

Иванов-Борецкий Михаил Владимирович

**Музыкально-историческая хрестоматия.
Пособие для студентов консерватории и
музыкальных техникумов**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
М69

М69 **Михаил Владимирович И.**
Музыкально-историческая хрестоматия. Пособие для студентов консерватории и музыкальных техникумов / Иванов-Борецкий Михаил Владимирович – М.: Книга по Требованию, 2025. – 268 с.

ISBN 978-5-519-86657-6

ISBN 978-5-519-86657-6

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2025
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2025

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

О Г Л А В Л Е Н И Е.

ВЫПУСК ПЕРВЫЙ.

Вокальная музыка до 1800 года.

	Стр.
1. Пиндар (552—448 до Р. Х.) Начало первой пифийской оды.	37
2. Застольная песня Сейкиля.	—
3. Амвросий Миланский (333—397 по Р. Х.). Гимн.	—
4. Григорианский хорал.	—
5. Ноткер Зайка (840—912). Секвенция.	—
6. Туотило (900). Троп.	—

Начало многоголосия.

7. Корнуэльский органум (X—XI в.).	38
8. Органум по миланской рукописи (XI в.).	—
9. Иоанн Гарландия (XIII в.). Перемещение голосов	—
10. Triplum (XII—XIII в.).	—
11. Мотет по рукописи Монпелье	—
12. Кондукт по флорентийской рукописи (XII—XIII в.)	—
13. Гокет	—
14. Рондель „Sumer is icumen“ (XIII в.).	39
15. Отрывок из „Турнэйской мессы“ (XIII—XIV в.).	—

Светская песня средневековья.

16. Рамбо де Вакейра (1195). Эстампида „Kalenda Maya“.	39
17. Тибо, король Наварры (1201—1253). Песня „L'autrier per la matinée“	40
18. Напев миннезингера по иенской рукописи (XIII в.).	—
19. Генрих Мюгглин (XV в.). Песня.	—
20. Адам де ла Галь (1240—1287). Три мелодии из Jeu parti „Робен и Марион“.	—

Ars nova.

21. Франческо Ландино (1325—1397). Мадригал „Tu che l'opera altrui vuoi giudicare“.	40
22. Гираделло (ум. до 1400). Каччя „Del monte“.	42
23. Иоанн Цезарис (XIV в.). Рондо „Bonté bialte“.	43
24. Гильом Машо (1300—1372). Рондо „Trop plus est belle“	44
25. Он же. Рондо. „Мой конец—мое начало“.	—
26. Иоанн Легран. Рондо (1419) „Laissies moy soy, je vous en prie“.	45
27. Гюго де Лантен. Песня (1430) „A ma dame plaisante et belle“.	—
28. Джон Денстепль (ум. 1453). Песня „Puisque l'amour“	46

Фламандские композиторы XV—XVI в.

29. Гильом Дюфаи (1400—1474). Отрывок из мессы „Se la face pale“.	47
30. Жан Окегем (1430—1495). Отрывок из мессы „Cuiusvis toni“	48
31. Он же. Отрывок из мессы „Pour quelque peine“	49
32. Якоб Обрехт (1450—1505). Отрывок из мессы.	—
33. Он же. Отрывок из мессы „Fortuna desperata“.	50
34. Он же. Песня.	51
35. Жоския де Пре (1450—1521). Мотет „Ut Phoebe radiis“.	52
36. Он же. Песня „Basiez moy“.	55
37. Он же. Отрывок из мотета „Domine“.	—
38. Он же. Отрывок из мотета „Tu solus“.	56

39. Он же. Отрывок из мессы „Pange lingua“. 56
 40. Жан Мутон (ум. 1522). Мотет „Ave Maria“. . . 57
 41. Жан Гизелен (Вербоннэ?) (ум. после 1535). Мотет. . . 58
 42. Пьер Мулю (середина XVI в.). Отрывок из мессы „Duarum facierum“ 59
 43. Орландо Лассо (1520—1594). Мотет „Ave regina“. 60
 44. Он же. Песня „M'amie a bien le regard gracieux“.

Французские композиторы XVI в.

45. Клеман Жаннекеп (первая половина XVI в.). Песня (1529) „Au joli jeu“. 60
 46. Жак Аркадэ (1514—1560). Песня (1538) „Quand je vous aime ardentement“. 61
 47. Клод Гудимель (1505—1572). Гугенотский псалом. . . 62
 48. Гильом Котелэ (р. 1531). Песня (1570) „Si de beaute“ . . . —
 49. Клод Лежен (1530—1602). Отрывки из песни „Ma mignonne“ 63

Итальянские и испанские композиторы XVI в.

