Дж. Плейфорд, трактат “Введение в искусство музыки” (John Playford, “An Introduction to the Skill of Musick”)

Перевод на русский язык и научный комментарий

Трактат Джона Плейфорда «[Краткое] введение в искусство музыки[1]» (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[2]...»;

•Чарльз Батлер, «Музыкальные принципы[3]...»;

•Кристофер Симпсон, «Исполнитель на дивижн-виоле[4], или Введение в игру по граунду[5]»; «Принципы практической музыки[6]...» и «Компендиум практической музыки[7]»;

•Томас Мейс, «Музыкальный Монумент, или Напоминание о лучшей практической музыке, равно духовной и светской, которая когда-либо была известна в мире. Разделён на три части[8]».

Ни одна из этих авторитетных работ не была опубликована в России в переводе или в оригинале. Из них был выбран для перевода трактат Плейфорда. В русскоязычной литературе о Плейфорде встречаются только беглые упоминания и цитаты. Плейфорд был скорее издателем, чем музыкантом. Он скомпилировал в своём трактате труды своих современников: Морли, Симпсона, Кэмпиона, Колмэна и других. 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, заимствованиях и соавторстве речь пойдёт 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 пиршество» (“A Musicall Banquet”), выпущенной Джоном Плейфордом в 1651 году.

---

1. Эта часть заглавия трактата сохранялась практически неизменной за время переизданий. Остальной текст заглавия претерпевал изменения от издания к изданию. Полное заглавие в 19-ом издании 1730 года: “AN INTRODUCTION TO THE Skill of Musick: In THREE BOOKS: By John Playford. CONTAINING I. The Grounds and Principles of MUSICK, according to the Gamut: In the most Easy Method, for Young Practitioners. II. Introductions and Lessons for the Treble, Tenor, and Bass-Viols; and also for the Treble-Violin. III. The Art of Descant, or Composing Musick in Parts: Made very Plain and Easy by the late Mr. Henry Purcell.”
2. Оригинальное издание: Morley T. A PLAINE AND EASIE INTRODVCTION TO PRACTICALL MVSICKE, set downe in forme of a dialogue: Deuided into three partes, The first teacheth to sing with all things necessary for the knowledge of pricktsong. The second treateth of descante and to sing two parts in one vpon a plainsong or ground, with other things necessary for a descanter. The third and last part entreateth of composition of three, foure, fiue or more parts with many profitable rules to that effect. London, 1597. Повторное издание 1771 года: Morley T. A Plain and Easy Introduction to Practical Music, Set down in Form of a Dialogue. Divided into Three Parts, The First Teacheth to SING, The Second Treateth of DESCANT, The Third Treateth of COMPOSITION. Часто используемый в литературе краткий вариант заглавия: “Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke”. Недавно этот трактат был переведён на русский язык.
3. Butler C. THE PRINCIPLES OF MUSIK, In SINGING AND SETTING: vvith The two-fold Use therof, [Ecclesiasticall and Civil.] London: Printed by John Haviland, for the Author, 1636.
4. 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.
5. Первое издание: Simpson C. The Division-Violist: or An Introduction to the Playing upon a Ground. London, 1659. Второе издание: Simpson C. The Division-Viol, OR, The Art of PLAYING Ex tempore upon a GROUND. London, 1665.

О Джоне Плейфорде

Джон Плейфорд родился в Норвиче в 1623 году. Вскоре после смерти отца в 1639 г. был определён в ученики к Джону Бенсону, издателю в Лондоне, у которого проработал семь 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 убеждённым роялистом. В эти годы (1640-1660-ые) в Англии происходили драматические политические события: епископские войны, гражданские войны между роялистами и парламентаристами, установление протектората Кромвеля, казнь короля Чарльза I (именно в 1649 году), 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» (или «Английский танцмейстер»)[1], мгновенно снискавшую широкую известность. В 1653 г. он был принят на службу в лондонской церкви Темпла (Temple Church), неподалеку от собора Св. Павла. 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 (который восстанавливался после великого пожара), на Стрэнде. В 1684 г. он отошёл от дел, передав их сыну. Он умер в ноябре 1686 года или, по другим сведениям, в 1687 году.

