

Дмитрий Голдобин

## ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ФАКТУРЫ В НЕМЕЦКИХ ОРГАННЫХ ИНТАБУЛЯЦИЯХ XVI–XVII ВЕКОВ

В западноевропейском инструментальном репертуаре XVI и начала XVII века одно из первых мест (если не первое) занимают обработки разного рода вокальных сочинений, в том числе сложных полифонических произведений — 4-, 5-, 6- и даже 8-голосных. Критерии «вокальности» и «инструментальности» в эпоху Возрождения не были такими, как в наши дни — в частности, мотет или полифоническая шансон могли исполняться как чисто вокально, так и с инструментами (играющими партии голосов) или даже чисто инструментально (см.: [5, 3]). Однако определенный водораздел все же лежал между голосами и мелодическими инструментами (духовыми, струнными смычковыми), использовавшимися для их замены или дублирования, — с одной стороны и *многоголосными* инструментами (клавишными, арфой, лютней), способными одновременно исполнить несколько или даже все голоса подобного произведения, — с другой. Участие в исполнении полифонического произведения мелодических инструментов, в принципе, не требовало никакой особой транскрипции: инструменталисты могли исполнять его по тем же нотам, что и певцы. Но чтобы сыграть это сочинение на клавире или на лютне, как правило, следовало выполнить особую инструментальную аранжировку — *интабуляцию*<sup>1</sup>. Главная причина этого — разница в нотации. Полифоническая музыка эпохи Возрождения чаще всего копировалась, издавалась, распространялась в отдельных голосах, что удобно для ансамблевого

---

Голдобин Дмитрий Юрьевич — кандидат искусствоведения, преподаватель консерватории г. Канны (Франция)

музицирования (в котором каждый участник поет или играет один голос), но малопригодно для одновременного исполнения нескольких голосов одним человеком (см.: [1, 31–32, 46–47]). Начиная с XIV века появляются разного рода специфические, инструментальные формы нотации — *табулатуры*<sup>2</sup>, сначала для органа (см.: [13, 3–8]), а затем (на рубеже XV–XVI веков) также для лютни и родственных ей инструментов. Их цель — не только приспособление к техническим возможностям каждого конкретного инструмента и к навыкам исполнителя, но и облегчение одновременного чтения нескольких голосов, партии которых либо сводятся в своего рода партитуру (немецкая и испанская органные табулатуры; см.: [1, 75–88; 13, 5–8]), либо особо не выделяются, но перерабатываются в общую инструментальную фактуру в условиях нотации, которая скорее подсказывает, как исполнить тот или иной звук (какой рукой, в какой позиции на грифе и т. д.), чем дает представление о голосоведении (двустрочные клавирные нотации, лютневые табулатуры).

Во многих видах инструментальной нотации (все лютневые табулатуры, немецкая и испанская органные) наряду с нотными символами или вместо них используются цифры и/или буквы. Собственно, именно за такими способами записи в современном музыковедении закреплён термин *табулатура*. Однако в XVI–XVII веках это слово использовалось в более широком смысле: момент инструментальной идиоматичности был важнее вопроса об элементах нотации (ноты, буквы или цифры). Поэтому для лучшего понимания последующего материала предлагаю рассмотреть два принципа, на которых основано большинство видов инструментальной нотации полифонической музыки.

1. *Принцип партитуры*. Свойство партитуры — горизонтальность, наглядность голосоведения. Каждый голос сохраняет индивидуальность, его линия хорошо прослеживается и не смешивается с линиями других голосов. Собственно партитура (нотная) широко использовалась в конце XVI — начале XVIII века для записи органно-клавирной музыки [1, 89–95; 4, 16–20] (самый поздний значимый пример — первое издание «Искусства фуги» И. С. Баха). Но и в других формах нотации мог применяться партитурный принцип. Например, испанская органная табулатура XVI–XVII веков (*cifras*), в которой вместо нот использовались цифры, чаще всего предстаёт как партитура из нескольких (от 2 до 6) цифровых строчек — согласно количеству голосов [1, 75]. В немецкой органной табулатуре (см. ниже) партитурный принцип также часто присутствует.
2. *Принцип табулатуры*, в старинном значении этого слова. Основным признаком табулатуры, как ее понимали в XV–XVII веках, является не столько использование букв и цифр (ибо многие чисто нотные типы записи клавирной музыки также зовутся табулатурами), сколько инструментальная идиоматичность и практическое удобство: она отражает инструментальную технику, помогает исполнителю быстро найти нужные клавиши или позиции на грифе — но порой в ущерб другим показателям (скажем, ясности голосоведения). Самый яркий пример, несомненно, — лютневые и гитарные табулатуры, графически представляющие гриф инструмента

<sup>1</sup> Новолат. *intabulatio* (букв. «запись на дощечку — *tabula*»), ит. *intavolatura*, англ. *intabulation*, фр. *mise en tablature*, нем. *Intabulierung* (или *Intavolierung*). Термин восходит к слову *табулатура*. Подробнее см. в [3, 6–7].

<sup>2</sup> Лат. *tabulatura*, ит. *intavolatura*, фр. и англ. *tablature*, нем. *Tabulatur*.

и позиции пальцев на нем, но не содержащие почти никакой информации о реальной высоте нот, их точной длительности, о линии каждого голоса и т. д. Однако и самые обычные виды клавирной нотации — двустрочные — содержат элемент табулатурности, ибо показывают разделение фактуры между руками исполнителя и одновременность либо последовательность исполнения тех или иных нот лучше, чем полифоническую структуру. Неудивительно, что в Италии, Франции, Нидерландах XVI–XVII веков их также называли табулатурами [1, 88; 13, 3, 5].

Партитурный и табулатурный принципы не обязательно исключают друг друга. Испанская и немецкая органные табулатуры, изначально основанные на практическом, «табулатурном» принципе — нумерации клавиш инструмента при помощи цифр или алфавита, — зачастую предстают как цифровые или буквенные «партитуры», хорошо отражающие количество голосов и их поведение. Немецкая лютневая табулатура — единственная из лютневых табулатур, не воспроизводящая графически гриф инструмента<sup>3</sup>, — также способна отразить голосоведение по партитурному принципу (хотя на деле немецкие лютнисты очень редко пользовались этой возможностью).