50. Антонио Капреоли. Фроттола (1504) „Ognun fug'amore“. . . . 65
 51. Джованни Доменико да Нола. Виланелла (1541) „Tre ciechi siamo“. —
 52. Неизвестный автор. Виланелла для голоса с аккомпаниментом лютни „Del crudo amor“. 66
 53. Алонзо де Мударра. Романсеро для голоса с аккомпаниментом лютни (1546) „La manana“. . .
 54. Бальдассаре Донато (ум. 1603). Виланелла (1551) „Chi la gagliarda, donne, vuol imparar“. 67
 55. Адриан Вилларт (1480—1562) „Pater noster“ для хора в подлинном изложении (1545) и в аранжировке для лютни (1548) Джульо Абонданте. . . 68
 56. Николо Вичентино (1511—1561?). Отрывок из мотета (1555) 73
 57. Киприан ван Роге (1516—1565). Начало мадригала (1561) „Calami sonum ferentes“. . .
 58. Джованни Пьерлуиджи да Палестрина (1526—1594). Мадригал (1566) „Vestiva i colli“ в подлинном изложении и в аранжировке для лютни В. Галилеи. (1533—1600)
 58а. Переделка верхнего голоса того же мадригала с колоратурами в издании Бассано 1591 г. 75
 59. Он же. Отрывок из мессы „L'homme armé“ (1570). . . . 76
 60. Он же. Отрывок из мессы „Ut, re, mi, fa, sol, la“ (1570). 77
 61. Он же. Отрывок из мессы „Sacrum convivium“. . . . 78
 62. Карло Джезуальдо, князь Венозы (1560—1614). Мадригал „Mercé! grido piangendo“ 79
 62а. Он же. Отрывки из других мадригалов 80
 63. Лука Маренцио (1550—1599). Мадригал (1593) „Solo e pensoso“ 82

Немецкие и английские композиторы XVI в.

64. Якоб Гандль, он же Галлус, Петелин (1550—1591). Мотет (1586) „Mirabile mysterium“ 84
 65. Ганс Лео Гасслер (1564—1612). Песня для танца (1601) „Unter allen auf dieser Erden“ 85
 66. Томас Морлей (1557—1603). Песня для танца Now is the month of Maying“ —

TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE LIVRAISON.

De l'antiquité à l'année 1600.

1. Pindare (552—448 av. J. Ch.). Le commencement de la première ode pythique.	37
2. Chanson à boire de Seikilos.	—
3. Ambroise de Milan (333—397 après J. Ch.). Hymne	—
4. Chant grégorien.	—
5. Notker Balbulus (840—912). Prose	—
6. Tuotilo (900). Trope	—

Le commencement de la musique polyphonique.

7. Organum de Cornwallis (X—XI s.).	38
8. Organum d'après le manuscrit milanais (XI s.).	—
9. Jean de Garlande (XIII s.). Croisement des voix.	—
10. Triplum (XII—XIII s.).	—
11. Motet d'après le manuscrit de Montpellier.	—
12. Conduit d'après le manuscrit de Florence (XII—XIII s.).	—
13. Hoquet.	—
14. Rondeau „Sumer is icumen“ (XIII s.).	39
15. Fragment de la Messe de Tournai (XIII—XIV s.).	—

La chanson profane du Moyen-Age.

16. Rambaut de Vaqueiras (1195). Estampie „Kalenda maya“.	39
17. Thibaut, roi de Navarre (1201—1253). Chanson „L'autrier per la matinée“.	40
18. Mélodie d'un Minnesinger d'après le manuscrit d'Iéna (XIII s.).	—
19. Heinrich Mugglin. Mélodie du maître chanteur (XV s.).	—
20. Adam de la Hale (1240—1287). Trois mélodies du Jeu parti „Robin et Marion“.	—

Ars nova.

21. Francesco Landino (1325—1397). Madrigal „Tu che l'opera altrui vuoi giudicare“.	40
22. Ghirardello (1400). Caccia „Del monte“.	42
23. Jean Césaris (XIV s.). Rondeau „Bonté bialte“.	43
24. Guillaume de Machaut (1300—1372). Rondeau „Trop plus est belle“.	44
25. Id. Rondeau „Ma fin—mon commencement“.	—
26. Jean Legrand. Rondeau (1419) „Laissies moy coy, je vous en prie“.	45
27. Hugo de Lantins. Chanson (1430). „A ma dame plaisante et belle“.	—
82. John Dunstaple († 1453). Chanson „Puisque l'amour“.	46

Compositeurs flamands (XV—XVI s.).

