

<sup>8</sup> Дебюсси К. Указ. соч. С. 61.

<sup>9</sup> Lioncourt G. de. La Légende de Saint Christophe // Tablettes de Schola. Paris, 1920. Avril.

<sup>10</sup> Vallas L. Op. cit. P. 334.

<sup>11</sup> Шаториан Р. Замогильные записки. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1995. С. 189.

<sup>12</sup> Канонические Евангелия. М.: Наука, 1992. С. 66.

<sup>13</sup> Об этом см.: Schwaartz M. Nature et évolution de la pensée antisémite chez d'Indy // Vincent d'Indy et son temps / Sous la direction de M. Schwartz. Sprimont (Belgique): Pierre Mardaga éditeur, 2006. P. 37–63.

## Г. И. Благодагов

Санкт-Петербургский государственный университет

### ДЖ. ПЛЕЙФОРД, ТРАКТАТ «ВВЕДЕНИЕ В ИСКУССТВО МУЗЫКИ» (JOHN PLAYFORD, «AN INTRODUCTION TO THE SKILL OF MUSIC») Перевод на русский язык и научный комментарий

Трактат Джона Плейфорда [Краткое] введение в искусство музыки» (John Playford, «A [Breefe] Introduction to the Skill of Musick»; далее — «Введение...») в XVII–XVIII вв. являлся одной из самых популярных английских книг по музыке, а сейчас он — один из важнейших источников знаний в области музыкальной теории и практики Англии эпохи барокко.

Несколько слов о контексте — о других авторах и других трактатах, изданных в эпоху позднего Возрождения и барокко в Англии, наиболее популярных в то время и представляющих наибольший интерес ныне:

— Томас Морли, «Простое и общедоступное введение в практическую музыку» (Thomas Morley, «Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke», 1597);

— Чарльз Батлер, «Музыкальные принципы» (Charles Butler, «The Principles of Musick», 1636);

— Кристофер Симпсон, «Исполнитель на дивижн-виоле, или Введение в игру по граунду» (Christopher Simpson, «The Division Violist: or An Introduction to the Playing upon a Ground», 1659 г.); «Принципы практической музыки» («The Principles of Practical Musick», 1665) и «Компендиум практической музыки» («A Compendium of Practical Musick», 1667);

— Томас Мейс, «Музыкальный Монумент<sup>2</sup>, или Напоминание о лучшей практической музыке, равно божественной и светской, которая когда-либо была известна в мире. Разделен на три части» (Thomas Mace, «Musick's Monument; OR, A REMEMBRANCE Of the best practical musick, both DIVINE, and CIVIL, that has ever been known, to have been in the World. Divided into Three Parts», 1676).

Ни одна из этих авторитетных работ не была опубликована в России в переводе или в оригинале. Из них был выбран для перевода трактат Плейфорда

© Благодагов Г. И., 2010

да. В русскоязычной литературе о Плейфорде встречаются только беглые упоминания и цитаты. Плейфорд был скорее издателем, чем музыкантом. Он компилировал в своем трактате труды своих современников: Морли, Симпсона, Кэмпбелла, Колмана и др. Более того, в создании именно этого трактата участвовал Генри Пёрселл, который не оставил нам собственного текста по теории и практике музыки. Подробнее об истории создания, замствованиях и соавторстве речь пойдет ниже. Одно из изданий трактата Плейфорда есть в собрании Санкт-Петербургской Консерватории; однако большинства других изданий, которые разительно отличаются от этого, в России нет вовсе, включая и то, которое взято за основу в данной работе. Об изданиях трактата см. ниже.

Трактат во многом основывается на книге «Музыкальное пиришество» («A Musickall Banquet»), выпущенной Джоном Плейфордом в 1651 г.

#### О Джоне Плейфорде.

Джон Плейфорд родился в Норвиче в 1623 г. Вскоре после смерти отца в 1639 г. был определен в ученики к Джону Бенсону, издателю в Лондоне, у которого проработал 7 лет, после чего вступил в гильдию книжных издателей. В 1647 г. приступил к самостоятельной издательской деятельности.

В 1649 г. вышел приказ об аресте Плейфорда и его сподвижников. Год после этого о Плейфорде ничего не было известно. Плейфорд в это время публиковал политические прокламации, будучи убежденным роялистом. В эти годы (1640–1660-е) в Англии происходили драматические политические события: епископские войны, гражданские войны между роялистами и парламентаристами, установление протектората Кромвеля, казнь короля Чарльза I (именно в 1649 г.), сопровождавшиеся насаждением пуританства и изгнанием инструментальной музыки из церкви, затем реставрация монархии и возврат к прежним ценностям.

В 1650–1651 г. Плейфорд напечатал свою книгу «Английский учитель танцев» («Английский танцмейстер», «The English Dancing Master»), мгновенно снискавшую широкую известность. В 1653 г. он был принят на службу в лондонской церкви Темпла (Temple Church). В 1654 г. вышло первое издание «Введения...». Оно имело успех, за первым изданием с завидным постоянством следовали другие.