В настоящей статье ставится задача проследить, как взаимодействуют табулатурный и партитурный принципы в немецкой органной табулатуре. Исследование проводится на материале интабуляций вокальной полифонии XVI–XVII веков. Мы увидим, каким трансформациям подвергается полифония вокальных моделей при инструментальной обработке, и попытаемся проследить причины и логику этих трансформаций.

Существует две разновидности немецкой органной табулатуры: так называемая «старая» (далее — старонемецкая табулатура, или СНТ) и «новая» (новонемецкая табулатура, ННТ) [1, 84–87; 4, 22–37]. СНТ использовалась примерно до середины XVI века. Ее принцип: верхний голос произведения записывается нотами, остальные голоса подписываются под нотным станом с помощью букв; число буквенных строчек соответствует количеству голосов (исключая верхний). Буквы табулатуры обычно имеют октавные знаки (прописные буквы соответствуют большой октаве, строчные — малой; одна черта над буквой означает первую октаву, две черты — вторую). Ритм нижних голосов выписывается с помощью нотных штилей, проставляемых сверху от букв (пример 1).

СНТ — старейшая из известных видов органно-клавирной нотации, и место ее происхождения неизвестно. Примитивные формы СНТ (без октавных и ритмических знаков в нижних голосах) известны с XIV века, причем не из немецких источников<sup>4</sup>. В основу самой идеи этой нотации легла, по-видимому, весьма простая операция: взять листок, на котором записан верхний голос некоего

<sup>3</sup> Во всех остальных лютневых табулатурах линии «нотного стана» символизируют струны инструмента; положение цифр или букв на определенных линиях, таким образом, показывает, на каких струнах следует извлекать соответствующие звуки. Это очень практично с технической точки зрения, но исключает наглядность голосоведения. В немецкой лютневой табулатуре «нотного стана» нет вовсе: каждая позиция (определенный лад на определенной струне) имеет отдельное буквенное или цифровое обозначение. Обучиться чтению этой табулатуры сложнее, но остается возможность организовать буквы и цифры в несколько строчек — «партитурно», в соответствии с количеством голосов. Ею отчасти пользуются С. Охзенкун (Ochsenkun; см. каталог источников в конце статьи) и, в меньшей степени, Х. Нойзидлер (Newsidler 1536 и др. публикации).

<sup>4</sup> См. клавирные пьесы из «Robertsbridge Codex» (London 28550).

1a

Старонемецкая органная табулатура. А. Шлик. «Да расет»<sup>5</sup>

**Дарасет.**

g f g b z b a  
g d g d c b g a b c d c d b f e

16

Транскрипция

вокального произведения (ведь полифоническая музыка в XIV–XVI веках копировались в отдельных голосах, хотя и выписанных, как правило, на развороте одной и той же тетради) и подписать снизу от нотоносца 1–2 (позднее – и 3) других голоса буквами, чтобы облегчить их одновременное чтение при исполнении на органе [3, 156].

В своем зрелом виде СНТ дает наглядное представление о голосоведении. В примере 1 каждый голос идеально прослеживается, в том числе и в моменты перекрещивания (см. альт и тенор в тактах 4 и 6–7), то есть и в табулатурной нотации полностью сохраняется партитурный принцип записи голосов. В данном случае они располагаются друг под другом в нисходящем порядке (кантус-альт-тенор-бас). Однако не все органисты конца XV – начала XVI века придерживались такой системы. Иногда непосредственно под верхним голосом (кантусом) подписывали тенор и лишь затем – альт («контратенор»). Эту схему можно видеть, в частности, в примере интабуляции четырехголосной песни (Lied) «O heylige onbeflecte» («О святая непорочная») из трактата С. Вирдунга

<sup>5</sup> «Даждь мир». Schlick, p. 49.

«Musica getuscht» [15, f. Iv; 2, 45]. Х. Бухнер в «Fundamentum» (ок. 1525) предлагает иную диспозицию, в еще меньшей мере согласующуюся со звуковысотностью: кантус-бас-тенор-альт<sup>6</sup>. Ей следуют многие немецкие источники первой трети XVI века: табулатуры Х. Коттера (Basel F.IX.22), Л. Клебера (Berlin 40026), О. Хольцаха (Basel F.IV.26[c]), К. Хёра (Zürich Z.XI.301)<sup>7</sup>. Впрочем, после 1540 года расположение тенора и/или баса над альтом не встречается. Какой бы ни была схема расположения голосов, их индивидуальность в табулатурах начала XVI века сохраняется, а голосоведение зрительно прослеживается.

«Новонемецкая» табулатура (ННТ) появляется около середины XVI века. Ее отличие от СНТ — в отмене нотной строчки для верхнего голоса. Отныне все голоса записываются одинаково — буквами (пример 2).

2a Новонемецкая органная табулатура. Б. Шмид (сын).  
Интабуляция 4-голосной канцонетты Р. Джованелли «Bella d'amor»<sup>8</sup>

Num. 50.  
*Bella d'amor.*  
à 4.  
*Roggiero Giovannello.*

|     |    |      |      |     |     |
|-----|----|------|------|-----|-----|
| FFF | FF | FFFF | J    | J   | FFF |
| axa | ax | fδg  | α    | α   | ααg |
| FFF | FF | FFFF | J    | FFF | TT  |
| PPP | Pg | ααgg | P    | fPf | P P |
| FFF | FF | FFFF | J    | FFF | TT  |
| δδδ | δδ | PPP  | δ    | fδf | δ δ |
| FFF | FF | FFFF | FFFF | J   | TT  |
| δδδ | δg | PδC  | δδfδ | α   | δ δ |
|     |    |      | Pgαg |     |     |

26 Транскрипция

The image shows a musical transcription of the organ tablature. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords and single notes, while the bass staff contains a more complex rhythmic and melodic line. The transcription is in common time (C) and features a key signature of one sharp (F#).

Развитие полифонии в XVI веке шло по пути, с одной стороны, увеличения количества голосов, с другой — равномерного распределения мелодической функции между всеми ними. В этих условиях нотационное выделение верхнего голоса теряет всякий смысл [8, 114]. Развитие нотопечатания, по-видимому, тоже внесло свою лепту: буквенную табулатуру печатать очень просто, наличие же нотной строчки существенно усложняет операцию, требуя специального нотного шрифта [4, 32].

ННТ способна так же наглядно, «партитурно» представить полифонию, как и СНТ. Благодаря этой особенности она не осталась исключительно инструментальной нотацией: как мы увидим ниже, источники XVII века иногда представляют не только инструментальные обработки (интабуляции) вокальной полифонии, но и собственно вокальные партитуры, записанные этим способом.