29. Guillaume Dufay (1400—1474). Fragment de la Messe „Se la face pale“.	47
30. Jean Ocheghem (1430—1495). Fragment de la Messe „Cuiusvis toni“.	48
31. Id. Fragment de la Messe „Pour quelque peine“.	49
32. Jacques Obrecht (1450—1505). Fragment d'une Messe.	—
33. Id. Fragment de la Messe „Fortuna disperata“.	50
34. Id. Chanson.	51
35. Josquin des Prés (1450—1521). Motet „Ut Phoebe radiis“.	52
36. Id. Chanson „Basiez moy“.	55
37. Id. Fragment du Motet „Domine“.	—
38. Id. Fragment du Motet „Tu solus“.	56

39. Id. Fragment de la Messe „Pange lingua“.	56
40. Jean Mouton († 1522). Motet „Ave Maria“.	—
41. Jean Ghiselin (Verbonnet?) († après 1535). Motet.	57
42. Pierre Moulu (moitié du XVI s.). Fragment de la Messe „Duarum facierum“.	58
43. Orlando Lasso (1520—1594). Motet „Ave regina“	59
44. Id. Chanson „M'amie a bien le regard gracieux“.	60

Compositeurs français (XVI s.).

45. Clément Jannequin (première moitié du XVI s.). Chanson (1529) „Au joli jeu“.	60
46. Jacques Arcadelt (1514—1560). Chanson (1538) „Quand je vous aime ardemment“.	61
47. Claude Goudimel (1505—1572). Psaume huguenot	62
48. Guillaume Costeley (n. 1531). Chanson (1570) „Si de beauté“.	—
49. Claudin Lejeune (1530—1602). Fragments de la chanson „Ma mignonne“.	63

Compositeurs italiens et espagnols (XVI s.).

50. Antoine Capreoli. Frottola (1504) „Ognun fug'amore“	65
51. Giovanni Domenico da Nola. Villanella (1541) „Tre ciechi siamo“.	—
52. Auteur inconnu. Villanella pour une voix avec accompagnement de luth „Del crudo amor“.	66
53. Alonso de Mudarra. Romancero pour une voix avec accompagnement de luth (1546) „La manana“.	—
54. Baldassare Donato († 1603). Villanella (1551) „Chi la gagliarda, donne, vuò imparar“.	67
55. Adrien Willaert (1480—1562). Pater noster, version authentique (1545), et arrangement pour luth (1548) par Giulio Abondante.	68
56. Niccolò Vicentino (1511—1561). Fragment d'un Motet (1555).	73
57. Cyprien van Rore (1516—1565). Commencement du Madrigal (1561) „Calami sonum ferentes“.	—
58. Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526—1594). Madrigal (1566) „Vestiva i colli“, version authentique et arrangement pour luth par V. Galilei (1533—1600).	—
58a. Arrangement de la voix supérieure du même Madrigal avec coloratures: édition Bassano (1591).	75
59. Id. Fragment de la Messe „L'homme armé“ (1570).	76
60. Id. Fragment de la Messe „Ut, re, mi, fa, sol, la“ (1570).	77
61. Id. Fragment de la Messe „Sacrum convivium“.	78
62. Carlo Gesualdo, prince de Vénosa (1560—1614). Madrigal „Mercè! grido piangendo“.	79
62a. Id. Fragments des autres Madrigaux du même compositeur.	80
63. Lucas Marenzio (1550—1599). Madrigal (1593) „Solo e pensoso“.	82

Compositeurs allemands et anglais (XVI s.).

64. Jacobus Handl, Gallus, Pételin (1550—1591). Motet (1586) „Mirabile Mysterium“.	84
65. Hans Léo Hassler (1564—1612). Air de danse (1601) „Unter allen auf dieser Erden“.	85
66. Thomas Morley (1557—1603). Air de danse „Now is the month of Maying“	—

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Изучение истории музыки, в профессиональных музыкальных школах в особенности, не может протекать в отрыве от пристального ознакомления с подлинными образцами музыкальных произведений прошлого. Никакие самые талантливые и блестящие характеристики на лекциях или в учебниках не могут, сами по себе, дать того понимания стиля разных эпох, которое приобретается при непосредственном знакомстве, под руководством преподавателя или учебника, с образцами минувшего творчества.

