

М. Е. Гирфанова

Зеркало, шахматная доска и прочее: антология загадочных канонов в трактате Пьетро Чероне “El melopeo y maestro: tratado de música theórica y pratica” (1613)

Аннотация

Объектом рассмотрения в статье становится собрание из 45 загадочных канонов в XXII книге трактата Пьетро Чероне “El melopeo y maestro: tratado de música theórica y pratica” (1613). Подробно разъясняются две музыкальные загадки — Загадка зеркала (№ 40) и Загадка шахматной доски (№ 42). Делаются некоторые выводы относительно специфики загадочного канона.

Ключевые слова: загадочный канон, трактат “El melopeo y maestro: tratado de música theórica y pratica” Пьетро Чероне, трактат “Practica musica” Германа Финка, мотет “Ave maris stella” Гизелина Данкертса, музыка раннего барокко.

М. Е. Girfanova

Looking-Glass, Chessboard, and More: An Anthology of Puzzle Canons in Pietro Cerone’s Treatise “El Melopeo y Maestro: Tractado de Música Theórica y Prática” (1613)

Summary

The last, XXII Book of Pietro Cerone’s treatise “El melopeo y maestro: tratado de música theórica y pratica” (1613) contains a collection of 45 puzzle canons — one of the largest and most significant of those presented in music-theoretical treatises. Two musical riddles are explained in detail — the Riddle of the Looking-Glass (No. 40) and the Riddle of the Chessboard (No. 42). The collection covers a period of more than a century and reflects the history of the puzzle canon from the end of the 15th to the beginning of the 17th century. It was the written composition, that the composer presented to the performer as a puzzle that needed to be solved in order for the composition to be performed. Each musical riddle as a combination of the device involved in it, verbal indication, iconographic image, is unique.

Keywords: puzzle canon, Pietro Cerone’s treatise “El melopeo y maestro: tratado de música theórica y pratica”, Hermann Finck’s treatise “Practica musica”, motet “Ave maris stella” by Ghiselin Danckerts, early baroque music.

В 1613 году итальянский теоретик музыки Пьетро Чероне издаёт в Неаполе свой главный труд — трактат “El melopeo y maestro: tractado de música theorica y pratica” («Композитор и наставник: трактат о теоретической и практической музыке»). Последняя, XXII книга трактата носит название “Que es de los Enigmas musicales” («Что такое музыкальные загадки») и содержит одно из крупнейших и значительнейших — в

рамках музыкально-теоретической трактатной традиции — собраний загадочных канонов.

Первая часть статьи, опубликованная в одном из предыдущих номеров журнала, завершалась подробным разъяснением Загадки слона (№ 28) из XXII книги [См.: 1]. Я продолжу рассмотрение музыкальных загадок из собрания Чероне и остановлюсь ещё на двух — Загадке зеркала (№ 40) (см. ил. 1–2; пример 1¹) и Загадке шахматной доски (№ 42) (см. ил. 3; пример 2²).

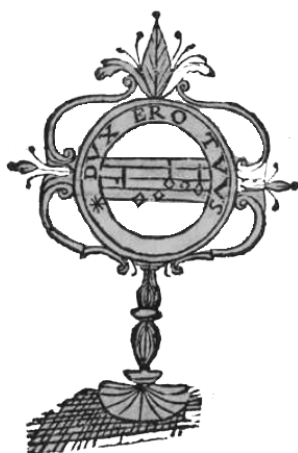
Enigma del espejo . Num. XXXX.

Otro canto enigmatico pongo para los curiosos, compuesto à quatro voces, y harto facil de entender: al qual ordeno de la manera que vemos en las dos siguientes planas, pues en vna sola no caben comodamente las dos partes: cada qual dellas tiene su letrero, aduertiendo que cñe principio, sirue para los dos Tiples.

Canto primo, e Canto secundo.

Canto pp.
Canto secon.

*Tu primo canterai, come qui vedi:
Và tu secundo, (e fia con presti piedi,)
Al fido specchio, ch'ei ti vuol mostrare,
Doue, quando, e'n che modo hai à cantare.
Et la Chiaue di questo nouo gioco
In C sarà, posito nel basso loco.*



Due parti in una.



Ил. 1. № 40. Загадка зеркала (первая из двух загадок). С. 1121–1122

«Загадка зеркала. Номер XXXX.»

Чероне предназначает своё сочинение для четырёх голосов: «Для любопытных я помещаю ещё одно загадочное сочинение, написанное для четырёх голосов и очень лёгкое для понимания» [2. Р. 1121]. Оно управляется не одной, а целыми двумя музыкальными загадками.

Первая относится к паре верхних голосов (см. ил. 1). Оба голоса нотированы в виде одной партии. На это указывает отметка над партией: «Две партии в одной». Под началом партии подписано, для каких голосов материал предназначается, это: «Дискант первый и второй». Подсказку, как следует извлекать два голоса, содержит короткое стихотворение на итальянском языке, удивительно напоминающее загадку в стихотворной форме из сборника новелл Джованни Франческо Страпаролы «Приятные ночи» («Le piacevoli notti», Венеция; 1 ч. — 1550, 2 ч. — 1553), одну из которых Чероне приводит во Введении в XXII книгу³.

Пой первый [дискант], как видишь здесь.
Веди второй (и пусть он будет быстр на ноги),
Будучи верным зеркалу, которое хочет показать тебе,
Где, когда и как нужно петь.
И ключ к этой новой игре
Будет в «до», расположенном внизу.

Зеркало, о котором идёт речь в стихотворном тексте, изображено тут же. На его ободке имеется надпись: «Я буду твоим провожатым». Кателлийне Шильц усматривает в этом отсылку к «Божественной комедии» Данте, к словам Вергилия, обращённым к автору поэмы в самом начале повествования [См.: 9. Р. 630]⁴. А в зеркале можно различить окончание первой нотной строки, как оно видится, если, уточняет Чероне, «поднести этот голос к зеркалу и посмотреть в него» [2. Р. 1122].

