras J. Giulleria. 3: Peninsula iberica // ES:1357–1359.
500. Rösler M. Der Londoner Pui // ZRPh Bd.41, 1921, S. 111–116.
501. Rubin D.C. Cognitive processes and oral traditions // IMS.12:173–180.
502. Rybaric R. Zur Frage der Tabulatur-Partitur im 17. Jahrhundert // Musica antiqua. Colloquium Brno 1967 on the interpretation of old music. — Brno: International Music Festival, 1968, p. 106–112.
503. Rychner J. La chanson de geste: Essai sur l'art épique des jongleurs. — Genève (e.a.), 1955.
504. Sachs K.-J. Contrapunctus. V. Begrenzung der Wortbedeutung von contrapunctus auf den improvisatorisch entstandenen Satz und Synonymität mit «sortisatio» // HmT
505. Sachs C. Primitive and medieval music // JAMS Vol.13, 1960 p. 43–49.
506. Sachs C. Zweiklänge im Altertum // Musikwissenschaftliche Beiträge. Festschrift für J.Wolf. — Bln., 1929, S. 168–170.
507. Sahlin M. Étude sur la carole médiévale. L'origine du mot et ses rapports avec l'église. / Thèse. — Uppsala, 1940.
508. Saintes-Paloyes J.B. de la Curie de, et C.-F.-X.Millot. Histoire littéraire des troubadours, contenant leurs vies, les extraits de leurs pièces & plusieurs particularités sur les moeurs, les usages, & l'histoire du XII & du XIII siècles / T. 1–3. — P.: Durant, 1774.
509. Salmen W. Bemerkungen zum mehrstimmigen musizieren der Spielleute im Mittelalter // RBM Vol.11, 1957 p. 17–26.
510. Salmen W. European song (1300–1530) // NOHM Vol. 3 p. 349–380.

511. Salmen W. Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter. — Kassel: Hinnenthal, 1960.
512. Salmen W. Glogauer Liederbuch // MGG Bd.5 Sp.299–302.
513. Salmen W. Komponist und Musiker im Renaissance-Zeitalter // ÖMZ Jg.30, 1975 S. 569–573.
514. Salmen W. Das Lochameer Liederbuch. Eine Musikgeschichtliche Studie. — Lpz., 1951.
515. Salmen W. Musikleben im 16. Jahrhundert. — Lpz., 1976 (MGB, Bd.3. Lf.9).
516. Salmen W. Preface // SSPM:II–IV.
517. Salmen W. Rostocker Liederbuch // MGG Bd.11 Sp.984–985.
518. Salmen W. Schutzpatrone der Spielleute // Musica, Jg.11, 1957 S. 53.
519. Salmen W. Der Spielmann im Mittelalter. — Innsbruck: Helbling, 1983.
520. Salmen W. Tanz im 17. und 18. Jahrhundert. — Lpz., 1988.
521. Salmen W. Der Spielmannsverkehr im spätmittelalterlichen Konstanz // Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins. Bd.67 — Karlsruhe, 1958, S. 176–179.
522. Salmen W. Zur Geschichte der Ministriles im Dienste geistlicher Herren des Mittelalters // MiscAnglès:811–819.
523. Schad G. Musik und Musikausdrücke in der mittelaltenglischen Literatur / Diss. — Frankfurt a.M.: Richter, 1911.
524. Schadek H. Spielleute als Familiaren am Hof Peters IV. und Johannes I. von Aragon // GAKS:350–364.
525. Schaer A. Die altdeutschen Fechter und Spielleute. Ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte / Diss. — Strassburg: Trübner, 1901.
526. Schering A. Aufführungspraxis alter Musik. — Wilhelmshaven, 1975.
527. Schering A. Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento // SIMG Jg.13, 1911/1912 S. 172–204.
528. Schering A. Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance. — Lpz.: Kahnt, 1914.
529. Scheub H. Performance of oral narrative // Frontiers of folklore./ Ed. W. Bascom. — Boulder, 1977. — P. 54–78.
530. Schletterer H.M. Geschichte der Spielmannszunft in Frankreich und der Pariser Geigenkönige. — Bln., 1884.
531. Schneider M. Die Ars nova des XIV Jahrhunderts in Frankreich und Italien / Diss. — Potsdam: Hayn, 1930.
532. Schneider M. Klagelieder des Volkes in der Kunstmusik der italienischen Ars nova // AM Vol.33, 1961 p. 162–168.
533. Schrade L. Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik. — Lahr, 1931.
534. Schreiner M. Die Flexion in den Dichtungen von Baudouin und Jean de Condé / Diss. — Heidelberg, 1916.
535. Schuler M. Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414 — 1418 // AM Vol.38, 1966 S. 150–168.
536. Schulte A. Die Standesverhältnisse der Minnesänger // ZdA Bd.39, 1895 S. 185–251.