Когда умер тесть и коллега Плейфорда Аллен, семья переехала в Ислингтон (ранее предместье Лондона, ныне часть Большого Лондона), где жена Плейфорда организовала школу для девочек. В 1679 г. она умерла, и Плейфорд вновь поселился в центре Лондона, на Стрэнде. В 1684 г. он отошел от дел, передав их сыну. Он умер в ноябре 1686 г. или, по другим сведениям, в 1687 г.

Судя по сохранившимся свидетельствам, Джон Плейфорд был приметной авантюрной личностью. Он сумел стать крупнейшим книгоиздателем Лондона, завязать сотрудничество и завоевать уважение великих музыкантов

Таблица  
Характеристика некоторых изданий «Введения...» Джона Плейфорда

Номер	Год	Особенности <sup>1)</sup>
1	1654	8 глав, включая предисловие к «A New Way...» Кэмпиона
Б. н.	1658	Добавлены: 2 главы, гимны и псалмы. Убрано предисловие Кэмпиона
3	1660	Добавлены: «Art of Setting, or Composing Musick in Parts» Кэмпиона, арии на 2 голоса (Кэмпиона, Дауленда и др.), канон Бёрда, таблица украшений Колмэна. Убран фрагмент трактата Симпсона
4	1664	Добавлены: глава об итальянской манере пения, заимствованная из трактата Каччини, предисловие и раздел «О МУЗЫКЕ в целом и о ее церковном и светском УПОТРЕБЛЕНИИ» («Of MUSICK in General; and of its Divine and Civil USES») <sup>2)</sup> . Убрана глава о греческих ладах
6	1672	Добавлены: таблица ключей, глава о греческих ладах (вновь), дополненные арии
7	1674	Добавлены: правила пения псалмов, раздел «Порядок БОГОСЛУЖЕНИЯ в кафедральных соборах и коллегияльных церквях» из книги Лоу
8 <sup>3)</sup>	1679	Сделаны некоторые исправления
10	1683	Написан новый раздел «Искусство дисканта» («Art of Descant») вместо убранного трактата Кэмпиона. Добавлены канон на 3 голоса «Ut queat laxis...» и другие музыкальные примеры, делающие трактат доступнее
12 <sup>4)</sup>	1694	Первое посмертное издание трактата, отредактированное Генри Пёрселлом. Это последнее издание, сохранившее многие оригинальные тексты Дж. Плейфорда. Вместо главы «Of the Keeping Time...» помещена глава «The Mooods». Убраны: таблица сравнения ключей, греческие лады, короткие арии, «Порядок Богослужения...» Лоу
13	1697	Анонимный редактор переработал трактат. Оставлены предисловие и введение (эссе), остальное существенно переписано. Первые главы переработаны и обновлены. Добавлена новая 2-я глава, написана 8-я глава о трели. Убраны все тексты, относящиеся к гексахордной теории
14	1701	Арии восстановлены. Трактат впервые издан целиком с использованием «Tued-Notes» и круглых нот. В этом издании форма и содержание трактата окончательно сформировались
19	1730	Выпущено Бенджамином Спрингом. Без существенных отличий от предыдущих

#### Примечания к таблице.

<sup>1)</sup> Подробнее об упоминающихся здесь авторах и их произведениях см. ниже в разделе «Об авторских правах и заимствованиях».

<sup>2)</sup> Этот и прочие разделы о музыкальной практике в церкви появились в трактате лишь после реставрации монархии в 1660 г. и последовавшего нового бурного этапа развития церковной музыки.

<sup>3)</sup> Один экземпляр этого издания находится в Санкт-Петербургской Консерватории.

<sup>4)</sup> Именно это издание использовано Циммерманом: Purcell J. An Introduction to the Skill of Musick: New Introduction / Glossary and Index by John Playford (Author), Henry Purcell (Author); ed. Franklin B. Zimmerman. New York: Da Capo Press, 1972 (preprint).

и литераторов своего времени, опубликовать несколько значительных книг под своим именем, занимался политической деятельностью.

Все говорит о том, что ни в танце, ни в музыке Плейфорд значительным специалистом не был. Тексты его книг написаны большей частью другими авторами. Будучи преуспевающим бизнесменом, крупнейшим издателем Англии, он был забыт вскоре после смерти. Однако соавторство с великими людьми искусства обеспечило его книгам билет для входа в историю. Сейчас имя Плейфорда связывается с его книгой «Английский учитель танцев», по которой английские танцы XVII в. изучают уже четвертое столетие, а также с трактатом «Введение...» и рядом сборников музыки для голоса, скрипки и виолы.

Плейфорд пользовался успехом у желающих опубликоваться, а его популярность среди публики и музыкантов есть много доказательств. Само по себе то, что его трактат по музыке издавался на протяжении 80 лет и даже после его смерти (его сыном Генри Плейфордом и другими книгоиздателями Лондона), подтверждает, что этот труд был одним из основных учебников по музыке того времени. Плейфорд-младший так и не смог приблизиться к уровню своего отца. Будучи нелюбимым большинством издателей, своих конкурентов, именно Джон Плейфорд снижал славу отца английского нотопечатания<sup>5)</sup>.

#### Издания трактата.

Издания «Введения...» перечислены в таблице, которая в данной статье приводится в сокращенном виде, в полном виде она будет опубликована вместе с переводом и комментарием.