Чем дальше отстоит от нас какая-нибудь эпоха, тем затруднительнее учащемуся, а часто и преподавателю, иметь в своем распоряжении нужные музыкальные произведения: академические томовые издания сочинений старых авторов имеются у нас в некоторых специальных музыкальных библиотеках, да и то не во всех, и лишь начиная с „венских классиков“ можно говорить о доступности в разных изданиях произведений, нужных учащимся.

Для удовлетворения такой несомненной потребности в учебном материале при прохождении курса истории музыки составлена предлагаемая Музыкально-историческая хрестоматия. Единственной в России подобной работой является хрестоматия Л. Сакетти, которая при всех своих достоинствах чрезмерно громоздка и в настоящее время, после новейших достижений музыкально-исторической науки, крайне устарела; к тому же ее нет более на книжном рынке.

Составитель настоящей хрестоматии имел в виду дать образцы музыкального творчества минувших эпох по возможности в подлинном, не искаженном последующими редакционными изменениями виде. Поэтому громадное большинство примеров заимствовано из академических изданий сочинений отдельных авторов (Жоскин, Дебре, Обрехт, Палестрина, Лассо, Перселль, Рамò, Бах, Гендель и др.) или из тех изданий того же типа, которые дают воспроизведения памятников прошлого, принадлежащих разным авторам (*Denkmäler der deutschen Tonkunst*, *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, *in Oesterreich*, *Maîtres musiciens de la Renaissance française*, *L'arte musicale in Italia* и т. п.). Некоторые примеры заимствованы из общих музыкально-исторических трудов (Амброс, Риман, *Oxford History*) и отдельных монографий и исследований, и лишь очень немногие пришлось взять из таких изданий, рассчитанных на практику исполнения, в которых возможны редакционные изменения подлинного текста. Из изложенного явствует, что всякие обозначения темпа, оттенков и пр.—почти во всех примерах только подлинные, авторские; в сомнительных случаях, для музыки XIV—XVI в. знаки альтерации ставились над нотосцезом; для эпохи генерал-баса пришлось конечно *continuo* давать в расшифровке; поэтому всюду указано, кому такая расшифровка принадлежит; когда пример взят из работ Римана, нужно иметь в виду те особенности в трактовке ритма, лада и пр., которые присущи этому автору и не всегда разделяются другими исследователями.

Каждому примеру сопутствует примечание, имеющее целью дать краткие исторические сведения и хронологические данные, касающиеся автора и произведения, а также осветить музыкально-технические особенности стиля; все остальное, нужное для проникновения в стиль той или иной эпохи, в особенности социологическое освещение музыкальных явлений, оставляется на задаче преподавателя или учебника.

В интересах экономии места и большей доступности почти все примеры приведены в двухстрочном (иногда однострочном) изложении, удобном для воспроизведения на фортепиано. Лишь в некоторых случаях—для более ясного выявления трактовки человеческого голоса или отдельного инструмента—принят другой способ изложения. Так как

в примечании к каждому примеру точно указано, откуда он заимствован, то этим облегчено получение партитурного изложения в том случае, если потребуется пример этот воспроизвести в подлинном звучании.

Во многих примерах, относящихся ко времени до XVII в., использован представляющий бóльшие удобства для современного музыканта и применяемый многими выдающимися исследователями (Риман, Шеринг, Вольф и др.) прием сокращения длительности нот не только в два, но и в четыре, и в большее количество раз.

Хрестоматия ограничивает подбор образцов временем приблизительно до „венских классиков“; начиная с Гайдна, все наиболее характерное и нужное—легко доступно в разных изданиях. Исключено из хрестоматии также все то, что имеет более музыкально-этнографический, чем музыкально-исторический интерес, и то, в чем не было связи с эволюцией европейского музыкального искусства или в чем эта связь не может быть установлена (образцы мелодий китайских, индусских, арабских и т. п.; примеры древнерусского ритуального пения и пр.).

Что касается самого расположения материала, то применить строго хронологический порядок не представляется возможным и удобным по целому ряду соображений.

ПЕРВЫЙ ВЫПУСК.

С древности по 1600 год.