Один из голосов читается обычным образом. Другой — как если читать записанную партию в зеркале, продвигаясь от конца первой нотной строки к её началу, затем от конца второй к её началу и далее также в отношении третьей нотной строки. Зеркало указывает певцу, подобно как Вергилий Данте, путь. Это инструмент, который производит нужное преобразование.

Второй голос начинается одновременно с первым, ведь он должен быть «быстр на ноги». Ключ «до» на самой нижней линейке нотоносца сохраняется и для этого голоса, о чём говорится в конце стихотворения.

В третьей нотной строке над первой и последней нотами выставлен уже известный по Загадке слона знак — неполный кружок с точкой в месте разрыва. Знак передаёт, что первый голос завершается в конце третьей нотной строки, второй — в её начале. В обоих голосах используется весь материал записанной партии.

Представленный канон относится к ракоходному, с той только особенностью, что на каждой из трёх нотных строк записан свой отдельный ракоходный канон. При создании сочинения Чероне должен был в том числе учитывать длину нотных строк на странице трактата, чтобы на каждой из них уместить ракоходный канон. В права вступает сам носитель зашифрованной записи сочинения — макет на бумаге определённого формата, чтобы диктовать свои условия сочинению. Впрочем, при необходимости нотную строку можно раздвинуть за счёт расположения её ступенчато, что имеет место в третьей строке, которая содержит большое число мелких длительностей.

Каноны разграничиваются паузами, которые расположены в начале всех трёх нотных строк и в конце первой. Это не только структурирует мелодический материал двух верхних голосов, но и облегчает сочинение. Пишется первая половина локального ракоходного канона — первоначальное соединение. Далее две контрапунктирующие мелодии совершают один и тот же мелодический шаг (во всех трёх канонах — на терцию), противоположно направленный в двух голосах. В первом локальном ракоходном каноне это шаг на нисходящую терцию $c^2 - a^1$ в дисканте I и восходящую $a^1 - c^2$ в дисканте II (в примере 1 — т. 6; стрелками указано движение мелодий при переходе от первоначального соединения к производному). Затем всё переписывается в соответствующих голосах в ракоходе.

Вторая музыкальная загадка относится к паре нижних голосов (см. ил. 2). Как и в первой

загадке, оба голоса нотированы в виде одной партии. На это указывает отметка над партией: «Две партии в одной». Под началом партии подписано, для каких голосов материал предназначен, это: «Тенор и Альт». Подсказку, как следует извлекать два голоса, содержит ещё одно короткое стихотворение на итальянском языке.

Пусть тогда третий [голос] (если он действительно дорожит честью)

Помнит поговорку, что ПРЕТОР
НЕ ЗАБОТИТСЯ О МЕЛОЧАХ, но ими
пренебрегает,

Ловко оставляя их в стороне.

И для большего величия,

Воспевая в дифирамбах своё превосходство
и надменность,

Он заставляет свой голос звучать октавой ниже.

Но ты, презираемый богачом,

Довольствуйся тем, что твоё по праву:

И то, что ему не нужно и он оставляет после себя,

Собирай своими остекленевшими руками.

Выделенное в стихотворном тексте прописными буквами выражение на латыни “praetore de minimis non curat” является ключом к чтению партии тенора⁵. Оно восходит к римскому праву и означает, что претор — представитель высшей судебной власти — отказывается в рассмотрении пустяковых дел, а также не принимает во внимание слишком мелкие, несущественные для дела детали. В судебном делопроизводстве словом “minima” фиксируется мелочь, ничтожная вещь, в музыке термин “minima” передаёт определённую ритмическую длительность. Подсказка указывает на необходимость выборки из записанной партии нот в более крупных, чем минима, длительностях, бревисах и семибревисах.

Чероне заявляет, что он заимствует канон и приём у Жоскена Дебре: «Заметим, что Жоскен в своих мессах сделал часть с каноном: *De*

Tenore, e Alto.

figue lo de mas. **Tenore.** *E'l terzo poi (se pur stima l'onore)*
discurra del atto, che il PR E T O R E
DE MINIMIS NON CURAT, mà li sprezza,
Lasciando lor'a parte con desrezza.
E per maggior grandezza,
Nel cantar sue lodi superbe e braue.
Fà rimbombar sua Voce Ottava graue.

Alto. *Ma tu che sei dal ricco dispregiato,*
Statene lieto con quei del tuo flato:
E quel ch'auanza à lui, e lascia à dietro,
Raccogli tu con le tue man di dietro.

Due parti in una.

Declaracion. Ten. Mas de las dos partes, que aqui en este Canto estan encerradas, ninguna dellas cantan los puntos fe-

minimis non curat Praetor, где (как мы говорим) он поёт только ноты бревисы и семибревисы, оставляя в стороне ноты, имеющие меньшую длительность» [2. Р. 1124]. Речь идёт о мессе-пародии Депре “*Malheur me bat*” («Несчастье меня сразило»), в которой в разделе *Agnus Dei I* для теноровой партии используется нижний голос трёхголосной шансон Йоханнеса Окегема “*Malheur me bat*”, но так, что из оригинальной партии исключаются минимы и ритмические длительности меньше минимы. Над теноровой партией помещён канон: “*Praetore non curat de minimis*”. Чероне добавляет, что идёт дальше Жоскена: «Но нет затем другой, второй партии, которая продолжала бы произносить другие промежуточные ноты [оставшиеся между крупными длительностями мелкие. — М. Г.], как здесь, что приводит к наиболее изобретательному и наиболее приемлемому решению» [2. Р. 1124]. В стихотворном тексте-подсказке дихотомия двух голосов облекается в противопоставление: богатый — бедный. Претор, стоящий за тенором, — богач, «пренебрегающий» мелочью, в переводе на музыкальный ритм — тенор «оставляет в стороне» длительности минимы и те, что мельче минимы. Чероне привязывает к такому смысловому повороту ещё и указание, что тенор должен звучать на октаву ниже. Альт же сравнивается с бедняком, который подбирает то, что богатый «оставляет после себя», в переводе на музыкальный ритм — для другого в паре голоса, альт, из записанной партии, напротив, отбираются минимы и ритмические длительности меньше минимы.

