

*Посвящается Кэрол, Трайн и Жуже*

# Список иллюстраций

Рис. 1. Иерархия расположения антифонов литургии часов в тонариях из Меца и Райхенау.

Рис. 2. Изображение руки из Аквитании. Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS lat. 7211, fol. 149v.

Рис. 3. Тонарий Регино Прюмского. Брюссель, Bibliothèque Royale de Belgique, MS 2750/65, fol. 46r.

Рис. 4. Тонарий из Аквитании. Париж, Bibliothèque Nationale de France, MS lat. 1118, fol. 104r.

Рис. 5. Дижонский тонарий. Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, MS H 159, fol. 15.

Рис. 6. Scala musicalis из Гента. Rijksuniversiteit, Centrale Bibliotheek, MS 70, fol. 108r.

Рис. 7. Изображение ладони из книги Smits van Waesberghe «Musik-erziehung», с. 124

Рис. 8. Изображение руки из Адмонта, XII век. Sibley Music Library, MS 92 1200, fol. 94v. Любезно предоставлено Sibley Music Library, Eastman School of Music, University of Rochester.

Рис. 9. Лев и интервалы. Лондон, British Library, Harley 2637, fol. 40v.

Рис. 10. Тело человека и интервальные последовательности в «Микрологе» (Micrologus) Гвидо. Брюссель, Bibliothèque Royale de Belgique, MS II 784, fol. 15r.

Рис. 11. Схематическое изображение модальной теории. Гент, Rijksuniversiteit, Centrale Bibliotheek, MS 70, fol. 56v.

Рис. 12. Схематическое изображение мензураций у Иоанна Ветула из Ананьи. Liber musices, Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 307, fol. 8r. Biblioteca Apostolica Vaticana (Ватикан).

Рис. 13. Аноним XI, круг с мензуральной системой. London, British Library, Add. MS 34200, fol. 36v.

Рис. 14. Мнемонические отметки в Ватиканском органумном трактате. Vatican city, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. lat. 3025, Biblioteca Apostolica Vaticana (Ватикан).

Рис. 15. Таблица консонансов из «Музыкальной практики» (*Practica musice*) Франкино Гафури, кн. 3, гл. 8.

Рис. 16. Таблицы умножения из «Арифметики» (*Aritmetica*) Филиппо Каландри. Флоренция, Biblioteca Riccardiana MS 2669.

Рис. 17. Ритмические модулы.

Рис. 18. Формы нот у Иоанна де Гарландия, «*De mensurabili musica*».

Рис. 19. *Alpha vibrans monumentum / Coetus venit heroicus / Amicum querit*, Chantilly, Musée Condé, MS 564, fol. 64v.

Рис. 20. Chantilly, Musée Condé, MS 564, fol. 65r.

Рис. 21. Мензуральная система.

### Таблицы

1. Каролингские лады и псалмовые тоны.
2. «Видимости» у Псевдо-Чилстона.
3. Гармоническая структура тальи (*talae*) в *Douce playsence / Garison selon nature / Neuma quinti toni* Витри.
4. Ритмические группы в *Inter densas deserti meditans / Imbribus irriguis*.
5. Гармонический ритм в *Inter densas deserti meditans / Imbribus irriguis*.
6. Ритмические ячейки в триплуме *Alpha vibrans monumentum / Coetus venit heroicus / Amicum querit*.

### Нотные примеры

1. Интонационные формулы первого лада.
2. Латинские интонационные формулы из Райхенау.
3. Песня с интервалами *E voces unisonas*.
4. Песня с интервалами *Ter tria cunctorum*.
5. Правило для консонансов над ходом на ступень вверх.
6. Мелизмы для тенора,двигающегося на ступень вверх.
7. Мелизмы для тенора,двигающегося на ступень вверх.
8. Мелизмы для заполнения хода на ступень вверх в гексахорде «соль» из Ватиканского органумного трактата.
9. Тинкторис, пример диминуированного контрапункта.
10. Кохлей, правило для каденций в трехголосном контрапункте.
11. Брат Петр по прозвищу Не работающая Рука, примеры контрапункта.
12. *Operibus sanctis*.