<sup>6</sup> Buchner, Punctus 3.

<sup>7</sup> См. [8, 42]. О вероятных причинах возникновения разных диспозиций голосов см. [3, 48–49].

<sup>8</sup> «Прекрасная, любовию...»: Schmid, f. H4v.

Однако с середины XVI века (и даже несколько ранее) в источниках, нотированных в немецкой органной табулатуре, прослеживается обратная тенденция: партитурный принцип отражения полифонии, делающий наглядной горизонтальную целостность каждого голоса, во многих случаях приносится в жертву практическим соображениям, нацеленным на простоту чтения и техническое удобство исполнения. То есть собственно «табулатурный» принцип начинает преобладать над «партитурным». Варианты такой табулатуры могут существенно различаться — от записи, формально сохраняющей постоянное количество голосов и имеющей (но обманчиво!) «партитурный» вид, до упрощенных и фактурно сокращенных версий, нотирующих лишь верхний голос и бас произведения. Постараемся рассмотреть разные методы переложения полифонии в органную табулатуру в их историческом контексте, а также роль этих методов в музыкальной практике.

**1. Копирование всех голосов полифонии в неизменном виде в буквенные строчки.** Результат: «буквенная партитура», в которой, как и в табулатурах начала XVI века, поведение каждого голоса идеально прослеживается. В подобного рода источниках орнаментация (которую инструменталисты эпохи часто вносили в переложения вокальных произведений) или отсутствует полностью (Pelplin 304–8 & 308a), или спорадична (отдельные пьесы в Vilnius 284). «Буквенная партитура» — не самый распространенный тип табулатуры, но, без сомнения, наиболее многофункциональный. По ней можно изучать произведение, дирижировать его хоровым или вокально-инструментальным исполнением (особенно если словесный текст подписан), аккомпанировать или играть соло (на ходу упрощая фактуру и внося диминуции)<sup>9</sup>. По всем параметрам подобные табулатуры напоминают не столько специфически клавирные источники других стран, сколько получающие всё большее распространение в конце XVI и в XVII веке партитурные собрания вокальной музыки [1, 70–73, 96–104; 11]. Действительно, буквенная нотация использовалась в Германии XVII века не только в органно-клавирной культуре, но и для записи вокальных или вокально-инструментальных сочинений<sup>10</sup>. Еще в 1707 году Андреас Веркмайстер описывает использование хоровыми дирижерами (Directores) табулатуры в качестве партитуры<sup>11</sup>. Все это позволяет расценивать источники, перелагающие вокальную полифонию (в том числе рассчитанную на большое количество голосов: 8, 12 и более) в ННТ без изменений и зачастую — с текстом<sup>12</sup>, не столько как органные рукописи, сколько как просто собрания вокальной музыки, аналогичные итальянским партитурам, то есть составленные в целях коллекционирования музыки, ознакомления с нею и изучения ее (с помощью или без помощи клавишного инструмента), дирижирования и аккомпанирования (см. ниже), а не только (и, может быть, не столько) в целях собственно органного исполнительства. Показательно, что, параллельно

<sup>9</sup> Функции и способы использования табулатурных переложений подробнее описаны в [8, 129–145].

<sup>10</sup> См., к примеру, рукописи Густафа Дюбена, выполненные в 1660–1680-е годы и содержащие вокальную музыку различных авторов XVII века — Шютца, Хаммершмидта, Фробергера, Букстехуде, Кариссими, Легренци и пр., — нотированную в ННТ (Uppsala Vmhs 077–186).

<sup>11</sup> См. [8, 129].

<sup>12</sup> Текст, правда, обычно выписан лишь единожды для всех голосов сразу, а не для каждого голоса отдельно. Поэтому подобные «партитуры в табулатуре» вряд ли использовались непосредственно певцами, но вполне могли служить подспорьем капельмейстеру.

тому как в Италии и других романоязычных странах (а также в Англии) в конце XVI и в XVII веке растет число нотных партитур, в Германии и на востоке Европы примерно в то же время распространяются подобные табулатурные собрания (они играют роль партитур). Пожалуй, наиболее замечательный пример — польские рукописи из Пельплина (Pelplin 304–8, 308a), содержащие «буквенные партитуры» как вокальной, так и чисто инструментальной полифонии (итальянских инструментальных канцон).

С практической точки зрения ННТ имеет как преимущества, так и некоторые слабости. С одной стороны, мелодическое движение в ней не так наглядно, не так графично, как в мензуральной нотации, и, к примеру, быстрые мелодические пассажи труднее прочесть с листа. С другой стороны, не возникает проблемы множественности ключей и связанной с этим путаницы в голове исполнителя. К тому же ННТ (как и испанские *cifras*) гораздо экономнее обычной партитуры в использовании пространства на бумаге — в среднем в четыре раза. Без сомнения, благодаря этому преимуществу (меньше «переворотов», да и просто экономия материала!), а не только в силу традиции, ННТ становится в Германии способом записи не одной лишь органной музыки, но также хороших и ансамблевых сочинений — для нужд аккомпаниатора и дирижера. Если Италия рано переходит к редуцированным формам нотации аккомпанемента — *basso continuo* и сокращенной партитуре, содержащей лишь крайние голоса [1, 158–164], то в Германии и других странах, где бытовала ННТ, для инструментального (в первую очередь органного) сопровождения вокальных полифонических произведений в XVII веке часто используется интабуляция [8, 131–136]. Буквенная интабуляция в Германии и Польше долго составляла конкуренцию *basso continuo* — причем, в силу экономии бумаги, с еще большим успехом, чем партитура в Италии. Ситуация меняется лишь во второй половине XVII века, когда гармонический *basso continuo* превращается в такую же устойчивую и традиционную практику, какой до того были полифоническое письмо и интабулирование. Интабуляция типа «буквенной партитуры», как и партитура нотная, позволяет визуально проследить все голоса произведения и исполнить аккомпанемент более совершенный, лучше принимающий во внимание детали композиции. Некоторые авторы эпохи особенно настаивают на преимуществах табулатуры или партитуры перед *basso continuo*, так как, по их мнению, оптимальным инструментальным аккомпанементом для контрапунктического произведения является простое дублирование всех голосов. Например, Г. Шютц в предисловии к Псалмам Давида (1619) настаивает на том, чтобы для аккомпанирования хотя бы части произведений прилежный органист подготовил партитуру (цит. по: [9, 52]). Для других же авторов (в частности, для М. Преториуса) и *basso continuo*, и нотная или буквенная партитура являются равно пригодными формами нотации аккомпанемента (цит. по: [9, 52, 56]).

