

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

MUSIC THEORY AND HISTORY

М. Е. Гирфанова

Слон, луна и прочее: антология загадочных канонов в трактате Пьетро Чероне “El melopeo y maestro: tractado de música theorica y practica” (1613)

Аннотация

Объектом рассмотрения в статье является XXII книга трактата Пьетро Чероне “El melopeo y maestro: tractado de música theorica y practica” (1613), содержащая собрание из 45 загадочных канонов. Собрание продолжает традицию коллекционирования в рамках музыкально-теоретического трактата загадочных канонов, заложенную Рамосом де Парехой в труде “Musica practica” (1482). Особое внимание уделяется теоретическим взглядам Чероне на загадочный канон, изложенным во Введении в XXII книгу. Подробно разъясняется одна из музыкальных загадок собрания — Загадка слона (№ 28).

Ключевые слова: загадочный канон, трактат “El melopeo y maestro: tractado de música theorica y practica” Пьетро Чероне, Рамос де Пареха, Герман Финк, Индийские армады Португалии.

М. Е. Girfanova

Elephant, Moon, and More: An Anthology of Puzzle Canons in Pietro Cerone’s Treatise “El melopeo y maestro: tractado de música theorica y practica” (1613)

Summary

The last, XXII Book of Pietro Cerone’s treatise “El melopeo y maestro: tractado de música theorica y practica” (1613) contains one of the largest and most significant collections of puzzle canons presented in music-theoretical treatises. The tradition of collecting puzzle canons goes back to the work of Ramos de Pareja “Musica practica” (1482) and can be traced in the works “Practica musica” (1556) by Hermann Finck, “Canoni musicali” (between 1622 and 1627) by Lodovico Zacconi. In the Introduction to the XXII Book, Cerone explained the place of the puzzle canon in the system of knowledge about music and its specificity, pointed out the typological similarity of the musical riddle with the literary one, designated the target audience and the purpose of the XXII Book. The article takes a closer look at one of the 45 musical riddles included in XXII Book — the Riddle with the elephant (No. 28).

Keywords: puzzle canon, Pietro Cerone’s treatise “El melopeo y maestro: tractado de música theorica y practica”, Ramos de Pareja, Hermann Finck, Armadas da Índia.

Трактат итальянского теоретика музыки Пьетро Чероне “*El melopeo y maestro: tractado de música theórica y prática*” («Композитор и наставник: трактат о теоретической и практической музыке») был опубликован в Неаполе в 1613 году. Это обширнейший труд, изложенный на 1160 страницах, который написан на испанском языке, отчасти для того, чтобы завоевать расположение короля Испании Филиппа III (ему трактат посвящён) и покровителя Чероне в Неаполе, испанского вице-короля Педро Фернандеса де Кастро¹. Последняя, XXII книга трактата носит название: «Что такое музыкальные загадки» (“*Que es de los Enigmas musicales*”) и содержит 45 загадочных канонов. Предваряет каноны пространное Введение. Книга с музыкальными загадками и становится объектом рассмотрения в предлагаемой статье, две части которой публикуются в этом и следующем номерах журнала.

Собрание в трактате Чероне является одной из крупнейших и значительнейших «трактатных» антологий в истории загадочного канона. Между тем, отечественному читателю из него известна, и то в самых общих чертах, только одна музыкальная загадка — со слонем². Значительный вклад в изучение XXII книги с музыкальными загадками внесла немецкий музыковед Кателийне Шильц. В 2015 году вышла её блестящая монография “*Music and Riddle Culture in the Renaissance*” («Музыка и культура загадок в эпоху Возрождения»), в которой автор подытожил свои многолетние научные изыскания в данном направлении. Хочется надеяться, что амбициозный проект, анонсированный Шильц ещё в 2009 году, — «опубликовать критическое издание „Музыкальных загадок“ Чероне» [13. Р. 627] — будет реализован.

Чероне был далеко не первым, кто включил в музыкально-теоретический трактат антологию загадочных канонов. Самая ранняя подборка подобного рода представлена в труде испанского теоретика музыки Рамоса де Парехи “*Musica practica*” («Практиче-

ская музыка»), опубликованном в Болонье в 1482 году. Первый трактат третьей части «Практической музыки» завершается главой, «в которой — как указывает автор труда — обстоятельно разъясняются каноны и подписи» (“*in quo canones et subscribees subtiliter declarantur*”) [11. Р. 70]³. Р. де Пареха даёт следующее определение канону: «Канон... это некое правило, которое неясно и загадочно выражает волю сочинителя с определённой двусмысленностью» (“*canon... est quaedam regula voluntatem complexis sub quadam ambiguitate obscure et in enigmate insinuans*”) [11. Р. 70–71]⁴.

Он приводит 20 канонов с расшифровками, при этом не прилагая никаких нот. Р. де Пареха берёт примеры из сочинений двух более старших его современников Гийома Дюфаи и Антуана Бюнуа, а также из собственного творчества.

Среди канонов есть, например, такие:

— “*Ubi alpha ibi [mega] et ubi [mega] finis esto*” («Где альфа, там и омега, а где омега, там быть концу») ⁵. Этот канон Р. де Пареха находит у Бюнуа (сочинение он не называет) ⁶. Канон указывает на ракоход: «Иногда канон требует петь наоборот; начиная с конца и заканчивая в начале» (“*Quandoque etiam canon docet cantare per contrarium; incipientes a fine in principio finiunt*”) [11. Р. 71].

