

ВОПРОСЫ  
ИСТОРИИ,  
ТЕОРИИ,  
МЕТОДИКИ

ВИТМ

С. 12

М. САПОНОВ

Искусство  
импровизации

*Вопросы истории, теории, методики*

М. САПОНОВ

# Искусство импровизации

Импровизационные виды творчества  
в западноевропейской музыке  
средних веков и Возрождения

8

6

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»  
МОСКВА 1982

781.65

Рецензент — доктор искусствоведения  
В. Д. КОНЕН

Музыкальная библиотека  
Держконсерватории  
Библиотека  
Инвент. № 85485

## Введение

Музыкальная импровизация исторически старше письменной композиции. Профессиональные импровизаторские навыки процветали задолго до возникновения музыкальной культуры, основанной на посредничестве нотного текста между создателем произведения и его исполнителем. Известно, что в музыкальных культурах внеевропейских народов импровизация выполняет важнейшую функцию, появляясь в разнообразных формах. Свои импровизационные виды творчества когда-то господствовали и в музыке, звучавшей на территории Европы. Они начали постепенно терять универсальность лишь с IX—X веков. Именно в этот период в Европе появились первые письменные музыкальные памятники и началась уникальная эпоха параллелизма, одновременного развития двух типов музыкального творчества, двух антагонистических стихий<sup>1</sup>.

В переломную эпоху единоборства импровизаторского и письменного принципов и появилось в лексиконе европейских музыкантов само слово «импровизация» вместе с обширным перечнем его синонимов. И это естественно: с развитием кардинально противоположных методов творчества понадобились и разграничительные обозначения: «импровизировать» и «сочинять записывая». Ранее, в эпоху монополии импровизаторского искусства, не было потребности в столь специфической уточняющей терминологии<sup>2</sup>.

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

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

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

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

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

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

В недрах великой письменной культуры импровизаторские привычки неуклонно изживались. К концу XIX века европейские музыканты, казалось, превосходно научились полностью обходиться без импровизации и как будто забыли о ее былом расцвете<sup>3</sup>. Не только на импровизацию, но даже на мельчайшие исполнительские вольности в передаче текста композито-

ры рубежа XIX и XX веков смотрели особенно недоброжелательно.

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

На русском языке почти отсутствует литература по истории импровизации, и предлагаемый очерк поможет отчасти возместить известный пробел<sup>4</sup>.

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

## Импровизация в позднеантичной и григорианской традициях

В первые века нашей эры в музыкальной культуре средиземноморья существовала мощная устная традиция, певцы располагали репертуаром хранимых в памяти напевов, которые подвергались импровизационному варьированию. Импровизация (включающая и свободное импровизиационно-вариантное воспроизведение традиционных мелодий) была единственно возможным способом существования ранних разновидностей литургического пения в Европе. Так церковный деятель IV века Василий Кесарийский (ок. 330—379), например, выразил естественное в те времена представление об искусстве музыкантов-практиков как о чем-то мимолетном, нефиксируемом, заведомо не ощущаемом материально:

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

Фанатичный экстаз раннехристианских ритуалов не мог не проявляться в стихийных неподготовленных актах мгновенного творчества. Бог воспевался не только в канонизированных напевах, но и под воздействием непосредственного религиозного вдохновения участников общины, которым, как сообщает христианский писатель-апологет Квинт Септилий Тертуллиан (ок. 160 — после 220), предлагалось «петь по собственному наитию» („de proprio ingenio“; 68, 6). Мгновенное экстастическое воздействие общинного пения имел в виду Иоанн Златоуст (ок. 350—407), когда писал, что «человек, увлекшись мелодией, с радостью откажется от еды, от питья, от сна» (20, 115).<sup>4</sup> Рассуждения о неподготовленном спонтанном творчестве фигурируют и у философа-неоплатоника Бозция (480—525), который оставался непререкаемым авторитетом почти для всех средневековых теоретиков музыки. Бозций говорит о произвольном импровизационном пении как о самопроявлении человеческой души, не связанном с критериями мастерства и не заинтересованном в ценности конечного результата:

«А тот, кто не умеет петь приятно, все-таки напевает про себя, не потому, чтобы ему доставляло какое-то удовольствие то, что он напевает, но потому, что всякому доставляет наслаждение извлекать из души некую заключенную в ней сладость, каким бы путем это ни происходило» (12, 252).

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

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

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

«Все раннее средневековье по обе стороны латино-греческой языковой границы заполнено медленной, но планомерной борьбой Рима и Константинополя за вытеснение местных богослужебных текстов, напевов и обычаев столичными» (1, 31). Уже в VII веке набирал силу «процесс преобразования староримских мелодий с их quasi-фольклорным провинциальным стилем во вненациональную *ars musica*» (104, 22). Красочные локальные разновидности гимнического и мелизматического пения постепенно подвергались стилистической объективизации. Так вызревала григорианская традиция, отвечавшая целям унификации и духовного тоталитаризма<sup>5</sup>.

Но необходимо ясно представлять, что обряд сам по себе не исключал импровизации и вряд ли служители культа интенсивно стремились к этому<sup>6</sup>. Например, музыка проприя

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

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

✓ Спонтанный, импровизационный элемент, который господствовал в ранних разновидностях церковного пения, постепенно изживался, увековечиваясь в отдельных оборотах более поздней фиксированной, сочиненной, структурно оформленной мелодики. Следы былой импровизационной стихии косвенно отражены в характере самой невменной нотации григорианского хора, не знавшей «абсолютной», точной звуковысотности. У певца, жившего в первом тысячелетии, не было потребности в точной нотации, поскольку тогда не существовало буквально повторяемой музыки. Свободная вариантность интонирования вызвала к жизни и допускающую варианты прочтения нотацию. Поэтому Э. Феранд замечает, что дискуссии о точных длительностях или точной звуковысотности в григорианском хорале не имеют никакого смысла<sup>8</sup>.

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

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

В строке „a“ — напев градуала „Domine refugium factus est“ («Господи, ты был прибежищем нашим из рода в род»), записанный в так называемой староримской нотации около 1100 года<sup>9</sup>; в строке „b“ — более поздний вариант с тем же текстом; в строке „a<sup>1</sup>“ — напев „Ad annuntiandum tunc misericordiam tuam“ («Возвестить о милости твоей поутру и о верности твоей ночью») из той же рукописи, что и мелодия строки „a“; в последней строке „b<sup>1</sup>“ — еще один напев из той же книги градуала, что и строка „b“. Контуров всех четырех вариантов периодически сходятся в мелодическом подобии, но столь же постоянно распадаются на совершенно самостоятельные версии. Создается некое мерцание вариантности, наглядно обозримое в примере, так как невменные мелодии переведены здесь в одну условно-аритмическую современную нотацию.

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

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

Изготовление невменных рукописей и сосуществование древних импровизаторских обычаев с начавшими входить в обиход опытами письменного сочинения напевов — основные признаки средневековой музыкальной культуры вообще, контрастно отличающие ее от античной. Будущее было за письменной концепцией музыки, начало формирования которой в Западной Европе синхронизируется с полным изживанием духовных заветов поздней античности в культуре и установлением специфических феодально-средневековых традиций<sup>10</sup>.

### Гвидо д'Ареццо о принципе случайности

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

a Do\_mil - ne  
 b Do\_mil - ne  
 a1 Ad an - nun - ti - an - dum ma - ne  
 b1 Ad an - nun - ti - an - dum ma - ne

re - fu - - - - gi - um  
 re - fu - - - - gi - - - - - um fac - tus es no - - - - - bis,  
 mi - se - ri - cor - di - am  
 mi - se - ri - cor - di - am tu - am,  
 tu - am,

a - ge - ne - ra - ti - o - - - - - ne et pro - ge - ni - - - -  
 a - ge - ne - ra - ti - o - - - - - ne et pro - ge - - - - - ni -  
 et ve - ri - ta - tem tu - am per - - - - -  
 et ve - ri - ta - tem tu - - - - - am per no - - - - -

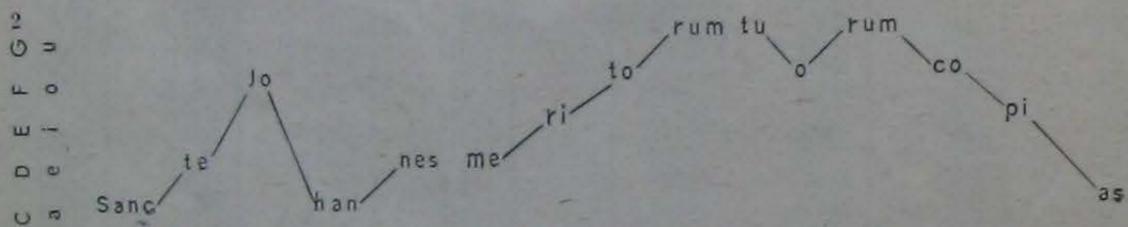
e.  
 e.  
 ctem.  
 ctem.

чески противопоставляемых вида создания музыки. Видимо, музыканты той эпохи задумывались над самим феноменом импровизации, сочинения на основе случайности, над природой «непредвиденных» мелодий. Выдающийся реформатор музыкальной педагогики, нотописи и сольмизации Гвидо д'Ареццо (до 1000—ок. 1050) в своем написанном между 1020 и 1030 годами трактате «Малое пособие в науке музыки» („Micrologus de disciplina artis musicae“ 71, II, 1—24) выдвигает оригинальную методику сочинения напевов на основе случайности. Она заключается в своеобразном моделировании процесса импровизационного творчества.

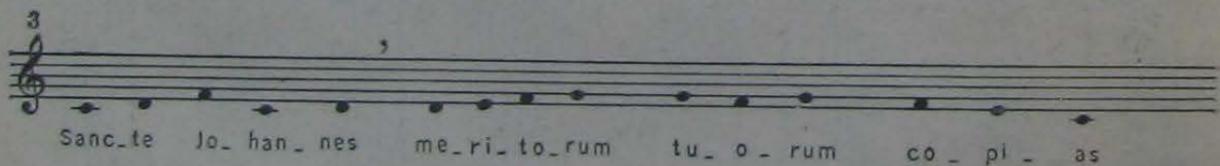
Гвидо предлагает нечто вроде игры в композицию, которая выдержана в характере певческого и педагогического эксперимента. На первом этапе игры нужно выписать подряд буквенные обозначения звукоряда. Затем под получившейся строчкой выписать еще одну, состоящую из последования гласных букв латинского алфавита,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

Г А В С D E F G a h c d e f g a  
а е і о u а е і о u а е і о u а

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



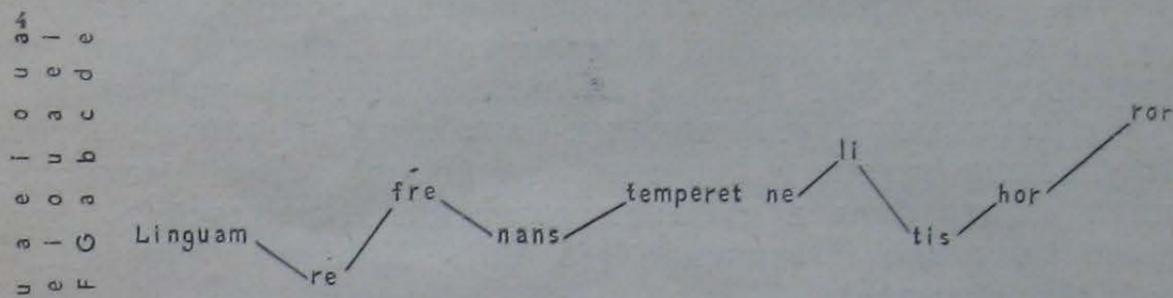
Получился напев, «сочиненный» на основе случайности. Тоновое последование этой мелодии зависит, во-первых, от произвольно избранного порядка гласных букв, а во-вторых — от сочетания гласных в том латинском тексте, который также выбирается произвольно. Такой вид напев получает в нотации:



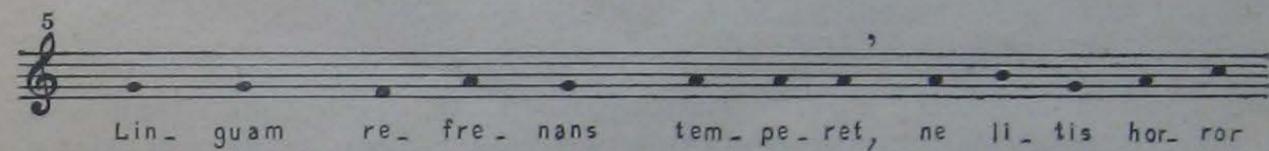
Далее Гвидо д'Ареццо усложняет процедуру этой своеобразной «алеаторики», предоставляя участнику игры возможность проявить собственную инициативу. На следующем этапе к избранному ряду гласных букв предлагается добавить еще один такой же, но начинающийся с другой буквы, при этом гласные в рядах не должны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

Г А В С D E F G a h c d e f g a  
а е і о u а е і о u а е і о u а  
о u а е і о u а е і о u а е і о

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



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



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

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

## Образы импровизирующих ансамблей

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

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

«И серебряные трубы, целых шесть или более, и другие трубы менестрелей, играцы на органе, на арфах и других бесчисленных инструментах — все силой своей игры производили такой шум, что звенел весь город» (42, 148).