537. Schultz A. Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert. — Prag, 1892.
538. Schultz A. Das häusliche Leben der europäischen Kulturvölker vom Mittelalter <...>. — München (u.a.), 1903.
539. Schwab H. Die Anfänge des weltlichen Berufsmusikertums in der mittelalterlichen Stadt: Studie zu einer Berufs- und Sozialgeschichte des Stadtmusikantentums. — Kassel, 1982.
540. Schwab H. Stadtpfeifer // MGG Bd.16 Sp.1731–1743.
541. Schwab H. Das Zunftwesen in Europa seit dem Mittelalter // MGG Bd.14 Sp. 1441–1452.
542. Sittard J. Jongleurs und Menestrels. Eine Studie // VfmW Jg.1, 1885 S. 175–200.
543. Smits van Waesberghe J. Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter. — Lpz., 1969 (MGB, Bd.3, Lf.3).
544. Solar-Quintes N. A. Nuevos documentos sobre ministriles, trompetas, cantorcicos, organistas y Capilla real de Felipe II // MiscAnglés:851–888.
545. Spruit Mr. J. E. Van vedelaars, trommers en pijpers. — Utrecht, 1969.
546. Srpsko-hrvatske junacke pjesme / Vols.1-2. — Beograd (a.o.), 1953/4.
547. Stäblein B. Oswald von Wolkenstein, der Schöpfer des Individualliedes // DVLG Jg.46, 1972 S. 113–116.
548. Stäblein B. Schriftbild der einstimmigen Musik. — Lpz., 1975 (MGB Bd.3, Lf.4).
549. Steger H. David rex et propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts. — Nürnberg, 1961.
550. Steger H. Philologia musica. Sprachzeichen, Bild und Sache im literarisch-musikalischen Leben des Mittelalters: Lire, Harfe, Rotte und Fidel. — München, 1971.
551. Stengel E. (Hrsg.). Die beiden ältesten provenzalischen Grammatiken *Lo Donatz Proensals* und *Las Rasos de Trobar* nebst einem <...> Glossar. — Marburg, 1878.
552. Stief W. Die Melodien des Minnesangs als Spiegel verschollenen Volkslieder ? // StM Vol.15, 1973 p. 245–266.
553. Stockmann D. Zur historischen Erforschung schriftloser Musiktraditionen // BzMw Jg.27, 1985 S. 99–102.
554. Stockmann D. Der Kampf um die Glocken im deutschen Bauernkrieg // Der arm man 1525: Volkskundliche Studien. — Bln., 1975 S. 309–340.
555. Stockmann D. Musica vulgaris bei Johannes de Grocheio // BzMw Jg.25, 1983 S. 3–56.
556. Stockmann D. Deutsche Rechtsdenkmäler des Mittelalters als volksmusikalische Quelle // StM Vol.15, 1973 p. 267–302.
557. Stockmann D. Tonalität in europäischer Volksmusik als historisches Problem // Wz:357–372.
558. Stockmann E. Zum Professionalismus instrumentalen Volksmusikanten // Wz:331–340.
559. Strohm R. Music in late medieval Bruges. — Oxford, 1985.
560. Stronski S. Le troubadour Elias de Barjols. — Toulouse, 1906.
561. Strutt J. The sports and pastimes of the people of England. — L., 1830.
562. Subirá J. Historia de la música española e hispanoamericana. — Madrid, 1953.