В процессе перевода нам были доступны:

- издание 1667 г. без номера, воспроизведенное в 1993 г. University Microfilms International и опубликованное в проекте Google Books — полностью;
- 7-е издание из собрания Гентского университета, Бельгия (Институт психоакустики и электронной музыки, отделение музыковедения) — частично;
- 8-е издание из собрания библиотеки Санкт-Петербургской Консерватории — первая книга;
- 12-е издание по изданию Циммермана — полностью;
- 13-е и 14-е издания — частично по Циммерману;
- 15-е и 19-е издания из собрания Британской Национальной библиотеки — полностью.

За основу перевода было взято последнее, 19-е, издание. Мы не располагаем сведениями о том, чтобы его экземпляр находился в России.

Мы исходили из предположения, что трактат с течением времени дополнялся и улучшался. При работе с ним, однако, выяснилось, что дело обстоит сложнее. Невозможно утверждать однозначно, что последующие издания лучше первых. Некоторые из них отличаются высоким качеством подготовки, другие оставляют впечатление наслекс обновленных. Например, таблица украше-

ний впервые появляется в 3-м издании, составленная Чарльзом Колмэном. (К слову, эту же таблицу включает в свой трактат «Исполнитель на дивин-виоле...» и Симпсон, но, в отличие от Плейфорда, указывает имя истинного автора.) Она сохраняется во всех последующих изданиях «Введения...», но если в 12-м она воспроизведена еще корректно, то в последующем приобретает ряд досадных ошибок, которые делают ее практически неприменимой. Поэтому стала очевидной необходимость работать со всеми доступными изданиями.

В комментарии и контекстных сносках описываются отличия в порядке следования глав, добавления и изъятия фрагментов, переделки текста.

#### **Методика работы.**

При переводе «Введения...» были приняты следующие принципы:

— точная и однозначная передача содержания имела приоритет над гладкостью и простотой изложения, структуры текста и проч.;

— в тех фрагментах, где добиться этой цели невозможно простым написанием эквивалентного текста на русском языке, текст расширялся сносками и комментариями;

— текст перевода изложен современным русским языком без стилизации; это касается синтаксиса, пунктуации, типографики;

— места, где в оригинале изложение ведется во 2-м лице, в переводе даны в 3-м лице или в безличной форме, так как найти эквивалентные средства в русском языке в этих случаях невозможно; изложение от 1-го лица оставлено без изменений;

— для поэтических вставок представлен подстрочный прозаический перевод;

— нотные примеры приведены в современной нотации, включая те из них, которые в оригинале опубликованы в характерной для Англии манере, когда партии наносились на один лист «вверх ногами» друг к другу, лист помещался между исполнителями, и каждый мог видеть свою партию.

#### **Проблемы перевода трактата и попытки их решения.**

Структура, метод изложения и язык трактата Плейфорда, как и других книг того времени, будут казаться странными, туманными, нелогичными, если не пытаться понять контекст той эпохи, существенно отличающийся от современного нам. Трудности понимания обуславливаются не тем, что авторы якобы плохо умели формулировать мысли и ясно излагать материал, а тем, что делалось это иначе, чем сейчас.

Прежде всего эти трудности связаны с языком. «Введение...» написано на английском до его кодификации<sup>4</sup> и стандартизации, произведенных в середине XVIII в., после которых язык стал таким, каким он известен нам. Английскому языку времени Плейфорда свойственны варианты, изменчивость, изобилие заимствований из греческого и латыни (особенно в поэзии). Например, в ходу были многие варианты написания любого слова, и все

они в равной степени имели право на существование. Многообразие, витиеватость и асимметричность, сочетающиеся с наличием сильной структуры и внутренней логики, составляют важные черты барокко.

В XVIII в. язык подвергся реформированию. Современный исследователь Джеймс Милрой (James Milroy) пишет: «Свифт в 1712 г., продолжая традицию жалоб („Я действительно жалуюсь Вашей Светлости... что наш язык крайне несовершенен...“), достаточно уверен в важности английского языка, чтобы предложить Академии — язык должен быть исправлен/зафиксирован и стандартизован („прояснен“). Однако задачи кодификации и стандартизации были выполнены разными личностями: лексика и орфография были кодифицированы д-ром Джонсоном в словаре 1755 г., а грамматика была кодифицирована во многих учебниках, наиболее влиятельным из которых было „Введение в английскую грамматику“ („Introduction to English Grammar“) Бишопом Лоута (Bishop Lowth), опубликованное в 1762 г.

Важнейшим лингвистическим симптомом стандартизованного языка является нормализация, т. е. запрещение побочных вариантов в большинстве сторон грамматики»<sup>5</sup>.

Как значится в словаре С. И. Ожегова, язык есть «система звуковых, словарных и грамматических средств, объективирующая работу мышления и являющаяся орудием общения, обмена мыслями и взаимного понимания людей в обществе»<sup>6</sup>. Мышление же есть «высшая ступень познания — процесс отражения объективной действительности в представлениях, суждениях, понятиях»<sup>7</sup>. Отличия литературного и музыкального языка высокого барокко от языка последующих эпох вытекают из отличий в мышлении, общении и отношении к окружающему миру. Автор вежески подчеркивает: они были именно другими, не лучше и не хуже. Осознание этого тезиса является ключом к пониманию эпохи и исторического метода.