13. Последовательности «нота против ноты» в Ватиканском органумном трактате.
14. *Operibus sanctis*, такты 1–17, сведение к контрапункту «нота против ноты».
15. *Operibus sanctis*, такты 1–6 в сравнении с формулой 198.
16. *Operibus sanctis*, такт 2 в сравнении с формулой 343.
17. *Operibus sanctis* в сравнении с формулами 44 и 292.
18. *Operibus sanctis*, такты 8–9 в сравнении с формулой 202.
19. *Operibus sanctis*, такты 10–12 в сравнении с формулой 182.
20. *Operibus sanctis*, такт 11 в сравнении с формулой 9.
21. *Operibus sanctis*, такт 13 в сравнении с формулой 237.
22. *Operibus sanctis*, такты 14–15 в сравнении с формулой 251.
23. *Operibus sanctis* в сравнении с формулой 244.
24. *Operibus sanctis*, такт 166 в сравнении с формулой 94.
25. Мелизм «Dominus» из *Viderunt omnes*.
26. Тенор «Dominus», W1, fol. 21r–v и F, fol. 99r–v.
27. Тенор «Dominus», W1, № 50, fol. 43; F, № 26, fol. 149; и W2, fol. 63r–v.
28. Органум «Dominus», W2, 63r–v.
29. Два мотива из органума «Dominus», W1, № 5, fol. 43; F, № 26, fol. 149; и W2, fol. 63r–v.
30. Ритм в клаузуле «Dominus», F, № 29, fol. 149v.
31. Начало клаузулы «Dominus» в модусе 2, F, № 29, fol. 149v.
32. Клаузула «Dominus» в модусе 2, F, № 29, fol. 149v.
33. Клаузула «Dominus» в модусе 1, W1, № 39, fol. 47r–v.
34. Клаузула «Dominus» в модусе 2, F, № 30, fol. 149v.
35. Псевдо-Чилстон, «видимость» *mene*.
36. Псевдо-Чилстон, «видимость» *treble*.
37. Псевдо-Чилстон, «видимость» *quatreble*.
38. Фобурдон.
39. Тенор в *Douce playsence / Garison selon nature / Neuma quinti toni*.
40. Изоритмическая структура в *Douce playsence / Garison selon nature / Neuma quinti toni*.
41. Тенор в *Inter densas / Imbribus*.
42. Интервальные последовательности в *Inter densas / Imbribus*.
43. Палиндром в талье у Витри, *Garrit gallus / In nova fert*.
44. Паттерн тенора в *Alpha vibrans monumentum / Coetus venit heroicus / Amicum querit*.

# Слова благодарности

Этот проект был начат в 1992–1993 годах, когда я была научной сотрудницей в «Villa I Tatti», подразделении Гарвардского института по изучению Итальянского Возрождения, во Флоренции. Я собиралась работать над совершенно другой темой, но через несколько недель Ян Циолковский, приглашенный профессор в «Villa I Tatti», предложил мне взглянуть на некоторые статьи, посвященные памяти, а также на недавно вышедшую книгу Мэри Каррутерс «Книга о памяти: исследование о роли памяти в средневековой культуре». Я и не подозревала, каким урожайным полем для изучения это окажется. Сейчас, когда я смотрю на свои сделанные в тот год записи, то вижу, что главные мысли были сформулированы мной уже тогда, хотя на то, чтобы развить их в полном объеме, у меня ушло еще десять лет.

В октябре 1993 года на ежегодном собрании Американского музыковедческого общества я прочитала доклад о нотдрамской полифонии (пятая глава этой книги). После обсуждения Эдвард Рознер любезно сообщил мне об интересной неопубликованной (публикация состоялась позже) статье своего студента Стивена Иммела, касающейся Ватиканского органумного трактата, которая позволила мне написать другую статью, об органумных трактатах вообще. Теперь эта последняя включена в четвертую главу. Ее ранняя версия была прочитана в виде доклада в марте 1995 года в Гарвардском университете, а впоследствии на Международном собрании общества Mediaevisteneband в университете Гумбольдта (Берлин, февраль 1997 года). Несколько вариантов пятой главы были представлены в виде докладов на факультетах музыки университетов Рима (1993), Вероны (1993), Гёттингена