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

При всем обилии красочных подробностей в этих описаниях отсутствует одна важная для нас деталь: нигде не упоминается о нотах, которыми музыканты могли бы пользоваться. Это естественно: если хронист пишет «гистрион играет на фиделе», то подразумевает инструменталиста, находящегося среди участников шествия и играющего «по наитию». Ясно, что «держаться ноты» перед таким движущимся фиделистом невозможно. Но допустим, что такая подробность для хрониста слишком специфична, и он избегает дотошного конкретизирования. Обратимся к сведениям, которые нам может дать иконографический материал.

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

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

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

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

Даже если художники не задавались целью изобразить реальные сцены музыкального быта, а располагали музыкантов и инструменты на полотне исходя только из композиционных живописно-ритмических соображений (так, скорее всего, и обстояло дело), то и в этом случае распространенные обычаи и способы музицирования дали бы о себе знать. Хотя «ангельский оркестр» у Мемлинга и не имитирует какой-либо реально существовавший «ансамбль», но, например, ангел, играющий на портативе, держит его так, как держали этот инструмент музыканты XV века, а стоящие рядом ангел-арфист и ангел с альтовым фиделем обращаются со своими инструментами столь же безупречно. Для создания иллюзии того, что ангелы «играют», нужно было изображать профессионалов-инструменталистов «в работе». Известно, например, что Ван Эйк, будучи в услужении у бургундского герцога Филиппа Доброго, воспроизводил свои модели с натуры. Его ангелы играют на тех же инструментах, что и менестрели при дворе герцога. При этом точность изображения такова, что можно сосчитать струны на арфе и количество клавиш органа-портатива<sup>11</sup>. Художник, запечатлевший каждую мелкую деталь, не смог бы игнорировать и наличия нотных рукописей перед музыкантом, если бы инструменталисты, которых он изображал, действительно при игре смотрели бы в ноты. Однако именно этой существенной для нас подробности и нет на упомянутых полотнах и миниатюрах.

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

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

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

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

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

### «Пение над книгой»

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

М. Букофцером (48). Многие из них характером своего голосоведения имитируют бытовую полифоническую импровизацию.

Фактически первые проявления многоголосия в европейской музыке — не что иное, как интуитивные аранжировки одноголосных напевов. Вторым певец (или инструменталист), присоединяясь к солисту с намерением дублировать его в унисон, мог петь в удобном для себя регистре и разойтись с солистом, исполняя напев в октаву или же в квинту, или в кварту. Такие дублировки не мыслились средневековым музыкантом как появление неизвестного ранее двухголосия, а воспринимались как вариант одноголосия, как один из способов исполнения того же одноголосного напева с красочным «утолщением» мелодии. В психологии средневекового музыканта пение в унисон и пение в кварту долгое время были только двумя способами исполнения монодической музыки<sup>13</sup>, а не монодией и полифонией. В то же время от музыкального слуха средневекового человека не могли ускользнуть эффекты сочетания двух и нескольких голосов и возможности интенсивного импровизационного экспериментирования с такими сочетаниями. Как проходили эти ранние опыты с многоголосием, в какие формы они выливались — об этом свидетельствуют сохранившиеся до сих пор у некоторых народов архаические традиции полифонического импровизационного пения, например параллельный «органум», бытующий в Исландии с древнейших времен под названием *tvisöngur* («парное пение»). Это музицирование квинтами, бывшее в первом тысячелетии распространенным у многих германских народов (74), может рассматриваться как некое эхо музыкального быта раннего средневековья<sup>14</sup>. Поражает сходство исландского *tvisöngur* и самых ранних записанных органумов. Возможно, оно иллюстрирует тот решающий шаг от импровизируемого двухголосия к сочиненному, записанному, с которого мы вынуждены начинать летоисчисление европейской полифонии.

По существу, все «письменные» полифонические формы, применявшиеся средневековыми авторами, произошли из коллективной импровизации<sup>15</sup>. Импровизированное параллельное пение в квинту, в терцию (в английском гимеле) и даже в секунду, а также более сложные приемы свободного полифонического пения — все это звучало постоянно, составляло атмосферу музыкального быта в средневековом городе. В литературных текстах этой эпохи различные возникающие стихийно в процессе музицирования полифонические звучания упоминаются как нечто обычное, само собой разумеющееся<sup>16</sup>. Так, в XIV веке менестрель Гас де ла Бинь в одном из своих стихотворений дает ироническое описание шума охоты, находя в лае охотничьих собак многие приемы и формы современной ему полифонической музыки, в том числе импровизированное удвоение мелодии в квинту: «Те [собаки], которые обладают чистым горлом, поют триплум беспрестанно, а самые маленькие [поют] квадруплум в квинту над дуплумом» (85, 14—15).

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

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

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

Известно, что в средневековых теоретических трактатах термин *discantus* мог фигурировать в качестве обозначения одного голоса. Во всех же остальных случаях этим словом называли просто многоголосную пьесу или даже многоголосие вообще. Более того, в эпоху ранней полифонии такие понятия, как «органум» и «дискантус» (или *biscantus*, т. е. двухголосное пение), часто не дифференцировались по своим значениям и даже взаимозаменялись (50; 79, гл. 5).

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

Методика импровизируемого многоголосия была изложена еще в 1274 году французским теоретиком Элиасом Саломо, установившим правила импровизированного четырехголосного пения в своем трактате «Учение об искусстве музыки» (71, III). В тридцатой главе («Раздел о понятии пения в четыре голоса») описывается практика полифонической импровизации в том ее виде, в котором она получила широкое распространение в средневековом быту как «пение над книгой» („*cantus supra librum*“) и стала общеизвестной среди канторов, хористов и даже инструменталистов<sup>18</sup>. В том же трактате Элиас Саломо дает понять, что изложенная им техника четырехголосной импровизации не сводится исключительно к вокальному звучанию, а относится и к коллективному инструментальному музицированию<sup>19</sup>.

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

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

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

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

Однако, если певцы и упражнялись в повторении рекомендуемых фигур, вряд ли были среди них такие, которые в процессе коллективной импровизации (дискантирования) «математически» точно соблюдали бы все бесчисленные «частные случаи», трудолюбиво выписанные теоретиками импровизированного дисканта. Средневековые певчие, бесспорно, обладали собственной инициативой, хотя и не без определенной школы. Наряду с правилами противодвижения и избегания параллелизмов к середине XIV века вводятся дополнительные правила, например у Симона Тунстеда в трактате «Четыре начала музыки» (111). Этот автор строит свои положения на основе досконального знания современной ему практики пения „*supra librum*“. Обращаясь к певцам, он рекомендует начинать и заканчивать дискант совершенными консонансами; если григорианский напев начинается с очень низкого тона, то импровизируемый голос может вступить с дуодецимой или двух октав над ним, а если основной голос дан в более высоком регистре, то верхний начинает с октавы, квинты или даже унисона. Аналогичные правила излагались и предшественниками Тунстеда, но он к известному правилу противодвижения добавляет требование вести голос по ближайшим консонирующим с тенором тонам („*proximas concordantias*“; 111, 282). Правило постепенности выражает стремление к плавности мелодической линии верхнего, импровизируемого голоса: эта тенденция не акцентировалась ранее, а в дальнейшем, в преддверии ренессансных критериев благозвучия, уже иллюстрирует новый идеал голосоведения.

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

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

В примере 6 приведены параллельно два фрагмента. Один из них (нижний, обозначенный буквой „b“) — отрывок английского дисканта, сочиненного в подражание импровизируемым звучаниям и записанного анонимным автором около 1300 года. Другой отрывок (верхний — „a“) использует тот же *cantus firmus* в нижнем голосе, а два верхних голоса реконструированы в наше время Э. Ферандом (68, 8, 29), т. е. заполнены так, как импровизировались, в строгом соответствии со всеми правилами, существовавшими в отношении английского дисканта<sup>20</sup>. Из верхнего фрагмента видно, что импровизаторы вынуждены были двигаться равновеликими длительностями в стиле того напева, к которому они импровизировали свои партии:

6

a non con - fun - dar in ae - ter - num.

cantus firmus

b non con - fun - dar in ae - ter - num

В XV веке в Европе получила распространение еще одна форма импровизируемого многоголосия, родственная английскому дисканту, — так называемый фобурдон. Этим понятием в то время обозначали записанную двухголосно (секстами и октавами) фактуру, к которой при исполнении добавлялся импровизируемый третий голос. Мобильность, импровизационность этой техники налицо, хотя собственно у импровизатора и здесь весьма простое, чисто механическое задание, даже более простое, чем в дисканте: петь параллельно с верхним голосом и в том же ритме<sup>21</sup>.

Фобурдон — это, по существу, разновидность частично импровизируемых форм полифонии, культивировавшаяся композиторами бургундской школы (Беншуа, Дюфай и др.) приблизительно с 1430 года<sup>22</sup>. Крайние голоса сочинялись и записывались, а средний голос импровизировался при исполнении, в отношении этого голоса композитор делал указание „per fauxbourdon“ или „à faux bourdon“, т. е. «согласно фобурдону», «петь по правилам фобурдона». Один из записанных голосов мог быть заимствованным (*cantus firmus*) и помещался в верхнем голосе. В примере 7 приведена полифоническая пьеса Беншуа, зафиксированная в рукописи двухголосно, средний голос в примере добавлен Ферандом как наиболее вероятный вариант импровизации:

7

a

b

c

d

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

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

Возможно, именно поэтому существовали и записанные композиции с различным числом голосов в разных списках одной пьесы. Так, у Гильома де Машо есть полифонические песни, которые в одном манускрипте существуют как трехголосные, а в другом рукописном собрании — как четырехголосные или с вариантами какого-либо голоса. Этот тип составной гетерогенной формы допускает возможность добавления голосов композитором при изготовлении повторного списка. О такой идее нанизывания второстепенных голосов на главный (например, на литургический напев, сакральный и неприкосновенный, не подлежащий обработке) и составления, складывания их в композицию<sup>23</sup> красноречиво говорят и сами обозначения: дуплум, триплум, квадруплум, т. е. второй, третий, четвертый, — это ряд, подчиненный основному голосу, тенору<sup>24</sup>. Идея чисто иерархическая: тенор главенствует, а прочие голоса лишь нумеруются, и произведение останется тем же, даже если этот ряд (число второстепенных голосов) будет уменьшен или увеличен.

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

*pus*)<sup>25</sup>, т. е. низкий, высокий, верхний, — это уже пространственные категории, характеризующие музыкальные представления Ренессанса.

## Ренессансная импровизация и гуманисты

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Роли музицирующих персонажей театра *dell'arte* исполнялись актерами-музыкантами<sup>26</sup>. При воплощении такой роли требовалась двойная квалификация. Для импровизирования музыкальной пьесы так же, как и для импровизирования диалога, необходимо не только развитое воображение, но и систематические упражнения в технике этого искусства.