**2. Адаптация музыкального текста к нуждам клавирного исполнительства.** Те или иные отличия от вокальной модели имеются в большинстве немецких интабуляций конца XVI и XVII века. В простейшем случае ни одна нота оригинала не меняется, но в тех местах, где голоса перекрещиваются, ноты перераспределяются между строчками табулатуры в соответствии с реальной высотой звучания, и голоса интабуляции «раскрещиваются», оказываясь результирующими из отрывков двух или более голосов оригинала. Также унисоны между двумя голосами вокального оригинала часто предстают в табулатуре как нота в одном



голосе и пауза — в другом. Таким образом, чисто «механически» отступлений от оригинала нет, вся гармония сохраняется, но контрапунктическая ясность приносится в жертву удобству «вертикального» чтения табулатуры.

Первые образцы подобного подхода датируются еще первой половиной XVI века. Пример 3 почерпнут из источника, восходящего к 1538–1548 годам и нотированного в СНТ, — рукописи Яна из Люблина (Kraków, 1716). Перед нами — интабуляция модной в те годы четырехголосной шансон Пьера Сандрена «Doulce memoire». Помимо развитой орнаментации («диминуций», или «колоратур»), в основном сосредоточенной в верхнем голосе, но иногда касающейся и других (бас в т. 1, бас, тенор и альт в т. 4–5), обращает на себя внимание голосоведение в т. 4. В то время как в вокальном оригинале альт («контратенор») и тенор здесь перекрещиваются, Ян из Люблина их «раскрещивает», располагая ноты по вертикали в соответствии с реальной высотой звучания, но при этом разрушая целостность мелодических линий голосов: *d<sup>1</sup>* из тенора переходит в альт (2-я половина т. 4), *a* же из альты, наоборот, оказывается в теноре (с диминуцией). В начале т. 5 упразднен унисон альты и тенора на ноте *c<sup>1</sup>*: вместо нее тенор обработки «крадет» у баса ноту *a*, бас же при этом паузирует.

3

П. Сандрен — Ян из Люблина. «Doulce memoire»<sup>13</sup>

Jan z Lublina

Sandrin

Doul - - ce me - moi - re en

4

orig. c

plai - - sir con - su - me - - e

<sup>13</sup> «Сладкое воспоминание»: Kraków 1716, f. 197v.



Что дает подобный подход? Ведь четырехголосная шансон могла бы быть записана в табулатуре как в «буквенной партитуре», так же чисто и безупречно с точки зрения контрапункта, как наш пример! Вероятно, в определенный момент развития органно-клавирной техники и нотации практические, собственно «табулатурные» соображения — такие, как быстрота чтения, удобство исполнения на клавишном инструменте, большая наглядность в разделении средних голосов между руками музыканта (то, чем немецкие табулатуры по природе своей не отличаются) — начинают представляться более важными, чем полнота отражения полифонии. Некоторые органисты приходят к идее сознательного упрощения фактуры на письме. Внешне их табулатуры по-прежнему выглядят как «буквенные партитуры» с постоянным количеством голосов, но впечатление это, как мы только что видели, бывает обманчиво. Обнаружить «обман» зачастую можно, лишь сравнив обработку с оригиналом.

В середине XVI века примеры, подобные приведенному, еще нечасты. Они попадают значительно более регулярно в источниках второй половины и конца века, нотированных в ННТ, — начиная с публикаций Э. Н. Аммербаха (Ammerbach 1571, 1575, 1583). Причем, если в 4–5-голосных произведениях «раскрещивания» голосов и прочие упрощения фактуры в общем-то не очень затмевают полифоническую идею оригинала, то в обработках многоголосных вокальных композиций (на 8–12 голосов и более), количество которых во второй половине века неуклонно возрастает, результат оказывается совсем иного порядка.

Это легко можно увидеть в примере 4 — интабуляции 8-голосного рождественского мотета Палестрины «Hodie Christus natus est» из печатной табулатуры Якоба Пэ.

Пэ транспонирует мотет на квинту вниз (указывая это в заголовке: «Sub diapente»), что было весьма распространено в его эпоху при пении и при интабулировании пьес, записанных в высоких ключах [1, 112–136; 3, 36–39; 10; 12]. Вступительный раздел модели, в котором звучат только четыре голоса из восьми, передан органной версией, если не принимать во внимание орнаментацию, довольно точно. Различие в диспозиции нижних голосов, бросающееся в глаза с первых тактов, объясняется тем, что Пэ игнорирует двухголосную структуру (*cori spezzati*) оригинала и изначально располагает голоса табулатуры лишь в соответствии с ключами (от высоких к низким). Практическая направленность обработки, однако, заявляет о себе с самого начала. Во-первых, там, где два голоса «мешают» друг другу на клавиатуре, Пэ предпочитает прерывать или заменять длинные ноты одного из них паузами, не придерживаясь длительностей оригинала (т. 1: 3-й голос; т. 2–3: верхний голос и т. д.); отмечу, что подобный формализм ритмической нотации (применительно к специфике исполнения на клавишном инструменте) характеризует очень многие немецкие табулатуры (мы ее уже видели в примере 3, т. 5). Во-вторых, буквы у Пэ располагаются друг над другом в строгом соответствии с высотностью, не отражая перекрещивание голосов оригинала. Так, в самом начале мотета второй голос Палестрины (*Septima pars*) поет выше первого (*Cantus'a*): табулатура «исправляет» их взаиморасположение. Моменты, когда голоса оригинала то скрещиваются, то раскрещиваются, меняясь местами (т. 5, 7 и др.), в обработке теряют музыкальный смысл, ибо мелодическое движение пропадает, остается лишь серия аккордов. Пэ отчасти «спасает» музыку при помощи мелодической орнаментации.

4

Палестрина — Я. Паэ. «Hodie Christus natus est»<sup>14</sup>

121

Paix

2 3 4

Palestrina  
(Libro 3  
dei motetti,  
1575)

C.I.  
C.H.

Ho - di e Chri - - - stus na - tus

5 6 7 8 9

est, no - e, no - e, no - e, no - e...

<sup>14</sup> «Днесь Христос родися»: Paix, f. 46.