№ 1. Пиндар (552—418 до Р. Х.)—один из главнейших представителей греческой хоровой лирики (пэаны, дифирамбы, парфении, френы, просодии и пр.). Помещаемый отрывок—начало первой пифийской оды—был найден ученым иезуитом Афанасием Кирхером в библиотеке монастыря С. Сальваторе близ Мессины в Сицилии и опубликован (в подлинной нотации и с попыткой расшифровать ее) в 1650 г. в его книге „*Musurgia universalis*“ (ч. 1-я, стр. 542). Так как, несмотря на тщательные поиски в XVIII и XIX столетиях, рукопись в монастырской библиотеке обнаружена не была, подлинность отрывка, являющегося древнейшей дошедшей до нас эллинской мелодией, возбуждала сомнения до самого последнего времени. Ныне, то обстоятельство, что в отрывке соединена вокальная и инструментальная нотация, с находкой других аналогичных графиков и рукописей считается как раз за доказательство его подлинности; так как теперь известно, что часть монастырской библиотеки, где Кирхер нашел рукопись, поступила в другие библиотеки (Ватикан и Эскуриал), то не исключена возможность обнаружения этой рукописи.

№ 2. Помещаемая мелодия застольной хоровой песни (сколион) в честь некоего Сейкиля найдена в 1883 г. на одной колонне в Траллах (Малая Азия), поставленной вероятно на могиле его. „Пока живешь—веселись и ни о чем не печалься; жизнь коротка и время возьмет свое“—текст этой песни.

№ 3. С именем миланского епископа Амвросия (333—397) связывается начало усвоения Западом восточной церковно-музыкальной культуры (гимнотворчество; четыре лада, позднее получившие название автентических).

№ 4. Григорианским хоралом называются песнопения католического церковного года, кодификация которых приписывается папе Григорию I (590—604); с развитием полифонической музыки, получившей название мензуральной, григорианский хорал стали именовать *cantus planus*, *plain-chant*, т. е. ровным пением. Вопрос о ритме его вызывает большие споры: одни настаивают, что ритм григорианского хораля определяется исключительно ритмом латинского текста (солемийские бенедиктинцы, которым наука многим обязана в вопросе об изучении неум), другие,—А. Дешевран и „сенгалленцы“, доказывают, что он не мог не иметь своего чисто музыкального ритма, который был утрачен впоследствии. Приведенные отрывки взяты из журнала „*Voix de St Gall*“, (второй, 190 год, стр. 15 и 11 нотного приложения) и являются образцом ритмованного по принципам Дешеврана григорианского хораля, по рукописям IX—XII столетий Сенгалленского монастыря.

№№ 5 и 6. Монахи Сенгалленского монастыря, одного из значительнейших культурно-музыкальных центров средневековья, Ноткер Заика и Туотило (IX—X в.) являются одними из первых (вместе с монахами С. Жюмьезского аббатства) создателей так наз. секвенций (проз) и тропов, т. е. стихотворно-музыкальных вставок в литургические тексты. Секвенции и тропы продержались до половины XVI в., когда постановлением Тридентского собора тропы вовсе были изгнаны из ритуала, а из секвенций оставлены лишь пять, в том числе *Stabat mater* и *Dies irae*. Большой популярностью в средние века пользовалась так наз. ослиная секвенция (*Prose de l'âne*). Некоторые секвенции и тропы (в том числе приведенный троп Туотило) были изложены в форме диалога и считаются родоначальниками литургических драм (*ludi*).

№№ 7 и 8. Органум из Корнуэльса по недавно открытой рукописи является старейшим (вероятно конца X века) образцом неунисонного пения. (*Oxford History of music*, т. 1, стр. 92); эта рукопись служила для практических певческих целей, в то время как примеры органума у Гуквальда и в миланской рукописи—второй приводимый образец, заимствованный у Амброза (*Geschichte der Musik*, 2 изд., 2-й том, стр. 319)—являются

повидимому лишь теоретизацией многоголосия. Образец № 7 служит свидетельством того, что зачатки многоголосия надо искать на британских островах, где повидимому впервые осознано гармоническое значение терции и сексты. Гукбальд (ум. 930) настаивает для органума (диафонии) на интервалах квинты и кварты.

№ 9. В образце англичанина Иоанна Гарландия, заимствованном у Амброса (2-й т., стр. 325), обращения интервалов от перестановки голосов нет, но пример этот указывает на принцип имитации.

№ 10. Второй раз имитация горизонтально придвинута ближе к началу (пример взят у Амброса 2-й том, стр. 327).