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

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

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

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

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

Наиболее типичный инструментальный состав в импровизации бассаданцы — это тромбон, исполняющий записанную мелодию, и два шалмея, на которых импровизируются дополняющие голоса. Характер танца в целом — медленный, торжественный, движения неторопливы и величественны, танцующие почти не отрывают ступней от пола<sup>27</sup>.

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

### Sortisatio — «музыка случайностей»

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

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

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

Это противопоставление отражено и в теории Тинкториса. Согласно его положениям, записанная композиция должна отличаться от импровизированной полифонии в основных принципах голосоведения. В композиции res facta все голоса взаимно согласованы, сочетаются по правилам. В «абсолютном контрапункте» (импровизированная полифония) «поющие над книгой» не зависят друг от друга, каждый соблюдает правила консонирования лишь по отношению к тенору (заданному напеву, записанному «в книге»), не обращая внимания на то, что звучит у других импровизаторов. Таким образом, композитор и импровизирующий певец получают у Тинкториса различающиеся<sup>29</sup> в своем основном принципе правила голосоведения (110, 130).

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

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

Терминологическое противопоставление импровизации и письменного сочинения принимало различные лексические формы. Готовую композицию в Италии называли письменным (*scritto, in cartella, 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*), естественный (лат.: *naturalis*), импровизационный (*all' improvviso, a l'improvista, ex improvviso, alla sproveduta, in promptu*), но говорили и проще: импровизировать многоголосно (*contrapuntizzare, organizzare*<sup>30</sup>), то же у французов — пение над книгой (*chant sur le livre*), у англичан — *descant*.

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

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

В расширенном варианте этого же трактата, изданном в Париже в 1512 году, глагол *sortisage* истолковывается как «неожиданно (*gerente*) присоединять к какому-либо напеву согласующиеся мелодии». Через полвека понятие «сортизацио» прочно входит в работы немецких гуманистов, открывающие серию трудов о «поэтической музыке» („*musica poetica*“, музыкально-эстетическая категория, утвердившаяся уже в самих заголовках трактатов)<sup>31</sup>. Отныне «сортизацио» окончательно определяется как коллективное импровизированное полифоническое пение на основе согласования с заданным напевом<sup>32</sup>.

К середине XVI века в упоминаниях о «сортизацио» появляется оценочный аспект. Хайрих Фабер в 1548 году уже по традиции утверждает, что «поэтическая музыка» делится на «сортизацио» и композицию, но при этом характеризует первую из двух разновидностей в негативном тоне: «Ученые люди не особенно одобряют эту манеру пения» (67). Он сообщает, что этот вид ансамбля практикуют рудокопы и ремесленники-«механики», а в церкви так поют редко. Приводимые Фабером примеры особенностями голосоведения напоминают итальянские импровизируемые лауды с их параллелизмом трезвучий<sup>33</sup>. Другой немецкий автор, Галлус Дресслер, в 1563 году сообщает, что «сортизацио» более популярно за границей, чем в Германии, и «больше зависит от практического упражнения (*usus*), чем от правил». Этим он подтверждает слова А. Коклико о том, что пение

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

Наконец, в 1610 году впервые появляется определение «сортизацио» на немецком языке в трактате Генриха Телемана «Поэтическая музыка» („*Musica Poetica*“), где это понятие трактуется как «простое и внезапное сочетание, которое возникает непредвиденным образом». А Иоханнес Нуциус в 1613 году сообщает о распространенности пения «сортизацио» не только у рудокопов, но и среди портных, сапожников, извозчиков и других ремесленников, импровизирующих в тавернах. Однако Нуциус вынужден признать, что и «видные музыканты, в том числе и в папских, имперских и королевских капеллах, практикуют этот способ пения»<sup>34</sup>. В систему классификаций музыки Нуциус впервые вводит «сортизацио», приравнивая это понятие к категории „*musica usualis*“ — к «общеупотребительной», «популярной» музыке. Впоследствии эту традицию продолжает видный немецкий ученый Атанасиус Кирхер (81). Музыка (*meloeia*) у него делится на контрапункт и композицию, но контрапункт, в свою очередь, также разделен на импровизированный (или «натуральный»), «сортизацио», или «общеупотребительный» (*usualis*), с одной стороны, и искусный (или «цветистый») — с другой. Последний также получает наименование *compositio* и ряд причудливых грекофицированных «имен», вроде *Melothesia, Symphoniurgia* и т. п.<sup>35</sup>. «Сортизацио» упоминает, наконец, и Михаэль Преториус, немецкий композитор, органист и теоретик во втором томе своего знаменитого труда «Синтагма мусикум» (94; 21, 158—172), а именно в том месте, где он предполагает, что псалмы Давида пелись, «как это еще сейчас делается при пении хора в одном из главных голосов, например, в басу, к которому все остальные певцы и инструменталиты [!] сортизируют *ad placitum* [по своему вкусу]» (94, II, 83).

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

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

нием «Способ сочинять импровизированно над [заданными] напевами» (113). Противоречие, заметное в причудливом объединении слов «сочинять» (comporre) и «импровизированно» (alla mente)<sup>36</sup>, поясняется в тексте главы. Вичентино пишет о том, что импровизированное пение над григорианским напевом в церкви само по себе хорошо, если певцы хорошо спелись в ансамбле, однако добавляет: «Истинный контрапункт, или, лучше сказать, истинная композиция над григорианским хоралом получится, если все партии, исполняемые импровизационно, будут записаны» (113, folio 83). Таким образом, пафос предпочтения обдуманых и записанных композиций превалирует даже в этой единственной главе, посвященной технике коллективной импровизации. Уже здесь зарождается будущая полная победа «письменных тенденций», выразившаяся в тотальной замене специфической импровизаторской техники навыками исполнения строго по нотам<sup>37</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

Одна из них заключалась в импровизированном преобразовании одноголосного напева в полифоническую пьесу. Это — вертикальный аспект, предполагавший, как правило, коллективную импровизацию. Другой вид импровизаторской техники — диминуция, дробление долгих длительностей заданного напева на множество более мелких и введение, таким образом, новых мотивов и фраз, до неузнаваемости преобразующих исходную мелодическую линию<sup>38</sup>. Это — горизонтальный аспект импровизации, предполагающий индивидуальную виртуозность, талант мгновенного сочинения. Инструментальная музыка выдвигает дополнительную разновидность — свободную импровизацию на основе использования специфичных для данного инструмента технических и фактурных приемов (аккорды, быстрые гаммообразные ходы и т. п.), в своей совокупности ведущих к первым самостоятельным формам инструментальной музыки — прелюдии, токкате и т. д. Это уже «моторно-фактур-

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

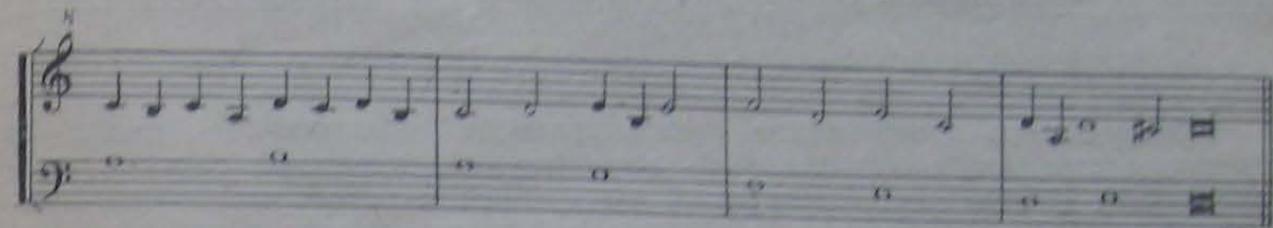
Поскольку в инструментальной музыке все известные способы импровизированного движения предстают в довольно сложном синтезе, естественнее будет рассмотреть сначала исходные принципы многоголосия в импровизации.

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

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

трагивая сексту или октаву. Многие из того, что он проделывал, я бы тоже смог сделать, ведь *cantus firmus* был короткий, [...] я [...] смог схватить суть дела и понял, что поется это так» (55, Jg. 10, 537—539).

Здесь Цаккони демонстрирует записанную им по памяти собственную импровизацию:



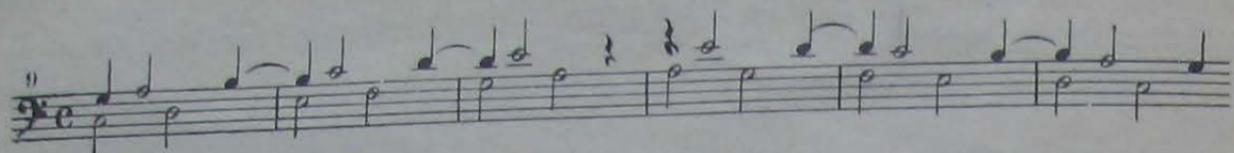
В заключении Цаккони поясняет, что в вокальной импровизации над заданным напевом не нужно стыдиться тривиальных и слишком элементарных оборотов и повторов. Таким образом, поначалу приходилось жертвовать качеством получавшейся музыки, иначе невозможно сохранить темп импровизации и приобрести технические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

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

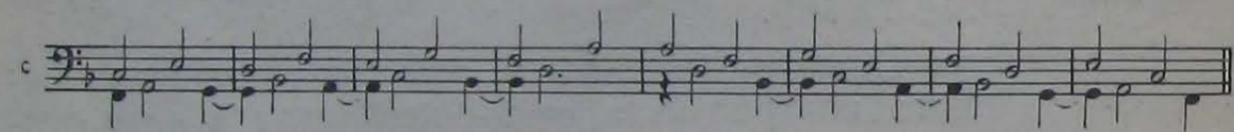
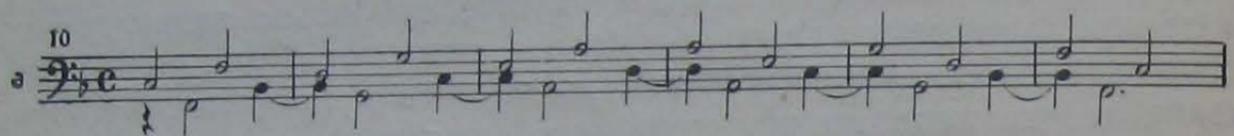
Из рассказа Цаккони выясняется, что перед «сеансом» импровизированного контрапункта певцы исполняли в виде подготовительного упражнения записанные полифонические пьесы по нотам, видимо для того, чтобы хорошее голосоведение сочиненной композиции было у них свежо в памяти, на слуху в качестве идеала благозвучия,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

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

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

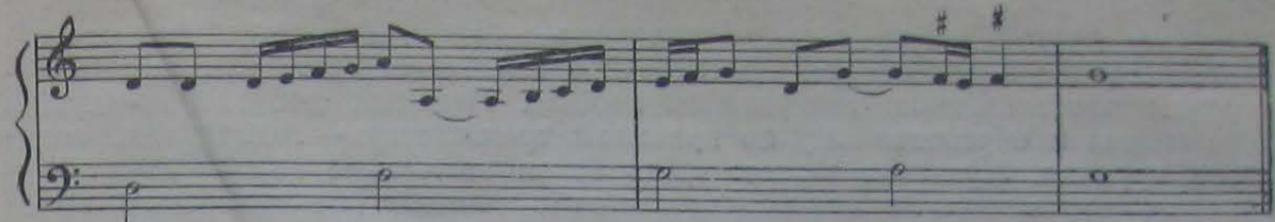
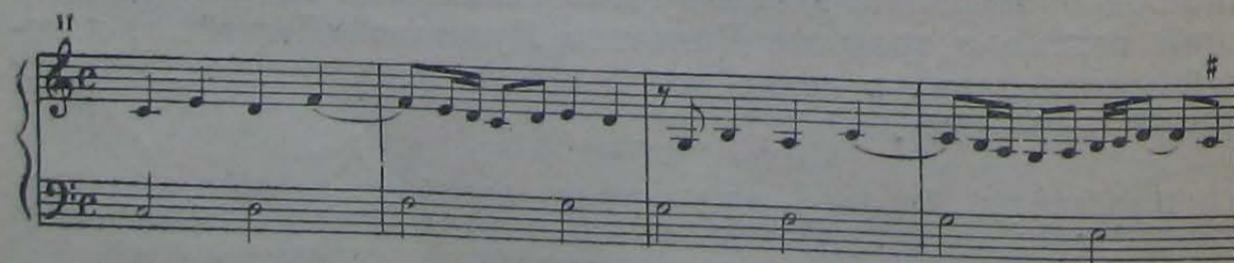


Образующееся попеременное синкопированное обыгрывание квинт и секст представляет собой довольно элементарный, инертный случай голосоведения<sup>39</sup>. В характере упражнений выдержаны и некоторые другие примеры Лузитано, иллюстрирующие правило добавления контрапункта к заданной мелодии, движущейся различными интервальными скачками (квинта, терция, кварта попеременно вверх и вниз и т. п.):



Все это лишь вспомогательные технические приемы, каждый из которых применялся в практике мастеров импровизированного контрапункта лишь в определенные моменты и, по существу, служил каркасом для более свободного и витиеватого движения. Лузитано сам систематизирует примеры творческого использования техники импровизированного контрапункта. Вначале он касается двухголосной импровизации, используя выражение „aria de cantar il contraponto“, т. е. «способ пения импровизированного контрапункта»<sup>40</sup>. «Пой напев один или два раза, — предписывает Лузитано, — и сразу после этого вводи тирату или восходящий, или нисходящий ход»<sup>41</sup>.

