

Е. В. Бурундуковская

«Нежные воспоминания» Эрнандо Кабесона

Аннотация

Статья посвящена обработке французской песни XVI века *Doulce mémoire*, выполненной сыном великого испанского композитора Антонио де Кабесона — Эрнандо. В ней освещены история создания песни, а также рассматриваются характерные особенности интабуляции, делающие её одной из самых привлекательных в многочисленном ряду.

Ключевые слова: интабуляция, глосирование, кадансовая формула, цифровая нотация, гексахорд, модальные тоны.

E. V. Burundukovskaya

Doulce Mémoire by Hernando de Cabezón

Summary

The subject of this article is a work by Hernando de Cabezón, son of Antonio de Cabezón, the most important 16th-century Spanish composer of keyboard music. Hernando is especially noted for his intabulations of chansons and madrigals, five of which he included in his edition of his father's works (1578). Perhaps the most striking and most often performed of these is his re-working of the French court composer Pierre Sandrin's madrigal *Doulce Mémoire*. This article focusses on the glossing techniques, including the types of cadence formulas, used by Hernando de Cabezón in this piece, as well as the possible intended reflection of the poetic text in the ornamental figures. The differing interpretations of the printed source which uses Spanish keyboard tablature (numbertablature) as they appear in three modern editions are also discussed.

Keywords: Intabulation, glossing, cadence formulas, Spanish keyboard tablature, hexachord, modality.

Статья поступила: 07.07.2019.

В истории музыки Эрнандо Кабесон¹ остался сыном своего великого отца Антонио Кабесона. В 1578 году Эрнандо посмертно опубликовал сборник произведений отца под названием “Obras de música para tecla, arpa y vihuela” («Произведения для клавишных инструментов, арфы и виуэлы»)², в котором находим также пять его собственных сочинений. Это органная обработка гимна “Ave maris stella” и четыре клавирных интабуляции, отличающиеся довольно радикальными отступлениями от первоисточника. Одна из лучших в этом ряду — обработка песни французского придворного композитора Пьера Сандрена³ “Doulce Mémoire” («Нежные воспоминания»)⁴.

Песня, вероятно, впервые была напечатана в сборнике “Le Parangon des Chansons” («Образцы песен») известным музыкальным издателем из Лиона Жаком Модерном. Затем её переиздал в Париже другой видный издатель Пьер Антеньян. Если точная дата выхода из печати сборника Модерна неизвестна, то в случае с Антеньяном вполне определённо зафиксирован 1538 год. Стихи, на которые написана музыка, сохранились в нескольких манускриптах. В некоторых из них авторство приписывается королю Франсуа I, что неудивительно, так как во время длительного заключения в плену после поражения в битве при Павии в 1625 году главным развлечением короля было именно сочинение стихов.

Согласно другой версии, автором текста был известнейший французский поэт Клеман Маро, который был также одарён музыкально. В одном из сохранившихся манускриптов он называется и автором приведённой в этом источнике одноголосной мелодии “Doulce Mémoire” [см.: 4]. Однако английский исследователь Фрэнсис Доббинс полагает, что вероятность авторства Маро крайне мала, так как мелодия явно видится частью полифонической структуры, а кадансы типичны для полифонии Сандрена и Клодена де Серми-

зи. В пользу наличия многоголосия говорит статика второй фразы мелодии, подразумевающая движение других голосов, а выразительная мелодика в заключительной части свидетельствует о высоком композиторском мастерстве автора.

Стихотворение представляет собой десятизложную октаву, подчинённую схеме *ababbcbc* с чередованием мужских и женских окончаний, типичную для восьмистрочных эпиграмм того времени.

Текст песни гласит:

Doulce mémoire en plaisir consommée
O siècle heureux qui cause tel sqavoir.
La fermeté de nous deux tant aymée
Qui à nos maux a su si bien pourvoir.

Or maintenant a perdu son pouvoir
Rom pant le but de ma seulle espérance,
Servant d'exemple á tous piteux á voir.
Fini le bien, le mal soudain commence.

О, память нежная любви,
О, радости безмерной время!
Минуты сладкие лови,
Пока ещё несчастье дремлет.

Но вот пришла его пора,
Надежды нить ослабевает.
Смотри, простыл и след добра,
И зло опять обуревают.

“Doulce Mémoire” Сандрена в четырёхголосном изложении оказалась настолько привлекательной, что приковывала внимание композиторов на протяжении почти столетия. Очаровательная в своей непритязательной простоте мелодия сливается с поэтическими строками, повествующими о некогда бывшем, но канувшем в Лету счастье. Ф. Доббинс считает, что своей популярностью мелодия обязана не в последнюю очередь своими реминисценциями с другими широко известными образцами. Например, начальный фрагмент напоминает мотив тенора из мессы Окегема “Fors seulement l'attente (l'actente)

que je meure” («В ожидании одной лишь смерти»), базирующийся в свою очередь на популярной французской песне XV века. Второй субмотив начальной фразы является реминисценцией ещё одной не менее популярной французской песни — “Sur le Pont d’Avignon” («На мосту Авиньона») [см.: 6].

Сохранилось множество вокальных и инструментальных обработок, уводящих нередко далеко от оригинала, использующих технику колорирования (диминуирования). Это в большинстве своём лютневые, гамбовые, ансамблевые транскрипции. На тему “Doulce Mémoire” написаны даже две мессы-пародии (Чиприано де Роре, Орlando Лассо).