563. Suchier H. Der musikalische Vortrag der chansons de geste // ZRPh Bd.19 S. 370 etc.
564. Suppan W. Musiknoten als Vorschrift und als Nachschrift // Symbolae historiae musicae. H.Federhofer zum 60. Geburtstag. — Mainz, 1971 S. 39–46.
565. Terrasson, A. Dissertation historique sur la vielle; où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument. Avec une digression sur l'Histoire de la musique ancienne & moderne. — A Paris, 1741 (Repr.: Amsterdam, 1966).
566. Thibault G. Le concert instrumental au XV siècle // MIR:23–33.
567. Tiersot J. Histoire de la chanson populaire en France. — P., 1889.
568. Timm E. Ein Beitrag zur Frage: wo und in welchem Umfang hat Oswald von Wolkenstein das Komponieren gelehrt? // Oswald von Wolkenstein. Beiträge der philologisch-musikwissenschaftlichen Tagung in Neustift bei Brixen 1973. Im Auftrag des Südtiroler Kulturinstituts. — Innsbruck, 1974, S. 308–331.
569. Tiraboschi G. Storia della letteratura italiana / T.3. — Modena, 1773.
570. Toussaert J. Le sentiment religieux, la vie et la pratique religieuse des laïcs en Flandre maritime /Thèse. — P., 1963.
571. Treder D. Die Musikinstrumente in den höfischen Epen der Blütezeit. — Greifswald, 1933.
572. Tyssens M. Le jongleur et l'écrit // Mélanges offerts à René Crozet — Poitier, 1966, p. 685–695.
573. Tyssens M. Le style oral et les ateliers de copistes // Mélanges de linguistique romane offerts à Maurice Delbouille. — Gembloux, 1964, p. 667–673.
574. Ursprung O. Hildegards Drama Ordo virtutum. Geschichte einer Seele // MiscAnglès:941–951.
575. Van der Linden A. La musique dans les chroniques de Jean Molinet // Mélanges Ernest Closson. Recueil d'articles musicologiques offert à E. Closson. — Bruxelles, 1948, p. 166–180.
576. Van der Werf H., W.Frobenius. Cantus coronatus // HmT.
577. Van der Werf H. The chansons of the troubadours and trouvères. A study of the melodies and their relation to the poems. — Utrecht, 1972.
578. Van der Werf H. Deklamatorischer Rhythmus in den Chansons der Trouvères // Mf Bd.20, 1967 S. 122–144.
579. Van der Werf H. Recitative melodies in trouvère chansons // Wiora-Fs.:231–240.
580. Van der Werf H. The trouvère chansons as creations of a notationless musical culture // Current musicology 1965 p. 61–68.
581. Van Doorslaer G. La chapelle musicale de Philippe le Beau // Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art. T.4. — Anvers, 1934 p. 21–57; 139–165.
582. Vighiani L. Giullari // GD:510–511.
583. Viscardi A. Le origini della tradizione letteraria italiana. — Roma, 1959.
584. Vogt F. Leben und Dichten der deutschen Spielleute im Mittelalter. — Halle, 1876.
585. Wachsmann K. Classification // NGDin Vol.1 p. 407–414.
586. Wailley N.de. Récits d'un ménestrel de Reims au XIII siècle. — P., 1876.
587. Wallon S. La chanson *Sur le pont d'Avignon* au XVI et au XVII siècle // Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson, T. 1. — P., 1955, p. 185–192.