Musical score for measures 10-13. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is in the bass clef. The lyrics are: Ho - di - e Chri - - - stus na -

Musical score for measures 14-19. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is in the bass clef. The lyrics are: tus est no - e, no - e, no - e, no - e, noe

Со вступлением второго 4-голосного хора положение осложняется. Пэ слегка путается в диспозиции нижних голосов, продолжая линию своего седьмого голоса (Quintus оригинала) материалом иного голоса — Sextus'a — Палестрины (т. 10–11 и следующие). Но настоящая путаница характеризует моменты переключки двух хоров, а также не столь частое у Палестрины полное восьмиголосие (т. 14–19). Лишь крайние голоса Пэ примерно соответствуют Палестрине. Остальные со всей очевидностью воссозданы на основе гармонии оригинала и редко имеют вид осмысленных мелодических линий. Конечно, крайне трудно передать на клавире восьмиголосную полифонию и невозможно — переключки двух хоров, голоса которых поют примерно в одних и тех же тесситурах.

Но голосоведение Пэ отличается особой случайностью, хаотичностью: он то добавляет ноты к гармонии (*g* шестого голоса в т. 15 и пятого в т. 16), то, наоборот, убирает (отсутствие полного восьмиголосия в т. 18–19), а иногда опускает мелодически значимые мотивы (*c<sup>1</sup>-c<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>* пятого голоса — альты — Палестрины, т. 15–16). Складывается даже впечатление, что интабуляция восьмиголосия выполнена более на слух или по памяти (и скорее гармонической, нежели полифонической), чем на основе серьезной письменной работы с комплектом голосов<sup>15</sup>.

Как представляется, в этой и в иных обработках многохорных сочинений (8- и даже 12-голосных) Пэ пытался одним выстрелом (из аркебузы) убить двух зайцев: сохранить видимость 8-(12)-голосия и облегчить задачу исполнителя, расположив все ноты по высотному ранжиру и адаптировав фактуру к рукам. Мне кажется, он все же не достиг того, чего хотел, ибо, во-первых, в подобной нотации полифония оригинала безвозвратно утеряна — исполнитель получает о ней очень смутное представление, а во-вторых, упрощения (как в двустрочных клавирных нотациях) тоже не получается, так как семи-восьмистрочная табулатура остается трудной для чтения, причем из-за хаотичности многоголосия — даже в большей степени, чем если бы голосоведение оригинала было сохранено.

**3. Отказ от партитурного принципа.** Многие табулатуры конца XVI и XVII века идут дальше, чем у Пэ, в деле упрощения и приходят, на мой взгляд, к более действенным результатам, сравнимым с теми, что достижимы в двустрочных клавирных нотациях (таких, как итальянская и французская). Принцип строгой зависимости вертикального расположения нот от звуковысотности остается неизменным, даже если приходится жертвовать ясностью имитационных вступлений голосов. Средние голоса лишь приблизительно соответствуют линиям оригинала, осуществляя в основном только гармоническое заполнение. Но постоянное количество строчек в табулатуре более не соблюдается (исчезает видимость «буквенной партитуры»), и, как правило, пьесы с большим количеством голосов «низводятся» до 4- или, в крайнем случае, 5-голосных. Так поступает, в частности, Бернхард Шмид (сын) в интабуляциях 5–6-голосных вокальных произведений. В примере 5 лишь расположение голосов (в том числе паузирующих) в начале органной обработки дает представление о шестиголосии оригинала. В дальнейшем пьеса Шмида преимущественно 5-голосна, и линии голосов табулатуры (временами плавно перетекающих один в другой) зачастую очень мало напоминают таковые в мадригале Стриджо (см. в особенности т. 3–5). Шмид и многие другие органисты его эпохи, кажется, склонны слышать обрабатываемую пьесу прежде всего «вертикально», рассматривать ее

<sup>15</sup> См. в [3, 32] гипотезу о практике «бесписьменной интабуляции» — выучивании произведения наизусть по голосам — и [3, 62–63] о ее влиянии на письменные источники.

как последовательность гармоний; из горизонтальных структур вокального оригинала остаются в основном лишь контурное двухголосие (сопрано и бас, более или менее орнаментированные) и отдельные, наиболее важные и выразительные мотивы средних голосов (в частности, имитационные вступления, да и то не все, как это видно из примера 5, т. 2–4).

5

А. Стриджо — Б. Шмид (сын). «Nasce la pena mia»<sup>16</sup>

Na - sce la pe - - - - - na mi -

7

a, Na - sce la pe - na mi - - - - - a

<sup>16</sup> «Рождается мое страдание». Schmid, №60 (f. K6v).

Описанный метод переложения получает большое распространение в табулатурах после 1600 года — как в сольных виртуозных, богато орнаментированных интабуляциях (Г. Шайдеман, Д. Штрук<sup>17</sup>), впрочем, не особо многочисленных в эту эпоху, так и в довольно простых обработках, неорнаментированных или слабо орнаментированных, составляющих основную массу репертуара табулатурных собраний. В Torino Foà 4–5 модели на пять голосов нередко приводятся к 4-голосию, а на шесть и более голосов, соответственно, — к 5-голосию. Кроме того, в этой рукописи, как и во многих других источниках, можно заметить то, что К. Джонсон называет *compression* (ужиманием, стягиванием: [8, 124]). Речь идет о многохорных композициях, при транскрипции которых, например, чередующиеся фразы двух 4-голосных хоров изложены не на восьми строчках (как в полной партитуре или как в табулатурах типа Pelplin), а всего на четырех. В изложении восьми- или двенадцатиголосного тутти методы, принятые в разных источниках, различаются. Некоторые ранние табулатуры (Basel F.IX.44) сохраняют полное 8-голосие («доразвивая» табулатуру до восьми строчек). В туринских рукописях (Torino) многоголосие слегка сокращается. В табулатуре же Й. Вольца (Woltz) — последнем в истории печатном издании в ННТ — фактура почти нигде не выходит за пределы 4-голосия. Цифры 1, 2, (3) обозначают, какому хору принадлежит данный материал. Буква O означает тутти (*Omnes*), причем линии голосов в нем — результирующие, то есть составлены из нот, принадлежащих голосам разных хоров оригинала (пример 6). Произведения с количеством голосов до двенадцати включительно Вольц преобразует в 4-голосные, причем местами довольно неудачно, с немалыми гармоническими «пустотами» — несомненно, хороший органист, используя это издание, сам дополнял гармонию консонансами. 7-голосный мотет «*Dominus illuminatio mea*» Эрбаха (№29), правда, интабулирован 5-голосно. 5-голосным же оказывается четыреххорный 19-голосный «*Vuccinate in neomenia tuba*» Джованни Габриели (№85), что логично, так как в данном случае три из четырех *cori spezzati* Габриели 5-голосны. В том виде, в котором все эти композиции предстают у Вольца, — простые, неорнаментированные переложения, сохраняющие от вокального оригинала в основном лишь гармонию, — они представляют, как мне кажется, мало ценности в качестве сольного органного репертуара, но могут оказаться удобными для аккомпанирования (см. выше).