— “*Ut requiescant a laboribus suis*” («Да успокоятся от трудов своих») ⁷. Этот канон Рамос де Пареха использует в своём сочинении “*Requiem aeternam*” ⁸. Канон предписывает, чтобы на месте звуков *ut* и *re* (слоги *ut* и *re* открывают фразу) были паузы: «*ut* и *re* молчат, а остальные поют» (“*ut et re sileant, ceterae vero cantent*”) [11. Р. 72].

Большая подборка загадочных канонов содержится в труде немецкого теоретика музыки Германа Финка “*Practica musica*” («Музыкальная практика»), опубликованном в 1556 году в Виттенберге. Загадочным канонам отведена одна из пяти книг трактата, третья книга “*De canonibus*” («О канонах»). Финк заимствует определение канона из труда Андреаса Орнитопарха “*Musicae activae micrologus*” («Микролог о практической

музыке», Лейпциг, 1517)⁹: «Канон — это придуманное предписание, извлекающее из записанных незаписанную партию сочинения. Или это правило, искусно раскрывающее секреты сочинения¹⁰» (“Canon est imaginaria praescriptio, ex positis non positam cantilenaе partem eliciens. Vel, est regula argute reuelans secreta cantus”) [7].

Как и Р. де Пареха, Финк приводит каноны с расшифровками, но при этом не указывает, из каких сочинений каких авторов он их берёт. Финк только замечает, что это «некоторые из наиболее важных [канонов. — М. Г.] известнейших прежних и современных музыкантов» [7]. Подобных канонов порядка пятидесяти.

Например, открывает подборку группа из семи канонов, все из которых предписывают петь без пауз:

— “Clama ne cesses” («Взывай беспрестанно»)¹¹;

— “Ocia dant vitia” («Праздность порождает пороки»)¹²;

— “Dij faciant sine me non moriatur ego” («Да сделают боги, чтобы „я“ не умер без меня»)¹³;

— “Omnia si perdas famam servare memento: qua semel amissa postea nullus eris” («Если потеряешь всё, помни, что нужно сохранить доброе имя, которое однажды потеряв, станешь никем»)¹⁴;

— “Sperare et praestolari multos facit morari” («Надежда и ожидание делают многих глупцами»)¹⁵;

— “Ocia securis insidiosa nocent” («Коварная праздность вредит беспечному»)¹⁶;

— “Tarda solet magnis rebus inesse fides” («В великие вещи обычно не сразу верится»)¹⁷.

Следом Финк разъясняет: «сочинение, имеющее какой-либо из этих канонов, нужно петь, пропуская паузы, даже если паузы написаны» (“cantum, qui aliquem istorum canonum habet, cantari debere omissis pausis, etiamsi pausae adscriptae fuerint”) [7].

Большую часть третьей книги занимают ноты. Примерно для половины канонов Финк приводит сочинения, в которых эти каноны находятся. Собрание из 26 сочинений с канонами завершает книгу. В отношении двадцати из них установлено авторство: девять принадлежат Жоскелю Дебре, три — Людвигу Зенфлю, по одному — Йоханнесу Окегему, Пьеру де ла Рю, Якобу Обрехту, Нозлю Баулдевейну, Пьеру Мулю, Крекийону Тома, Андреасу де Сильве; автором ещё одного сочинения может быть Кристоаль де Моралес, или Николя Гомберт, или Симон Моро [См.: 3. Р. 327–330]. Хотя все сочинения вокальные, только в одном из них имеется подтекстовка. Для нескольких канонов Финк предлагает расшифрованные партии.

Из семи канонов, предписывающих петь без пауз, нотами оснащён один — канон “Clama ne cesses”. Финк помещает раздел *Agnus Dei III* из мессы Жоскена Дебре “L’homme armé (super voces musicales)” («Вооружённый человек»), в котором канон сопровождает партию дискантов с первоисточником (см. пример 1a). Первоисточник показывается в мессе в виде *cantus firmus*’а шесть раз, проводясь, за исклю-

1a

Ж. Дебре “L’homme armé super voces musicales”
Agnus Dei III. Партия дискантов (начало)

CANON.

• **Clama ne cesses.** **DISCANT.**

чением последнего раза, в теноровой партии и сдвигаясь каждый раз на ступень выше по натуральному гексахорду. В *Kyrie* мелодия первоисточника начинается от звука *c*, в *Gloria* — от *d*, в *Credo* — от *e* и т. д. В *Agnus Dei III* она достигает самого высокого своего высотного положения, начинаясь от звука *a* и к тому же передаваясь самой высокой хоровой партии. В этом последнем проведении первоисточника паузы между фразами мелодии пропускаются, о чём уведомляет канон. Канон наделяет *Agnus Dei III* дополнительными смыслами. Его посыл можно прочесть как требование «беспрестанно взывать» — непрерывно (в буквальном смысле) обращаться с мольбами к Агнцу Божьему о прощении грехов: “*Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis*” («Агнец Божий, берущий на Себя грехи мира, помилуй нас») (см. пример 1b). Интересно, что канон коррелирует с содержанием текста первоисточника, в котором есть строка: “*On a fait partout crier*” («Повсюду возглашают»).

А примерно через десять лет после публикации книги Чероне другой итальянский теоретик музыки Лодовико Дзаккони подготовил к изданию труд “*Canoni musicali proprii e di diversi autori co’le loro divisioni partiture e narrationi e interpretazioni*” («Музыкальные каноны собственные и разных авторов с их подразделениями, партитурами, описаниями и

интерпретациями», между 1622 и 1627 годами). Исторические границы собранных здесь образцов охватывают более столетия: от сочинений Жоскена Дебре и его поколения до сочинений современников Дзаккони, Романо Микели и Адриано Банкьери.