Судя по сохранившимся свидетельствам, Джон Плейфорд был приметной авантюрной личностью. Он сумел стать крупнейшим книгоиздателем Лондона, завязать сотрудничество и завоевать уважение великих музыкантов и литераторов своего времени, опубликовать несколько значительных книг под своим именем, занимался политической деятельностью.

Всё 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, крупнейшем 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 века изучают уже четвёртое столетие, а также с трактатом «Введение...» и рядом сборников музыки для голоса, скрипки и виолы.

---

6. Simpson C. The Principles of Practical Musick, delivered in a compendious, easie, and new method, for the instruction of beginners, either in singing or playing upon instruments : to which are added, some short and easie ayres designed for learners. London: Printed by Will. Godbid for Henry Brome, 1665.
7. Первое издание: Simpson C. A COMPENDIUM: OR, INTRODUCTION TO Practical Musick. London, 1667. В дальнейшем этот труд выдержал не менее восьми переизданий.
8. Mace T. Musick's Monument; OR, A REMEMBRANCER Of the Best Practical Musick, Both DIVINE, and CIVIL, that has ever been known, to have been in the World. Divided into Three Parts. London: Printed by T. Ratcliffe, and N. Thompson, for the Author, 1676. Название трактата Мейса, вероятно, связано с Монументом Великому Лондонскому Пожару (The Monument to the Great Fire of London), который обычно называют коротко *Монумент* (The Monument). Одна из достопримечательностей Лондона, эта величественная колонна была установлена именно в период публикации трактата Мейса (с 1671 по 1677 гг.) в память о пожаре 1666 года. Сейчас в этом месте находятся улица Monument Street и остановка транспорта Monument Station. Великий пожар 1666 года уничтожил большую часть зданий в исторических районах города, включая кафедральный собор Св. Павла, бывший центром 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 изобрёл 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 и восстановление многих зданий (в том числе церкви Темпла) после пожара были проведены Кристофером Реном (Christopher Wren).

Плейфорд пользовался успехом у желающих опубликоваться, а его популярности среди публики и музыкантов есть много доказательств. Само по себе то, что его трактат по музыке издавался на протяжении восьмидесяти 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 снискал славу отца английского нотопечатания[1].

Издания трактата

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

Номер	Год	Особенности[a]
1	1654	8 глав, включая предисловие к труду “A New Way...” Т. 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, Дж. Дауленда и др.), канон В. Бёрда, таблица украшений Ч. Колмэна. Убран фрагмент трактата Симпсона.
4	1664	Добавлены: глава об итальянской манере пения, заимствованная из трактата Дж. Каччини, предисловие и раздел «О МУЗЫКЕ в целом и о её церковном и светском УПОТРЕБЛЕНИИ» («Of MUSICK in General; and of its Divine and Civil USES»)[b]. Убрана глава о греческих ладах.
6	1672	Добавлены: таблица ключей, глава о греческих ладах (вновь), дополнительные арии.
7	1674	Добавлены: правила пения псалмов, раздел «Порядок БОГОСЛУЖЕНИЯ в кафедральных соборах и коллегиальных церквах» из книги Э. Лоу
8[c]	1679	Сделаны некоторые исправления
10	1683	Написан новый раздел «Искусство дисканта» («Art of Descant») вместо убранного трактата Кэмпиона. Добавлены канон на 3 голоса “Ut queant laxis...” и другие музыкальные примеры, делающие трактат доступнее.
12	1694	Первое посмертное издание трактата, отредактированное Генри Пёрселлом. Это последнее издание, сохранившее многие оригинальные тексты Дж. Плейфорда. Вместо главы “Of the Keeping Time...” помещена “The MOODS”. Убраны: таблица сравнения ключей, греческие лады, короткие арии, “Порядок БОГОСЛУЖЕНИЯ...” Лоу[d]
13	1697	Анонимный редактор переработал трактат. Оставлены предисловие и введение (эссе), остальное существенно переписано. Первые главы переработаны и обновлены. Добавлена новая вторая глава, написана восьмая глава о трели. Убраны все тексты, относящиеся к гексахордной теории.
14	1701	Арии восстановлены. Трактат впервые издан целиком с использованием “Tyed-Notes” и круглых нот. В этом издании форма и содержание трактата окончательно сформировались.
19	1730	Выпущено Бенджамином Спринтом. Без существенных отличий от предыдущих.

a. Подробнее об упоминающихся здесь авторах и их произведениях см. ниже в разделе “Об авторских правах и заимствованиях”.