(1998), UCLA, Колорадо (Боулдер), Калифорнии (Беркли), а также на ежегодном собрании Американской академии Средневековья (Бостон, 1995). Первая глава была впервые прочитана на Международном коллоквиуме в Новачелле (1998), а также в Оксфордском университете, где по программе Астора я была приглашенным научным сотрудником (март 1999 года). Карл Кюгле любезно организовал обсуждение первой главы на Международном коллоквиуме в Новачелле (2003). Вторая глава была представлена и обсуждена в марте 2001 года на Семинаре по Средневековью Калифорнийского университета в Хантингтонской библиотеке (Сан-Марино, Калифорния). Отрывок из четвертой главы, касающийся трактатов по дисканту и контрапункту, я прочитала в октябре 2001 года в Стэнфордском центре гуманитарных исследований и на Международном коллоквиуме в Новачелле в августе 2003 года. Шестая глава была представлена на семинаре «Искусство и мысль» в Стэнфордском университете, в Центре по углубленному изучению поведенческих наук, в марте 2002 года, в Калифорнийском университете (Беркли) в октябре 2002 года, а также на ежегодном собрании Американской академии Средневековья в Миннеаполисе в марте 2003 года. Хочу поблагодарить всех присутствовавших на этих презентациях студентов за множество ценных комментариев.

Одна из ранних версий раздела по органумным трактатам из четвертой главы была опубликована в «*Das Mittelalter*» (№ 3, 1998), а пятая глава — в «*Journal of Musicology*» (№ 14, 1996). Хочу поблагодарить издателей этих журналов за разрешение использовать этот материал здесь.

Помимо исследовательской ставки в «*Villa I Tatti*», работа по этому проекту была поддержана предоставлением такой же ставки в университете Гумбольдта (1997–1998), а также Национальным фондом стипендий на гуманитарные исследования для университетских преподавателей (2001–2002) и ставкой в Центре гуманитарных исследований при Стэнфордском университете (2001–2002). Хочу поблагодарить все упомянутые институты за щедрую помощь. Комитет по исследованиям и декан факультета гуманитарных наук, искусствоведения и культурологии Кали-

форнийского университета в Дейвисе регулярно предоставляли мне исследовательские гранты для работы в европейских библиотеках, заказа микрофильмов и оплаты работы ассистентов. Кроме того, я получила факультетский грант на проведение исследования (2001–2002), что позволило мне закончить книгу.

Хочу поблагодарить Линн Уизи, директора издательства «University of California Press», за интерес, проявленный к этому проекту с самого его начала. Музыкальный редактор Мэри Френсис, а также Роуз Векони оказали мне большую помощь и поддержку на конечной стадии работы. Это вторая моя книга, которую редактировала Бонни Блэкберн; как обычно, она сделала намного больше, щедро делаясь со мной своим опытом и делая существенные замечания практически по каждой теме. Леофранк Холфорд-Стривенс проверил и исправил множество переводных отрывков во всей книге.

Множество коллег, друзей, моих родных помогли мне с этой книгой. Во-первых, это сообщество «I Tatti», в котором я особенно хочу подчеркнуть роль Лины Больцони, Кэтрин Боузи, Аллена Гриеко, Уолтера Кайзера и Массимилиано Росси. Совместные обеды в «Villa I Tatti» явили собой прекрасную возможность делиться мыслями с коллегами и узнавать новое. Кроме того, в Стэнфордском центре гуманитарных исследований мне посчастливилось получить отзывы от его сотрудников, среди которых Джон Бендер, Пол Берлинер, Марсель Детьен, Луиза Мейнтъес, Марк Перлман и Хон Сосси. Льюис Локвуд был первым, кто с особенной проницательностью посоветовал мне просмотреть все, что написали Людвиг и Гандшин. Я и не подозревала, какой интересный материал найду. Райнхольд Бринкманн и Рудольф Стивен поделились со мной интересными текстами, а также рассказали о Фридрихе Людвиге и его учениках много такого, что нельзя было узнать больше нигде. Райнхольд Бринкманн со свойственной ему скромностью никогда не говорил мне о написанной им имеющей важное значение статье о Людвиге, и я наткнулась на нее почти случайно. Мой друг и коллега Кристофер Рейнолдс был всегда готов услышать новые суждения и помогать мне сформулировать идеи.