№№ 11 и 12. Мотет и кондукт—главные формы художественной многоголосной музыки XII—XIII столетий, эпохи „Старого искусства“ (*Ars antiqua*). По свидетельству теоретика конца XIII века Иоанна де Грохео, мотеты пригодны для исполнения перед знатоками, кондукты—на пирах богатых людей. Словом *motetus*, *motellus*, обозначали промежуточный голос между нижним голосом (тенором) и верхним (дискантом). Самое слово происходит или от латинского *motus* (движение) или франц. *mot*. Одно из различий между мотетом и кондуктом современные эпохе теоретики видели в том, что все голоса кондукта сочинялись композитором, в то время, как в основе мотета лежит одна или несколько готовых мелодий, которые поются на разные тексты (*cum diversis litteris*); встречаются случаи, когда один голос (преимущественно тенор) поет церковную мелодию с латинским текстом, а верхние голоса—светские песенки. Приведенный образец мотета, заимствованный у Куссмакера (*L'art harmonique aux XII et XIII siècles*, стр. 86) дает соединение трех песенок на светские тексты; слова верхнего голоса (*triplum*) начинаются „Qui amours veut maintenir“, среднего (*motetus*) „Li doux penser qui me vient“, тенора—„Cis a cui je suis amie“. Приведенный кондукт (*Oxford History of music*, т. I, стр. 305) извлечен из флорентийской рукописи, составляющей вероятно часть богослужебных книг, принадлежавших Парижскому собору (*Magnus liber organi*).

№ 13. Гокетом (буквально икота) называли такой способ сочинения, когда мелодическая фраза расчленялась между двумя и более голосами; по свидетельству упомянутого Грохео, гокеты особенно нравились молодежи и неискушенными в музыке лицам. Приводимый пример, взятый у Римана (*Handbuch der Musikgeschichte*, т. I, ч. 2, стр. 214), относится уже к XIV в.

№ 14. Старейший дошедший до нас образец канонического искусства, относящийся приблизительно к 1240 г. и приписываемый ридингскому монаху Джону Форнсету, свидетельствует о высоком положении в Англии, по сравнению с континентом, культуры многоголосия. При всей простоте гармонического склада, канон в высшей степени благозвучен. Такая форма именовалась рондель (*rotundellus*), рота (колесо) и, по словам Грохео, относилась к области широкодоступной музыки. Первое по времени определение этой формы дает английский теоретик Вальтер Одингтон (около 1275 г. „ронделем называется такое колесообразное (*rotabilis*) пение, когда спетое одним повторяется всеми по очереди“ (Пример взят из *Oxford History of music*).

№ 15. Турнейская (по имени города Турнэ) месса была опубликована Куссмакером („*Messe du XIII siècle*“); ее происхождение ныне относят к XIV в., но по стилю она принадлежит к эпохе „Старого искусства“ Приведенный отрывок заимствован у Римана (*Handbuch d. M.*, т. I, ч. 2, стр. 346).

№№ 16—19. Образцы дошедшей до нас светской одnogолосной песни средневековья. Трубадуры в Провансе и труверы в северной Франции обычно пользовались для своих песен мелодиями (танцевальными) странствующих народных музыкантов (жонглеров и менестрелей); вероятно в результате этого—тяготение к мажору и четким ритмам. Большое количество этих мелодий опубликовано в последнее время французским исследователем Пьером Обри (1874—1910). Выступившие почти столетие спустя представители германской рыцарской поэзии—миннезингеры—вероятно от отсутствия той тесной связи с представителями народного творчества (*Spilleute*), которая так характерна для французов, проявляют стремление к псалмодийности и к церковным ладам. Последний пример несколько более позднего времени—образец творчества мейстерзингеров, считавших себя продолжателями искусства миннезингеров. 16-й пример взят у Римана (*Handbuch d. M.*, т. I, ч. 2, стр. 234, 17-й, 18-й и 19-й у Амброса (*Geschichte d. M.*, т. II, изд. 2, стр. 228, 248, 265).

№ 20. „*Jeu de Robin et Marion*“—первое светское сценическое представление с песнями,—род драматической пасторали,—принадлежащее поэту-труверу и композитору Адаму де ла Галь, от которого дошли до нас и многоголосные произведения. Для на-

званной пьесы имеется 28 напевов, три из которых приводятся в ритмизации Римана (*Handbuch d. M.*, т. I, ч. 2, стр. 280—281), основанной на смене акцентированных и неакцентированных слогов, а не на соотношении длительностей мензуральных нот; при применении второго метода расшифровки получается трехдольный ритм.