1. Playford J. The English Dancing Master: OR, Plaine and easie Rules for the Dancing of Country Dances, with the Tune to each Dance. London: Printed by Thomas Harper, 1651.
1. Считается, что автором этого определения является Фрэнк Кидсон (Frank Kidson).

b. Этот и прочие разделы о музыкальной практике в церкви появились в трактате лишь после реставрации монархии в 1660 году и последовавшего нового бурного этапа развития церковной музыки.
c. Один экземпляр этого издания находится в Санкт-Петербургской Консерватории.
d. Именно это издание использовано Ф. Б. Циммерманом: Playford 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 (репринт).

В процессе перевода нам были доступны:

•издание 1667 года без номера, воспроизведённое в 1993 году 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, девятнадцатое, 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 наспех обновлённых. Например, таблица украшений впервые появляется в 3-м издании, составленная Чарльзом Колмэном. (К слову, эту же таблицу включает в свой трактат “Исполнитель на дивижн-виоле...” и Симпсон, но, в отличие от Плейфорда, указывает имя истинного автора.) Она сохраняется во всех последующих изданиях «Введения...», но, если в 12-м воспроизведена ещё корректно, то в последующих приобретает ряд досадных ошибок, которые делают её 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 комментарием;

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

•места, где в оригинале изложение ведётся во втором лице, в переводе даны в третьем лице или в безличной форме, так как найти эквивалентные средства в русском языке в этих случаях невозможно; изложение от первого 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[1] и стандартизации, произведённых в середине XVIII века, после которых язык стал таким, каким он известен нам. Английскому языку времени Плейфорда свойственны вариантность, 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 веке язык подвергся реформированию. Современный исследователь Джеймс Милрой[2] (James Milroy) пишет: «*Свифт в 1712 году, 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 (“прояснён”). Однако задача кодификации и стандартизации были выполнены разными исследователями: лексика и орфография были кодифицированы д-ром Джонсоном в словаре 1755 года, а грамматика была кодифицирована во многих учебниках, наиболее влиятельным из которых был “Введение в английскую грамматику” Бишопа Лоута (Bishop Lowth, “Introduction to English Grammar”), опубликованное в 1762 г.*

Важнейшим лингвистическим симптомом стандартизованного языка является нормализация, т. е. запрещение побочных вариантов в большинстве сторон грамматики.»

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*.[3]» Мышление же есть «*высшая ступень познания – процесс отражения объективной действительности в представлениях, суждениях, понятиях*.[4]» Отличия литературного и музыкального языка высокого барокко от языка последующих эпох вытекают из отличий в мышлении, общении и отношении к окружающему миру. Автор всячески подчёркивает: 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 века привычных нам чётких 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 году. Онтология вошла в обиход в течение XVII в. Таксономия появилась благодаря трудам Карла Линнея 1735-1754 гг. ответом всеобщей моде на ботанику. XVIII век ознаменовался выходом великого множества энциклопедий и словарей, что повлияло на формирование терминологий 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 «учёный» стиль, заодно защищающий текст от профанов и заставляющий учеников лучше концентрироваться при чтении[5]. Это эпоха лабиринтов, загадочных канонов, анаграмм, акростихов, умышленных *lapsus linguare* и прочих шарад. Таким образом, в культуре этого времени царила стилистика

---

1. См. о кодификации языков http://en.wikipedia.org/wiki/Codification_%28linguistics%29 и далее настоящий текст.
2. 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.
3. См. http://ozhegov.info/?q=%D0%AF*&pg=3
4. См. http://ozhegov.info/?q=%D0%BC%D1%8B%D1%88*&pg=1
5. В трактате Джозеффо Царлино «Дополнения к музыке» (Zarlino G. Sopplimenti musicali, 1588) читаем: «*Мы говорим со знатоками (Esperti), и потому вы, профаны, стойте от нас подальше.*»

во многом иная, нежели та, что сложилась к XX-XXI вв., ведь в наше время приветствуется максимально доходчивое изложение материала, экономящее время читателя.