Как следует из Введения в XXII книгу, Чероне уже было завершил свой труд, когда понял, что есть область музыки, которую он не затронул. Это загадочные каноны: «Когда я дошёл до конца задуманного труда, который обещал, со мной произошло то, что иногда случается с моряками, которые, свернув и закрепив паруса, чтобы войти в гавань, вынуждены отступить назад, неожиданно атакованные встречным ветром; и, перемещаясь туда и обратно на своём корабле или галеоне, им приходится проделывать гораздо больший путь, чем они намеревались. Говорю это потому, что, желая отдохнуть от законченной работы и не имея никаких других намерений, кроме как воздать торжественную благодарность Богу и ещё раз извиниться перед читателями, если это где-нибудь требуется (я всего лишь человек), я был атакован и захвачен новой мыслью, что хорошо бы было поместить некоторые из тех сочинений, которые во всех других отношениях являются обычными, но имеют неясную партию (*parte obscura*), и очень трудно понять, как она поётся (*у тую difficil de entender, como vaya cantada*); такую

1b

Ж. Дебре “*L’homme armé super voces musicales*”
Agnus Dei III (начало)

A - gnus De - - - i, A - gnus De -

музыку, как правило, сочиняют, подражая ЗАГАДКАМ в грамматике (*la qual suerte de Musica se suelen componer à imitacion de los ENIGMAS gramaticales*)» [4. Р. 1073].

Чероне добавляет, что сочинения подобного рода «нужно в любом случае поместить», тогда он может сказать, что «полностью выполнил то, что обещал» [4. Р. 1073]. Чероне хочет осветить в своём труде все аспекты музыки и её сочинения, с тем чтобы с помощью этих знаний можно было взрастить «совершенного музыканта» — идеал, культивируемый в теории музыки конца XVI — начала XVII века. Это своё намерение он выносит уже в полное название трактата, «в котором подробно изложено, что нужно знать, чтобы стать совершенным музыкантом» (“en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber”). Книга о загадочных каномах является важным дополнением, «последним штрихом» в создаваемую Чероне на протяжении 21-й книги картину теории и практики музыки.

Заключительная XXII книга анонсируется уже в конце XIV книги: «Последний трактат доставит огромное удовольствие и принесёт большое удовлетворение, в нём я обещаю учёным композиторам множество восхитительных и очень изящных канонов, не обычных (*ordinarios*), а тайных и загадочных (*secretos y enigmaticos*), как пищу для возвышенных, утончённых и склонных к умозрению умов (*como pasto para ingenios elevados, sutiles, y especulativos*)» [4. Р. 812]. Если полагаться на слова Чероне во Введении в XXII книгу, то этот анонс писался уже после того, как были закончены книги с XV по XXI.

Из анонса следует, что Чероне различает «обычные» каноны и каноны «тайные и загадочные». Анонс появляется в самом конце книги, в которой как раз и обсуждается «обычный» канон, вместе с «фугой» (*fuga*) и «имитацией» (*imitacion*)¹⁸. Чероне даёт следующее определение канону: «Канон... представляет собой сочинение, составленное с такой уловкой, что одна или несколько партий поют то, что поёт первая, одна за другой, выдерживая некоторые паузы [в начале. — М. Г.], кто больше, кто меньше; все они содержатся в одной партии, как это вид-

но в двух примерах из следующей главы» [4. Р. 764]. Два упомянутых примера приведены на с. 764–765 и заключают каждый одну единственную партию, слева от которой помещено указание, в первом случае: “Canon simple à seys voces, sin sin determinada” («Простой канон¹⁹ для шести голосов, бесконечный»), во втором: “Canon simple à quatro voces, con sin determinada” («Простой канон для четырёх голосов, конечный»), а в самой партии специальным знаком отмечены места вступления голосов.

«Тайный и загадочный» канон, в отличие от «обычного», представляет собой письменное указание особого рода, вышеприведёнными словами Чероне: «...очень трудно понять — как она [партия. — М. Г.] поётся». Чероне разъясняет, что трудность заключается в умышленной неясности, загадочности выражающего намерения автора предписания: «Что ж, в музыке есть сочинения, которые очень неясны, и очень трудно понять — как они поются; и таким образом, они не что иное, как способ сломать голову тем, кто утверждает, что знает секрет изобретения. И этот род сочинений иногда изобретается композиторами в подражание той неясной и запутанной тайной речи, которую обычно используют грамматик и учёные мужи и которую они называют загадкой» [4. Р. 1073].

Более раннее функционирование термина «канон», например, в тех же трактатах Р. де Парехи и Финка, показывает, что под канонном понимался именно загадочный канон. Чероне для обозначения «тайных и загадочных» канонов, помещённых в XXII книге, обращается к термину «музыкальные загадки» (“*enigmas musicales*”). До Чероне термин использовал, по крайней мере, Лодовико Агостини в названии трёх своих сборников, изданных в 1571, 1581 и 1583 годах.

Чероне, вероятно, первым из теоретиков музыки обосновывает типологическое сходство загадочного канона как особого словесного указания и литературной загадки. Более того, он, по всей видимости, считает музыкальную загадку (в той её части, которая является словесным указанием) видом литературной. Этим можно объяснить, почему там, где должно быть

определение загадочного канона, приводятся три определения литературной загадки (автором последнего Чероне называет Лоренцо Валлу): «Загадка — это то, на что кто-то намекает, но что нужно объяснить многим. Лучше так: загадка — это сокрытая и запутанная речь. Или так, в интерпретации Валлы: она более неясная по сравнению с аллегорией, и её нужно скорее угадывать, чем истолковывать» (“Enigma est quod innuit quidam, quod pluribus explicandum est. Mejor es estotra: Enigma est sermo nodosus, et inuolutus: o assi, como interpreta Valla: Est allegoria obscurior, quam diuinare magis quam interpretari oporteat”) [4. P. 1073–1074]²⁰. Можно заметить, что в этих трёх определениях акцент последовательно смещается с автора на текст и далее на получателя.