Под последней нотной строкой выставлены два указателя окончания партии, под третьей от начала нотой, семиминимой, — для альт, под заключительной нотой, бревисом, — для тенора. И здесь обнаруживается, что для альт остаётся неиспользованный материал. Подобное следует отнести к просчётам автора музыкальной загадки. При сведении двух голосов в одну нотированную партию Чероне следовало бы более экономно распределять крупные длительности тенора между мелкими длительностями альтового голоса, в результате чего ему не пришлось бы пририсовать произвольное продолжение последнего.

В целом складывающееся по условиям двух музыкальных загадок, действующих в разных парах голосов, четырёхголосие во всех отношениях прекрасно сбалансировано (см. пример 1).

Крупные длительности, в которых должен идти тенор, органичны для нижнего голоса. Альтовый голос, в котором оказывается больше всего мелких длительностей, является носителем ритмического движения. Два дисканта в отношении состава длительностей представляют собой среднее между тенором и альтовым голосом. В согласии с правилами ракоходного канона в этой паре голосов отсутствуют ритмические обороты с точкой (семибревис с точкой — минима, минима с точкой — семиминима). Это ограничение особенно заметно в сравнении с альтовым голосом, в котором подобные ритмические обороты обширно используются. А вот синкопированные симметричные ритмические обороты (минима — семибревис — минима, семиминима — минима — семиминима) очень даже часты в ракоходном каноне.

Сбалансировано и применение консонирующих и диссонирующих гармонических интервалов. В паре верхних голосов, поскольку они выполнены в ракоходном каноне, используются исключительно консонансы (а также кварта, поскольку она образуется между верхними голосами многоголосия). Насыщает многоголосие диссонансами альтовый голос. Именно в парах с ним возникают многочисленные задержанные, проходящие и вспомогательные диссонансы, сообщающие приятную терпкость звучанию и связность движению.

Как бы ни шёл процесс написания сочинения, его автор позаботился об интонационном единстве голосов. Сочинение открывается имитацией, охватывающей все четыре голоса. Интонационный оборот: ход в мелодии на ступень вверх и затем скачок в том же направлении через ступень, с последующим возвратным движением вниз, излагается крупными длительностями (что как нельзя лучше подходит для начала сочинения) в тех голосах, которые могут их содержать, в теноре и двух дискантах. А вот в альтовом голосе, в котором таких длительностей по условию музыкальной загадки быть не

может, интонационный оборот показывается в ритмическом уменьшении⁶. Четырёхголосную имитацию несложно сделать — она пишется в простом контрапункте (разумеется, с учётом ограничений ритмического и гармонического характера, накладываемых двумя загадками).

А ближе к концу сочинения в голосах, в которых допускается использование мелких длительностей (всех, кроме тенора), вводятся пассажи с поступенным мелодическим движением фузами, сигнализирующие о скором завершении. В третьем локальном ракоходном каноне в первоначальном соединении пассажи нисходящие. Альтовый голос дополняет один из таких пассажей (у дисканта II, т. 23) удвоением в терцию. В производном соединении — как неизбежный результат ракохода — пассажи восходящие. И здесь альтовый голос в том же месте, что и ранее, дополняет пассаж удвоением в терцию (у дисканта I, т. 27), но теперь в восходящем движении. Итак, альтовый голос включается в игру «прямое — обращённое».

«Загадка шахматной доски. Номер XXXXII.»

В № 42 Чероне приводит мотет Гизелина Данкертса “Ave maris stella” («Радуйся, Звезда морская»), записанный на шахматной доске. Чероне ошибается относительно национальной принадлежности автора сочинения и страны, с которой была связана его профессиональная деятельность: «Существует очень старый канон, сочинённый неким Гизелино Данчертсом, который (насколько я понимаю) был родом из немецких земель и одним из ведущих музыкантов, живших в тех краях в то время» [2. Р. 1128]. На самом деле Гизелин Данкертс (ок. 1510 — после авг. 1565) — фламандец, родом из Толена (Зеландия). До 1538 года он какое-то время находился на службе у Пьерлуиджи Караффы, члена известной неаполитанской семьи, в 1538 году стал певчим в папской капелле в Риме [См.: 11. Р. 66], в августе 1565 года ушёл в отставку [См.: 7. Р. 69]. Как утверждает сам Данкертс в неопубликованном трактате (1551 год; две бо-

1

№ 40. Загадка зеркала
(первый локальный ракоходный канон, транскрипция)