588. Waltz H. Die Lage der Orchestermusiker in Deutschland mit besonderer Berücksichtigung der Musikgeschäfte («Stadtpefereien»). — Karlsruhe, 1906.
589. Wareman P. Spielmannsdichtung: Versuch einer Begriffsbestimmung. — Amsterdam, 1951.
590. Warren Ch.W. Punctus organi and cantus coronatus in the music of Dufay // DQC:128–143.
591. Weingartner Liederhandschrift. — Stuttgart, 1843.
592. Westrup J.A. Medieval song // NOHM Vol.2 p. 220–269.
593. Whitelock D. The audience of Beowulf. — Oxford, 1951.
594. Whose music ? A sociology of musical languages. — L., 1977.
595. Wickham G. Giulleria. 5. Gran Bretagna // ES:1360.
596. Winternitz E. Musical instruments and their symbolism in Western art. — L., 1967.
597. Wiora W. Elementare Melodietypen als Abschnitte mittelalterlichen Liedweisen // MiscAnglés:993–1010.
598. Wiora W. Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst. — Kassel, 1957.
599. Wiora W. Schrift und Tradition als Quellen der Musikgeschichte // KBBamberg. 1953. S. 159–175.
600. Wiora W. Die vier Weltalter der Musik. — Stuttgart, 1961.
601. Wiora W. Europäischer Volksgesang // Musikwerk:Heft 4.
602. Wiora W. Zwischen Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit // Schneider-Fs.:319–334.
603. Witt H. Mutmaßungen über Walther // Walther von der Vogelweide. Frau Welt ich hab von dir getrunken / Gedichte. — Bln., 1979, S.V–XLV.
604. Witthoeft F. «Sirventes joglaresc». Ein Blick auf das altfranzösische Spielmannsleben. — Marburg, 1891.
605. Wolf J. Die Musiklehre des Johannes de Grocheo. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Mittelalters // SIMG Jg.1, 1899/1900, S. 65–130.
606. Woodfill W.L. Musicians in English society from Elisabeth to Charles I. — Prinston, 1953.
607. Wright L.M. Misconceptions concerning the troubadours, trouvères and minstrels // ML 1967 p. 35–39.
608. Wright Th. A history of domestic manners and sentiments in England during the middle ages. — L., 1862.
609. Zak S. Musik als «Ehr und Zier» im mittelalterlichen Reich: Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell. — Neuss, 1979.
610. Zumthor P. Autobiographie au moyen âge? // [614:165–180].
611. Zumthor P. De la circularité du chant (à propos des trouvères des XII et XIII siècles) // Poétique. Revue d théorie et d'analyse littéraires. — P., 1970 № 2, p. 129–140.
612. Zumthor P. Essai de poétique médiévale. — P., 1972.
613. Zumthor P. Le je de la chanson et le moi de poète // [614:181–196].
614. Zumthor P. Lange, texte, énigme. — P., 1975.
615. Zumthor P. La poésie et la voix dans la civilization médiévale. — P., 1984.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ С ПОЯСНЕНИЯМИ

В оформлении обложки использована миниатюра (игрец на виеле и танцовщица) из рукописи первой половины XIV в. (Cod. 32, f. 106v), Университетская библиотека, г. Грац, Австрия.

С. 4. Генрих Майссенский по прозвищу Фрауэнлоб играет на виеле в окружении коллег-шпильманов с инструментами: барабанчик, шалмей, виела, волынка. Выше слева восседает библейский царь Давид, покровитель шпильманов-песнетворцев. *Иллюминация из Большой гейдельбергской рукописи (Manessische Handschrift), XIII в. (контурная прорисовка выполнена в XIX в.).*