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

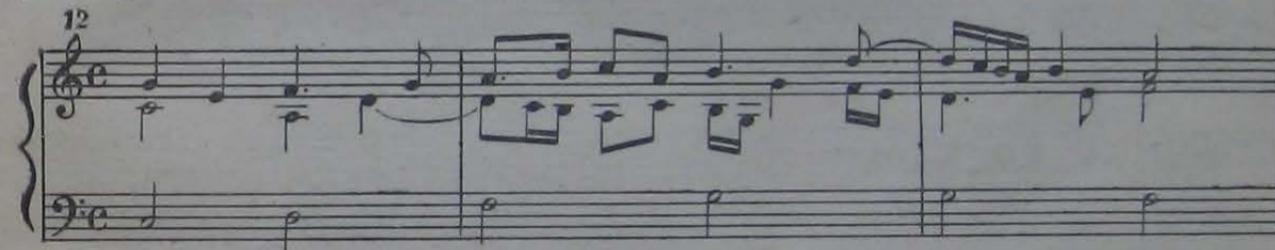


В примере дано повторение начальной фразы квартой ниже, затем двойная восходящая тирата и каденционный оборот. Искусство такой импровизации заключалось в нахождении и расширении осмысленных, завершенных мелодических фраз.

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

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

Предписание импровизаторам двигаться параллельными децимами в крайних голосах так же, как и запрещение параллельных терций и секст в среднем голосе с басом, становится нормой и закрепляется впоследствии у Вичентино и Царлино. Параллельные терции или сексты среднего голоса с басом привели бы соответственно к параллелизмам октав и квинт с верхним голосом, образующим с басом только дециму. Вот один из примеров Лузитано с соблюдением указанных ограничений:



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

Лузитано описывает и четырехголосную форму импровизации — „contraponto in accordo“<sup>43</sup>; здесь нижний голос — бас, импровизирующий в согласовании с заданным напевом, который звучит выше, а третий голос — тенор, импровизирующий над cantus firmus, — согласуется не только с ним, но и с басом<sup>44</sup>. Если в таком сочетании бас образует квинту вниз от заданного напева, то тенор (третий голос) вынужден в процессе импровизации быстро перейти, например, с терции (над заданным напевом) на кварту, чтобы уйти от диссонирующего сочетания с басом (септима). Но в процессе музицирования басовый тон перейдет на квинту вниз (от cantus firmus) неожиданно, и тенор перейдет на свою кварту не одновременно с ходом

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

13

Guida

Consequente

Soggetto (c. f.)

Ve - ni cre - a - tor Spi -

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

vi - si - ta, im - ple su -

per - na gra - ti - a, quae

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

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

14

Guida

Soggetto (c. f.)

Consequente

Ky - ri - e

le - i - son

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

15  
Ky - ri - e  
cantus firmus

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

16 dienst ge - fal - buch - stab zfra

len dan glaub für - für - war - gen denn dein lieb

in fraw - en -  
in fraw - en -  
sach vnd dar - auff

17

a

b

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

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

Пример 17, в котором приведен фрагмент канцоны Меруло в «простом» изложении для четырех инструментов („a“) и в клавирной обработке с диминуциями („b“), иллюстрирует важную тенденцию к большей рациональности и прозрачности фактуры при использовании техники колорирования. Тенденция заметна в том, что орнаментирующие фигуры вступают в различных голосах только поочередно. Все диминуции при этом ясно слышны, голосоведение не перегружено столкновениями орнаментальных линий:

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



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

Категория „ornamentum“ („украшение“) и ее лексические разновидности занимают значительное место в теоретических рассуждениях ученых музыкантов на протяжении всего XVI столетия вплоть до раннего барокко. В 1606 году Иоахим Бурмейстер пишет: «Украшение, или музыкальная фигура, есть музыкальный ход как в гармонии, так и в мелодии, очерченный определенным периодом, который берет начало в клаузуле и заканчивается клаузулой; [этот ход] отклоняется от простого способа композиции и доблестно приобретает более украшенное свойство» (52, 55). Термин «украшение» здесь еще не имеет ничего общего с более поздними категориями. В эпоху Возрождения стиль украшений был очень свободным. Ни форма орнаментирующих фигур, ни их место для вставки не были стереотипными, а в тексте не было никаких специальных символов, указывающих на необходимость внесения украшений. Сами формулы могли быть сложными, продолжительными. Никакой разницы между вокальными и инструментальными украшениями не существовало (75, 5).

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

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

21 а

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

22

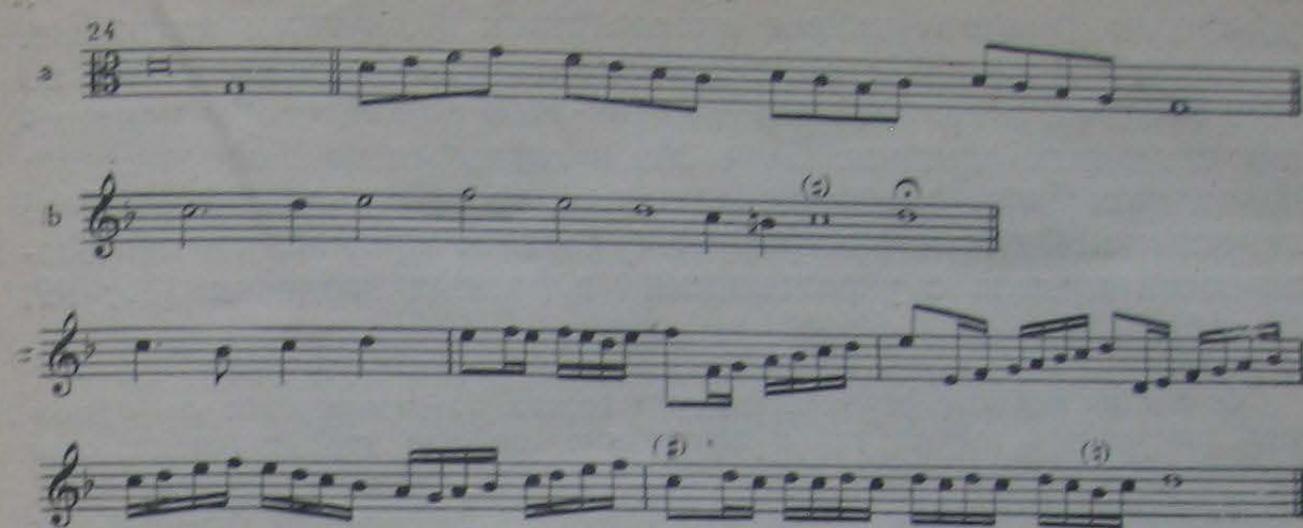
Большинство разработанных Ганасси орнаментальных моделей радикально влияют на ритмический облик исходных мелодий, совершенно изменяют направление движения заданной мелодической линии, а также вносят гораздо более значительные изменения. Однако нетрудно заметить, что первый и последний тоны мотива, подвергаемого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

Крупнейший труд, затрагивающий практику импровизированного колорирования после Ганасси, — это трактат Адриана Петит Коклико. В названии соответствующей главы Коклико приводит наряду с „ognatu“ («украшение») также и категорию „elegantia“ («изящество») <sup>46</sup>. Он дает не только мелодические фразы в простом и орнаментированном вариантах, но и целые двухголосные пьесы, расцвеченные тщательным колорированием. Мелодию в первоначальном виде, без украшений, он называет „communis cantus“ («обычный напев») или „simplex“ («простой»), рекомендуя исполнять такие мелодии с импровизированными усложнениями:

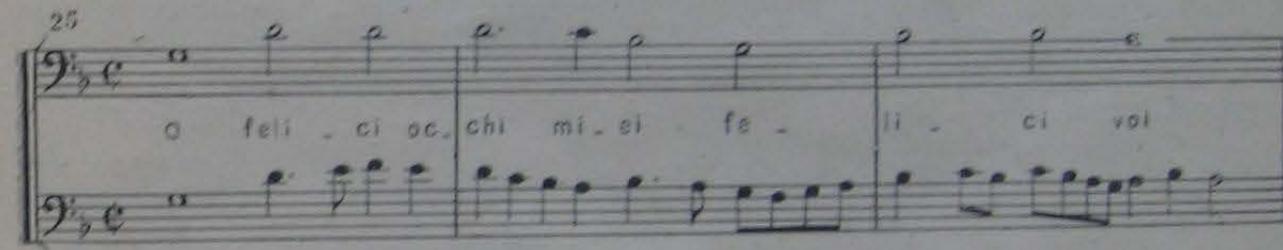


В упоминавшемся выше трактате Диего Ортиса (см. с. 32) систематизированы основные способы введения glosas. Первый способ: колорирующий ход должен начинаться и заканчиваться на том же тоне, который подвергается украшению. Второй способ: колорирующий ход не возвращается к исходному тону, а постепенно соединяется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

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



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



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

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

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



и *groppi battute*:

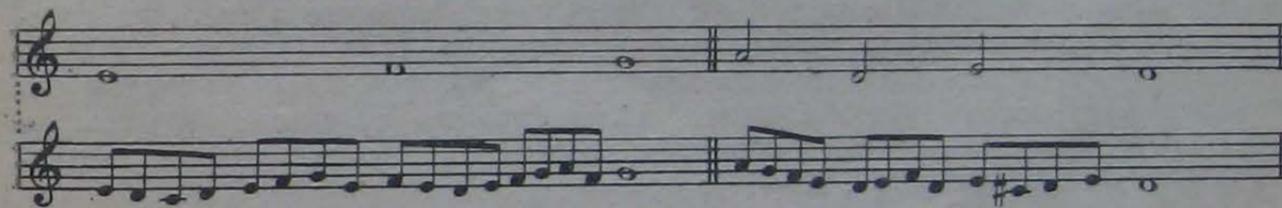


В этих *groppi* угадывается облик будущих группетто галантного стиля. Дж. далла Каза демонстрирует приемы диминуций, подвергая орнаментальным преобразованиям уже не отдельные интервальные ходы, а полифонические пьесы Палестрины, Чиприано де Роре, Жанекена, Орландо Лассо.