Следом Чероне приводит примеры литературных загадок.

Две из них — самые известные загадки классической античности. Это загадка сфинкса, которую отгадал Эдип: «Какое животное утром четвероногое, в полдень — двуногое, вечером — трёхногое» [Цит. по: 4. P. 1074]. И это загадка мальчиков-рыбаков, которую не смог отгадать Гомер: «Мы не потеряли тех животных, которые ускользнули из наших рук, но тех, которые не ускользнули, — потеряли» [Цит. по: 4. P. 1074].

Ещё одну загадку Чероне заимствует у итальянского автора Джованни Франческо Страпаролы. Она помещена в сборнике новелл «Приятные ночи» (“Le piacevoli notti”, 1-я и 2-я части напечатаны в Венеции в 1550 и 1553 годах). Как отмечает Шильц со ссылкой на итальянского литературоведа Донато Пировано, загадка пользовалась известностью во второй половине XVI — начале XVII века [См.: P. 209].

Двух мёртвых взяв в помощники, живой
Дал третьему блаженство воскрешенья,
А тот в порыве жизни огневой
Источником стал нового рожденья.
Так первый из живых, своей рукой
Двум давший жизнь, обрёл в ней награжденье.
Он, сделав мёртвых и живых друзьями,
Сумел вести беседу с мертвецами [1. С. 63]²¹.

Четвёртая загадка имеет тот же предмет, что и третья, но загадана иначе, словами Черо-

не: «Или выяснить это вот таким другим способом. Обе они говорят об одном и том же» [4. P. 1074]. Примечательно, что четвёртая загадка-парафраза изложена в той же стихотворной форме, что и третья.

Какая-то часть загадочных канонов написана Чероне, другая взята им из сочинений франко-фламандских, итальянских и испанских композиторов, таких как: Жоскен Дебре (№ 1, 4), Диего Менса (№ 2), Рокко Родио (№ 3), Хуан Ровелло (№ 5), Джованни Мария Нанино (№ 6, 8), Франсиско де Монтанос (№ 7), Пабло Суаве (№ 10), Сципионе Черрето (№ 11), Марко Антонио Индженъери (№ 12), Якобус Ваэт (№ 25), Граммацио Металло (№ 30), Чиприано де Роре (№ 37), Гизелин Данкергс (№ 42, 45)²². Как и у Финка, в большинстве приводимых Чероне нот отсутствует подтекстовка, хотя всё это — вокальная музыка.

Уникальным «трактатное» собрание загадочных канонов, составленное Чероне, делает большой объём литературного и иконографического материала. В музыкальных загадках фигурируют: солнце (№ 14), скипетр и змеи (№ 17), крест (№ 20, 34, 43, 45), весы (№ 22), ключ и меч (№ 25), слон (№ 27), рука (№ 38), зеркало (№ 40), игральные кости (№ 41), лестница и луна (№ 42), шахматная доска (№ 42), звёзды, солнце, луна и Юпитер со стрелами (№ 44).

В посвящении XXII книги Чероне указывает, для кого она предназначена, — «друзьям тонкостей и тайн» (“a los amigos de sutilezas y secretos”) [4. P. 1073]. В двух других местах он говорит об этих качествах своей целевой аудитории по отдельности.

В анонсе XXII книги в XIV книге Чероне называет музыкальные загадки «пищей для возвышенных, утончённых и склонных к умозрению умов» [4. P. 812]. «Утончённость» как одно из качеств целевой аудитории XXII книги дополняется здесь ещё «возвышенностью», а также «теоретическим складом ума». Именно «утончённость» фигурирует среди трёх причин обращения к загадочному канону у Финка: «Мы же пользуемся канонами либо по причине утончённости, краткости, либо искушения» (“Vtimur autem Canonibus, aut subtilitatis, breuitatis, aut tentationis gratia”) [7]²³. Качества,

близкие «склонности к умозрению», — «учённость» и «ум» — называет Р. де Пареха, когда объясняет, с какими целями сочинители пишут загадочные каноны: «Наши предшественники делали подобное, чтобы продемонстрировать свою учёность и ум» (“Nos enim maiores nostri consueverunt facere, ut suam doctrinam et intelligiam demonstrarent”) [11. P. 71–72].

Что касается такого качества целевой аудитории XXII книги, как «друзья тайн», то Чероне во Введении замечает, что сочинения подобного рода «нужно в любом случае поместить» «также потому, что по самой своей натуре вы жаждете узнать первичное и самое сокровенное» (“como tambien, porque naturaleza os muy sidiente de saber las cosas primas, y mas secretas”) [4. P. 1073]. Итак, музыкальная загадка, по Чероне, играет на заложенном в природе человека непреодолимом влечении ко всему таинственному, сокрытому, сокровенному и, с другой стороны, жгучем желании раскрыть тайну. На то, что канон как особое словесное предписание транслирует тайну, указывают в своих определениях канона Р. де Пареха и Финк.