Что касается особенностей общения и рассуждения, то надо быть готовым к отсутствию в текстах XVII в. привычных нам четких формулировок, определений, а часто и линейности изложения. Перечисленные качества свойственны иной эпохе, они лишь зарождались в XVII–XVIII вв. вместе со всем аппаратом современной науки. Принцип математической индукции был впервые сформулирован Блезом Паскалем в 1665 г. Онтология вошла в обиход в течение XVIII в. Таксономия появилась благодаря трудам Карла Линнея 1735–1754 гг. ответом всеобщей моде на ботанику. XVIII в. ознаменовался выходом великого множества энциклопедий и словарей, что повлияло на формирование терминологии и дефиниций.

В распоряжении Плейфорда был иной инструментарий, иные традиции изложения материала. Вместо линейного движения часто применялся ход по спирали, с возвращением и постепенным усложнением в объяснениях одних и тех же вещей. Вместо готовых однозначных определений от общего к частному читателю предлагалось проанализировать текст целиком и примеры,



чтобы уяснить базовые понятия. Вместо простоты и ясности языка — особый витиеватый «ученый» стиль, заодно защищающий текст от профанов и ставящий учеников лучше концентрироваться при чтении<sup>8</sup>. Это эпоха лабиринтов, загадочных канонов, анаграмм, акrostихов, умышленных larpus pingate и прочих шарад. Таким образом, культура изложения в то время была существенно иной, нежели та, что сложилась к XX–XXI вв., ведь в наше время приветствуется максимально доходчивое изложение материала, экономящее время читателя.

Разумеется, перечисленное выше составляет особенность многих трактатов эпохи, из любых областей науки. И это не описка: музыка тогда считалась университетской научной дисциплиной<sup>9</sup>. Трактат Плейфорда — такая же научная литература своей эпохи, как книги современников Плейфорда по медицине, математике, риторике. Корпус наук и научные методы были другими, нежели в наше время. Классическое образование поддерживало сохраняющуюся возрожденческую традицию широкого образования, в противоположность узкоспециальному в наше время. Выдающиеся ученые и художники были обычно многосторонне образованными личностями. Примеры из уже упомянутых персоналий: Чарльз Батлер прославился не только и не столько благодаря трактату о музыке, сколько трудами по логике, грамматике, а более всего — пчеловодству; Кристофер Рен был известен работами не только в качестве архитектора, но также математика и анатома; преподобный Атанасус Кирхер, цитируемый Плейфордом, опубликовал значительные труды в области музыки, геологии и герметизма.

#### **Об авторском праве и заимствованиях.**

Значительная часть текста трактата написана другими авторами, а не Плейфордом. В некоторых случаях истинные авторы упомянуты, в других случаях тексты скопированы без указания на первоисточник. Нужно помнить, что понятие плагиата едва ли применимо к Плейфорду, так как оно подразумевает отношение к тексту на основе авторского права. Но авторского права в нашем понимании тогда еще не существовало, это изобретение более позднего времени. Автору, текст которого скопировали без его ведома, чаще всего было приятно, ибо это свидетельствовало о востребованности его текста. Такие заимствования были в порядке вещей, более того, некоторые тексты десятилетиями кочевали из книги в книгу.

Кто же соавторы Плейфорда и из каких книг позаимствованы их тексты? Укажем на наиболее известных:

— Томас Морли: из уже упомянутого трактата взят фрагмент о звуковых пропорциях;

— Чарльз Батлер: из его работы взято описание греческих ладов;

— Кристофер Симпсон: заимствовался материал, в основном, из его «Компендиума практической музыки»; с ним автор «Введения...» также полемизировал в главе «Сочинение трёхголосия» («Composition of Three Parts»);

— Джулио Каччини (Giulio Caccini): раздел трактата Плейфорда «Краткое рассуждение об итальянской манере пения...» («A Brief Discourse of the Italian manner of Singing...») почти полностью позаимствован из знаменитого трактата Каччини «Le nuove musiche», опубликованного в 1601 г. во Флоренции и имевшего огромное значение; этот раздел входил во «Введение...» с 4-го по 12-е издания включительно, правда, с рядом искажений по сравнению с изначальным итальянским текстом и без упоминания автора — скорее всего, Плейфорд даже не подозревал, что это произведение Каччини, введенное неким англичанином;

— Томас Кэмпбелл (Thomas Campion): предисловие к его работе «A New Way of Making Fowre parts in Counterpoint...» вошло в 1-е издание; его трактат «Art of Setting, or Composing Musick in Parts» входил со 2-го по 8-е издания;

— Эдвард Лой (Edward Lowe): раздел «Введения...» под заголовком «Порядок БОГОСЛУЖЕНИЯ в кафедральных соборах и коллегияльных церквях» («The Order of Performing THE DIVINE SERVICE IN Cathedrals and Collegiate Chappels»), который появился в 7-м издании, переписан почти в точности из его работы «A Short Direction for the Performance of Cathedral Service»;

— Чарльз Колмэн (Charles Colman): таблица украшений включена в 3-е издание трактата и осталась в нем до самого последнего (правда, постепенно искажаясь);

— Томас Мейс: «Музыкальный Монумент...»;

— Генри Пёрселл (Henry Purcell): он значительно отредактировал 12-е издание трактата, а также, возможно, поручил неизвестному нам редактору переписать многое для 13-го;

— музыкальные примеры взяты из сборников, трактатов и псалмодий разных авторов, включая Кэмпбелла, Бёрда, Дауланда и др. (в частности, включенные ранее в труд «Музыкальное пиршество»).