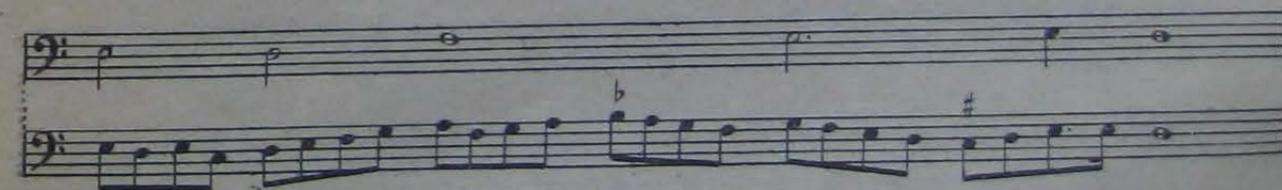
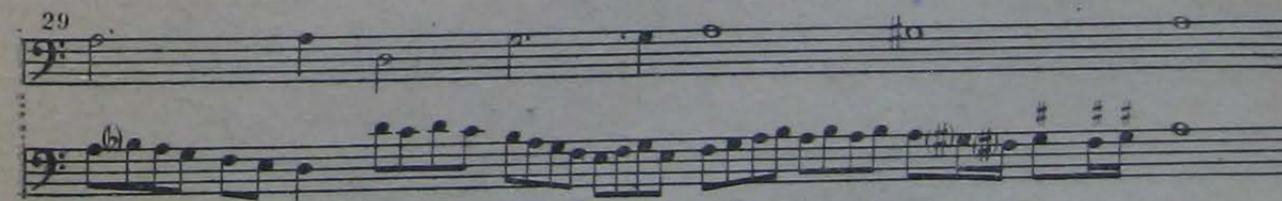
Авторы пособий по диминуциям, как правило, сами были композиторами, педагогами, музыкантами-практиками, исполнявшими в ансамблях диминуированные обработки известных вокальных произведений.

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

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



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



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

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

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

Конфорто пишет:

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

30<sup>a</sup>

6

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

31

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

К многочисленным наставникам в области техники диминуций в Италии в 1594 году присоединяется и Джованни Баттиста Бовичелли, кантор миланского собора, с опубликованным в Венеции практическим пособием (41). В разделе под названием «Различные способы диминуирования» даны нотные образцы преобразования восходящих и нисходящих секунд, терций, кварт, квинт и секст в сложные орнаментированные фразы<sup>47</sup>. Второй тон интервала остается, как и у Конфорто, в неприкосновенности, а первый дробится на мелкие длительности. В пример 32 приводится факсимиле одной из страниц трактата Бовичелли. В верхней нотной строчке — исходный интервальный ход на восходящую секунду *d—e*, а далее даются 27 вариантов усложненного (диминуированного) исполнения этого мотива (завершается этот ряд рекомендаций у Бовичелли на следующей странице его труда, где приведены еще 8 диминуций).

# DIVERSI MODI DI DIMINUIRE.

DI GIO. BATTISTA BOVICELLI D'ASSISI,

Musico nel Duomo di Milano.



Mouimento di Grado Ascendente.

Di Gio. Battista Bovicelli.

C

В качестве такого же исходного материала для невероятно витиеватых орнаментальных интерполяций служат, помимо нисходящий вид которых уже совершенно неразличим в многочисленных волнообразных тиратах и взлетах бисерных passaggi.

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

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

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

той же музыки (в другой тональности) — вторую часть его клавирного концерта BWV 1056. Как бы ни была усложнена орнаментальная версия, все же произведение без труда узнается на слух как «примерно то же самое». Это — барочные украшения в буквальном смысле. А ренессансная орнаментика — самодевлеющая стихия, ведущая к полному или частичному уничтожению первоначального мелодического контура, как это видно из приведшихся примеров. Ренессансные диминуции навязывают напеву свою интонационную энергию, свое направление движения, свои мелодические качества, лишая его собственной логики развертывания. Украшающие импровизационные интерполяции с их бисерной беглостью врываются в процесс исполнения записанной кантилены как бесцеремонная ураганная сила, как искусственно насаждаемые виртуозные цитаты из стилистически обособленного словаря импровизированной орнаментики. Диминуции равноправны по отношению к оригиналу, часто преобладают в звучащей фактуре и выходят на первый план. Достаточно сравнить два примера, представляющие различные традиции. В примере 34 приведен в извлечении фрагмент басового голоса из шансон Пьера Сандрена, написанной в 1538 году (строка „а“), в следующей строке („b“) — тот же голос в орнаментированной версии Диего Ортиса (1553) для басовой виолы. В третьей строке („с“) — версия для виолы бастарда, принадлежащая Винченцо Боницци (1626) и представляющая поздний образец той же ренессансной техники:

34

Показательным контрастом приведенному фрагменту служит мелодия Адажио Иоахима Кванца (1752) для флейты и автор-

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

35

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

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

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

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

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

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

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

«...Если инструменты играют... вместе, то следует обращать внимание друг на друга, предоставляя место и не мешая; если же инструменты многочисленны — выжидать каждому свое время и не устраивать птичий базар (*il passeraiò*): все одновременно и кто кого перекричит»<sup>49</sup>.

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

### В поисках «золотого века» импровизации

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

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

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

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

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

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

мамаша по ее знаку вытащит из саквояжа тетрадку пассажей, и она кое-как, не в темпе споеет что следует [...] Получив роль [...], артистка [...] посылает все арии своему учителю, [...] а учитель, который должен снабдить все эти арии пассажами и украшениями, возьмется за дело, не имея ни малейшего представления о намерениях композитора» (21, 112—114).

Импровизированный контрапункт в XVII и XVIII веках ограничивается областью индивидуального инструментального творчества и все больше сводится к разновидностям инструктивного музицирования. К. Ф. Э. Бах в своем труде «Опыт правильного способа игры на клавире» (1753—1762) демонстрирует методику обучения технике импровизации. Предложив элементарные басовые мелодии, он дает примеры свободной импровизированной фантазии над заданным басом (37). Индивидуальная импровизация вплоть до середины XIX века продолжает оставаться одной из высоко ценимых профессиональных заслуг, она все еще требует следования школе, правилам. Импровизаторы в ту эпоху ценятся выше обычных исполнителей (2, 10). Неизвестно, по каким канонам импровизировал Гендель в Лондоне в антрактах по ходу исполнения его ораторий, но несомненно, что таким виртуозным «шоу» великих мастеров предшествовала долголетняя выучка. Бетховен, например, готовился заранее к своим публичным импровизациям, а молодые Вебер и Мейербер систематически упражнялись в технике импровизации под наблюдением аббата Фоглера. Каждый крупный музыкант, видимо, вырабатывал свою методику овладения импровизаторским искусством, что было связано с избытком индивидуальной исполнительской и композиторской техники вообще и представляло собой, в сущности, катарсис осознания виртуозом собственной техники игры.

Гендель в специальной ремарке требовал сольной органной каденции во вступлении к оратории «Саул», а И. С. Бах, не предпосылая такой ремарки, явно ожидал от исполнителей свободной импровизированной каденции в реализации двух аккордов *Adagio* 3-го Бранденбургского концерта, но в 5-м он дает собственную выписанную каденцию солиста, более индивидуальную и сложную. Такое двойное понимание каденции в концертной и сложной. Такое двойное понимание каденции в концертной музыке — импровизация на усмотрение солиста и ее иллюзия в виде выписанной фантазии на темы концерта — просуществовало недолго, и в XIX веке уже практически исчезают примеры столь обязывающего доверия к импровизирующим исполнителям. Как импровизируется, так и выписанная каденция должны были своим свободно-фантазийным обликом контрастировать структурной строгости всего концерта в целом. Отсюда и сохранившееся до сих пор романтическое понимание импровизационности вообще как нескончаемого *rubato* в виде аморфного и бесформенного потока «разорванной» фактуры. Мы словно забыли, что импровизации прошлого часто звучали и в метрически строгом движении, в виде канона, фуги, в сонат-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«У некоторых композиторов нашего поколения в настоящее время можно заметить неослабевающий интерес (чтобы не сказать манию) к принципу случайности. Насколько мне известно, подобная тенденция впервые проникает в западную музыку, и сам факт заслуживает того, чтобы на нем остановиться подробно. Слишком уж ощутимо в нем раздвоение самой идеи композиции, чтобы недооценивать его или безоговорочно отрицать. Возможно ли доискаться до истоков этой мании? С внешней стороны уместно было бы предположить различные причины, которые, варьируясь не без видимой основательности, соответствовали бы темпераменту того или иного художника. Наиболее элементарная форма подобного введения случайности связывалась бы с принятием философии с оттенком ориентализма, которая помогла бы скрыть безнадежно слабое владение композиторской техникой; это стало бы средством против творческого удушья, но с содержанием весьма изощренного яда, разрушающего все зародыши ремесла. Индивид, не чувствуя ответственности за собственное произведение, пускается в колдовские проказы из-за неосознанной слабости, путаницы и ради кратковременного утешения. Поэтому основу таких опытов я определил бы как непредусмотренность. Говоря другими словами, случайность появляется, когда ей вздумается, бесконтрольно [...], но в пределах заданной сетки наиболее вероятных появлений, ибо нужно, разумеется, чтобы случайность ограничивалась какой-то областью вероятностей. Почему, однако, так тщательно избирается сама сетка, почему бы и ее не предоставить воле случая? Этот вопрос всегда оставался для меня невыясненным. Идет игра в монетку, но хорошо, что ее хотя бы не скрывают. Это некий искусственный, приятно устроенный рай, но грезы в нем не всегда, как мне думается, чудодейственны. Дурман такого сорта обладает особым свойством — лишает вас творческой инициативы, причем эффект оказывается то успокаивающим, то веселящим, напоминающим рассказы любителей гашиша. Начнем с того, что неуправляемая случайность — вещь забавная, но она быстро исчезает, настолько быстро, что обречена никогда не возобновляться. Поэтому мы бесспорно предпочитаем случайность естественную, не нуждающуюся для своей реализации в каких-либо специальных средствах. „Не-искусство“ и „анти-искусство“ еще как-то соотносятся с „искусством“, а в наших поисках то, что стоит за этими понятиями, уже не может быть основной целью всех усилий. У нас появляются плоды, которые с точки зрения критериев Красоты несут в себе горечь... Так присоединимся к этой опьяняющей Не-Красоте, к Анти-Красоте и т. п. и швырнем несколько пригоршней земли. Дело завершит Случайность! Но помните, что существует и форма, чреватая еще более изощренным губительным действием. О ней я уже несколько раз говорил, ибо эта форма живет стойко и появляется всякий раз, когда кажется, что она полностью преодолена. Композиция при этом выявляет тенденцию к высшему совершенству, к самой безупречной и непоколебимой объективности. Каким путем? Процесс сочинения просто-напросто заменяется схематизацией. И роль творческого воображения — здесь весьма подчиненная — сводится к пуску в ход сложного механизма, который сам собой должен порождать микро- и макроструктуры вплоть до того момента, когда все комбинационные возможности исчерпают себя, в результате чего произведение завершится. Удивительное благополучие и одновременно явные признаки опасности! В этих условиях творческое воображение не пытается вмешиваться в ход событий, иначе оно нарушило бы абсолютность композиционного разветвления внесением исходящей от человека ошибки в безупречно высчитанное целое. Фетишизм числа, приводящий к полному и чистейшему фиаско. Ведь мы погружаемся в статистический процесс, заключающий в себе не больше ценностного смысла, чем любой другой процесс. Такое произведение с его Всеохватной Объективностью представляет собой, под-

черкнем вновь, столь же (или столь же мало) оправданный случайный фрагмент, как и любой другой. Нельзя не заметить отличия описанной формы от нового, в равной степени губительного искушения: ведь в ней еще больше подвоха, а спонтанное признание слабости сменяется здесь ужасающе бесплодными поисками исходного импульса для комбинирования, непримиримым отказом от произвола, этого нового *diabolus in musica*. Все прихотливо отвергнутый произвол избегается, тем чаще с ним сталкиваются. Объективность предстает перед вами как некое эфемерное и ежеминутно досаждающее видение, которое полностью истощает и иссушает все ваши творческие силы [...]. Поскольку опора на явную объективность не оправдала себя, отныне все как одержимые бросились на поиски произвола. Теперь дьявол будет пойман, опутан множеством сетей, его под усиленным конвоем введут в музыкальное произведение. Он должен вдохнуть туда жизнь своей вездесущностью. Дьявол останется там покоренным или его не будет вовсе. Вы жаловались, вам не доставало субъективности? Отныне ее будет предостаточно в каждой ноте, в каждой структуре. И вас, лицемерный слушатель, эта жестоко расчлененная, раздробленная и рассредоточенная субъективность вынудит к соучастию, вы будете субъективизированы в той же степени, что и композитор. А все покушения демона осуществит исполнитель, ему поручено все на вас обрушить. Именно посредник-интерпретатор призван стать жрецом этой интеллектуальной дьявольщины. Но каким же образом? Совсем не огульно-прямолинейным, а таким, о котором вы, лицемер, не смогли бы даже приблизительно догадаться. Нотация приобретет вполне достаточную (но тонко измышленную) степень приближенности, нечто вроде гипотетической диаграммы, чтобы сквозь ее препоны смог проникнуть мгновенный, изменчивый и капризный выбор исполнителя. Вполне допустимо продлить эту паузу, вполне допустимо задержать этот тон, допустимо ускорение, допустимо... всегда еще что-нибудь, короче, теперь предпочитается педантичное следование приближенности. Видите, чем все обернулось? Опять отказ от выбора. Первая концепция была механистичной, автоматической, фетишистской, а вторая тоже фетишистская, но в этом случае нас лишает выбора не диктат числа, а диктат исполнителя. Право выбора передается ему. Таким путем можно замаскироваться, и произвол, точнее, произвол на уровне пальцевой техники, хотя и не очень искусно, но тем не менее настойчиво заявляет о себе. Какое успокоение! Возможность выбора вновь отложена: определенная внешняя субъективность оказалась лишь отвращением первоначальной агрессивной объективистской концепции» (6; 40, 839—842).