А в подзаголовке XXII книги Чероне раскрывает её цель: «Книга двадцать вторая, в которую заключены некоторые музыкальные загадки, призванные стимулировать изобретательность образованных» (“Libro veyntidoseno en el qual se ponen unos enigmas musicales, pingeniara suyillizar el ingenio de los estudiosos”) [4. P. 1073]. Это перекликается с обозначенным Р. де Парехой предназначением канонов — «для утончения и обострения изобретательных умов» (“ad ingenia subtilianda et acuenda”) [11. P. 72]. И Р. де Пареха, и Чероне (как и Финк) считают каноны средством развития творческого воображения композитора. Примечательно, что Р. де Пареха в связи с сочинёнными им канонами дважды упоминает о своей преподавательской деятельности: мессу «мы сочинили, когда читали [в Саламанке] лекции о [взглядах] Боэция на музыку» [11. P. 71], мотет “Tu lumen” «мы сочинили, когда читали публичные лекции в Болонье» [11. P. 71]. Шильц высказывает предположение, что некоторые из приведённых Финком канонов были им изобретены (каноны не удалось найти в сочинениях), чтобы

вдохновить своих учеников и коллег по цеху — известно, что Финк преподавал в Виттенбергском университете [См.: 12. P. 205].

Расположение музыкальных загадок в XXII книге Чероне подчиняет дидактической задаче: «Обратите внимание, что эту часть [трактата. — М. Г.] мы продолжим (как и положено) с самых простых и понятных загадок. Поскольку наше главное намерение состоит в том, чтобы обучить новых учителей этому искусству, необходимо постепенно подготавливать их с помощью самых ясных и лёгких загадок — для многих, а не трудных и сложных. Последнее скорее смутит и затемнит их умы, чем просветит и научит... Во всех науках и дисциплинах подобный порядок настолько необходим, что без него ничего нельзя понять и ничему нельзя научить» [4. P. 1074].

Как и авторы «теоретических» антологий загадочных канонов до него, Р. де Пареха и Финк, Чероне расшифровывает загадочные каноны. Музыкальная загадка обстоятельно, шаг за шагом, разъясняется в разделе “Declaracion” («Декларация»). Для всех загадок теперь обязательно письменное решение зашифрованных партий. Помещая музыкальную загадку и тут же её расшифровку, Чероне даёт читателю возможность насладиться изобретательностью головоломки и при этом не тратить слишком много времени и сил на её разгадывание.

Чероне утверждает, что каждая музыкальная загадка индивидуальна: «Этот способ написания сочинений невозможно свести к правилам, поскольку он целиком основан на завуалированном и тайном изобретении. Как у грамматиков нет правил для своих загадок, так и у музыкантов нет их для своих, в чём смысл и воздействие загадки» (“A esta manera de Cantos no puede dar regla, pues todo esta fundado en inuencion obscura, y secreta: que assi como los Gramaticos no tienen reglas para sus Enigmas, assi tampoco las tienen los Musicos para los suyos, en lo que essentido y effekto del Enigma”) [4. P. 1074].

Отталкиваясь от этого положения Чероне, рассмотрим несколько музыкальных загадок из его собрания. И начнём с известной в отечественных музыковедческих источниках Загадки слона (№ 28) (см. ил. 1; пример 2²⁴).

«Загадка, в которой белые ноты поются как чёрные и чёрные — как белые. Номер XXVIII»

Чероне оговаривает параметры сочинённого им «загадочного и тайного канона»: «двухголосие», в котором второй голос вступает «в квинту²⁵, двумя темпусами²⁶ позже». Нотирован только начальный голос (под партией под-

писано: «На два [голоса. — М. Г.]: и первый голос»). Подсказка, как из нотированного голоса извлечь ненотированный, изрекается от лица чёрного слона с белыми бивнями, изображённого тут же: «Некий дрессированный слон написал: Я буду петь, но у других [слонов. — М. Г.] могут быть чёрные бивни [букв. чёрные зубы. — М. Г.] и белая шкура».



Ил. 1. № 28. Загадка слона. Р. 1107

2

№ 28. Загадка слона (транскрипция)

The image shows a musical transcription of the 'Elephant Enigma' on two systems. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in common time (C). The treble staff contains a sequence of notes: a half note G4, a half note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, a quarter note D6, a quarter note E6, a quarter note F6, a quarter note G6, a quarter note A6, a quarter note B6, a quarter note C7. The bass staff contains a sequence of notes: a half note G3, a half note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6. The second system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, a quarter note D6, a quarter note E6, a quarter note F6, a quarter note G6, a quarter note A6, a quarter note B6, a quarter note C7. The bass staff contains a sequence of notes: a half note G3, a half note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6.

В музыкальной загадке обыгрывается использование двух контрастных цветов, чёрного и белого, для изображения и нотных головок ритмических длительностей, и слона. Подсказка намекает на способ выведения из нотированного голоса ненотированного: нужно изменить цвет нотных головок на противоположный и таким образом изменить значение ритмических длительностей. Минимы, передающиеся в нотации знаком — незакрашенной (белой) нотной головкой ромбовидной формы со штилем вверх из верхнего угла ромба или вниз из нижнего угла, в результате окрашивания нотной головки в чёрный цвет превращаются в семиминимы и (в условиях используемого размера) уменьшаются в своём ритмическом значении в два раза. И наоборот, семиминимы, передающиеся в нотации знаком — закрашенной в чёрный цвет нотной головкой ромбовидной формы со штилем вверх из верхнего угла ромба или вниз из нижнего угла, в результате отмены окрашивания нотной головки превращаются в минимы и становятся в два раза более крупными ритмическими длительностями²⁷.

Поскольку семиминим в записанной мелодии больше, чем миним, не весь мелодический материал используется во втором голосе. Об этом предупреждает знак — неполный кружок с точкой в месте разрыва кружка, помещённый примерно в середине нотированной партии. Здесь должен заканчиваться второй голос. Примечательно, что дальше в начальном голосе для оживления ритмического движения вводятся более мелкие длительности — фузы, цвет нотных головок у которых только чёрный.