#### **Понятия, не имеющие аналогов в современном российском музыковедении.**

Перейдем к проблемам перевода трактата Плейфорда. К этой первой группе относятся проблемы, вызванные понятиями, у которых вовсе нет аналогичного термина в русском языке и которые не расматриваются современным российским музыковедением.

Базовый принцип, который использовался при решении этих проблем: синтезировать новый термин; использовать при этом заимствование как основную метод; не пытаться притянуть наиболее близкий русский термин, если он может внести неоднозначность или ввести читателя в заблуждение; добавлять комментарии и сноски при первом упоминании такого понятия.

Приведем несколько важнейших понятий такого рода.

#### **Gamut.**

«Gamut» (в некоторых изданиях «Gam-ut») — краеугольный термин распространённой со Средних веков сольмизационной системы, которая в Ан-

лии использовалась до конца XVII в. В трактате Плейфорда он обозначает одно из трех взаимосвязанных понятий:

- 1) *Сaput* есть система звуковой шкалы, иными словами, полный звукоряд, доступный для музыкантов того времени (у Плейфорда от *C* до *g*<sup>2</sup> включительно), с системой звуковысотного членения и именования звуков, подразделяющийся на 7 тексахордов. Слово «*caput*» происходит от лат. «*caput*»». Именно греческой буквой «гамма» в «Микрологе...» Гвидона Аретинского<sup>10</sup> обозначалась нижняя нота звукоряда, доступного в результате деления шкалы монохорда и включающего 21 ноту, а слогом «*ut*» обозначалась нижняя нота гексахорда. Плейфорд упоминает Гвидона Аретинского, усложняя, унифицируя и расширяя его звукоряд до 22 основных нот;
- 2) «*Caput*» обозначает также нижнюю ноту звукоряда Плейфорда, соответствующую нижней ноте «гамма» звукоряда Гвидона Аретинского и современной ноте «соль» большой октавы;
- 3) «*Caput*» может также обозначать «тональность» музыкального произведения, соответствующую шестому церковному тону и современной тонике соль мажор. То есть произведение, написанное «в гамуте», имеет тоникой ноту «Гамут» и один диэз при ключе.

В переводе было решено использовать неологизм «гамут» (в русскоязычных словарях этот термин не обнаружен, в текстах встречается исключительно редко), причем, когда он обозначает ноту, писать «Гамут» с прописной буквы.

Рассмотренные и отвергнутые альтернативы: «[натуральный] звукоряд», «ГЭМЭТ».

### **Division.**

Это название английской техники импровизации (или сочинения), когда солист играет в верхнем голосе вариации мелкими длительностями, разделяемыми длинными ноты баса (обычно бас играет неизменный граунд, о последнем см. ниже). «*Division*» буквально означает «разделение».

В переводе использовался неологизм «движн». Отвергнутая альтернатива: «диминуция».

Инструмент из семейства виолы да гамба, называемый у Плейфорда «*Division-Viol*», использовался для игры именно такого импровизационного голоса. В нашем переводе предлагается использовать термин «движн-виола».

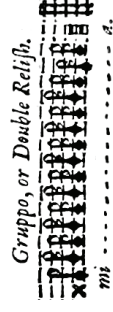
### **Ground.**

Применительно к английской музыке означает разновидность *basso ostinato*. В XVII–XVIII вв. в Англии получили повсеместное распространение сочинение и импровизация пьес в виде вариаций на неизменный граунд. Такие пьесы обычно и назывались «*Ground*».

В переводе использовался неологизм «граунд». Отвергнутая альтернатива: «*basso ostinato*».

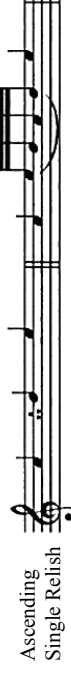
### **Double Relish.**

Этим термином у Плейфорда обозначается составное украшение с трелью и нахшлатом (нем. *Triller mit Verzierung*), которое обозначается и расшифровывается в таблице, позаимствованной у Колмена, таким образом:



В изданиях трактата, которые содержат фрагмент перевода Каччини, явно указывается на близость, если не идентичность, *Gruppo* и *Double Relish*:

Слово «*relish*» буквально означает «подчерчивание», добавление пряностей для аппетита. В книге Плейфорда ни разу не упоминается украшение «*Single Relish*». Однако такое украшение действительно существовало. Оно описано, в частности, в трактате Мейса:



После долгих размышлений и консультаций было решено использовать в переводе неологизм «двойной релिश».