Отношение виднейших музыкантов к элементам импровизации точнее всего выявляется в их сочинениях. Талантливый композитор, используя мобильные структуры, основывается на собственном самобытном способе обращения со случайностью вплоть до того, что и каждое произведение реализует новый, не применявшийся ранее ракурс его концепции. Известно, например, что приемы контролируемой алеаторики у Витольда Лютославского тонко сочетаются с основными стабильными художественными средствами его музыки. Любые авторские *ossia* построены таким образом, что композитор заранее учитывает все версии, возможные при исполнении. Более того, Лютославский подчеркивает, что каждая такая версия не только сознательно им предвидится, но и полностью отвечает его замыслу (84, 459). В «Замечаниях о манере исполнения моего квартета» он пишет:

«Я вовсе не хотел удивить кого-либо отличием каждого из возможных предположительных исполнений и не пытался сбросить ответственность с себя на исполнителей моего произведения. Целью моих стараний является определенный звуковой, ритмический и экспрессивный результат, которого нельзя добиваться другим способом» (23, 87).

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

Вместе с тем и Лютославский, и другие авторы, используя алеаторические зоны, вынуждены учитывать инерцию современного исполнителя, ученическое прошлое которого не знало никаких специальных навыков импровизации. Итальянский композитор Франко Эванджелисти, желая преодолеть эту чисто европейскую дилемму, связал свои поиски с творческими принципами, близкими культурам Востока. Он обратил внимание на то, что, например, в индийской музыке исполнители на ситаре, табла и т. п. должны владеть не только техникой своего инструмента, но и техникой композиции. Увлеченный этой идеей, Эванджелисти создал первый в Европе ансамбль импровизирующих композиторов под названием «Новый Консонанс» (63). Участники этой группы используют различные инструментальные составы. Важнейшая предпосылка их импровизации — взаимосогласованность, достигаемая совместными предварительными упражнениями<sup>50</sup>. В стилистическом отношении результаты их игры не имеют ничего общего ни с джазом, ни с другими уже существующими импровизаторскими культурами. Но атмосфера дисциплины, общности целей, постоянного технического совершенствования поразительно напоминает черты ренессансного импровизаторского профессионализма. Однако практику этого ансамбля приходится считать одним из единичных экспериментов, не меняющих в принципе основных качеств европейской письменной музыкальной культуры. Видимо, и нет необходимости радикально изменять эти качества. Оставаясь верными своим традициям, европейские музыканты вместе с тем смогут достигнуть плодотворных результатов также и в практике импровизации. Имеется в виду инструментальная импровизация в процессе школьных и консерваторских занятий. Ученик, умеющий импровизировать, обнаружит и особую творческую инициативность в своем отношении к музыке, развитое чувство стиля, цепкую память. Более высокой степенью в практическом изучении импровизации стало бы исполнение музыки средних веков и Возрождения с импровизаторской инициативой, допустимой обычаями того времени. Наконец, феномен импровизации выдвигает немало научных проблем. Особый ин-

терес вызвали бы исследования психологического и социологического аспектов импровизации, разработка этой проблемы в свете теории интуиции, выдвинутой Е. Л. Фейнбергом (27), создание практического пособия по ренессансному импровизированному контрапункту и по ренессансным диминуциям, исследования соотношения памяти, случайности<sup>51</sup> и полистилистики<sup>52</sup> в импровизаторском творчестве.

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

## Примечания

<sup>1</sup> Впервые на русском языке проблематика изучения «бесписьменного» пласта в духовной культуре средних веков разработана виднейшим советским медиевистом А. Я. Гуревичем, положения которого могут быть отнесены и к музыкальной практике той эпохи: «Реконструируемая ныне картина средневековой культуры поневоле „сдвинута“ в сторону фиксированного ее письменного аспекта. Между тем огромная масса духовных ценностей циркулировала в средние века не будучи зафиксирована на пергаменте [...]. Средневековое общество в своей толще было обществом бесписьменным» (Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981, с. 19).

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

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

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

<sup>4</sup> Из опубликованных пока единичных работ по этой теме большинство посвящено не импровизаторским видам музицирования, а их более позднему специфическому ответвлению — орнаментике эпохи барокко и классицизма, имеющей мало общего с самостоятельной ренессансной концепцией орнаментики и уже не относящейся к собственно импровизации, даже не предполагающей импровизаторскую традицию средних веков и Возрождения, а принципиально отрицающей такую традицию. См.: 4; 5; 15; 16; 32; 33. Отдельные сведения об истории импровизации упоминаются в работах: 2; 9; 11; 28; 33. В настоящее время более полно представлена проблематика импровизации в музыке XX века: 9; 13, 236—240; 17; 22; 23; 29; 30; 31.

<sup>1</sup> Сведения о реформах папы Григория Великого (понтификат 590—604 гг.) в области литургического пения основаны большей частью на полу-фантастических преданиях, закрепленных, например, его биографом Иозифом Диаконом (см.: 7, 262; 26). Но кому бы легенда ни приписывала личную инициативу и заслуг в этой области, мощная тенденция к фиксации напевов успешно конкурировала с обычаем вариантно-импровизационного исполнения, вытеснила любые проявления национального или индивидуального-авторского колорита.

<sup>2</sup> Любое «беспрекословное повторение» сакрального напева неизбежно включало в то время импровизированные варианты, которым не придавали значения. Сейчас мы бы восприняли такое «исполнение» как свободную орнаментальную вариацию на этот напев.

<sup>3</sup> Он писал: «Некто, пришедший из Сицилии, сообщил мне, что некоторые друзья его, не зная грехи или латиняне, исполненные рвения к святой римской церкви, роптали на мои распоряжения, говоря: „Как он может усмирить константинопольскую церковь, когда во всем следует ее обычаем?“ Я спросил его: „Каким это обычаям мы следуем?“ Он ответил: „Ты повелел петь „аллилуйя“ на литургии в течение пятидесятилетия; полярным шествовать раздетыми, произносить *Kyrie eleison*“. И я ответил: „Мы здесь ни в чем не следуем примеру какой-либо церкви. Ибо, что касается нашего обычая петь „аллилуйя“, то это, как говорят, идет еще от церкви Иерусалима“. Цит. по: 115, 7—8.

<sup>4</sup> См.: 68, 7. Однако среди ученых-медиевистов нет единого взгляда на проблему ритмики григорианского хора. Некоторые из них выдвигают аргументы против концепции импровизаторской, «недетерминированной» ритмики. См., например: 61; 76.

<sup>5</sup> Источник этого примера и большинства остальных: 68. О староримской нотации см.: 104, 138, 206. Abb. 25.

<sup>6</sup> Вопрос о хронологических границах переходного периода между античностью и средневековым вызвал длительную дискуссию в советской и зарубежной исторической науке. В отношении историко-культурных границ этой дискуссии подведены, по-видимому, А. Кажданом и С. Аверьянцевым, выявившими продолжительность переходного периода от III—IV вв. до VII в. на Востоке (Византия) и до IX—X вв. на Западе. С. Аверьянцев поясняет: «Еще великий мыслитель IX в. Иоанн Скот Эриугена явственно связан с традицией христианского неоплатонизма V в. и не имеет никакого отношения к судьбам нарождавшейся в его времена западной схоластики... Фрески Трастверинской базилики Сан Крисотоно в Риме (VII—VIII вв.) — это опять-таки итог предыдущего культурного развития, не соотносимый с позднейшим романским искусством». См.: 1, 18.

<sup>7</sup> Картины Ван Эйка и других художников служат важнейшим источником для реконструкции старинных инструментов. Так, систематизация иконография XV века по музыкальным инструментам с подробным анализом каждого конкретного изображения осуществлена в исследовании: 62.

<sup>8</sup> «Еще в 1861 году сэр Чарлз Халле, исполнивший по памяти сонату Бетховена, был обвинен газетой „Таймс“ в нескромности и даже в „искушении самого господина бога“... Новая мода игры без нот не одобрялась некоторыми исполнителями старой школы (в том числе и Кларой Шуман, которая, как пишет Эми Фей, „плакала из-за необходимости делать это“). См. 18, 13—14.

<sup>9</sup> «По существу, так называемое „ленточное“ многоголосие в параллельном движении по первым обертонам [...] происходящее, по-видимому, неосознанно, благодаря различию регистров мужских, женских и детских голосов не предполагает той степени дифференцированности сознания, которая необходима для возникновения собственно многоголосия» (8, 34).

<sup>10</sup> Р. И. Грубер приводит нотные примеры различных образцов народного многоголосия в параллельном движении: пение квинтами, терциями, секундами у различных африканских народов, в истрийском и грузинском народном пении (8, 34—36). При этом записанные образцы народного музицирования по традиции анализируются как завершенный нотный текст,

как «готовые произведения». В разделе о проблеме происхождения и первоначального развития многоголосия (8, 34—40) не встречается, к сожалению, даже слово «импровизация».

<sup>11</sup> Гвидо Адлер еще в 1908 году заметил, что полифоническая импровизация в музыке средних веков была важнейшим «ферментом» стилистической эволюции (см.: 72, 151).

<sup>12</sup> В одном из средневековых романов (*Roman de Horn*) дается описание куртуазного музицирования дам и рыцарей; одна из участниц начинает с исполнения на арфе мелодии ле (многострочная песня), после чего арфа передается по кругу. Каждый должен спеть «свою строфу» (видимо, свой импровизированный вариант заданной мелодии с новым текстом). Один из присутствующих «вспомнил божественные гармонии» и принялся играть то одногласно, то созвучиями — «организовать», что могло означать и полифоническое исполнение («организовать») и инструментальное исполнение как таковое („a kantet faire les chanz, a kantet organel“). Но возможен и перевод «то петь, то играть». Роль импровизации здесь во всех случаях несомненна (97, 20). См. также примеч. 30.

<sup>13</sup> Это относится и к Франко Кельнскому, и к ссылающемуся на него Маркетто Падуанскому („*Pomerium*“; 1318), и к анонимным авторам, у которых указания по дискантированию адресованы певцам-импровизаторам, а письменный дискант — *discantus in scripto* — вообще не упоминается. См.: 72, 151—152; 59, I, 117—135; 71, III, 170—178.

<sup>14</sup> Столь распространенная в средние века практика полифонической импровизации в ее разнообразных формах, к сожалению, почти не упоминается в книгах по истории западноевропейской музыки. Единственное упоминание в литературе на русском языке о практике „*cantus supra librum*“ приводилось довольно давно в одной из переводных работ: «Пение по книге, или гармония, импровизированная на церковное пение [...] в начале XIV столетия было так преисполнено странными украшениями, что папа Иоанн XXII издал в 1322 году буллу, которою запрещалось употребление его в церквях». См.: 11, 190.