<sup>17</sup> См. анализ шайдемановской обработки мотета Х. Л. Хасслера «*Verbum caro factum est*» в [3, 278–283].

3. (2.) O.

Woltz

Gabrieli

хор II

Plau - di - te, Ju - bi - la - te De - o, om - nis ter - -

хор I

Plau - di - te, om - nis ter - -

хор III

Plau - di - te, om - nis ter - -



6 3. 2. 1(+). 2. O.

Woltz

Gabrieli

II

ra: al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja

I

ra: al - le - lu - ja, al - le - lu - ja

III

ra: al - le - lu - ja, al - le - lu - ja

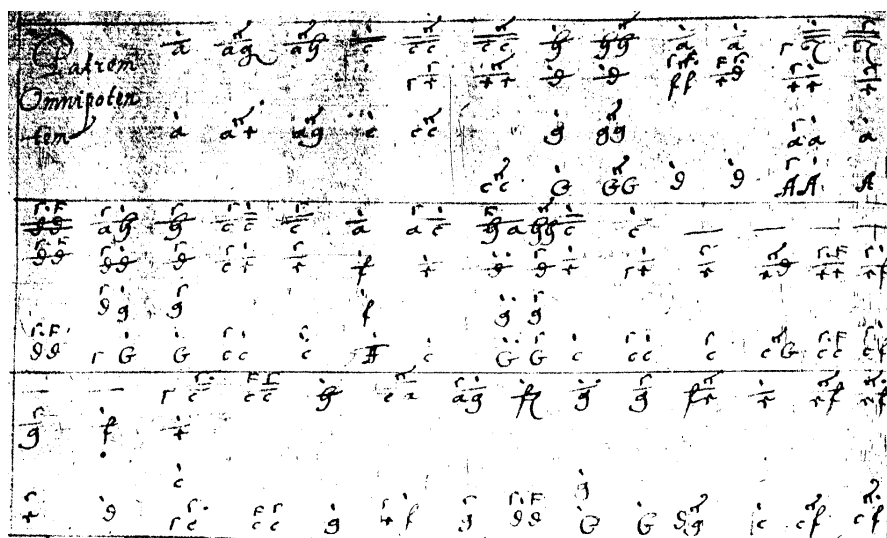
<sup>18</sup> «Воскликните Богови вся земля» (Псалом 99). Woltz, №77 (f. N3v-N4).



4. Двухголосная редукция (контурное двухголосие: сопрано и бас). Упрощение многоголосной фактуры при интабулировании может быть и более существенным. Даже 4-5-голосные сочинения зачастую интабулируются с «дырами» — более или менее значительными пропусками в средних голосах, гармоническое заполнение которых, по-видимому, предоставлялось исполнителю (пример 7).

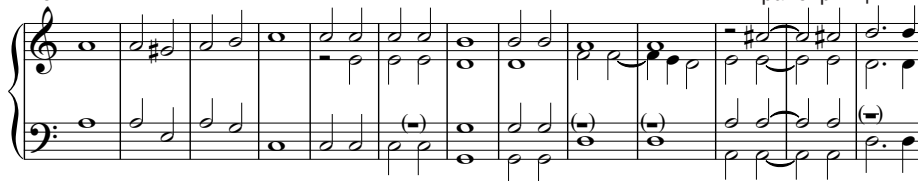
7a

«Patrem omnipotentem»<sup>19</sup>



76

Транскрипция:



14



28



<sup>19</sup> «...Отца Вседержителя...». Vilnius 284, f. 36v.

Предельным случаем можно считать интабуляцию лишь контурного двухголосия — сопрано и баса (как в конце примера 7) — или же результирующих линий, составленных из крайних (верхних и нижних) нот многохорных композиций. Иногда 8-голосие сокращается до 4-голосия, представляющего собой линии сопрано и баса каждого из двух хоров (рукопись Даниэля Шмидта Berlin 40158). Такого рода переложения, конечно, вряд ли пригодны для игры соло, для дирижирования или для изучения музыки. Они, несомненно, предназначались для сопровождения хору на органе и — так же, как зачастую и полные «буквенные партитуры», — представляли собой альтернативу *basso continuo* [8, 134–135], но еще более простую, требующую меньших затрат труда по переписыванию и, впоследствии, по переворачиванию нот. Их точный итальянский эквивалент — партитуры крайних голосов, часто использовавшиеся в начале XVII века для нужд сопровождения (см.: [1, 161–162]). Играя по такой редуцированной партитуре или табулатуре, органист, конечно, осуществлял гармоническое заполнение крайних голосов по принципам *basso continuo*.

Подведем некоторые итоги. Как мы видели, методы переложения вокальной полифонии в органную табулатуру и само понимание специфики табулатуры как нотации меняются довольно существенным образом на протяжении XVI–XVII веков. Если в источниках начала XVI века каждая строчка табулатуры, как правило, отражает тот или иной голос полифонического ансамбля точно и в целостности (партитурный принцип), то начиная с середины века, а в особенности в его конце и в XVII столетии методы транскрипции становятся более разнообразными и часто более свободными. Иногда, как и прежде, голоса полифонии точно переводятся в табулатурные строчки, создавая «буквенную партитуру» — скорее полифункциональную, чем специфически органную транскрипцию. Но во многих случаях, если не в большинстве, партитурному принципу предпочитается собственно табулатурный, упрощающий (и искажающий) полифонию на письме в целях большей простоты чтения, исполнения, а также копирования. Упрощения бывают в основном двоякого рода: (1) «раскрещивание» голосов полифонии для облегчения чтения табулатуры и распределения оных голосов между руками; (2) сокращение количества голосов, в первую очередь при переложении произведений на шесть и более голосов (а в особенности — многохорных). Крайняя степень выражения этих тенденций — пересочинение всей многоголосной фактуры на основе гармонии оригинала (пример 5, т. 3–5; пример 6) или сведение полифонии к контурному двухголосию. Как представляется, единственной возможной сферой употребления переложений этого последнего рода было сопровождение хору или ансамблю.