Прочитали отдельные главы книги или поделились со мной сведениями следующие друзья и коллеги: Маргарет Бент, Лоуренс Ф. Бернштейн, Херманн Данузер, покойный Джон Даверио, Лоуренс М. Эрп, Ансельм Герхард, Томас Грей, Макс Хаас, Карл Кюгле, Аннегрит Лаубенталь, Энтони Ньюкомб, Пьерлуиджи Петробелли, Алехандро Э. Планчарт, Энн Уолтерс Робинсон, Урсула Шефер, Мартин Стэлин, Лео Трейтлер, а также Доротея и Берндт Уойдэк. Особенная благодарность внучатой племяннице Фридриха Людвига, Аннелотте Малик из Гёттингена, любезно поделившейся со мной биографическими подробностями, которые я не могла бы узнать никак иначе. Ричард Крокер потратил много времени на вторую главу моей книги, и мне не хватает слов, чтобы выразить свою благодарность за его многочисленные предложения по улучшению, комментарии и вдохновляющие беседы.

Всю рукопись целиком прочли Дэниел Лич-Уилкинсон, Майкл П. Лонг и Ричард Тарускин. Все трое сделали множество полезных замечаний, что заставило меня отточить свою аргументацию. Должна добавить, что чтение новаторских работ этих ученых оказало влияние на ход моих мыслей. Хочу поблагодарить своих студентов из Калифорнийского университета в Дейвисе за участие в семинарах на тему памяти, контрапункта и нотации. Живейшая благодарность моим ассистентам, так помогавшим мне в исследованиях — Саре Айли и Сусанне С. Бергер; Энди Натану, который набирал ноты, Анне Катарине Харбоуи, которая всегда была готова решить проблемы с компьютером, Джеффу Гьюнтерту, составившему некоторые из таблиц, и Патти Флауерс, которая постоянно заботилась о том, чтобы у меня были наилучшие в Калифорнийском университете в Дейвисе условия для работы.

Мой отец Йозеф Буссе, антрополог и лютеранский богослов, прошедший большую часть жизни в Танзании, умер, когда мне было 22 года. Не могу не надеяться, что эта книга понравилась бы ему. Мой интерес к памяти и устной традиции восходит непосредственно к его работе над этой традицией и к тем многочисленным разговорам, которые мы с ним вели, когда жили

в Африке, а потом в Германии. Также надеюсь, что моя мать Эрика Буссе, скончавшаяся в 2003 году, получила бы большее удовольствие от этой моей книги, чем от предыдущих, которые она находила недоступными пониманию.

Есть четыре человека, которых я хотела бы особенно отметить: Кароль Бергер, Эдвард Э. Рознер, Райнхард Штром и Ян Циолковский. Они поддерживали этот проект с самого начала, щедро делились со мной неопубликованными материалами, направляли мою работу в новое русло, постоянно давали мне знать о новых исследованиях, которые я иначе могла бы пропустить, отзывались на различные пробные варианты и идеи, с которыми я знакомила их. Думаю, могу с полной искренностью сказать, что без содействия этих людей моя книга никогда не была бы написана. Мне все-таки очень повезло получить поддержку таких выдающихся умов.

# Список сокращений

## Условные обозначения рукописей

F	Флоренция, Biblioteca Medicea Laurentiana, Plut. 29.1.
Mo	Монпелье, Bibliothèque Interuniversitaire, Section Médecine, H 196
MüB	Мюнхен, Bayerische Staatsbibliothek, Musikfragmente E III 230–231.
Tu	Турин, Biblioteca Reale, Vari 42.
W1	Вольфенбюттель, Herzog August Bibliothek, Guelf. 628 Helmst.
W2	Вольфенбюттель, Herzog August Bibliothek, Guelf. 1099 Helmst.

## Другие сокращения

BL	Лондон, British library.
BNF	Париж, Bibliothèque Nationale de France.
CS	<i>Scriptorium de musica medii aevi</i> , ed. E. De Coussemaker, 4 vols. (Paris: A. Durand, 1864–1876).
CSM	Corpus scriptorum de musica.
GS	<i>Scriptores ecclesiastici de musica sacra</i> , ed. Martin Gerbert, 3 vols. (Saint-Blaise, 1784; repr. Milan: Bollentino Bibliografico Musicale, 1931).
KA	Карлсруэ, Badische Landesbibliothek.
Lfu	Лейпциг, Universitätsbibliothek, Bibliotheca Albertina.
Mbs	Мюнхен, Bayerische Landesbibliothek.