<sup>15</sup> Он замечает: «Те, кому надлежит петь [по изложенному методу]... имеют инструменты или голоса в гармонии [в согласии]» („*Qui cantare debebunt... habeant instrumenta sive voces concordet*“). Подробнее о методике Саломо см.: 66, 137.

<sup>16</sup> Сохранилось несколько небольших инструктивных пособий по английскому дисканту, предназначенных певцам и, написанных в начале XV века. По существу, это первые английские трактаты, посвященные технике импровизации на основе заданного тенора. См.: 87.

<sup>17</sup> К технике фобурдона композиторы чаще всего обращались в эпизодах крупной полифонической формы, и в рукописи помечались два голоса, необходимые для реализации фобурдонной фактуры.

<sup>18</sup> До этой даты слово „*fauxbourdon*“ в средневековых рукописях не встречается. Впоследствии в Англии используются и ясно различаются понятия „*descant*“, „*fauxbourdon*“ („*faburdon*“; 89).

<sup>19</sup> Понятие «композиция» происходит от „*componere*“ — «соединять», «составлять», «слагать». Выражение Тинкториса „*cantus compositus*“ буквально переводимо как «составная пьеса».

<sup>20</sup> От лат. „*tenere*“ — «держат», ср. также с „*tenor*“ — «смысл», «содержание».

<sup>21</sup> В XV веке одним из первых применил термин «сопрано» („*scopano*“) вместо старых «триплум», «квадруплум» Антонио Корнацано, автор «Книги об искусстве танца».

<sup>22</sup> Среди них — Франческо Габриели, один из первых исполнителей роли Скапино, музыкант, славившийся своими импровизациями по всей Италии. Старые гравюры того времени содержат изображения Скапино, Бриелли, Буффетто, Флаутино — персонажей из компании Арлекина, обязательно играющих на каком-либо инструменте (см.: 91, 74).

<sup>23</sup> Отсюда, как сейчас предполагается, и само название „*bassadanza*“ —

букв. «низкий танец». Этой группе танцев противопоставлена другая — ballo: танцы с живыми движениями, ступни при этом поднимались выше, вплоть до прыжков в saltarello (в немецких книгах XVI века — springdantz). Корнацано сообщает о принятом для этой группы испанском наименовании «высокий танец» (alta danza). Величественно-галантный менуэт XVIII века, несомненно, представляет собой лишь одну из поздних модификаций бассадансы, французской basse danse и соответствующей немецкой разновидности — Hofdantz (придворный танец; 80, 345—346; 73).

<sup>28</sup> «Контрапункт, совершаемый письменно, обычно именуют *res facta*. А тот, который производим в уме, мы зовем абсолютным контрапунктом» (110, 129).

<sup>29</sup> Это различие продолжено и развито Тинкторисом также и в других, более частных и конкретных правилах. См.: 72, 155—162.

<sup>30</sup> «Импровизировать» — это одно из многих значений слова „organiza-te“. «Семантическим приключением» этого понятия в средневековых источниках посвящена работа Ф. Рекова: 98.

<sup>31</sup> На немецком языке слово «сортизацио» впервые встречается в тексте одной из песен XVI века, где говорится о «хорошем пении и искусном сортизировании» („gut gesang und künstlich sortisieren“). См.: 67, 12—13.

<sup>32</sup> Теоретики, пишущие о «сортизацио», основываются на положениях Воллика. Андреас Орнитопархус почти повторяет его, определяя в 1517 году контрапункт как «внезапное и непредвиденное, случайное» („subita ac improuisa, ex sorte“) сочетание мелодий с григорианским хоралом, по существу приравнивая это понятие к „sortisare“. Джон Дауленд перевел в 1609 году на английский язык выражение „subita ac improuisa“ как „sodaine and vnexpected“, что послужило основой для заголовка статьи Э. Феранда. См.: 67, 13—14.

<sup>33</sup> В XVI веке в Германии появляются сборники песен рудокопов (Bergteihen, Bergreyhen), в которых все начинается со вступления мелодии у тенора, а затем к ней присоединяются другие голоса, создавая аккордовый склад с обилием квинтовых параллелизмов, что указывает, по мнению Э. Феранда, на прямое влияние как фольклорных, так и «ученых» образцов «сортизацио».

<sup>34</sup> Для Нуциуса контрапункт — синоним «сортизацио»: «Истинный контрапункт есть внезапное и непредвиденное, по воле случая расположение григорианского напева, охватываемого различными мелодиями». См.: 67, 19.

<sup>35</sup> См.: 81. Кирхер почти буквально повторяет классификацию Иоахима Турингуса, опубликованную на 25 лет ранее, с той же затемненной терминологией, согласно которой композиция противопоставляется импровизированному контрапункту, но и составляет разновидность письменного контрапункта. См.: 67, 22.

<sup>36</sup> Тем более, что предыдущая, 22 глава названа «Способ сочинения над заданным напевом» — без упоминания импровизации.

<sup>37</sup> Уже к началу XVIII века исполнение записанных сочинений настолько господствовало, что вызывало уничтожающую иронию Готшеда, писавшего в 1730 году: «Певцы уже не исполняют, как того требует их горло, обычай их страны, род движения чувств и вещей; нет, они тянут, повышают и понижают звуки по фантазии другого. Они смеются, плачут, кашляют, сморкаются по нотам». Цит. по: 19, 62.

<sup>38</sup> Итальянские обозначения импровизированных мотивов — *diminutio*, *gorgia*, латинское — *cantus coloratus*, *elegantia*, испанское — *glosa*.

<sup>39</sup> Н. Вичентино заклеил такую технику как «несовременную». Подобное же примитивное голосоведение имел в виду Г. Монахус (ок. 1480), упоминающая «синкопирование в секстах и квинтах» (см.: 69, 149).

<sup>40</sup> Слово „*agia*“ здесь (как и в ряде других источников того же времени) означает «метод», «способ», «манера».

<sup>41</sup> Имеется в виду импровизированное пение над заданным хоралом (60, 164).

<sup>42</sup> Под «концерто» здесь понимается согласование сопрано и баса в па-

раллельных децимах, т. е. соответствие, консонантное слияние голосов, а вовсе не соревнование, как это следует из ошибочной этимологии Преториуса, некритически воспринятой позднее. Не „*concertare*“ («согласоваться»), а „*concentus*“ («стройное пение», «гармония») является здесь изначальным корнем (еще у Овидия: „*concentus vocis lygaeque*“).

<sup>43</sup> Слово „*accordo*“ здесь означает согласование вообще, а не аккорд как теоретическую категорию.

<sup>44</sup> Лузитано пишет: «Согласующийся с басом тенор поется чаще всего в терцию или кварту с *canto fermo*» (60, 166).

<sup>45</sup> Тем не менее в нотном примере, приводимом самим Маффеи, в партиях сопрано и альты введено по 6 *passagi*, в теноре — 4, в басу — 5.

<sup>46</sup> „*De elegantia et ornatu, aut pronuntiatione in cantu*“ («Об изяществе и украшении, или об исполнении»). Сама формулировка красноречиво говорит о том, что понятие «исполнение» („*pronuntiatione*“) мыслилось только как добавление орнаментирующих фигур (56).

<sup>47</sup> Дальше диминуирования сексты Бовичелли не пошел, хотя в послужившем ему навряд ли моделью трактате Дж. далла Каза есть диминуции септим и октав.

<sup>48</sup> Об элементах мобильности формы и об их исторической обусловленности впервые в нашей музыковедческой литературе писал Э. Денисов (см.: 9, 99), в частности заявивший, что «*basso continuo* [...] — первый исторический пример последовательно проведенного принципа сочетания стабильности и мобильности в музыкальной форме». На это можно лишь возразить: не «первый», а один из последних.

<sup>49</sup> Цит. по: Семенов Ю. Е. К истории теоретических учений об инструментовке (дипломная работа, Московская консерватория, 1979).

<sup>50</sup> Каждое такое упражнение ансамбля сосредоточено на каком-либо одном параметре — на звуковысотности, длительностях, динамике и т. п. и должно повторяться до получения результата, удовлетворяющего всех участников группы (см.: 63, 87).

<sup>51</sup> Так, элемент случайности, предусмотренный композиционным замыслом, далеко не всегда приводит к эффекту непредвиденности в процессе восприятия произведения, иными словами, предоставляемая характером записи возможность произвола при исполнительской реализации часто звучит как строго нотированная музыка. Напротив, зафиксированные композиторские *subito* нередко звучат как вторжения элемента случайности. Именно выписанный эффект случайности имел в виду Бетховен, обозначив в партитуре «Битвы при Виттории» (ор. 91) нерегулярные и неожиданные удары шумовых «пушечных приспособлений», нарочито не совпадающие с тактовыми акцентами.

<sup>52</sup> С принципом случайности тесно связаны явления полистилистики. Коллаж, ясно узнаваемая цитата — это всегда неожиданность, «случайность», даже если она тщательно интонационно подготовлена. Поэтому всякий «сто процентный коллаж» атрофирует авторскую волю. Когда Марселя Дюшана спросили, как он выбирает материал для своих коллажей, то предшественник поп-арта ответил: «Это он, так сказать, меня выбирает. Если вмешаться со своим собственным выбором, то вступает в силу вкус — плохой, неинтересный. Вкус — враг искусства» (77, р. XVII).

## Список литературы

1. Аверинцев С. С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью. — В кн.: Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976, с. 17—64.
2. Алексеев А. Д. Импровизация как основа исполнительского искусства XVI—XVIII веков. — В кн.: Алексеев А. Д. Клавирное искусство. Очерки и материалы по истории пианизма. М.—Л., 1952, с. 8—10.
3. Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку. М., 1959.
4. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М., 1978.
5. Брянцева В. Н. Орнаментика. — Музыкальная энциклопедия, т. 4. М., 1978, стлб. 105—108.
6. Булез П. Избр. статьи. Пер. с франц. М. А. Сапонова. См.: 49.
7. Грегоровиус Ф. История города Рима в средние века. Т. 2. Спб., 1888.
8. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки Ч. I. М., 1965.
9. Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971, с. 95—133.
10. Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte*. М., 1964.
11. История музыки. Соч. Г. Штаффорда с примечаниями, поправками и прибавлениями Г. Фетиса. Пер. с франц. Е. Воронова. Спб., 1838.
12. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в пяти томах, т. I. М., 1962.
13. Когоутек П. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
14. Конен В. Д. Клаудио Монтеверди. 1567—1643. М., 1971.
15. Копчевский Н. Книга А. Бейшлага и современная наука об орнаментике. — В кн.: 4, 299—310.
16. Кройц А. Орнаментика в клавирных произведениях И. С. Баха. — В кн.: 4, 311—318.
17. Леонтьева О. Т. Булез. — Музыкальная энциклопедия, т. 1. М., 1973, стлб. 603—604.
18. Маккиннон Л. Игра наизусть. Л., 1967.
19. Материалы и документы по истории музыки. Том II. XVIII век. Под ред. М. В. Изанова-Боренского. М., 1934.
20. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. Составление текстов и общая вступительная статья В. П. Шестакова. М., 1966.
21. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. Составление текстов и общая вступительная статья В. П. Шестакова. М., 1971.
22. Озеров В. Ю., Орлова Е. В. Пути к импровизации. (По материалам музыкальной печати Австрии, ФРГ и США. 1974—1975 гг.) Ин-