Разумеется, перечисленное выше составляет особенности многих трактатов эпохи, из любых областей науки. И это не описка: музыка тогда считалась университетской научной дисциплиной[1]. 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 сохранявшуюся возрожденческую традицию широкого образования, в противоположность узкоспециальному в наше время. Выдающиеся учёные 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 Атанасиус 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 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, переведённое неким англичанином;
- Томас Кэмпион (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 Лоу (Edward Lowe): раздел «Введения...» под заголовком «Порядок БОГОСЛУЖЕНИЯ в кафедральных соборах и коллегиальных церквах» (“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 Cathedrall Service”;
- Чарльз Колмэн (Charles Colman): таблица украшений включена в 3-е издание трактата и осталась в нём до самого последнего (правда, постепенно искажаясь);
- Томас Мейс: “Музыкальный Монумент...”;

1. В то время университетское образование ещё во многом базировалось на классической модели *свободных искусств* (*septem artes liberalis* или *doctrinae liberalis*). Эта модель включала семь дисциплин: грамматику, диалектику, риторику (тривиум), арифметику, геометрию, музыку, астрономию (квадривиум). Переход к профессиональному образованию, которое всё более узко фокусируется на одной выбранной науке и к которому мы привыкли сейчас, начался позже, в XIX веке.

•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 псалмодиев разных авторов, включая Т. Кемпиона, В. Бёрда, Дж. Дауленда и др. (в частности, включённые ранее в труд “Музыкальное пиршество”).

Понятия, не имеющие аналогов в современном российском музыковедении

Перейдём 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 рассматриваются современным российским музыковедением.

Базовый принцип, который использовался при решении этих проблем: синтезировать новый термин; использовать при этом заимствование как основной 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.

Приведём несколько важнейших понятий такого рода.

Gamut

“Gamut” (в некоторых изданиях *“Gam-ut”*) – основополагающий термин распространённой со Средних веков сольмизационной системы, которая в Англии использовалась до конца XVII века. В трактате Плейфорда он обозначает одно из трёх взаимосвязанных понятий:

1) *Gamut* есть система звуковой шкалы, иными словами, полный звукоряд, доступный для музыкантов того времени (у Плейфорда от *G* до g^2 включительно), с системой звуковысотного членения и именования звуков, подразделявшийся на семь гексахордов. Слово «gamut» происходит от лат. «gamma ut». Именно греческой буквой «гамма» в «Микрологе» Гвидона Аретинского[1] обозначалась нижняя нота звукоряда, доступного в результате деления шкалы монохорда и включавшего 21 ноту, а слогом *ut* обозначалась нижняя нота гексахорда. Плейфорд упоминает Гвидона Аретинского, усложняя, унифицируя и расширяя его звукоряд до 22 основных нот.

2) *Gamut* обозначает также нижнюю ноту звукоряда Плейфорда, соответствующую нижней ноте «гамма» звукоряда Гвидона Аретинского и современной ноте *соль* большой октавы.

3) *Gamut* может также обозначать «тональность» музыкального произведения, соответствующую шестому церковному тону и современной тональности соль мажор. Т. е. произведение, написанное «в гамуте», имеет тоникой ноту Гамут и один диез при ключе.

В переводе было решено использовать неологизм «гамут» (в русскоязычных словарях этот термин не обнаружен, в текстах встречается исключительно редко), причём, 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, разделяющими длинные ноты баса (обычно бас играет неизменный граунд, о последнем см. ниже). «Division» буквально означает «разделение».

---

1. Упоминается как Гвидо д’Ареццо, Гвидон Аретинский, Гвидо из Ареццо, лат. Guido 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 *A, B, C, D, E, F, G* и слогов *ут, ре, ми, фа, соль, ля* для именования нот. Русское написание имени взято из наиболее свежих академических русскоязычных трудов на момент написания статьи (см. научный журнал Санкт-Петербургской Консерватории: Opera musicologica. 2009, №1, стр. 7).

В переводе использовался неологизм «дивижн». Отвергнутая альтернатива: «диминуции».

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

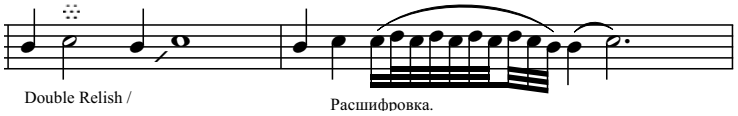
Ground

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».