Отвергнутые альтернативы: «трель [с антиципацией в начале и заключением]», «группо», «гроппо».

### **Voluntary.**

В английской музыке этим термином обозначается музыкальная пьеса или импровизация, фантазия, экспромт, прелюдия, обычно двухчастная (первая часть медленная, вторая быстрая). Она типична для музыкального оформления начала англиканского богослужения, а также для импровизационных разделов, звучащих во время богослужения. Обычно она исполняется на органе, в свободной форме.

В переводе было решено использовать слово «волонтари» (рассмотренные и отвергнутые альтернативы: «волэнтери», «импровизация»). Именно в таком написании этот термин начинает появляться в русскоязычной литературе в последние годы<sup>11</sup>.

### **Concords & Discords.**

В трактате Плейфорда указано: «Конкордов четыре, а именно: унисон, терция, кварта и секста. Дискордов три, а именно: секунда, кварта и септима». Далее уточняется, что терция, кварта и секста бывают совершенные и несовершенные, несовершенные меньше совершенных на полугон.

Эти термины у Плейфорда всегда применялись к интервалам, но никогда — к аккордам. Даже когда в музыкальных примерах участвовали 3 и более голосов, эти понятия всегда применялись к соотношению двух звуков. Самостоятельно понятие аккорда появилось позже, у Жана-Филиппа Рамо. Поэтому правильно называть их «конкорды» и «дискорды», а не «консонансы» и «диссонансы», «конкордансы» и «дискордансы».

Интересно, что в трактате Уильяма Танз'ура «Новая музыкальная грамматика и словарь, или Общее введение во всё искусство музыки» (William Tans'ur, «A New Musical Grammar, And Dictionary: or, A General Introduction to the whole Art of Musick», 1756) кварта отнесена к конкордам.

В трактате Плейфорда встречается также термин «Cord», используемый то в качестве эквивалента «Concord», то как интервал вообще.

### **Plain Song.**

Этот термин происходит от фр. «plainchant», лат. «santus planus» и обозначает разновидность монодии (одноголосного пения, используемого в западной христианской литургии и музыкальных произведениях).

Мы предполагаем тремя кандидатурами, претендующими отражать этот термин в русском переводе: «григорианское пение», «монодия», «плайн сонг». Чтобы окончательно выбрать, мы обратились к словарям.

В музыкальном словаре Дж. Грасино читаем: «The next is the Gregorian Chant <...>. This is what above is called the Roman Chant, and is still retained in churches under the name of plain song, for in this the choir and people sing in unison, or altogether in the same manner»<sup>12</sup>.

«Plain Song» может означать и некоторые другие понятия, более общего порядка или производные от данного.

Например, словарь Гроува дает три группы понятий. Первая: одноголосное пение (изначально без аккомпанемента) в христианской литургии на латинские тексты. Вторая, менее общая: репертуар франко-римского песнопения (григорианского пения). Третья: стиль церковной музыки, часто с аккомпанирующим фаготом, серпентом или органом, развивавшийся в римско-католической Франции в течение XVII–XIX вв.

Новый словарь «Lingvo» (единственный русскоязычный, в котором нашелся этот термин, причем в слитном написании «plain song») дает два определения: 1) кантус плянус (основной голос в полифоническом многоголосном произведении); 2) григорианская монодия; григорианский хорал; григорианский напев (в унисон).

Плейфорд не оставил собственного точного определения этого термина, хотя в трактате употребляет его неоднократно, всегда в связи с вокальной музыкой, никогда с инструментальной. Использование в качестве русского эквивалента каждого варианта из упомянутых словарных статей в определенных случаях порождает неточности. При этом термин «Plain Song» в оригинале воспринимается вполне ясно и осязаемо. Поэтому наиболее оправданным нам представляется использование неологизма «плайн сонг».

### **Сложные понятия, не соотносящиеся с русскоязычными аналогами.**

Эта группа проблем перевода порождена теми понятиями, употребляющимися Плейфордом, которые, хотя и присутствуют в русском языке, обозначают либо совсем другое, либо их значения лишь частично перекрываются, либо одному английскому слову соответствуют несколько русских. Таким образом, если пытаться лишь подменять английское слово одним и тем же русским словом, то читатель во многих местах будет введен в заблуждение.

Нами был выбран такой базовый принцип для решения этих проблем: употреблять разные русские термины, в зависимости от контекста. Добавлять в квадратных скобках оригинальный термин в спорных случаях.

### **«Тональности» Плейфорда.**

Слово «тональность» взято в кавычки именно потому, что термин «key» в контексте трактата Плейфорда входит в группу проблемных понятий, напрямую не соотносящихся с привычными нам терминами. Слово «тональность» было введено в оборот лишь в 1810 г. В наше время музыка, написанная на основе тональности, прежде всего отграничивается либо от агональной музыки, либо от музыки на основе церковных ладов, модальности. Такое разграничение неактуально для Англии XVII в.

В трактате Плейфорда слову «key», в зависимости от каждого конкретного контекста, более или менее точно соответствует одно из следующих временных понятий: 1) тональность, 2) тоника, 3) лад, а точнее — наклонение лада, мажорное или минорное, 4) клавиша, ступень.