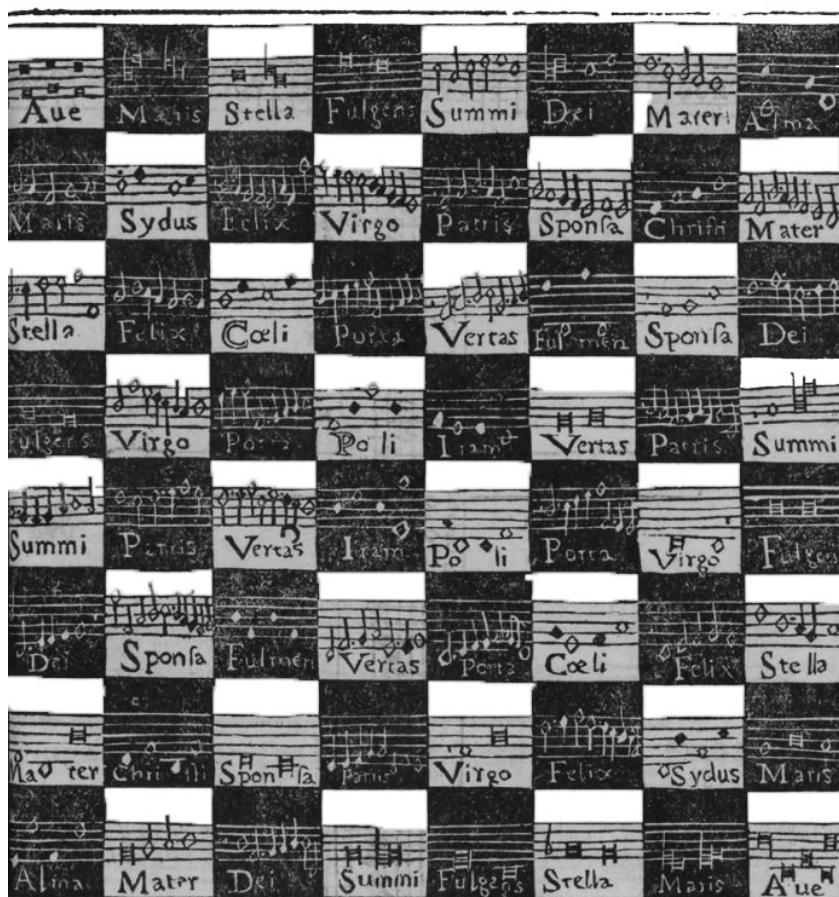
Enigma del tablero de axedrez. Num. XXXXII.

QUATVOR VOCVM VNIO.

CANON.

Quod appositum est & apponetur, per verbum Dei benedicetur.

SAPIENTI PAUCA.



Ил. 3. № 42. Загадка шахматной доски. С. 1129

лее поздние версии относятся к 1555–1556 и 1559–1560 годам), мотет “Ave maris stella” он напечатал «давным-давно, может быть, в 1535 году» [Цит. по: 7. Р. 49]. В этой связи следует исправить ещё одну неточность у Чероне. К тому моменту, когда Чероне подготовил свой труд к печати — а это 1608 год [См.: 3. Р. 164], никак не могло «пройти уже более восьмидесяти лет с тех пор, как он был сочинён» [2. Р. 1128].

Оригинальное указание исполнительского состава уже само звучит как загадка: «Союз четырёх голосов». Итак, сочинение предназначено для четырёх голосов одинакового диапазона. Оригинальный канон «Что есть и что

будет помещено рядом, будет благословлено словом Божиим»⁷ с припиской «Умному и слова довольно»⁸ служит ключом к чтению партий сочинения, распределённых по 64 полям шахматной доски⁹.

В каждое из полей автор загадочного канона помещает нотный фрагмент, подтекстованный двусложным словом. В полях, расположенных по большим диагоналям¹⁰, — фрагменты двухголосные. Только в полях *a8* и *h1* двухголосные фрагменты имеют протяжённость в три бревиса. В остальных полях больших диагоналей они протяжённостью в бревис. Вполне в духе правил шахмат для одного голоса используют-

ся графические знаки с белыми, незакрашенными нотными головками, для другого — с чёрными, закрашенными. Это не вызывает путаницы, ритмический рисунок здесь очень прост — используются лишь семибревисы. Снова в полях *a8* и *h1* присутствует отличие: длительности здесь не меньше бревиса. Прочие поля — с одноголосными фрагментами, и их протяжённость — исключительно два бревиса. Цвет нотных головок в них определяется нормами мензуральной нотации того времени. Ритмические рисунки в этих фрагментах отличаются разнообразием.

Автор мотета отталкивается от текста известного марианского гимна “*Ave maris stella*”. Первая строка гимна “*Ave maris stella*” («Радуйся, Звезда морская») вычитывается в полях, расположенных в ряд, начиная с поля в верхнем левом углу, по горизонтали слева направо *a8* – *b8* – *c8* и по вертикали сверху вниз *a8* – *a7* – *a6*, а также начиная с поля в правом нижнем углу, по горизонтали справа налево *h1* – *g1* – *f1* и по вертикали снизу вверх *h1* – *h2* – *h3*. Подобным же образом можно вычитать вторую “*Dei mater alma*” («Матерь-Кормилица Бога») и четвёртую “*Felix caeli porta*” («Счастливые врата небесные») строки гимна. Кажется неслучайным, что вторая строка размещена на шахматной доске симметрично по отношению к первой¹¹, а четвёртая составлена из полей, расположенных крест-накрест¹². Прочие совпадения с текстом гимна ограничиваются отдельными словами: “*Virgo*” (*дева*), “*Patris*” (*Отца*), “*Christi*” (*Христов*), “*Summi*” (*Всевышнего*).

Текст пропевается синхронно во всех голосах, поэтому слова на шахматной доске повторяются. Одно и то же слово встречается четырежды, если оно подписано под одноголосным фрагментом. Например, слово “*Fulgens*” (*сияние*) можно найти на полях *d8*, *a5*, *e1*, *h4*. Слово встречается дважды, если оно подписано под двухголосным фрагментом. Например, слово “*Christi*” (*Христов*) можно найти на полях *g7* и *b2*. Расположение слов подчинено строгой системе, подобно расположению фигур на шахматной доске перед началом игры.

Музыкальная загадка с шахматной доской единственная в XXII книге, нотную расшиф-

ровку которой Чероне, по сути, не даёт. Он признаётся: «Честно говоря, я до сих пор не знаю наверняка, как это следует петь» [2. Р. 1128]. По ходу разъяснения Чероне ограничивается короткой иллюстрацией (обращает на себя внимание знак *ets.* в конце): «...чтобы не идти дальше, не приведя предварительно небольшой практический пример» [2. Р. 1128] (см. пример 2).