№№ 21—22. Связываемое с эпохой раннего Возрождения стремление в музыкальном искусстве к освобождению от оков трехдольности и к поискам новых звучаний получает у современников название „нового искусства“ (*Ars nova*). Вопрос о том, где началось это движение,—один из очень спорных в истории музыки: в свое время Риман выдвинул гипотезу о том, что родина этого движения—Флоренция; Ф. Людвиг, опираясь, главным образом, на то, что целый ряд французских произведений XIV в. имеется в рукописях, найденных в итальянских хранилищах, и на то, что присутствие итальянских сочинений во французских рукописях той эпохи—величайшая редкость, решительным образом оспаривает гипотезу Римана и высказывается за французское происхождение „*Ars nova*“. Во всяком случае, музыкальное творчество во Флоренции в XIV веке протекало очень интенсивно, о чем может свидетельствовать дошедшее до нас стихотворение

Tutti fan da maestri,
Fan madrigali, ballate e mottetti,
Tutti infioran Filipoti e Marchetti.
Si è piena la terra di magistrolì
Che loco più non trovano i discepoli ¹⁾.

До нас дошло только несколько имен и еще меньше сочинений. Крупнейшим композитором и виртуозом той эпохи был Франческо Ландино, называемый также *Francesco degli organi* (Франческо от органа) и *Franciscus caecus* (Слепой Франческо); о нем сохранились довольно полные биографические данные: родился он около 1325 г. в семье художника, в детстве ослеп от оспы, овладел игрой на многих инструментах, в особенности превосходил всех игрой на органе, увлекал своей музыкой и молодых и старых; в 1364 г. в Венеции в присутствии Петрарки он был увенчан лаврами и умер 2 сентября 1397 г., как указывает его надгробная плита в церкви С. Лоренцо во Флоренции. От Ландино дошло несколько музыкальных произведений и стихотворений (он был и поэт). Гирарделло, Джованни да Кашья, Паоло да Фиренце, Якопо да Болонья—имена других композиторов той эпохи, „тречентистов“ (т. е. XIV в.). Они сочиняют мадригалы для голоса соло с сопровождением инструментов, баллады, т. е. песни для танцев, мотеты и „охоты“ (*caccie*, фр. *chasses*). Последняя форма в особенности интересна: содержанием каччьи служит охотничья сцена, с реалистическим изображением криков и лая собак, звуков рогов; самая погоня за зверем символически канонизируется каноническим ведением второго голоса вслед за первым, самое слово погоня—*fuga*—становится надолго специфическим термином, который обозначает то, что мы называем канон.

Двухголосный мадригал Ландино—обращение к критику: „Ты, который хочешь судить о произведении другого, сумеешь ли обосновать свою похвалу или порицание? Истинному никогда нельзя повредить, хотя оно часто сразу не понимается. Судя по своему усмотрению, часто бранишь то, что заслуживает похвалы, высказываешь свое невежество и вредишь самому себе“. Как участвовали инструменты в этом произведении, трудно сказать: во всяком случае в тактах 25 и 26, 46, 47 и 48 под нижним голосом текст не подложен, но, быть может, весь нижний голос исполнялся на инструменте.

Текст каччьи Гирарделло гласит: „На рассвете прекрасного дня пробуждаются охотники, зовут собак: сюда, сюда Примера, Виола; идут в горы с добрыми собаками на веревке. Одна из них почуяла зверя, стучите, кричите в кустарнике; ай, ай. На тебя выходит олень, Карбон схватил его, держит в зубах. И с одной горы на другую несутся крики и звуки рога“. В этом сборнике приведен лишь конец мадригала (*Ritornello*), где имитируется фанфара рогов. Сохранилась также любопытная каччья некоего Закариа (папского певца), в которой изображается оживление рынка, крики продавцов, наперебой предлагающих свой товар, шутки шарлатанов, переборы между хозяйкой и служанкой и пр.; эта натуралистическая картинка заставляет вспомнить „Крики Парижа“ Жаннекена и некоторые сцены из опер первых десятилетий XVII в.

¹⁾ Все выдают себя за мастеров, сочиняют мадригалы, баллады и мотеты, все воображают себя Филиппами (Филипп Витрийский) и Маркеттами (Маркетто Падуанский); так много на земле учителей, что больше нет места для учеников.

Образцы музыки Ландино и Гирарделло заимствованы из статьи И. Вольфа „Florenz in der Musikgeschichte des XIV. Jahrhunderts“, помещенной в *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* за 1901—1902 г. (Jahrgang III, стр. 641 и 629).

№ 23. О композиторе и певце Цезарис говорит одно дошедшее до нас стихотворение, что песни его, а также певцов Кармен и Таписсье „поразили весь Париж“ (*esbahirent tout Paris*; ср. Ambros, *Geschichte der Musik*, т. II, стр. 403, т. III, стр. 18). Приводимый пример музыки эпохи *Ars nova* (он заимствован из книги И. Вольфа *Handbuch der Notationskunde*, т. I, стр. 348) вероятно рассчитан был, хотя бы в нижних голосах, на инструментальное исполнение:—в этом убеждает отсутствие в подлиннике подложенного текста и иногда чрезмерные скачки голосов (на нону и даже дециму). Пример интересен как применение „*musica ficta*“: все знаки альтерации (кроме выставленных над нотоносцем) имеются в подлиннике.