Key указывается по нотам гамута, например: «C fa ut». Определить key произведения можно, исходя из того, на какой ноте закончился бас. В следующем абзаце трактата определяется круг допустимых «тональностей»:

**The Principal Key made use of, are as follow: Gamut Flat and Sharp, Aie Natural and Sharp, B mi Natural and Flat, C faur: Natural and Flat, D fohre Natural and Sharp, E laui Natural and Flat, and fometimes Sharp; F faur Natural and Flat, and fometimes Sharp.**

Постараемся объяснить, какие «тональности» имеются в виду и почему там встречается слово «иногда».



Во-первых, разберем, что такое «Flat» и «Sharp Keys». Вместо употребляемых нами бемоля, диеза и бекара у Плейфорда используются термины «Flat» (понижение ступени) и «Sharp» (повышение ступени), без использования знака отмены альтерации. Как и знак бекара, система гармонических ладов мажора и минора войдет в употребление уже после смерти Плейфорда. Он же использует понятия «Flat Key» (аналог современной *минорной тональности*, ни в коем случае не бемольной, т. е. это «тональность» с низкой третьей ступенью; Плейфорд называет ее «меланхоличной») и «Sharp Key» (мажорная, а не диезная, «тональность», называемая им «радостной», «сеегфил»).

Интересно, что в английском переводе (1752) «Трактата о музыке, включающего принципы композиции, г-на Рамо» («A Treatise of Musick, containing the Principles of Composition, By Mr. Rameau») понятия «flat/sharp Key» уже используются наравне с «Major/Minor». Это ладовое наклонение называется там словом «Mode» (от «Modulation»).

Затем определим, что такое «Natural Key». Сначала Плейфорд пишет, что это «тональность», которую можно записать без знаков. То есть это понятие обозначает аналог современных ля минора и до мажора. Но следующий далее в трактате фрагмент иллюстрирует, что их не две, а гораздо больше. Что же тогда такое «*Elmi* Natural and Flat, and <...> Sharp»? Если первое означает «ми минор», третье «ми мажор», то что же посередине? Можно было предположить, что это тональность «ми» без знаков, т. е. с другим мелодическим ладом. Однако и эта гипотеза не подтверждается: далее в трактате следует музыкальный пример, в котором «тональность» с двумя знаками при ключе именуется тоже «Natural Key». Возможно, «Natural» означает некоторый мелодический лад? Вновь нет: рядом в трактате показаны несколько примеров с одинаковым ладом, но один обозначен «Flat», другой — «Natural». Никаких объяснений этому не содержится.

Какова же тогда система именованная «тональностей» у Плейфорда?

Нами было высказано предположение: Плейфорд обозначает «тональности» по ноте тоники и по знакам альтерации при I и III ступенях. Именно так: и первой, и третьей. Точнее, если знаков нет ни при одной из них, «тональность» «Natural». Если есть знак при первой или при третьей, в названии указывается этот знак.

Тональностей с обеими альтерированными ступенями в то время не использовали. По этой гипотезе получаем такие тональности:

g, G, a, A, h, B, C, c, d, D, e, Es, (E), F, f, (fis).

В скобках приведены «тональности», обозначенные у Плейфорда словом «иногда» («sometimes»). Тогда становится ясным и употребление этого слова: эти «тональности» использовались в то время крайне редко, так как, скорее всего, звучали неблагоприятно в применявшихся температурах.

Интересно сравнить эту последовательность с тональностями инвенций и синфоний И.-С. Баха:

g, G, a, A, h, B, C, c, d, D, e, Es, E, F, f.

Близость получившихся «кругов тональностей» у Плейфорда и Баха подтверждает нашу гипотезу.

Правда, есть неоднозначность с «тональностью» «Samut Sharp». Обозначает ли она соль-диез минор? Вряд ли, эта тональность тогда не использовалась. Вероятнее всего, это соль мажор, названный по диезу при ключе. Хотя Плейфорду было бы логичнее назвать ее «Samut Natural», по аналогии с ми минором. Однако, пытаясь рассуждать с позиции однозначных определений и четкой логики, мы вновь отходим от стиля рассуждения той эпохи. У Плейфорда просто даны названия этих тональностей, и авторам казались вполне понятными «тональности» «Samut Flat» и «Samut Sharp», ведь тут бемоля, а там диез при ключе. Аналогично представлялись очевидными «E Natural, Flat, Sharp», потому что знаки на I и III ступенях такие.

Жак-Мартин Оттетер в своем трактате «Искусство прелюдирования на флейте-гравеско» (Jacques-Martin Hotteterre, «L'Art de préluder sur la flûte traversière», 1719) похожим образом обозначает тональности, и тоже без объяснений. Оттетер, как и Плейфорд, именуется многие тональности «Naturelle», однако соль мажор обозначает «G Majeure», а не «G Naturelle».

#### Примечания

<sup>1</sup> Исследования о том, что такое «division» и «ground» в рассматриваемом контексте и как следует переводить эти термины на русский язык, являлись некоторыми из аспектов данной работы. Более подробно о них написано ниже.