Во многих источниках (в частности, среди исследованных мною лично, в ркп. Vilnius 284 и 286) разные способы переложения — полная «буквенная партитура» с орнаментацией или без нее, табулатура с «раскрещенными» голосами, с той или иной редуцированной количества голосов — постоянно перемежаются, отражая многообразие подходов, зависевшее, по-видимому, от конкретной цели переложения (сольное органное исполнение, руководство хором, аккомпанемент). Можно также заметить, что инструментальные полифонические модели — паваны, гальярды, канцоны — обрабатываются теми же методами и, видимо, в тех же целях, что и вокальные. Это особенно хорошо видно в рукописи Vilnius 284, в которой гальярды и прочие танцы, точно так же, как и вокальные пьесы, присутствуют то в полном многоголосии, то в виде контурного двухголосия.

Позволю себе выдвинуть гипотезу, могущую объяснить, почему именно в конце XVI и в XVII веке авторы интабуляций склонны так вольно обходиться с оригиналом.

До середины XVI века многоголосная ансамблевая музыка (как вокальная, так и инструментальная) распространялась в отдельных голосах, выписанных либо на развороте одной тетради («хоровая книга»), либо даже в разных тетрадах [1, 38, 46–47]. Чтобы свести все голоса в табулатуру, надо было — хотя бы для начала — переписать их один за другим поочередно. Существенные модификации в многоголосии могли возникать лишь в дальнейших (вторичных) копиях или при записывании произведения по памяти.

К концу XVI века партитурная запись полифонической музыки распространяется довольно широко [1, 31–33], в том числе и в Германии. Имея перед глазами партитуру (то есть одновременно все голоса произведения), автор обработки располагает гораздо большей свободой обращения с фактурой, чем перекладывая его по голосам. Некоторые итальянские руководства по клавирному и лютневому интабулированию конца XVI и XVII века — трактаты В. Галилеи, Дж. Дируты, П. Ф. Валентини [6, 10; 7; 14] — отражают практику сведения голосов в партитуру как этап (желательный или, по меньшей мере, возможный) на пути выработки «окончательной» инструментальной версии [3, 50–51]. Представляется вероятным, что для многих немецких органистов обращение к партитурному источнику (неважно, идет ли речь о «нотной», или о «буквенной» партитуре) могло служить подспорьем в выработке специфически инструментальной — более или менее фактурно переработанной — версии.

Конечно, гипотеза эта не претендует на исключительность, и многие другие факторы также, несомненно, сыграли свою роль: развитие вертикально-гармонического слышания, практические нужды упрощения многоголосной фактуры (гораздо менее существенные в начале XVI века, в условиях господства четырехголосия, чем в конце века с его тягой к шестиглосию и к многохорности).

## ЦИТИРОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

### 1. Немецкие органные табулатуры XVI–XVII веков

*Ammerbach, Elias Nikolaus.* Orgel oder Instrument Tabulatur. Leipzig, Jacob Berwalds Erben, 1571<sup>20</sup> // *Аммербах, Элиас Николаус.* Табулатура для органа и клавира. ННТ<sup>21</sup>. 111 f.

*Ammerbach, E.N.* Ein new kunstlich Tabulaturbuch. Nürnberg, Dietrich Gerlach, 1575 // *Аммербах, Э. Н.* Новая и искусная табулатурная книга. ННТ. 90 f.

*Ammerbach, E.N.* Orgel oder Instrument Tabulaturbuch... Nürnberg, 1583<sub>2</sub>. ННТ. 116 f. Расширенное переиздание книги 1571 года (Диминуции, фигурировавшие в издании 1571 года, по большей части опущены).

*Basel, Universitätsbibliothek, F.IV.26[c].* Рукопись Освальда Хольцаха (Oswald Holtzach), 1515. СНТ. 8 f.

*Basel, Universitätsbibliothek, F.IX.22:* «Amerbach Codex». Частичный автограф Ханса Коттера (Hans Kotter), 1513–32. СНТ. 113 f.

<sup>20</sup> Цифра нижнего ряда при годе издания означает номер по каталогу Х. М. Брауна [5].

<sup>21</sup> ННТ: новонемецкая табулатура; СНТ: старонемецкая табулатура.

*Basel, Universitätsbibliothek, F.IX.44* (ок. 1585–88). ННТ. 124 f. (рукопись, подшитая к экземпляру печатной табулатуры Й. Рюлинга: *Rühling, Johannes. Tabulaturbuch, auff Orgeln und Instrument...* Leipzig, Johan Beyer, 1583<sub>6</sub>).

*Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. 40026* (ранее Z 26). Рукопись Леонхарда Клебера (Leonhard Kleber), 1520–24. СНТ. 170 f.

*Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus.ms.40158*: Daniel Schmidt, «Tabulaturbuch» // Рукопись Даниэля Шмидта, 1658–59 (последняя пьеса датирована 1703). ННТ. 88 f.

*Buchner Hans* [Бухнер, Ханс]. *Fundamentum* (с. 1525). Рукописи Zürich, Zentralbibliothek 2846, и Basel, Universitätsbibliothek F 18<sup>a</sup>. СНТ. Совр. изд.: J. H. Schmidt, Frankfurt, 1974 (*Das Erbe Deutscher Music* — 54).

*Kraków, Biblioteka Polskiej Akademii Nauk, 1716*. Рукопись Яна из Люблина (Jan z Lublina), 1537–48. СНТ. 260 f. Совр. изд.: American Institute of Musicology – Hänssler Verlag, 1964 (*Corpus of Early Keyboard Music* – 6).

*Paix, Jakob*. Ein schön nutz unnd gebreüchlich Orgel Tabulaturbuch. Laugingen, Leonhart Reinmichel, 1583<sub>4</sub> // *Пэ, Якоб*. Изящная, полезная и благоупотребительная табулатурная книга для органа. ННТ. 176 f.

*Pelplin, Biblioteka Seminarium, 304-8, 308a*. Пельплинские рукописи (из Пельплинского цистерцианского монастыря, 1620–30 или 1640). ННТ. 6 томов, содержащих 797 интабуляций вокальной и инструментально-ансамблевой музыки. Facsimile: под ред. А. Sutkowski & А. Ostrowitz-Sutkowska, Warszawa, 1960–68.