Подсказкой для Чероне становятся начальные слова гимна “*Ave maris stella*”, которые легко отыскиваются на шахматной доске и провоцируют собрать соседние поля с ними в последовательность, а дальше сложить всё это в четырёхголосие. Как известно, инципит гимна несёт символический смысл — под «Звездой морской» подразумевается «путеводная звезда», и в этом плане выбор текста для музыкальной загадки представляется не случайным. Собственно, «путь» — способ собирания полей с нотными фрагментами в партию — указан в каноне: «Что есть и что будет помещено рядом», то есть нужно продвигаться от одного поля к близлежащему. Передвижение на шахматной доске может совершаться, как иллюстрирует это музыкальный пример Чероне, во всех направлениях: слева направо, справа налево, сверху вниз, снизу вверх. Последнее перемещение на шахматной доске, отражённое в музыкальном примере Чероне, — ход конём, в результате которого все партии оказываются на полях с подтекстовкой “*Patris*” (*Отца*). Чероне разъясняет: «Я думаю, что четыре партии, соединённые на доске, должны действовать согласно игре в шахматы и по усмотрению певцов переходить с одного поля на другое способом, который будет наиболее приятен; отмечая, однако, что все четыре партии должны соглашаться делать одно и то же движение, иначе сочинение не получится» [2. Р. 1128]. «Одно и то же движение» перемещает партии на поля с одинаковой подтекстовкой, отсюда акцентирование «слова» в продолжении канона: «...будет благословлено словом Божиим» и далее в приписке: «Умному и слова довольно». Подтекстовка является важнейшей подсказкой: «И мне кажется, что слова, которые подписаны, не служат ни для чего иного, кроме как для того, чтобы направлять партии на надлежащие им места» [2. Р. 1128].

The musical score is written for four voices. The first system contains the lyrics 'Ave' and 'Maris'. The second system contains 'Stella' and 'Patris'. The notation is in G major and common time. The piece ends with 'ets.'.

Чероне использовал 14 полей шахматной доски, собрав из них четыре четырёхголосных фрагмента. Всего на шахматной доске 64 поля, и из них можно собрать 20 четырёхголосных фрагментов. Чероне замечает, что «эти четыре партии можно составить многими другими способами» [2. Р. 1128]. Сам Данкерте пишет в своём трактате о более 30 решениях этой музыкальной головоломки [См.: 7. Р. 49].

В музыкальной загадке имеется много неизвестных. Например, должны ли возможные версии содержать исключительно 20 четырёхголосных фрагментов или число фрагментов может варьироваться в большую или меньшую — в зависимости от повтора или, напротив, неиспользования того или иного фрагмента — сторону? Или что всё-таки значит «помещено рядом»? Применительно к шахматной доске речь, скорее всего, должна идти о поле, имеющем с исходным общую границу или общий угол. Но ход конём Чероне это

опровергает: два поля не находятся рядом в вышеуказанном смысле, при этом их связывает один ход шахматной фигуры. Хотя ошибка со стороны Чероне также не исключена¹³.

В любом случае, для того чтобы комбинаторика фрагментов стала возможной, необходимо соблюдение в отношении их ряда условий. К этим условиям относятся:

Текстовая автономность. Каждый четырёхголосный фрагмент подтекстован отдельным словом, имеющим лексическое значение. В тексте гимна много двусложных слов подобного рода, что, очевидно, и натолкнуло автора музыкальной загадки на мысль использовать на шахматной доске исключительно двусложные слова. При этом изменение порядка слов не приводит к образованию абсолютно бессмысленных текстов.

Одинаковый диапазон голосов. В этом случае одноголосные и двухголосные фрагменты могут перераспределяться по партиям.

Контрапунктическая обособленность. На границах четырёхголосных фрагментов исключаются любые виды диссонансов.

Антологии загадочных канонов в музыкально-теоретических трактатах имели тенденцию становиться историческими, ретроспективными. Эта черта проявилась уже в собрании загадочных канонов, представленном в труде Германа Финка “*Practica musica*” («Музыкальная практика», 1556), на что указывает сам его автор, отмечая, что он поместил «некоторые из наиболее важных [канонов] известнейших прежних и современных музыкантов» [5]. Она характеризует труд Лодовико Дзаккини “*Canoni musicali proprii e di diversi autori co’le loro divisioni partiture e narrazioni e interpretazioni*” («Музыкальные каноны собственные и разных авторов с их подразделениями, партитурами, описаниями и интерпретациями», между 1622 и 1627 годами). Собрание из 45 музыкальных загадок, составленное Чероне, охватывает исторический период более столетия. Оно открывается довольно лёгкой для понимания Загадкой с тремя темпусами (№ 1), в которой Чероне приводит раздел *Agnus Dei II* с трёхголосным мензуральным канонem из мессы Жоскена Депре “*L’homme armé (super voces musicales)*” («Вооружённый человек»)¹⁴, и завершается очень сложными музыкальными головоломками, такими, например, как Загадка хаоса (№ 44) самого Чероне. Последней Чероне помещает Загадку креста (№ 45) с сочинением Гизелина Данкертса, с тем чтобы замкнуть важнейшим религиозным символом заключительную книгу своего трактата.

Собрание отражает историю загадочного канона с конца XV и до начала XVII века. В последней четверти XV — первых десятилетиях XVI века загадочные каноны достигли вершины сложности в сочинениях франко-фламандских композиторов. На этом этапе использование загадочных канонов ограничивалось в большой степени духовными жанрами, и каноны, как правило, были встроены в сложную теологическую и символическую программу сочинения. В течение XVI века интерес к зага-

дочным канонам у франко-фламандцев ослабевает, зато увлечение музыкальными головоломками подхватывают композиторы немецкого, английского, итальянского и испанского происхождения, которые начинают активнее внедрять их в другие жанры.