- MGG* *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Friedrich Blume, 16 vols. (Kassel: Bärenreiter, 1949–1979).
- MGG2* *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd edn, ed. Ludwig Fischer (Kassel: Bärenreiter, 1994–).
- MSD* Musicological Studies and Documents.
- New Grove Online* *The New Grove Dictionary of Music Online*, ed. L. Macy, [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com).
- ÖNB* Вена, Österreichische Nationalbibliothek.
- PL* Patrologia Latina.

# Введение

Хотя музыковедам давно известно, что запоминание играло важную роль в средневековом образовании и что бóльшая часть музыки того времени исполнялась наизусть, роль памяти в создании и распространении полифонии все еще нуждается в изучении. Причина такого упущения проста. Музыка первого по времени важного собрания полифонических произведений, *Magnus liber organi*, была записана в такой нотации, где впервые в истории музыки была сделана попытка отразить не только высоту звука, но и ритм; как следствие, этот репертуар с давних пор признан вехой в развитии Европейской академической музыки. Таким образом, для ученых естественно подойти к нему с теми же вопросами, ставить которые было столь плодотворно, когда дело касалось собраний европейской музыки более позднего времени — вопросами подлинности и хронологии. Другими словами, наука скорее сосредоточена на музыкальных текстах и их взаимосвязях, чем на культурной практике, создавшей источники, в которых сохранились эти тексты. В основе исследований лежит принятое на веру предположение, что музыкальная культурная среда, создавшая *Magnus liber*, была средой образованной в том же смысле и в той же степени, что и в более позднее время.

Тем не менее сборник имеет множество отличительных черт, характерных для устной передачи информации. Три главные рукописи *Magnus liber organi* настолько различаются между собой, что на их основе невозможно сформировать критическое издание, реконструирующее предполагаемый прототип путем контаминации вариантов всех доступных исследованию текстов. По этой

причине редактор его последней публикации Эдвард Рознер решил опубликовать все варианты по отдельности, как они представлены в каждой рукописи [Roesner 1993]. Полифоническое собрание школы Нотр-Дам в большей мере, чем любой другой позднейший репертуарный сборник, характеризуется тем, что Фриц Реков назвал *pasticciohaftigkeit* (приверженность к пастиччо) — подходящим макароническим термином. [Reckow 1973: 474].

Ученые обычно объясняют обширные взаимосвязи между произведениями средневековым обычаем делать пояснения и комментарии к существующим текстам. Однако знаем ли мы на самом деле, как и кем создавалась и передавалась музыка?

Ни одно из произведений не приписывается в самих рукописях какому-либо определенному композитору. Несмотря на то что факты исполнения полифонии школы Нотр-Дам в 1198 и 1199 годах подтверждены свидетельствами, все сохранившиеся рукописи относятся к XIII веку. Представляется маловероятным, что их более ранние версии были утеряны. И, наконец, как показал Крейг Райт, есть все основания полагать, что музыка исполнялась наизусть; ни одна из рукописей не имеет прямого отношения к собору Нотр-Дам [Wright 1989: 335]. Действительно, ни в списках хоровых книг, ни в описях, касается ли это библиотеки собора Парижской Богоматери, его сокровищницы, епископской часовни или дома капитула, не фигурирует ни одна рукопись с полифонической музыкой. Короче говоря, есть все основания начать исследовать возможность того, что этот репертуар передавался из уст в уста и что в его создании определенную роль сыграла память.

Если представляется несколько удивительным, что роль памяти в полифонической музыке школы Нотр-Дам исследовали столь немногие ученые, то совершенно логично, что возможной связи между искусством памяти и изоритмическими мотетами XIV века не было уделено внимания. Мотеты представляют собой сочинения в современном понимании этого слова, они созданы конкретными композиторами. Благодаря нотации *ars nova*, которая впервые ясно обозначила относительную длительность

каждой ноты, авторы музыки могли записывать практически любой ритм, какой хотели. В произведениях обнаруживаются сложные построения с повторяющимися мелодическими и ритмическими фигурами, которые оказались бы под угрозой, если бы их исполнитель или переписчик изменил хотя бы одну ноту. В изоритмических мотетах XIV века эти фигуры часто использовались для всех голосов и подвергались различным манипуляциям, таким как ракоходы и диминуции.