Канон несложен в выполнении. Сочиняется одноголосный отдел пропосты. Производятся необходимые преобразования ритмических длительностей, и в таком виде материал переносится в респосту. Подписывается противосложение к респосте. После необходимых преобразований ритмических длительностей материал противосложения переносится в респосту и т. д. По окончании сочинения остаётся только выписать набело пропосту.

Чероне рекомендует добавить к двухголосному канону ещё голоса, чтобы добиться более полного и более разнообразного многоголосия:

«Если сопроводить изобретение бóльшим количеством голосов, получится забавная песенка; ну а у двоих [голосов. — М. Г.] дела кажется идут очень плохо, потому что они поют нота против ноты, без использования лигатуры или [тех или иных. — М. Г.] видов диссонансов» [4. Р. 1107]. Диссонансы в двухголосном каноне имеются, но этого, исходя из оценки Чероне, недостаточно.

Слон — единственное животное, попавшее в собрание 45 музыкальных загадок. Испанский музыковед Антонио Э. Эстебан утверждает, что изображён индийский слон, судя по меньшим размерам ушей и бивней по сравнению с африканским слоном [См.: 5. Р. 157]. Чероне указывает, у кого он почерпнул сведения о дрессированных слонах, которые умеют писать. Это Плиний Старший и его «Естественная история» (77 или 78 год) — крупнейшая энциклопедия античности. Из многочисленных фактов о слонах, которые содержатся в восьмой книге «Естественной истории», Чероне извлекает следующий, чтобы использовать его в каноне-подсказке: «Плиний, на основании свидетельства Муциана, пишет, что некий слон выучился различать греческие буквы, а также писать их» [4. Р. 1107]²⁸. Чероне развивает мысль о понятливости этих животных, привлекая в том числе более близкий ему по времени источник: «Хотя некоторым это кажется невозможным, для меня (если не во всём, то отчасти) это правдоподобно, потому что я читал много чудесных вещей об этих животных и об их необыкновенном поведении у разных писателей; в частности у Мартина Фернандеса де Фигероа главу 47 в *Истории завоевания Индии, Персии и Аравии*, обычно называемых Португальской Индией, в которой, упоминая о качествах индийских слонов, он говорит такие слова: *многие из них настолько умные животные, что им разве что недостаёт разумной души, и хотя они не говорят, близки по разуму человеку, поскольку понимают индийский язык и голос, а также то, что им велят делать*» [4. Р. 1107–1108].

Сочинение Мартина Фернандеса де Фигероа под названием «Завоевание Индии, Персии и Аравии, осуществлённое армией португаль-

ского короля Мануэля, а также о многих землях, разных людях, невиданных богатствах и великих сражениях, там происходивших, в кратком изложении бакалавра Хуана Агуэро де Трасмьера» (“Conquista de las Indias de Persia e Arabia...”) было опубликовано в 1512 году. Солдат удачи, испанец по происхождению М. Ф. де Фигероа покинул свой родной город Саламанку где-то в 1505 году, чтобы присоединиться к одной из Индийских армид Португалии (1497–1511) — морских экспедиций, организованных Португалией в Индию по маршруту, открытому португальским мореплавателем Васко да Гамой. Он принял участие в ряде сражений, в том числе в захвате в 1505 году главного порта государства Момотала Софальской гавани²⁹, а также собрал сведения о сражениях, в которых непосредственно не участвовал. М. Ф. де Фигероа оставил военную службу в конце 1510 года, прибыл в Португалию в следующем году и затем возвратился в Саламанку. Здесь он обратился за помощью к своему соотечественнику Хуану Агуэро де Трасмьера, имевшему опыт в сочинительстве, чтобы тот литературно обработал его воспоминания [См.: 8].

Упоминание Чероне этого захватывающего воображение современников сочинения может указывать на то, что интерес Чероне к слонам не в последнюю очередь возник в связи с событиями не столь давней и современной ему истории — Великими географическими открытиями, в частности открытием Васко да Гамой морского пути из Западной Европы вокруг Южной Африки в Индию (1498) и колониальной экспансией Португалии в Восточную Африку, Индию и Юго-Восточную Азию. Отметим, что именно в рамках 7-й Индийской армады Португалии, в которой принимал участие М. Ф. де Фигероа, корабль «Сан-Габриэл» под командованием Васко Гомиша де Абреу доставил в Европу невиданное по тем временам чудо — индийского слона.

(Продолжение следует)

Примечания

- 1 Пьетро Чероне (1566–1625), родом из Бергамо, некоторое время был певчим в церквях Аbruццо (ок. 1584) и Ористано (Сардиния; ок. 1590). В 1592 году он отправился в Испанию. С 1593 года Чероне служил певчим в королевской капелле Филиппа II, позже Филиппа III в Мадриде. В 1603 году он вернулся в Неаполь (Неаполитанское королевство в то время находилось под властью Испании) и стал певчим в церкви Благовещения Пресвятой Богородицы (Сантиссима-Аннунциата). В 1609 году он начал преподавать пение дьяконам церкви, для которых, вероятно, написал труд “Le regole più necessarie per l’introduzione del canto fermo” («Самые необходимые правила для начального изучения плавного распева», 1609). С 1610 года и до конца дней Чероне служил певчим в неаполитанской капелле испанского вице-короля.
- 2 См. например: *Дубравская Т. Н.* Полифония: Учебник для высшей школы. М.: Академический проект; Альма Матер, 2008. С. 152.
- 3 Здесь и далее переводы без ссылки на источник выполнены автором настоящей статьи.
- 4 Где-то до второй четверти XV века термин «канон» трактовался иначе. Самым ранним дошедшим до нас музыкально-теоретическим текстом, в котором встречается термин, является рукопись из Бёркли, датирующаяся примерно 1375 годом. Канон истолковывается здесь как письменное указание, с помощью которого можно передать в нотации то, что нельзя передать с помощью имеющихся графических знаков: «Всё, что дано в словесных предписаниях, должно быть так и спето, даже если это будет против искусства. Ибо каноны обычно помещаются, когда невозможно надлежащим образом согласно искусству продолжать пение, если даже возможно — всё-таки это неопределённо» (“Unde qualitercumque in subscriptiōnibus habetur, ita est cantandum, etiam si fuerit contra artem. Nam communiter canones ponunt quando commode taliter secundum artem non posset in cantu procedi, etsi posset tamen hoc latet”) [2. P. 170–172]. Выражение «против искусства» следует понимать как: сверх ранее установленных теорией музыки правил. Каноны удовлетворяли запросы развивающейся музыкальной практики, новации которой требовали передачи в нотации, и зачастую на этапе внедрения той или иной новации именно словесное предписание выполняло функцию её транслятора от сочинителя к исполнителю. В период деятельности Гийома Дюфай и Антуана Бюнуа в отношении термина «канон» происходят важные изменения. Канон перестаёт быть указанием чисто технического характера, смысл которого должен пониматься буквально.