В конце XVI — начале XVII века наблюдается возобновление интереса к загадочным канонам. Но теперь они всё чаще воспринимаются как одна из форм занимательного досуга. То, что литературная загадка из сборника новелл Страпаролы «Приятные ночи», встроена по сюжету в изысканное времяпровождение венецианской знати, попала во Введение в XXII книгу, представляется не случайным. Трактат Чероне посвящён испанскому королю Филиппу III. Филипп III и его двор получали особое удовольствие от разгадывания головоломок, о чём сообщает Пиньейру да Вейга в своём сочинении «Фастигиния, или большое великолепие» (“*Fastiginia o fastos geniales*”), изданном в 1605 году в Вальядолиде [10]. Загадочный канон становится прежде всего интеллектуальным упражнением. Было бы напрасным искать во многих музыкальных загадках того времени символические отсылки к глубинным религиозным и иным смыслам, как это имело место, например, в разделе *Agnus Dei III* из мессы Жоскена Депре “*L’homme armé (super voces musicales)*” («Вооружённый человек»), рассмотренном в первой части статьи [См.: 1. С. 11–12]. Сам стиль изложения у Чероне, как показывает уже Введение в XXII книгу, с отступлениями от основной линии, сравнениями и красочными описаниями, отличается от подачи материала у тех же Рамоса де Парехи в труде “*Musica practica*” («Практическая музыка», 1482) и Германа Финка в труде “*Practica musica*” («Музыкальная практика», 1556). А изображения в музыкальных загадках змей, игральные кости, луны и прочего вызвали острое любопытство у читателя.

Почвой, на которой произрастает загадочный канон, является нотация. Все элементы музыкального языка, фиксирующиеся в нотации, — высота ноты, её длительность, пауза, знак мензуры, ключ, даже точка и штиль, как и сама партия в целом, — могли стать пово-

дом для написания загадочного канона. Именно запись сочинения композитор преподносит исполнителю как головоломку, которую необходимо решить, чтобы сочинение прозвучало. Разгадка — это правильное прочтение певцом / певцами зашифрованной партии / партий.

Из трёх рассмотренных загадок, помещённых в собрании Чероне, только в одной — Загадке слона (№ 28) из нотированной партии выводится ненотированная и требуется преобразовать графические нотационные знаки — изменить цвет нотных головок и, соответственно, изменить значение ритмических длительностей. Произведённое в результате двухголосие совмещает в себе черты канона в ритмическом уменьшении и увеличении. В остальных загадках нотировано всё и графические нотационные знаки как таковые преобразовывать не нужно. В Загадке зеркала (№ 40) одну из двух верхних партий следует читать необычным способом: каждую нотную строку начиная с верхней — справа налево, в результате чего возникает двухголосный ракоходный канон особого рода. Для двух нижних партий этой же Загадки зеркала, сведённых в записи в одну, необходимо произвести сортировку длительностей, в результате чего возникает ритмически контрастное двухголосие. В Загадке с шахматной доской (№ 42) требуется собрать нотные фрагменты с подтекстовкой, размещённые на полях шахматной доски, в четырёхголосное сочинение. В отличие от предыдущих случаев здесь возможно энное число версий звучания сочинения.

Сами приёмы, за исключением комбинаторики в Загадке с шахматной доской — эта музыкальная загадка уникальна, обыгрываются и в других загадочных канонах. Их систематизирует Финк. Если ограничиться приёмами, представленными в рассмотренных загадках из собрания Чероне, то на ракоходный канон Финк приводит семь канонов, на выборку определённых нотных длительностей и изменение цвета нотных головок — по одному канону¹⁵.

Остановлюсь более подробно на последнем из приёмов.

Финк помещает следующий канон, предписывающий изменение цвета нотных головок: “Nigra sum, sed formosa” («Черна я, но краси-

ва»). Это слова Суламифи из Песни песней Соломона (1:4). Финк разъясняет: «Обычно это означает, что окрашенные или чёрные ноты следует петь так, как если бы они были белыми» (“Placunque significat, notas coloratas seu nigras, pro albis canendas esse”) [5]. Сочинение с таким канонам в нотном собрании Финка отсутствует. Но подобный канон имеется в пятиголосном мотете “Nigra sum sed formosa” Джозеффо Царлино, датирующемся 1549 годом. Текст для мотета послужили четвёртый и начало пятого стиха из Главы 1 Песни песней: «4. Дщери Иерусалимские! черна я, но красива, как шатры Кидарские, как завесы Соломоновы. 5. Не смотрите на меня, что я смугла, ибо солнце опалило меня...»¹⁶ (“Nigra sum sed formosa, filiae Ierusalem, sicut tabernacula Cedar, sicut pelles Salma. Nolite me considerare quod fusca sim, quia decoloravit me sol...”). Царлино записал сочинение исключительно нотами с чёрными головками. При этом он сопровождал самую высокую партию канонам, для которого использовал слова из того же начала пятого стиха. Канон предписывает исполнять чёрные ноты, как если бы они были белыми¹⁷.

Можно найти ещё каноны, указывающие на тот же приём. В анонимной мессе “Du bon du cueur” («От всего сердца») ¹⁸, в части *Agnus Dei* партию вторых теноров с первоисточником сопровождает канон “Noctem verterunt in diem et rursum post tenebras spero lucem” («Они превратили ночь в день, и после тьмы я снова надеюсь на свет») ¹⁹. Канон предписывает петь чёрные ноты, как если бы они были белыми, и наоборот²⁰. Английский теоретик музыки Джон Хотби в трактате “Dialogus in arte musica” («Диалог в музыкальном искусстве») упоминает канон каталонского (возможно, испанского) композитора Бернарда Икарта²¹ “Ethyops albos dentes” («У эфиопов белые зубы») ²². Хотби разъясняет, что автор канона хотел этим указать, что чёрные ноты должны приниматься за белые [См.: 6. Р. 74]. И т. д.