Тем не менее эти сочинения, возможно, также выиграли от взаимодействия с искусством запоминания. Во-первых, принято считать, что их пели наизусть. Во-вторых, еще более важно, что, как показали в своих новаторских исследованиях Дэниел Лич-Уилкинсон и Джесси Энн Оуэнс, полифонические произведения XIV–XVI веков не создавались сразу в виде партитуры, а сочинялись в уме [Leech-Wilkinson 1994; Leech-Wilkinson 1990; Leech-Wilkinson 1989; Leech-Wilkinson 1993b; Leech-Wilkinson 1993a; Owens 1997]<sup>1</sup>.

Уже этот короткий обзор показывает, что исследование возможного влияния на средневековую музыку умения запоминать давно назрело. Нам бы хотелось знать, каким образом средневековым певцам удавалось заучить, а потом извлечь из памяти песнопение. В каком виде задумывалась нотдрамская полифония? Существовала ли готовая, итоговая версия произведения? Можем ли мы говорить о композиторах в полном смысле этого слова? Протекал ли процесс сочинения письменно или в уме? Если в уме, то на каком именно этапе работы результат фиксировался письменно, и кто это делал? А тот, кто добавлял к прежде существовавшей музыке новый текст или в любой форме заимствовал отсюда — видел ли он перед собой записанную мелодию и текст или знал произведение наизусть? И почему композиторы XIII–XIV веков так настойчиво стремились создать жестко структурированные формы? (Вне всякого сомнения, я не верю, что они действительно имели в виду создание некоего музыкального

---

<sup>1</sup> Также см. [Owens 1984].

подобия готического собора.) Как задумывались изоритмические мотеты — письменно или в уме? Мы не можем ожидать, что нам удастся найти ответы на все эти вопросы, но некоторые загадки мы определенно сможем разгадать, если обратим более пристальное внимание на тот культурный контекст, в котором существовала средневековая музыка. Пора пойти, скажем так, дальше туманных сравнений изоритмических мотетов с готическими соборами и поискать соответствующий, более близкий культурный контекст.

Среди целого ряда исследований книжного формата, которые коренным образом изменили наше понимание роли памяти в создании и передаче текстов в домодерной Европе, выделяются по меньшей мере восемь. Предтечами оказались Паоло Росси в «*Clavis universalis*» (1960) и Фрэнсис Йейтс в «Искусстве памяти» («*The Art of Memory*», 1966) — по причине того особого интереса, который и тот и другая питали к эпохе Возрождения. Джек Гуди в книге «*The Interface between the Written and the Oral*» («Взаимодействие между письменным и устным», 1987) подошел к проблеме с антропологической точки зрения. Мэри Карратерс в двух своих монографиях — «*The Book of Memory*» («Книга о памяти», 1990) и «*The Craft of Thought*» («Ремесло мысли», 1998) продемонстрировала значение искусства запоминания для Средневековья. Джанет Коулман представила обзор античной и средневековой философской мысли о памяти в книге «*Ancient and Medieval Memories*» («Античные и средневековые воспоминания», 1992); Лина Больцони продолжила исследование актуальности искусства запоминания для эпохи Возрождения в книге «*La stanza della memoria*» (1995), а Джоселин Пенни Смолл в книге «*Wax Tablets of the Mind*» («Восковые скрижали разума», 1997) связала это старинное искусство с когнитивной психологией. Два автора из перечисленных оказали большое влияние на мои размышления на эту тему. Джек Гуди утверждает, что проводить четкое различие между устной и письменной культурой не имеет смысла; вместо этого он предлагает заменить его различием между устной культурой, с одной стороны, и устной вместе с письменной и печатной — с другой. Результатом является значительно уточ-

ненное понимание того, каким образом функционируют схемы в тех обществах, в которых наличествует умение писать, но сочиняют там все еще в уме. Уточнение, которое предлагает Гуди, может показаться незначительным, однако оно помогает нам отойти от представления, что как только была изобретена письменность, все особенности устной культуры быстро исчезли. Вместо этого такое уточнение позволяет нам увидеть в музыкальной культуре Средневековья богатое и сложное взаимодействие устного и письменного. Для меня особый интерес представляет обсуждение Гуди влияния письменности на ранние просвещенные сообщества: как только вы видите что-то записанное, вы можете анализировать это, сравнивать тексты. Письменность привела к изучению грамматики, к составлению списков и каталогов, сделала возможной иерархическую классификацию объектов. Более того, Гуди показывает, что письменная фиксация не отменяла работы памяти; наоборот, записанная страница позволяла использовать различные способы запоминания материала и текстов. Цитируя Гуди, «что интересно в раннем школьном образовании, так это то, что в тот самый момент, когда от заучивания на память уже можно было отказаться ради определенных целей, на первый план вышло точное, дословное запоминание» [Goody 1987: 234].