- Продолжая служить предписанием, как певцам следует исполнять нотированное, он принимает вид загадочного изречения-послания.
- ⁵ Источник: Откровение Иоанна Богослова 22:13, также Откр 1:8, Откр 21:6.
- ⁶ Сочинение Бюнуа с таким каноном не сохранилось.
- ⁷ Источник: Откровение Иоанна Богослова 14:13.
- ⁸ Сочинение утеряно.
- ⁹ На это указывается в: [12. P. 202].
- ¹⁰ “Cantus” — букв. «песня», «вокальное сочинение». Здесь и далее в статье при переводе слова “cantus” опускается — «вокальное».
- ¹¹ Источник: Книга пророка Исаии 58:1.
- ¹² Источник: одна из заповедей Гиппократ.
- ¹³ Источник: *Фома Аквинский*. *Scriptum super Sententiis. Liber 1. Distinctiones 4. Quaestio 2. Articulus 2. Expositio textus* [452]. Режим доступа: <https://www.corpusthomicum.org/snp1004.html> (Дата обращения: 10.01.2025).
- ¹⁴ Источник: латинская поговорка.
- ¹⁵ Источник: латинская поговорка.
- ¹⁶ Источник: *Меланхтон Ф.* *Detestatio neglegentiae ex Sapite 17. Exodi* (Отвращение к халатности из 17 главы Исхода) [на полях — Anno 1541]. Стих 14 // *Melanchthon Ph. Epigrammatum libri sex. Liber primus*. Wittenberg: haeredes Iohannis Cratonis, 1579. 284 S. [без нумерации страниц].
- ¹⁷ Источник: *Овидий*. *Heroides* (Героиды). Послание XVII. Ответ Елены Парису. Стих 132.
- ¹⁸ Фуга предполагала точное повторение мелодического материала в следующем вступающем голосе, для имитации достаточным было сохранение количественных характеристик интервалов. Также в XIV книге рассматривается двойной контрапункт.
- ¹⁹ «Простой канон» (*canon simple*) — нерешённый, в отличие от «решённого канона» (*canon resolutio*).
- ²⁰ Шильц не находит у Лоренцо Валлы такого определения литературной загадки [См.: 12. P. 210]. Впрочем, похожее определение есть в «Риторических наставлениях» (“*Institutio oratoria*”, ок. 94) Квинтилиана, который оказал на Валлу огромное влияние: “*Sed allegoria, quae est obscurior, aenigma dicitur*” («Когда же аллегория бывает более неясной, то называется загадкой») (Кн. 8. Гл. 6. [52]) [См.: 10].
- ²¹ Сюжетная канва новелл следующая: в дни венецианского карнавала во дворце Лукреции Сфорца собираются десять дам и два кавалера, чтобы каждую ночь дамы рассказывали различные истории и задавали хитроумные загадки. Загадка, выбранная Чероне, была предложена синьорой Фьордыняной в конце второго рассказа во время второй ночи. Она же озвучила разгадку: «Загадка имеет в виду студента, который рано утром встаёт с постели, чтобы предаться занятиям. Этот студент, будучи живым, оживляет трут при посредстве двух мёртвых, то есть при посредстве кремня и кресала, от какового живого, то есть от оживлённого трута, получает в дальнейшем жизнь доселе мёртвый, каковым является свет. Затем первый живой, каковой есть студент, благодаря двум вышеназванным живым и двум мёртвым, принимается беседовать с мёртвыми, каковыми являются книги учёных людей, сочинённые ими весьма и весьма давно» [1. С. 63].
- ²² В антологии есть сбой в нумерации. Загадка под № 40 идёт после загадки под № 38. А далее две загадки имеют один и тот же № 42.
- ²³ Это снова почти дословная цитата из трактата “*Musicae activae micrologus*” Орнитопарха.
- ²⁴ Транскрипция сверена с приведённой в: [6. P. 335].
- ²⁵ Поскольку речь дальше идёт о басовом голосе, то в нижнюю квинту.
- ²⁶ То есть двумя бревисами.
- ²⁷ Следует особо оговорить бревис в начале мелодии. Он передаётся в нотации знаком — незакрашенной нотной головкой квадратной формы, и в результате окрашивания нотной головки в чёрный цвет теряет одну четвёртую своей протяжённости, становится равным трём минимам.
- ²⁸ Сравните: *Плиний Старший*. *Естественная история*. Кн. VIII. Гл. 1. Пункт 3. § 6 [9].
- ²⁹ Здесь возникла первая к югу от экватора португальская колония.