Каноны, предписывающие изменение цвета нотных головок, построены на метафорах, в которых обыгрывается контраст белого и чёрного цветов, использующихся в начертании нотных головок. Этот контраст может быть присущ од-

ному объекту: цвет кожи — цвет зубов; двум состояниям объекта: белизна кожи — загар; двум объектам: день — ночь, свет — тьма. Изобретённая Чероне метафора — слон с белыми бивнями и чёрной шкурой — привносит в коллекцию подобных канонов ещё один яркий образ, причём современный, актуальный для читателя. Источником для канона служат не Библия, богословский или философский труд, античная классическая литература, латинские пословицы, но сведения об обычаях и нравах, флоре и фауне новых для европейцев земель и народов. Образ слона, несомненно, будоражил получателя музыкальных загадок начала XVII века своей экзотичностью. И хотя само изображение слона — всего лишь иллюстрация к музыкальной загадке (в отличие от изображения зеркала и тем более шахматной доски в двух прочих загадках из собрания Чероне), образ чрезвычайно важен, он делает загадочный канон в череде других, предписывающих изменение цвета нотных головок, уникальным. Не исключено, что Чероне оригинален и в отношении претворения приёма, первым применяя его в условиях двухголосия, — в загадке фигурируют слоны и с противоположным окрасом шкуры и бивней.

В конце концов, каждая музыкальная загадка как сочетание задействованного в ней приёма (в его конкретной реализации), словесного указания, иконографического образа (если таковой имеется) неповторима. Как указывает Шильц, Зебальд Хейден был, вероятно, первым, кто в своём трактате “*De arte canendi*” («Об искусстве пения», Нюрнберг, 1540) заявил, что для загадочных канонов «никакое правило не может быть дано» (“*nulla regula dari potest*”) [См.: 8. Р. 21]. Тем самым он подчёркивает их особое место в теории и практике музыки. Эту мысль подхватывает Чероне во Введении в XXII книгу.

Замечание Финка о каноне как о «правиле, искусно раскрывающем секреты сочинения» [5], применимо и к рассмотренным музыкальным загадкам из собрания Чероне. Они должны были писаться с учётом условий, диктуемых загадочными канонами. На этапе создания сочинения в него закладывался определённый

параметр, с тем чтобы на этапе письменного оформления сочинения для его исполнения этот параметр реализовался в музыкальную загадку. На примере Загадки зеркала было показано, как прекрасно сбалансировано четырёхголосное сочинение двумя музыкальными загадками. При этом Чероне привносит в сочинение то, что условиями загадок не предусмотрено: он интонационно объединяет пары голосов, подчинённые разным загадкам, создавая тем самым целостный и в конечном счёте очень качественный музыкальный продукт.

Сразу после Введения и перед первой музыкальной загадкой Чероне помещает девиз, обращённый от лица книги к читателю (“*Liber ad Lectorem*”): «Я мало ублажаю голосом слух, больше — загадкой ум» (“*Voce parùm aures plus oblecto aenigmate mentem*”) [2. Р. 1075]. Как указывает Шильц, исполнение сочинения, похоже, не было главной заботой Чероне. В пользу этого свидетельствуют почти полное отсутствие подтекстовки, запись иногда только начала решённой партии²³, невозможность петь многоголосие по одной книге (даже когда сочинение приводится целиком, Чероне печатает партии одну под другой, часто заставляя их продолжаться при перелистывании страницы) [См.: 8. Р. 212]. Нечто подобное наблюдается и в других «трактатных» антологиях загадочных канонов. Очевидно, для Чероне главная ценность музыкальной загадки состояла в том, что она бросала интеллектуальный вызов получателю, а её разгадка приносила интеллектуальное удовлетворение.

Примечания

- ¹ Транскрипция сверена с приведённой в: [9. Р. 635].
- ² Транскрипция сверена с приведённой в: [4. Р. 352].
- ³ Как указывает Шильц, первым, кто придал канонам — словесным указаниям — стихотворную форму, был, по видимости, автор шести месс “L’homme armé” («Вооружённый человек») (Неаполь VI.E.40). Ближе к концу XVI века к подобного рода канонам стали обращаться всё чаще. В частности, Лодовико Агостини использовал короткие стихи в качестве подсказок в двух своих сборниках музыкальных загадок. В том же году, когда Чероне опубликовал трактат, вышел сборник Адриано Банкери “*Canoni musicali*” («Музыкальные каноны», Венеция), в котором каждая пьеса сопровождается октавой [См.: 8. Р. 137–138].
- ⁴ Шильц находит выражение “*Dux ero tuus*” в латинском переводе «Божественной комедии», осуществлённом Маттео Ронто (1370/80–1442). В стихах 112–114 Песни первой Первой части «Божественной комедии» — «Ад» Вергилий обращается к Данте: “*Cautius unde tuo discernens autumo frugi, / dux ero namque tuus quod me tu rite sequaris / hinc rapiam te per partem ducamque peremnem*” («И я тебе скажу в свою чреду: / Иди за мной, и в вечные селенья / Из этих мест тебя я приведу» [в переводе С. М. Лозинского: Данте А. Божественная комедия. М.: Наука, 1967. (Литературные памятники). С. 12]).
- ⁵ “*que sirue de Вахо*” («который исполняет роль баса») [2. Р. 1123].
- ⁶ Он появляется ещё раз — открывает второй локальный ракоходный канон, проходя у дисканта II на той же высоте, что и у дисканта I в начальной имитации (т. 12–13).
- ⁷ Источник: *Vives, Хуан Луис. Linguae latinae exercitatio. Parisiis: Apud Ioannem Foucherm & Viuantium Gaultherotm, 1540. Р. 72.* Это отмечает-ся в: [3. Р. 165].
- ⁸ Источник: латинская пословица, которую можно передать и как: «Умный понимает с полуслова», «Для мудрого достаточно и немногого».
- ⁹ Ганс Вестгест указывает на возможные истоки сочинения: «Загадочный канон Данкертса *Ave maris stella* сразу заставляет вспомнить шахматные поэмы франко-фламандских риториков и редерийкеров, практиковавших своё искусство в Нидерландах. Идея, стоящая за этими сочинениями, заключается в том, что текстовые единицы, расположенные в 64 квадратах, должны быть собраны таким образом, чтобы они образовывали стихотворения» [11. Р. 68].
- ¹⁰ Самые длинные диагонали на шахматной доске. Большая чёрная диагональ располагается от клетки *a1* до клетки *h8*, большая белая диагональ — от клетки *h1* до клетки *a8*.
- ¹¹ Вторая строка “*Dei Mater alma*” размещена на полях, расположенных в ряд, по направлению к полю в верхнем правом углу, по горизонтали слева направо *f8 – g8 – h8* и по вертикали снизу вверх *h6 – h7 – h8*, а также по направлению к полю в левом нижнем углу, по горизонтали справа налево *c1 – b1 – a1* и по вертикали сверху вниз *a3 – a2 – a1*.
- ¹² Четвёртая строка “*Felix caeli porta*” составляется из полей, расположенных крест-накрест, *b6 – c6 – d6* и *c7 – c6 – c5*, а также *g3 – f3 – e3* и *f2 – f3 – f4*.
- ¹³ Предпринималось несколько попыток решить загадочный канон Данкертса. См: *Auda A. La Musique et les Musiciens de l’Ancien Pays de Liège. Liège: Librairie Saint-Georges, 1930. 297 p. Р. 277; Stribos S. De raadselcanons uit de 15e en 16e eeuw’, deel 7 // Huismuziek. 1985. № 5. Р. 7–9 [См.: 11].*
- ¹⁴ Сочинение получило известность в XVI веке. Оно, в том числе, представлено в нотном собрании загадочных канонов Финка.
- ¹⁵ Возможно, Чероне не случайно во Введении в XXII книгу останавливается на двух литературных загадках, которые имеют один предмет, но по-разному этот предмет представляют. Тем самым он показывает, что и в области литературных загадок есть нечто подобное. Не исключено, что автором стихотворной загадки-пародии на загадку Страпаролы является сам Чероне.
- ¹⁶ В синодальном переводе.
- ¹⁷ Факсимиле канона приводится в: [8. Р. 164].
- ¹⁸ Автором, возможно, является фламандский композитор Ноэль Баулдевейн (ок. 1480 — после 1513).
- ¹⁹ Источник: Иов 17:12.
- ²⁰ Факсимиле канона и транскрипция сочинения приводятся в: [8. Р. 144–147].
- ²¹ Икарт фигурирует в документах 1478–1480 годов.
- ²² Возможный источник: *Фома Аквинский. Quaestio disputata de unione Verbi incar-nati. Articulus 3. Режим доступа: <https://www.corpusthomicum.org/qdi.html> (Дата обращения: 01.03.2025).* Сочинение Икарта с таким канонам не сохранилось.
- ²³ Чероне, впрочем, уверяет читателей, желающих увидеть сочинение целиком, что им следует обратиться к его третьей книге мотетов [См.: 2. Р. 1087]. К большому сожалению, эта книга утеряна.