- формцентр по предметам культуры и искусства. Экспресс-информация. Серия «Музыка». Вып. 2. М., 1975.
23. Раппопорт Л. Витольд Лютославский. М., 1976.
  24. Сапонов М. А. Мензуральная ритмика и ее алогей в творчестве Гильома де Машо. — В кн.: Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
  25. Стравинский И. Ф. Диалоги. Л., 1971.
  26. Успенский Ф. Церковно-политическая деятельность папы Григория I—Двоеслова. Казань, 1901.
  27. Фейнберг Е. Л. Искусство и познание. — Вопросы философии, 1976, № 7, с. 93—108.
  28. Холопов Ю. Н. Каденция (2). — Музыкальная энциклопедия, т. 2. М., 1974, стлб. 632.
  29. Шнеерсон Г. М. Авангардисты. — В кн.: Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. М., 1970, с. 419—494.
  30. Шнеерсон Г. М. Алеаторика. — Музыкальная энциклопедия, т. 1. М., 1973, стлб. 93—94.
  31. Шнеерсон Г. М. Сериализм и алеаторика — «тождество противоположностей». — Сов. музыка, 1971, № 1, с. 106—117.
  32. Юровский А. Филипп Эммануил Бах, его биография, фортепианное творчество и система орнаментики. — В изд.: Бах К. Ф. Э. Избр. соч. для фортепиано. М.—Л., 1947.
  33. Ямпольский И. М. Импровизация. — Музыкальная энциклопедия, т. 2. М., 1974, стлб. 508—509.
  34. Anonymi 2 tractatus de discantu. — In: 59, I.
  35. Adler G. (Hrsg.). *Handbuch der Musikgeschichte*. T. 1. Berlin, 1929.
  36. Arnold F. T. *The art of accompaniment from a thorough-bass as practised in the XVII-th and XVIII-th centuries*. Vol. 1. New York, 1965.
  37. Bach C. P. E. *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*. Erster und zweiter Teil. Berlin, 1753—1762. Faks.-Neudruck. Leipzig, 1969.
  38. Bessler H. *Bourdon und Fauxbourdon*. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik. Leipzig, 1950.
  39. Bessler H. *Fauxbourdon*. — In: 90, Bd. 3.
  40. Boulez P. *Aléa*. — In: *La Nouvelle Revue Française*, 1957, № 59.
  41. Bovicelli Gio. B. *Regole, passaggi di musica madrigali e motetti passeggiati*. In Venetia, 1594. Faks.-Neudruck. Documenta musicologica. Kassel—Basel, 1957, № 12.
  42. Bowles E. *Musical instruments in civic processions during the middle ages*. — In: *Acta Musicologica*, Vol. 33, 1961, fasc. II—IV, p. 147—161.
  43. Bowles E. *Musikleben in 15. Jahrhundert*. Leipzig, 1977.
  44. Bridgman N. *Giovanni Camillo Maffei et sa lettre sur le chant*. — In: *Revue de Musicologie*, Vol. 38, 1956, p. 3—34.
  45. Bridgman N. *La musique dans la société française de l'Ars Nova*. — In: *L'Ars Nova italiana del Trecento*. Certaldo, 1962.
  46. Bridgman N. *La vie musicale au quattrocento et jusqu'à la naissance du madrigal (1400—1530)*. Paris, 1964.
  47. *The Brut of the Chronicles of England*. London, 1908.
  48. Bukoizer M. *Popular polyphony in the middle ages*. — In: *Musical Quarterly*, Vol. 26, 1940, № 1, p. 31—49.
  49. Bukoizer M. *Studies in medieval and renaissance music*. New York, 1950.
  50. Bukoizer M. *Discantus*. — In: 90, Bd. 3.
  51. Bukoizer M. *Fauxbourdon revisited*. — In: *Musical Quarterly*, Vol. 38, 1952, № 1, p. 22—47.

52. Burmeister J. *Musica poetica*. Rostock, 1606. Faks.-Neudruck. *Documenta musicologica*. Kassel—Basel, 1955. № 10.
53. Cazeaux I. *French music in the fifteenth and sixteenth centuries*. New York, 1975.
54. *Ceskoslovenská vlastivěda díl IX. Umění. Svazek 3. Hudba*. Praha, 1971.
55. Chrysander F. *Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges*.—In: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Jg. 7, 1891; Jg. 9, 1893; Jg. 10, 1894.
56. Coclico A. P. *Compendium musices*. Impressum Norimbergae (Nürnberg), 1552. Faks.-Neudruck. *Documenta musicologica*. Kassel—Basel, 1954, № 9.
57. Conforto G. *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi...* Roma, 1593. Faks.-Neudruck. Berlin, 1922.
58. Coussemaker E. de. *Essai sur les instruments de musique au moyen âge*.—In: *Annales archéologiques*, dirigées par D. Ainé. Paris, 1845.
59. Coussemaker E. de. *Scriptorum de musica mediæ ævi...* vol. I—IV. Parisiis, 1864—1876.
60. Dahlhaus C. *Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jahrhundert*.—In: *Musica*, Jg. 13, 1959, H. 3, S. 163—167.
61. Dechevrens A. *Du rythme dans l'hymnographie latine*. Paris, 1895.
62. Denis V. *Die muziekinstrumenten in de Nederlanden en in Italie naar hun afbeelding in de 15-e-eeuwsche kunst*.—In: *Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamsche academie voor wetenschappen, letteren en schoone kunsten van België. Klasse der schoone kunsten*. Jg. VI, № 2. Antwerpen, Utrecht, 1944.
63. Evangelisti F. *Komponisten improvisieren als Kollektiv*.—In: *Melos*, 1966, № 3, S. 86—88.
64. Paré E. *Les jongleurs en France au moyen âge*. Paris, 1910.
65. Fehr M. *Spielleute im alten Zürich*. Zürich, 1916.
66. Ferand E. *Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*. Zürich, 1938.
67. Ferand E. «*Sodaine and unexpected*» music in the Renaissance. — In: *Musical Quarterly*, Vol. 37, 1951, № 1.
68. Ferand E. *Die Improvisation in Beispielen*. Köln, 1956.
69. Ferand E. *Improvised vocal counterpoint in the late Renaissance and early Baroque*.—In: *Annales Musicologiques*, Vol. IV. Neuilly-sur-Seine, 1956.
70. Ferand E. *Improvisation*.—In: 90, Bd. 6.
71. Gerbert M. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum...* T. I—III. Typis San Blasianis, 1784.
72. Gerritzen G. *Untersuchungen zur Kontrapunktlehre des Johannes Tinctoris*. Inaug.-Dissertation... Köln, 1974.
73. Gombosi O. *About dance and dance music in the late middle ages*.—In: *Musical Quarterly*, Vol. 27, 1941, p. 289 ff.
74. Helgason H. *Das Organum-Singen auf Island*.—In: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 14, 1972, H. 3, S. 221—223.
75. Horsley I. *Improvised embellishment in the Renaissance polyphonic music*.—In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 4, 1951.
76. Jammers E. *Anfänge der abendländischen Musik*. Strasbourg, 1955.
77. John Cage. Edited by Richard Kostelanetz. New York, 1970.
78. Keller M. *Improvisation und Engagement*.—In: *Melos*, 1973, H. 4, S. 198—203.

79. Kenney S. *Walter Frye and the Contenance Angloise*. New Haven and London, 1964.
80. Kinkeldey O. *A Jewish dancing master of the Renaissance (Guglielmo Ebreo)*.—In: *Studies in Jewish bibliography and related subjects...* New York, 1929.
81. Kircher A. *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni...* T. I—II. Romae, 1650.
82. Kuhn M. *Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16. und 17. Jahrhunderts*. Leipzig, 1902.
83. La Fage A. de. *Essais de diptérogaphie musicale...* Paris, 1864.
84. Lutoslawski W. *Über das Element des Zufalls in der Musik*.—In: *Melos*, 1969, Jg. 36, H. 11.
85. 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.
86. Matzdorf P. *Die «Practica Musica» Hermann Fincks*. Inaug.-Dissertation. Frankfurt a. M., 1957.
87. Meech S. *Three musical treatises in English from a fifteenth century manuscript*.—In: *Speculum*, Vol. 10, 1935, p. 235 ff.
88. Meyer-Baer K. *Music of the spheres and the Dance of Death: studies in musical iconology*. Princeton, 1970.
89. *Minnesinger in Bildern der Manessischen Handschrift*. Mit, einem Geleitwort von H. Paumann. Leipzig, o. J.
90. *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes, herausgegeben von F. Blume*. Bde. I—XV.
91. Nicoll A. *The world of Harlequin. A critical study of the Commedia dell'Arte*. Cambridge, 1963.
92. Pirrota N. *Commedia dell'Arte and opera*.—In: *Musical Quarterly*, Vol. 41, 1955, № 3.
93. Planyawski P. *Improvisation auf der Orgel*.—In: *Österreichische Musikzeitschrift*, Jg. 30, 1975, H. 1/2.
94. Praetorius M. *Syntagma musicum*. T. I—III. 1615—1619. Faks.-Neudruck. *Documenta musicologica*. Kassel—Basel, 1958, № 14—15; 1959, № 21.
95. Prosdocius de Beldemandis. *Contrapunctus (1412)*.—In: 59, III, 193—199.
96. Ratner L. «*Ars Combinatoria*». *Chance and choice in eighteenth-century music*.—In: *Studies in eighteenth-century music*. London, 1970, p. 343—363.
97. Reaney G. *The lais of Guillaume de Machaut and their background*.—In: *Proceedings of the Royal Musical Association*. 82 session, 1955/56.
98. Reckow F. *Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit...*—In: *Forum Musicologicum*. Bd. I. Bern, 1975, S. 31—168.
99. Reese G. *Fourscore classics of music literature*. New York, 1957.
100. Reese G. *Music in the Renaissance*. New York, 1954.
101. Rokseth Y. *Instruments à l'église au XV-e siècle*.—In: *Revue de Musicologie*. Année 17, 1933.
102. Schering A. *Aufführungspraxis alter Musik*. Wilhelmshaven, 1975.
103. Schneider M. *Die Anfänge des Basso Continuo*. Leipzig, 1918.
104. Stäblein B. *Schriftbild der einstimmigen Musik*. Leipzig, 1975.
105. Strunk O. *Source readings in music history*. Vol. 2. New York, 1965.
106. Strutt J. *The sports and pastimes of the English people*. London, 1830.

107. Stumme W. (Hrsg.) *Über Improvisation*. Mainz, 1973.
108. Testi F. *La musica italiana nel Medioevo e nel Rinascimento (I)*. Milano, 1969.
109. Thomas G. «Gioco filarmonico» — „Würfelmusik“ und Joseph Haydn. — In: *Musicae scientiae collectanea...* Köln, 1973, S. 598—603.
110. Tinctoris J. *Liber de arte contrapuncti* (1477). — In: 59, IV.
111. Tunstede S. *Quattuor principalia musicae*. — In: 59, IV.
112. Vanneo S. *Recanetvm de mvsvca avrea. Romae Apvd Valerivm Doricvm Brixiensem, Anno Virginei Partus 1553*. Faks.-Neudruck. *Documenta musicologica*. Kassel—Basel, 1969, № 28.
113. Vicentino N. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica...* In Roma appresso Antonio Barre. 1555. Faks.-Neudruck. *Documenta musicologica*, Kassel—Basel, 1959, № 17.
114. Waesberghe J. S. van. *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*. Leipzig, 1969.
115. Wellesz E. *Gregor the Great's letter on the Alleluia*. — In: *Annales Musicologiques*, Vol. II. Paris, 1954.
116. Wickham G. *Early English stages. 1300 to 1660. Vol. I*. New York, 1959.
117. Wimberger G. *Komponist und Improvisation*. — In: *Osterreichische Musikzeitschrift*, Jg. 30, 1975, H. 1/2.
118. Wittich W. *Zur Didaktik der freien Improvisation*. — In: *Musik und Bildung*, 1973, H. 5.

## Содержание

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

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

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

С 4905000000—423  
026(01)—82 589—82

782

ИБ № 3005

МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ САПОНОВ

**Искусство  
импровизации**

Редактор *А. Трейстер*  
Техн. редактор *С. Буданова*  
Корректор *Н. Горшкова*

Подписано в набор 25.02.81. Подписано в печать 9.08.82.  
Формат бумаги 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub> Бумага типографская № 2  
Гарнитура литературная. Печать высокая  
Объем печ. л. 5,0 Усл. п. л. 5,0 Уч.-изд. л. 5,34  
Тираж 5000 экз. Изд. № 11661 Зак. № 19 Цена 35 к.  
Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14  
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при  
Государственном комитете СССР по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли.  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.