*Schlick, Arnolt*. Tabulaturen Etlicher lobgesang. Meintz, Peter Schöffern, 1512; // *Шлик, Арнольд*. Хвалебные песни и песенки в табулатуре для органа и лютни. СНТ. [4 f.] + 82 p. Facsimile: Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, 1979.

*Schmid, Bernhard*. Tabulatur Buch. Strassburg, Lazarus Zetzner, 1607 // *Шмид, Бернхард* (сын). Табулатурная книга. ННТ. [6], [114] f. Facsimile. N. Y.: Broude Brothers, 1967.

*Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Raccolta Mauro Foà 1-8 & Dono Renzo Giordano 1-8*. Органная рукопись в 16 томах (Аугсбург, 1637–40). ННТ. Частичное факсимиле: «Musiche in intavolatura organistica tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino», Bologna, Forni, 1971. Частичные совр. изд.: *H.L. Hassler, Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng, Breitkopf N°8674* (интабуляции Lieder Хасслера); «Edizione Nazionale delle opere di Andrea Gabrieli», vol. XVII, Tomo I, Milano, 1993 (обработки мадригалов и мотетов А. Габриели); «Composizioni inedite dall'intavolatura d'organo tedesca di Torino», Bologna, Forni, 2011.

*Uppsala, Universitetsbibliothek, Vmhs 077-186*. Рукописи Густафа Дюбена (Gustaf Düben), 1660–1680-е годы (Главным образом партитуры вокальной музыки, изложенные в ННТ. Отдельные партии тех же произведений присутствуют в других томах собрания Дюбена, в обычной нотации).

*Vilnius, Библиотека Литовской академии наук, F 15-284 & 286*. ННТ.

*Ms. 284: «Liber Tabulatura... Jacobus Apfell»* («Табулатурная книга Якоба Апфеля», известная также как «Оливская табулатура», ок. 1619). 180 f.

*Ms. 286*. 12 f. Фрагмент того же собрания или дополнение к нему.

*Woltz, Johann*. Nova musices organicae tabulatura. Basel, Johann Jacob Genath, 1617 // *Вольц, Йоханн*. Новая табулатура органной музыки. ННТ. 360 p.

*Zürich, Zentralbibliothek, Ms.Z.XI.301*. Рукопись Клеменса Хёра (Clemens Hör) (ок. 1535–40). СНТ. 32 f.

## 2. Прочие источники

*London, British Library, Add.28550: «Robertsbridge Codex» // «Робертсбриджская рукопись», ок. 1360. Записи музыки: f. 43–44. СНТ в зачаточном состоянии (без октавных и ритмических знаков для нижних голосов).*

*Newsidler, Hans. Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch, In zwen theyl getheylt. Der erst... Nurmberg, bey Johan Petreio, 1536<sub>6</sub> // Нойзидлер, Ханс. Новая («свежесоставленная») искусная лютневая книга, в двух частях. (Часть) первая... Нотация: немецкая лютневая табулатура. 87 f.*

*Ochsenkun, Sebastian. Tabulaturbuch auff die Lauten, von Moteten, Frantzösischen, Welschen und Teütschen Geystlichen und Weltlichen Liedern... Heydelberg, Johann Kholen, 1558<sub>5</sub> // Охзенкун, Себастиан. Табулатурная книга для лютни: мотеты, французские, итальянские и немецкие песни, светские и духовные... Нотация: немецкая лютневая табулатура. 92 f.*

## Использованная литература

1. Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации. М.: Московская гос. консерватория, 1997. 413, CLVIII с.
2. Вирдунг С. Трактат о музыке (1511 г.) / пер. и коммент. М. Толстобровой. СПб.: Earlymusic, 2004. 147 с.
3. Голдобин Д. Искусство интабуляции. Обработка вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего Барокко. Екатеринбург: УрФУ, 2011. 639 с.
4. Apel W. The notation of polyphonic music, 900–1600. 4<sup>th</sup> ed., rev. and with commentary Cambridge (Mass.): The Mediaeval Academy of America, 1949. XXVI, 462 [+28] p.
5. Brown H. M. Instrumental Music Printed Before 1600: a Bibliography. Cambridge (Mass.) & L.: Harvard Univ. Press, 1965/2000. XII, 559 p.
6. Diruta G. Seconda parte del Transilvano Dialogo...: in 4 Libri. Venetia: Giacomo Vincenti, 1609. 21, 36, 12 & 27 p. Facsimile: Bologna: Forni, 1969.
7. Galilei V. Il Fronimo dialogo. Venegia: l'Herede di Girolamo Scotto, 1584 (1<sup>st</sup> ed.: 1568). 99 f. Facsimile: Bologna: Forni, s. d.
8. Johnson C. T. Keyboard Intabulations Preserved in Sixteenth- and Seventeenth-Century German Organ Tablatures: A Catalogue and Commentary. Ph. D. thesis. Oxford university, 1984 (manuscript). Vol. I–II: 161, 728 p.
9. Johnston G. S. Polyphonic keyboard accompaniment in the early Baroque: an alternative to basso continuo // Early Music. Vol. XXVI. Issue 1 (February 1998). P. 51–64.
10. Kurtzman J. G. Tones, modes, clefs and pitch in Roman cyclic Magnificats of the 16<sup>th</sup> century // Early Music. Vol. XXII. Issue 4 (November 1994). P. 641–665.
11. Lowinsky E. E. Early Scores in Manuscript // Journal of the American Musicological Society. Vol. XIII. № 1/3 (1960). P. 126–173.
12. Parrot A. Transpositions in Monteverdi's vespers of 1610 // Early Music. Vol. XII. Issue 4 (November 1984). P. 490–516.
13. Silbiger A. (ed.) Keyboard Music before 1700. N. Y. & L.: Routledge, 1995/2004. 409 p. (Routledge Studies in Musical Genres).
14. Valentini P. F. Il leuto anatomizzato. Ms. Vaticano, Barberini Latini, 4433. Vol. I–II: [63], [102] p. Facsimile: Firenze, S.P.E.S., 1989.
15. Virdung S. Musica getutscht... Strassburg, 1511. 56 f. Facsimile: Kassel, Bärenreiter, 1970 (Documenta Musicologica. I. Reihe. Druckschriften- Faksimiles, XXXI).