Список литературы

References

1. Гирфанова М. Е. Слон, луна и прочее: антология загадочных канонов в трактате Пьетро Чероне "El melopeo y maestro: tractado de música theórica y practica" (1613) // Музыка. Искусство, наука, практика. 2025. № 1 (49). С. 9–20.
Girfanova M. E. Slon, luna i prochee: antologija zagadochnyh kanonov v traktate P'etro Cherone "El melopeo y maestro: tractado de música theórica y practica" (1613) [Elephant, Moon, and More: An Anthology of Puzzle Canons in Pietro Cerone's Treatise "El melopeo y maestro: tractado de música theórica y practica" (1613)]. *Music. Art, Science, Practice*. 2025, no. 1 (49). pp. 9–20. (In Russ.)
2. Cerone P. El melopeo y maestro: tractado de música theórica y practica. Napoles: Por Iuan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci, Impressores, 1613. 1160 p.
Cerone P. El melopeo y maestro: tractado de música theórica y practica. Napoles, Por Iuan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci, Impressores, 1613, 1160 p. (In Spanish)
3. 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. (Monumentos de la Música Española. Vol. LXXIV). P. 15–214.
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. (Monumentos de la Música Española. Vol. LXXIV), pp. 15–214. (In Spanish)
4. Fernández C. D., Mosca J. Pietro Cerone: el melopeo y maestro "Tractado de la música theórica 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 "Tractado de la música theórica 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)
5. 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)
6. *Johannis Octobi. Tres tractatuli contra Bartholomeum Ramum* / Ed. A. Seay. Rome: American Institute of Musicology, 1964. 92 p. (Corpus scriptorum de musica; 10).
7. Morelli A. A new source for the music of Ghiselin Danckerts, "musico e cantore cappellano della cappella del papa" // *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. 2014. № 1/2 (64). P. 47–75.
Morelli A. A new source for the music of Ghiselin Danckerts, "musico e cantore cappellano della cappella del papa". *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. 2014, no. 1/2 (64), pp. 47–75. (In Engl.)
8. 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.)
9. 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.)
10. Veiga T. P. da. Fastiginia o Fastos geniales. Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago, 1916. XVI, 216, 41 p.
Veiga T. P. da. Fastiginia o Fastos geniales. Valladolid, Imprenta del Colegio de Santiago, 1916, XVI, 216, 41 p. (In Spanish)
11. Westgeest H. Ghiselin Danckerts' Ave maris stella: The Riddle Canon Solved // *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. 1986. № 36. P. 66–79.
Westgeest H. Ghiselin Danckerts' Ave maris stella: The Riddle Canon Solved. *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. 1986, no. 36, pp. 66–79. (In Engl.)

Об авторе

Гирфанова Марина Евгеньевна

Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова

- профессор кафедры теории и истории музыки
- доктор искусствоведения, профессор

Россия, Казань
grfn@inbox.ru

About the author

Marina E. Girfanova

Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov

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

Russia, Kazan
grfn@inbox.ru

Для цитирования: Гирфанова М. Е. Зеркало, шахматная доска и прочее: антология загадочных канонов в трактате Пьетро Чероне “El meloreo у maestro: tractado de música theórica у práctica” (1613) // Музыка. Искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской гос. консерватории им. Н. Г. Жиганова. 2025. № 3(51). С. 28–42. DOI: 10.48201/22263330_2025_51_28