Также на мою работу в значительной степени повлияли новаторские труды Мэри Карратерс. Она тоже делает акцент на том, что внедрение письма привело не к утрате необходимости запоминания, но, наоборот, к развитию заучивания наизусть. Она описала это в увлекательных подробностях и объяснила, почему качеством, наиболее похвальным у ученых людей на протяжении всего Средневековья, считалась хорошо развитая память. Ученый музыкант начинал собирать у себя в памяти хранилище и собирал его всю жизнь, чтобы иметь возможность черпать из него в процессе сочинения. Таким образом, процесс композиции состоял не в том, чтобы создать новое, оригинальное произведение (как это стало позднее). «Сочинение — это не акт записывания, — говорит Карратерс, — это внутренний монолог, обдумывание, диктовка, слушание и диалог, “собрание” (*collectio*) голосов из

разных мест в памяти» [Carrythers 1990: 197–198]. Однако, может быть, самое важное в ее работе — демонстрация того, что та же самая техника, которая применялась для заучивания существующих текстов, использовалась и для создания новых произведений. Автор, сочинивший произведение в уме, визуализировал его как написанное на странице, обычно с помощью воображаемой архитектурной формы. Эти представления имеют основополагающее значение для того, чтобы мы понимали средневековый творческий процесс в любой области, включая и музыку.

Представленная работа — попытка ответить на заданные ранее вопросы, вдохновленную наработками множества ученых людей древности и Средневековья и ведомую желанием связать наше понимание того, как средневековая музыка появилась на свет и сохранилась, с тем, что мы знаем о создании и передаче доподлинных текстов вообще. Это исследование не всеобъемлющее, это только начало, предварительная проработка некоторых ключевых аспектов этой обширной темы.

Моя первая глава — это историографический этюд. Для меня становится все более очевидным, что основная причина, по которой музыковеды применяют бетховенские художественные концепции к нотрамской полифонии, связана с тем фактом, что эта область знания была создана замечательным немецким ученым Фридрихом Людвигом, который расшифровал и каталогизировал всю средневековую полифонию. Собственно, он это сделал настолько хорошо, что следующие поколения ученых не подвергли сомнению почти ничего из его доводов и заключений, думая, что он явился основателем точной науки, *Wissenschaft*, формулируя предварительные предпосылки. Детальное изучение его публикаций показало, что он был полон предрассудков эволюционно-прогрессивного толка. Он судил о средневековой полифонии, сравнивая ее с музыкой своего любимого композитора Палестрины, выработал хронологию, основанную на стиле Палестрины, и, в попытке приписать определенное сочинение определенному композитору или установить, какой вариант произведения появился первым, применил к средневековой

музыке критерии, уместные в применении к независимому художественному произведению XIX века. Кроме того, труды Людвига полны белых пятен, и он не смог поставить перед собой некоторые основополагающие вопросы. Он не задумался над тем фактом, что средневековые композиторы постоянно используют один и тот же материал повторно, а также не питал большого интереса к теории музыки и культуре того времени.

Затем я сопоставила работы Людвига с исследованиями его младшего современника, швейцарского ученого Жака Гандшина, который не привнес в исследование музыки ни один из этих предрассудков. Тем не менее власть Людвига над этой областью знания до сегодняшнего дня остается такой сильной, что ученые следующих поколений предпочитали скорее уточнять его вопросы, нежели начать отдавать себе отчет, что многие постулаты исследователя были изначально ошибочными. То, что до настоящего момента почти не существует работ о влиянии умения запоминать на полифоническую музыку, можно поставить в вину именно Людвигу, с его одержимостью поиском фактов и исключением любого культурного контекста<sup>2</sup>.

Основная часть книги состоит из двух разделов: в первом я объясняю, каким образом средневековые музыканты устраивали у себя в памяти архив, во втором — как композиторы использовали этот архив в процессе сочинения. В памяти средневековых музыкантов упомянутый архив состоял из трех разделов, предназначавшихся, соответственно, для песнопений, элементарной теории и контрапункта. В то время как первые два сохраняли свою актуальность со времен Каролингов, контрапункт приобрел значение начиная с XII века. Главный вопрос, на который я попытаюсь ответить, состоит в том, каким образом запоминался специфический материал каждого из этих разделов.