<sup>2</sup> Название трактата Мейса, вероятно, связано с Монументом Великому Лондонскому Пожару (The Monument to the Great Fire of London), который обычно называют коротко *Monument* (The Monument). Одна из достопримечательностей Лондона, эта величественная колонна была установлена именно в период публикации трактата Мейса (с 1671 по 1677 г.) в память о пожаре 1666 г. Сейчас в этом месте находится улица Monument Street и остановка транспорта Monument Station. Великий пожар 1666 г. уничтожил большую часть зданий в исторических районах города, включая кафедральный собор Св. Павла, бывший центр христианской и музыкальной жизни столицы. Насколько мощное воздействие оказала эта катастрофа на жизнь в Англии, можно судить по многим признакам. В 1672 г. Сэмюэль Морленд (Samuel Morland) опубликовал книгу «Tuba Stentoro-Phonica», в которой написал о том, что в 1670 г. он изобрел некие инструменты, подобные трубам, которые можно использовать для оповещения на дальние дистанции, в ситуациях, подобных Великому Лондонскому Пожару. Гибель собора Св. Павла вновь осложнила возрождение церковной музыки, начавшееся после Реставрации. Одна из целей, поставленных Мейсом при написании своего трактата, состояла в содействии этому процессу. Первые главы трактата содержат именно предписания по части церковной музыки. Вскоре на месте пострадавшего собора был построен новый. Проект нового собора, как и проект Монумента, а также новая планировка города после пожара были созданы Кристофером Реном (Christopher Wren).

<sup>3</sup> Считается, что автором этого определения является Фрэнк Кидсон (Frank Kidson).

<sup>4</sup> См. о кодификации языков: [http://en.wikipedia.org/wiki/Codification\\_%28linguistics%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Codification_%28linguistics%29) и далее текст статьи.

<sup>5</sup> Milroy J. The history of English in the British Isles // Language in the British Isles / Ed. by P. Trudgill. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1984. P. 13 (перевод цитаты принадлежит автору статьи).

<sup>6</sup> См.: [http://ozhegov.info/?q=%D0%AF\\*&pg=3](http://ozhegov.info/?q=%D0%AF*&pg=3).

<sup>7</sup> См.: [http://ozhegov.info/?q=%D0%BC%D1%8B%D1%88\\*&pg=1](http://ozhegov.info/?q=%D0%BC%D1%8B%D1%88*&pg=1).

<sup>8</sup> В трактате Джозеффо Царлино «Дополнения к музыке» (Gioseffo Zarlino, «Sopplimenti musicali», 1588) читаем: «Мы говорим со знатоками (Espreti), и потому вы, профаны, стойте от нас подальше».

<sup>9</sup> В то время университетское образование еще во многом базировалось на классической модели *свободных искусств* (*septem artes liberales* или *doctrinae liberales*). Эта модель включала семь дисциплин: грамматику, диалектику, риторику (тривиум), арифметику, геометрию, музыку, астрономию (квадриум). Переход к профессиональному образованию, которое все более узко фокусируется на одной выбранной науке и к которому мы привыкли сейчас, начался позже, в XIX в.

<sup>10</sup> Упоминается также как Гвидо д'Арецо, Гвидон Аретинский, Гвидо из Арещо, Guidò Aretinus (около 991/992–после 1033), Величайший европейский музыкальный теоретик Средних веков. Автор фундаментального трактата «Микролог» («Micrologus»). Много сделал для развития точной звуковысотной нотации с записью на линейках нотоносца и использованием букв А, В, С, D, E, F, G и слогов «ут», «ре», «ми», «фа», «соля», «ля» для именования нот. Написание имени взято из наиболее свежих академических русскоязычных трудов на момент написания статьи (см. научный журнал Санкт-Петербургской Консерватории: *Oreга musicologica*. 2009. № 1).

<sup>11</sup> Например, в книге: Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков. М.: Музиздат, 2008. С. 249.

<sup>12</sup> Grassineau J. A Musical Dictionary. London: J. Robson, 1769.

**А. В. Бояркина**

Санкт-Петербургский государственный университет

## **РУССКИЕ ПЕРЕВОДЫ ПИСЕМ В. А. МОЦАРТА**

Переводы писем известного австрийского композитора Вольфганга Амадея Моцарта на русский язык встречаются довольно часто — в учебной литературе по истории музыки<sup>1</sup>, в биографических очерках<sup>2</sup>, многочисленных монографиях<sup>3</sup> и даже в художественной литературе<sup>4</sup>. Во многих работах письма переводятся самими авторами (например, прекрасный перевод писем в биографическом очерке В. Д. Корганова), однако часто авторы статей пользуются уже имеющимися переводами (например, в книге И. А. Гивенталь и Л. Д. Щукиной-Гингольд в разделе, посвященном В. А. Моцарту, письма цитируются по книге А. Эйнштейна, переводчик Е. М. Закс).

Отдельным изданием письма В. А. Моцарта на русском языке выходили в свет трижды — в 1958 г. в переводе Елизаветы Даттель<sup>5</sup> в 2000 г. в переводе группы переводчиков (Москва)<sup>6</sup> и в 2006 г. в переводе группы переводчи-