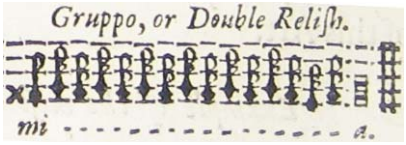
В переводе использовался неологизм «граунд». Отвергнутая альтернатива: «basso ostinato».

Double Relish

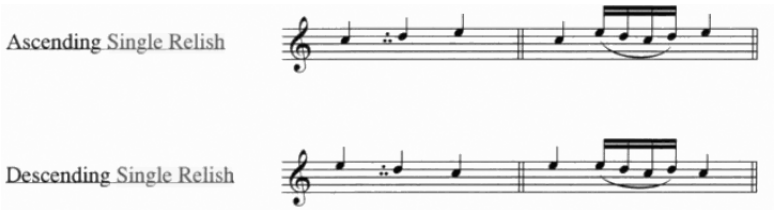
Этим термином у Плейфорда обозначается составное украшение с трелью и нахшлагом (нем. "*Triller mit Verzierung*"), которое обозначается и расшифровывается в таблице, позаимствованной у Колмэна, таким образом:



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



Слово «relish» буквально означает «подперчивание», 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 релиш». 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 решено было использовать слово «волюнтари» (рассмотренные и отвергнутые альтернативы: «волэнтери», «импровизация»). Именно в таком написании этот термин начинает появляться в русскоязычной литературе в последние годы (например, в книге «Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков», М.: ООО "Музиздат", 2008, см. стр. 249).

Concords & Discords

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

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

В разделении интервалов на конкорды и дискорды Плейфорд в целом следует тем же принципам, что и его современники. К отличиям можно отнести то, что некоторые авторы, как, например, Уильям Танз'ур в своём трактате «Новая музыкальная грамматика и словарь, или общее введение во всё искусство музыки»[1] и Кристофер Симпсон в уже упоминавшейся работе «Исполнитель на дивижн-виоле, или Введение в игру по граунду»[2] упоминают не только сами интервалы, но и их повторения через октаву. В остальном Танз'ур солидарен с Плейфордом. Симпсон, в отличие от Плейфорда и Танз'ура, упоминает в числе конкордов октаву, однако не упоминает унисон, а также относит кварту к конкордам, когда она образуется между верхними голосами, и к дискордам, когда она возникает в отношении к басу.

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. *cantus planus* и обозначает разновидность монодии (одноголосного пения, используемого в западной христианской литургии и музыкальных произведениях).

Мы располагали тремя кандидатурами, претендующими отражать этот термин в русском переводе: «григорианское пение», «монодия», «плэйн сонг». Чтобы окончательно выбрать, мы обратились к словарям. В музыкальном словаре Джеймса Грассино 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*"[3].

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

Например, музыкальный словарь Гроува[4] даёт 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 нашёлся этот термин, причём в слитном написании "plainsong") даёт два определения: 1) кантус плянус (основной голос в полифоническом

---

1. Tans'ur W. A New Musical GRAMMAR, And DICTIONARY: or, A General INTRODUCTION TO THE WHOLE Art of Musick. London: Printed by Robert Brown, 1756. P. 64.
2. Simpson C. The Division-Viol, OR, The Art of PLAYING Ex tempore upon a GROUND. London, 1665. P. 15.
3. Grassineau J. A MUSICAL DICTIONARY: CONTAINING A full Explanation of all the Terms made use of in the Historical, Theoretical, and Practical Parts of MUSIC:ALSO Explanations of the Doctrines of Ancient Music, AND Mathemetical and Philosophical Inquiries into the Nature of SOUND with regard to Intervals, Concords, and Discords: TOGETHER WITH A full Description of all the various Kinds of MUSICAL INSTRUMENTS (not contained in any other Dictionary). London: printed for J. Robson, 1769 (переиздание словаря, выпущенного в 1740 году), p. 22. Фактически является английским переводом "Музыкального словаря" С. де Броссара (Sébastien de Brossard, 'Dictionnaire de musique').
4. См. "The New Grove Dictionary of Music and Musicians", 2nd edition, 2001 в печатном, электронном или веб-формате, статья "Plainchant [plainsong]".