№№ 24—25. Поэт и композитор Гильом де Машо (1300—1375) принадлежит к числу выдающихся представителей „Нового искусства“ во Франции; от него дошла до нас месса, ряд песен (*chansons* и *ballades*) для голоса с инструментальным сопровождением и рондо; первое приводимое рондо Машо (взятое из книги И. Вольфа *Handbuch der Notationskunde*, т. I, стр. 361), как мотеты предшествующей эпохи, для каждого голоса имеет свой текст; начало их: *Trop plus est belle* (верхний голос), *„Biauté parée de valour“* (средний), *„Je ne suis mie certains d'avoir amie“* (нижний). Второе рондо (заимствованное из *Handbuch d. M. Римана*, т. I, ч. 2, стр. 341), является, вместе с некоторыми аналогичными произведениями, промежуточным звеном от „охот“ флорентийцев к контрапунктическим „ухищрениям“ фламандцев. Исполняя приведенные произведения (изобилующие, кстати сказать, параллелизмами квинт и октав), не надо упускать из виду, что слушатели того времени, повидимому, воспринимали музыку больше как отдельные голоса (горизонтально), а не в виде звуковых комплексов (вертикально).

№ 26. От композитора Иоанна Легран (начало XV в.) дошло до нас пять песен, одна из которых приводится здесь (взято из *Musikgeschichte in Beispielen* Римана, ч. 1, стр. 11); о жизни его ничего неизвестно; привлекательная мелодика и проявляющееся гармоническое осознание в этих песнях заставили некоторых исследователей принять его за одно лицо с Денстеплем, имя которого тоже Иоанн, и которого современники называли великим (*Le grand*—по-французски великий). Следует обратить внимание на характерные для XV века каденции, при которых один из голосов делает скачок на терцию вверх, с сексты на тонику (такты 4—5, 8—9, 11—12, 18—19, 21—22, 23—24).

№ 27. Пример канонического (свободного) дуэта франц. песенного искусства XV века; характерные каденции в 3, 6—7, 13—14 тактах. О композиторе Гюго де Лантен известно лишь, что в 1419 г. он был в Италии. (Риман, *Musikgeschichte in Beispielen*, ч. 1, стр. 13).

№ 28. Об английском композиторе Джонс Денстепле мы знаем только, что он умер на рождестве 1453 и похоронен в Лондоне, что он пользовался большой известностью на континенте, где вероятно был частью своей жизни, и имел большое влияние на творчество фламандцев. Теоретик Тинкторис (1446—1511) отзывался о Денстепле с большим почтением, при жизни Денстепля называли „князем музыки, *princeps musicae*“ и сочинения его переписывались в разных странах; у него уже появляются те особенности, которые потом были так свойственны фламандцам; в некоторых случаях, напр., он предписывает, спев партию, продолжать петь ее перевернув книгу вверх ногами, от чего, конечно, мелодика голоса явится обращенной. Приводимая песня, в транспонировке на кварту выше, заимствована из *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* (т. VII, стр. 227) и, вместе с другими песнями и церковными сочинениями, сохранилась она в так наз. Тридентских кодексах. В песне не раз встречаются параллелизмы квинт и октав, типичная каденция XV в. и имитации (7, 8, 9 и 10 и 24—25 такты). В подлиннике приведены только несколько начальных слов текста.

№ 29. Гильом Дюфаи (Дюфе), крупнейший представитель так наз. первой фламандской школы, род. вероятно в 1400 г. в Шиме (провинция Энò во Фландрии), был певчим-мальчиком в хоре в Камбре, с 1428—1433 и с 1435—1437 певчим папской капеллы в Риме, затем жил в Париже, принял духовный сан, с 1442—1449 был в капелле антипапы Феликса V в Савойе, получил каноникат в Камбре, где и умер в 1474 г. Если судить по оставшимся от Дюфаи песням, тексты которых он вероятно сочинял сам, как и большинство композиторов того времени, он был жизнерадостным человеком, далеко не чуждавшимся радостей жизни и лишь на склоне лет поневоле отказавшимся „от мира“. В модной песне он говорит: „я стал стар и потрепан, женщины от меня отвернулись“