Список литературы

References

1. *Страрола да Караваджо Дж.* Приятные ночи / Ред. А. С. Бобович, А. А. Касаткин, Н. Я. Рыкова. М.: Наука, 1978. 447 с.
Straparola G. F. Prijatnye nochi [Pleasant nights]. Ed. A. S. Bobovich, A. A. Kasatkin, N. Ja. Rykova. Moscow, Nauka, 1978, 447 p. (In Russ.)
2. The Berkeley Manuscript: University of California Music Library, MS 744 (olim Phillipps 4450) / Ed., trans. by O. B. Ellsworth. Lincoln: University of Nebraska Press, 1984. 317 p.
The Berkeley Manuscript: University of California Music Library, MS 744 (olim Phillipps 4450). Ed., trans. by O. B. Ellsworth. Lincoln, University of Nebraska Press, 1984, 317 p. (In Engl., In Latin)
3. *Blackburn B. J.* Two Treasure Chests of Canonic Antiquities: The Collections of Hermann Finck and Lodovico Zacconi // *Canons and Canonic Techniques*,

- 14th–16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History. Leuven — Dudley, MA: Peeters, 2007. P. 303–338.
- Blackburn B. J.* Two Treasure Chests of Canonic Antiquities: The Collections of Hermann Finck and Lodovico Zacconi. *Canons and Canonic Techniques, 14th–16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*. Leuven — Dudley, MA, Peeters, 2007, pp. 303–338. (In Engl.)
4. *Cerone P.* El melopeo y maestro: tratado de música theorica y pratica. Napoles: Por Iuan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci, Impressores, 1613. 1160 p.
- Cerone P.* El melopeo y maestro: tratado de música theorica y pratica. Napoles, Por Iuan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci, Impressores, 1613, 1160 p. (In Spanish)
5. *Esteban A. E.* Pietro Cerone // Pedro Cerone: El melopeo y maestro. Vol. I (Napolés, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613). Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007. P. 15–214. (Monumentos de la Música Española. Vol. LXXIV).
- Esteban A. E.* Pietro Cerone. *Pedro Cerone: El melopeo y maestro*. Vol. I (Napolés, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613). Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, pp. 15–214. (Monumentos de la Música Española. Vol. LXXIV). (In Spanish)
6. *Fernández C. D., Mosca J.* Pietro Cerone: el melopeo y maestro “Tratado de la música theorica y práctica”, libro 22. Los enigmas musicales // Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. 2010. Año XXIV. № 24. P. 319–371.
- Fernández C. D., Mosca J.* Pietro Cerone: el melopeo y maestro “Tratado de la música theorica y práctica”, libro 22. Los enigmas musicales. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*. 2010, Año XXIV, no. 24, pp. 319–371. (In Spanish)
7. *Finck H.* Practica musica. Viteberg: excusa typis haeredum Georgii Rhaw, 1556. [sine pagination]
- Finck H.* Practica musica. Viteberg, excusa typis haeredum Georgii Rhaw, 1556. [without pagination] (In Latin)
8. *Glaser E.* [Review]: A Spaniard in the Portuguese Indies. The Narrative of Martín Fernández de Figueroa. By J. B. McKenna // *Hispanic Review*. 1970. Vol. 38. № 3. P. 347–351.
- Glaser E.* [Review]: A Spaniard in the Portuguese Indies. The Narrative of Martín Fernández de Figueroa. By J. B. McKenna. *Hispanic Review*. 1970, Vol. 38, no. 3, pp. 347–351 (In Engl.)
9. *Plinius G. Secundus.* Naturalis Historia. Liber octavus. Vienna: Joannes Singrenius, 1522. [sine pagination]
- Plinius G. Secundus.* Naturalis Historia. Liber octavus. Vienna, Joannes Singrenius, 1522. [without pagination] (In Latin)
10. *Quintilianus M. F.* Institutio oratoria. Liber octavus. Режим доступа: <https://www.thelatinlibrary.com/quintilian/quintilian.institutio8.shtml#6> (Дата обращения: 10.01.2025).
- Quintilianus M. F.* Institutio oratoria. Liber octavus. Available at: <https://www.thelatinlibrary.com/quintilian/quintilian.institutio8.shtml#6> (Accessed: 10.01.2025). (In Latin)
11. *Ramos de Pareja B.* Musica practica. Bologna: Baltasar de Hiriberia, 1482. 82 p.
- Ramos de Pareja B.* Musica practica. Bologna, Baltasar de Hiriberia, 1482, 82 p. (In Latin)
12. *Schiltz K.* Music and Riddle Culture in the Renaissance. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 513 p.
- Schiltz K.* Music and Riddle Culture in the Renaissance. Cambridge, Cambridge University Press, 2015, 513 p. (In Engl.)
13. *Schiltz K.* Through the Looking-Glass: Pietro Cerone’s Enigma del Espejo // Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn. Turnhout: Brepols, 2009. P. 627–635.
- Schiltz K.* Through the Looking-Glass: Pietro Cerone’s Enigma del Espejo. Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn. Turnhout, Brepols, 2009, pp. 627–635. (In Engl.)

Об авторе

Гирфанова Марина Евгеньевна
 Казанская государственная консерватория
 имени Н. Г. Жиганова

- профессор кафедры теории музыки
- доктор искусствоведения, профессор

Россия, Казань
 grfn@inbox.ru

About the author

Girfanova Marina Evgenievna
 Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov

- Professor of the Department of Music Theory
- Doctor of Art History, Professor

Russia, Kazan
 grfn@inbox.ru