многоголосном произведении); 2) григорианская монодия; григорианский хорал; григорианский напев (в унисон)[1].

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 любого варианта из упомянутых словарных статей в определённых случаях порождает неточности. При этом термин *Plain Song* в оригинале воспринимается вполне ясно и осязаемо. Поэтому наиболее оправданным нам представляется использование неологизма «плэйн 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 введён 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 относится к группе проблемных понятий, напрямую не соотносящихся с привычными нам терминами. Слово «тональность» было введено в оборот лишь в 1810 году. В наше время музыка, написанная на основе тональности, прежде всего отграничивается либо от атональной музыки, либо от музыки на основе церковных ладов, модальности. Такое разграничение неактуально для Англии XVII века.

В трактате Плейфорда слову *key*, в зависимости от каждого конкретного контекста, более или менее точно соответствует одно из следующих современных 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 определён круг допустимых «тональностей»:

> The Principal *Keys* made uſe of, are as follow: *Gamut* Flat and Sharp, *Are* Natural and Sharp, *B mi* Natural and Flat, *C faut* Natural and Flat, *Dſolre* Natural and Sharp, *Elami* Natural and Flat, and ſometimes Sharp; *F faut* Natural and Flat, and ſometimes Sharp.

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

Во-первых, разберём, что такое *Flat Keys* 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 войдёт в употребление уже после смерти Плейфорда. Он же использует понятия *Flat Key* (аналог современной *минорной тональности*, ни в коем случае не бемольной, то есть это «тональность» с низкой третьей ступенью; Плейфорд называет её «меланхоличной») и *Sharp Key* (мажорная, а не диезная, «тональность», называемая им «радостной», “cheerful”).

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 Key/sharp Key”* уже используются наравне с *Major/Minor*. Это ладовое наклонение называется там словом *Mode* (от *Modulation*).

1. См. http://lingvo.abbyyonline.com/ru/en-ru/plainsong

Затем определим, что такое *Natural Key*. Сначала Плейфорд пишет, что это «тональность», которую можно записать без знаков. Т. е. это понятие обозначает аналоги современных *ля минора* и *до мажора*. Но фрагмент, следующий далее в трактате, иллюстрирует, что их не две, а гораздо больше. Что же тогда такое «*E la mi Flat, Natural, and <...> Sharp*»? Если первое означает «ми минор», третье «ми мажор», то что же посередине? Можно было предположить, что это тональность *ми* без знаков, то есть 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 в одном и том же ладу, но один обозначен *Flat*, другой – *Natural*. Никаких объяснений этому не содержится.

Какова же тогда система именования «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» именуется *Natural*. Если есть знак при первой или при третьей, в названии указывается этот знак.

Ни одна из тональностей, у которых альтерированы обе эти ступени, в то время не была в ходу. 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 тогда крайне редко, так как, скорее всего, звучали неблагозвучно в применявшихся темперациях.

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» *Gamut 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 её *Gamut Natural*, по аналогии с *ми минором*. Однако, пытаясь рассуждать с позиции однозначных определений и чёткой логики, мы вновь отходим от стиля рассуждения той эпохи. У Плейфорда просто даны названия этих тональностей, и авторам казались вполне понятными «тональности» *Gamut Flat* и *Gamut Sharp*, ведь тут бемоль, а там диез при ключе. Аналогично представлялись очевидными *E Natural, Flat, Sharp*, потому что знаки на I и III ступенях соответствующие.

Жак-Мартин Оттетер в своём трактате «Искусство прелюдирования на флейте-траверсо[1]...» похожим образом обозначает тональности, и тоже без объяснений. Оттетер, как и Плейфорд, именует многие тональности “*Naturelle*”; он обозначает *соль мажор* как *G Majeure*, а не *G Naturelle*.

1. Hotteterre [le Romain] J.-M. L'Art de Préluder sur la Flûte Traversière / Sur la Flûte à bec, Sur le Haubois, et autres Instrumens de Dessus. Opera VII, Paris, 1719. P. 27. См. также переиздание Aug. ZURFLUH, Michel Sanvoisin, Paris, P. 34.