С. 8. Вверху рисунка парит аллегорическая фигура со знаками зодиака. На переднем плане купальня и четыре куртуазные пары в танце. Для них играет ансамбль алта: труба и, видимо, два шалмея; второй шалмейст, перервав игру, поправляет трость инструмента; поодаль слева игрец на тамерлине (тейбор-пайп) аккомпанирует двум плясунам, а справа расположился (потревожив любовников) дуэт: дама играет на органистре и ее партнер на платер-шпиле. Этот третий ансамбль слушают, видимо, лишь картежники слева и мальчик справа, опершийся на стол с угощениями, так что дуэт не мешает прочим шпильманам. *Рисунок пером из «Домашней книги» (Das Hausbuch des Fuersten Waldburg-Wolfegg) XV века.*

С. 85. Фантастическое существо с продольной флейтой. *Фрагмент иллюминации из рукописи XIII в., Оксфорд.*

С. 103. На переднем плане ансамбль алта, состоящий из трех духовых инструментов: труба и, возможно, два шалмея, либо шалмей и раушпфайф. На переднем плане справа спиной — шпильманский ученик с лютней или мандолой (щипковый инструмент) и с бубном; за ансамблем, в центре, шпильман играет на продольной флейте для покоющей (?) пары. *Рисунок пером из «Домашней книги» (Das Hausbuch des Fuersten Waldburg-Wolfegg) XV века.*

С. 158. Трио шпильманов с лютней, арфой и тамерлином (тейбор-пайп). *Гравюра XVI в.*

С. 195. Пара богатых горожан и шпильман с органистром. *Гравюра из книги «История Лотаря, сына императора Карла», Страсбург, 1514.*

С. 233. Органистр. *Миниатюра из утраченной ныне рукописи VIII в. воспроизведена в труде Мартина Герберта «О духовной музыке и пении» (Gerbert M. De cantu et musica sacra. St. Blasien, 1774).*

С. 260. Ансамбль алта (витая труба и два шалмея) играет на танцах. *Гравюра из книги: Spiegel menschlicher Behaltnis. Speyer: Peter Dach, 1478.*

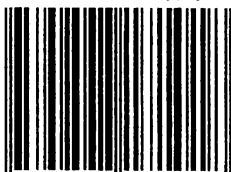
С. 352. Шалмей и менестрель с шалмеем. *Контурная прорисовка фрагмента из рукописи XIV в.*

С. 353. Куртуазное общество, отдыхающее в саду; в центре лютнист, а над ним на балконе шпильман с волынкой. *Гравюра на меди Майра Ландсхута «Смертный час», XV в. (Mair von Landshut, 1499, Berlin, Kupferstichkabinett).*

Об авторе

Михаил Александрович Сапонов — доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории, автор книг «Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения», «Русские дневники и мемуары Вагнера, Шпора, Шумана», «Страсти, мессы, оратории и мотеты И. С. Баха по-русски». Им подготовлена и выпущена книга: Жан Кокто. Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре (перевод, составление, комментарии и послесловие: «Музыка вокруг Жана Кокто»), а также около 100 опубликованных статей на четырех языках и других работ.

ISBN 5-89817-101-0



9 785898 171018

Михаил Александрович Сапонов

МЕНЕСТРЕЛИ.

КНИГА О МУЗЫКЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЕВРОПЫ

Ответственный редактор Н. Енукидзе

Компьютерная верстка: Т. Хватова

Дизайн обложки: Д. Хватов

ЛР № 065619 от 12.01.98 г.

Подписано в печать 15.04.04. Формат 60х88 1/16.

Печать офсетная. Гарнитура Академия. Бумага офсетная № 1.

Печ. л. 25,0. Тираж 1000 экз. Заказ 7405.

Издательство «Классика-XXI»

121248, г. Москва, Кутузовский пр-т, д. 8, стр. 1

Адрес для писем:

123098, г. Москва-98, а/я 28

Тел./факс: (095) 290 3937

E-mail: classica-xxi@mail.ru

Интернет: www.rmic.ru/classica

Отпечатано в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВИНТИ»,
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403.

Тел. 554-21-86.

М. А. САПОНОВ

МЕНЕСТРЕМ