Во второй главе я предполагаю, что музыкальные теоретики и певцы составляли тонарии не только для того, чтобы (как это принято считать) было удобно выбирать переход от антифона к стиху псалма, но и с целью заучивания песнопений наизусть.

---

<sup>2</sup> О запоминании песнопений см. в главе 2.

В тонариях песнопения классифицировались по ладам, затем, внутри каждого лада, по разным вариантам, внутри каждого варианта — по богослужебному назначению, в алфавитном порядке, а также по звуковысотному расстоянию от финалиса (главного тона лада). Обычно сам факт классификации материала означает, что этот материал предназначался для запоминания. Точно такая же деятельность по систематизации в Средние века имела место и в других областях. В общеизвестных трактатах на тему памяти тому, кто хочет запомнить длинный текст (например, псалма), рекомендовалось разделить материал на небольшие фрагменты. Более того, флорилегии (сборники выдержек из античных и библейских текстов) были сгруппированы по темам или в алфавитном порядке и использовались как книги-подсказки для подготовки к проповедям. Цель создания тонариев (певческих книг) и флорилегиев была одна и та же: помочь в запоминании текста.

Третья глава посвящена трактатам по элементарной теории музыки. Овладев распевами, ученики должны были изучить интервалы, диапазоны, а также, начиная с XI века, сольмизацию (систему соответствий определенных слогов и ступеней звукоряда) и гексахорды (шестиступенные звукоряды в диапазоне сексты). В этой главе я рассматриваю не столько то, что они должны были изучить, сколько то, каким образом они запомнили материал. В книгах можно обнаружить разнообразные короткие мнемонические стихи, способствующие изучению интервалов, сольмизационных слогов и т. д. Такое же значение имеет и то, что в стихах часто были написаны целые трактаты — с тем, чтобы помочь ученикам лучше запомнить материал. Наконец, теоретики часто использовали такие древние мнемонические инструменты, как изображения дерева, домика или, что важнее всего, ладони. В старинных рекомендациях по запоминанию предполагалось прежде всего освоить эти инструменты, с тем чтобы впоследствии наполнять их всем, что надо было запомнить. Например, внешний вид ладони использовался для того, чтобы запомнить интервалы и диапазоны, а очертания деревьев — для изучения ладов, а впоследствии и мензуральной системы.

После того как ученики осваивали распевы и элементарную теорию, начиная с XII века (если не раньше) они должны были овладеть исполнением полифонической музыки, а также ее созданием. Это тема четвертой главы. Здесь также моя работа много выиграла от использования трудов ученых, работающих в смежных дисциплинах. Историки математики утверждают, что в арифметических трактатах Средних веков и Возрождения перечислению общих правил уделяется меньше внимания, чем отдельным задачам и способам их решения, в связи с чем ученик, по сути, должен был запомнить весь учебник. То же самое касается и трактатов по контрапункту: читать их нам представляется скучным, поскольку автор занимается каждой нотой звукоряда и перечисляет все возможные консонансы, после чего переходит ко всем возможным интервалам и перечисляет все возможные консонансы для них. И снова с тем, чтобы облегчить процесс запоминания, авторы и переписчики используют разнообразные графические средства. Затем консонансы сводятся в таблицы, очень похожие на нашу таблицу умножения, что также помогает выучить их легко и точно. Таким образом, музыканты не столько изучали общие правила, сколько запоминали разные способы составления мелодических формул.

В связи с запоминанием таблиц консонансов и интервальных последовательностей ставится интересный вопрос сопоставления сочинения в уме и на бумаге, посредством чего совершается переход ко второй части этой книги. Джек Гуди указывает, что древнеегипетские математики совершали действие умножения только письменно, шаг за шагом, тогда как, выучив таблицу умножения, мы в наше время можем решать довольно сложные задачи в уме. Таким образом, умение писать не отменяет вычислений в уме. Ситуация в музыке отличается от этого немногим: выучив консонансы, основные последовательности интервалов и целые фразы, ученики оказывались в состоянии мысленно составлять целые произведения без необходимости фиксировать их на бумаге.

Во второй части книги речь идет о том, как искусство запоминания влияло на сочинение музыки. В пятой главе я исследую

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)