Мелодия песни не избежала и переподтекстовки (контрафактуры). Как и множество других светских мелодий, она попала в многочисленные сборники рождественских нозлей, где её новый текст, частично сохранённый, «простой заменой слова то тут, то там превращает любовную песенку в гимн благодарения» [4. Р. 91]. Неизвестный автор блестяще решает последнюю строку, где меняет местами “mal” и “bien”, возвещая тем самым победу «добра» над «злом», обеспеченную пришествием Спасителя.

Орнаментированные варианты вокального источника находим также в нескольких трактатах XVI века, посвящённых технике глосирования. Четыре из этих обработок — для вио-

лы да гамба — содержатся в одном из самых известных пособий такого рода — «Трактате о глосах» (“Trattado de glosas”) Диего Ортица, изданном в Риме в 1553 году.

Клавирная обработка песни Сандрена (“Doulce memoria”), принадлежащая перу Эрнандо Кабесона, по нашему мнению, является одной из лучших в этом ряду, так как, с одной стороны, блистает нетрадиционными фиоритурами, а с другой — Э. Кабесон очень бережно относится к первоисточнику, сохраняя его структуру и даже подчёркивая смысл отдельных слов, насколько это представлялось возможным в эпоху, когда музыкальная символика ещё была на стадии своего зарождения.

Э. Кабесон начинает своё сочинение с минимумом украшений. В первых трёх тактах достаточно хрестоматийные глосы мигрируют из одного голоса в другой, но уже в четвёртом он, глосируя секунду (*d-cis*), мастерски «разражается» скользящими квартолями шестнадцатых, «унаследованными», впрочем, от своего отца (см. примеры 1, 2).

Весь первый раздел, включая выписанную репризу, орнаментирован почти непрерывающимися фигурациями, изложенными преимущественно восьмыми длительностями во всех четырёх голосах фактуры, разнообразие сочетаний которых впечатляет. Здесь и параллельное движение терциями и секстами, и противоположное движение в двух голосах,

1 Эрнандо Кабесон. “Doulce memoria”. Тт. 1–4

2 Антонио Кабесон. “Ave maris stella” XI. Тт. 37–38

и фиоритуры, меняющие своё направление после октавного скачка. Вторая часть орнаментирована в ритмической прогрессии от четвертных нот к шестнадцатым через триоли четвертями и восьмыми. Краткий эпизод в тт. 74–76 (см. пример 3) являет нам имитацию мотивов, проходящих во всех четырёх голосах, представляя собой своеобразное мини-фугато. Ближе к концу композиции в тт. 78–81 появляется реминисценция сбегających вниз квартолей из начала композиции, что придаёт всему сочинению определённую цельность.

Однако ещё через несколько тактов нас ждёт сюрприз. Последние слова песни, возвещающие о бренности счастья и внезапном наступлении мрачных дней, повторённые дважды, во втором проведении клавирного варианта вдруг, правда, совсем ненадолго, обретают черты некой синкопированной жиги (см. тт. 93–96). И Доббинс, и Хоуль откровенно недоумевают, с чем бы могло ассоциироваться появление этого явно танцевального фрагмента в далеко не оптимистичном финале. Возможно, это последняя «искра» былого огня?

Кадансовые формулы, которыми пользуется Эрнандо Кабесон, вполне типичны для музыки его времени. Одну из них, например, мы находим также у Антонио Кабесона (см. приме-

ры 4, 5). Залигованная нота у Эрнандо Кабесона придаёт формуле пикантность.

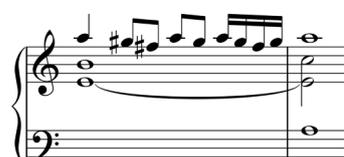
Эрнандо Кабесон также предлагает параллельное глосирование в двух голосах, и, насколько нам известно, это является уникальным примером во всей испанской клавирной музыке того времени (см. пример 6).

Другая кадансовая формула также имела широкое хождение. Даже несколько десятилетий спустя Корреа де Араухо не гнушается пользоваться ей повсеместно (см. примеры 7, 8).

Многочисленные образцы глосирования кадансов предлагает Диего Ортиц в уже упомянутом трактате. Мы не найдём, однако, там формул из приведённых примеров. Можно высказать предположение о том, что эти паттерны были настолько широко распространены в устной практике, что не было нужды приводить их в учебных пособиях.

Вопрос перевода цифровой нотации в современную также чрезвычайно важен. Нам удалось найти три варианта транскрибирования “Doulce memoria” Эрнандо Кабесона. Первый и самый ранний из обнаруженных находится в сборнике Фелипе Педреля “Antologia de organistas clásicos españoles” 1908 года, второй — в Антологии “Early Spanish Keyboard Music”

3 Эрнандо Кабесон. “Doulce memoria”. Тт. 71–84

<p>4 Эрнандо Кабесон. “Doulce memoria”. Тт. 16–17</p> 	<p>5 Антонио Кабесон. “Tiento XI Sexto tono”. Тт. 82–83</p> 
<p>6 Эрнандо Кабесон. “Doulce memoria”. Тт. 66–68</p> 	
<p>7 Эрнандо Кабесон. “Doulce memoria”. Тт. 66–67</p> 	<p>8 Корреа де Араухо. “Tiento de medio registro de baxon de novena tono”. Тт. 58–59</p> 

под редакцией Б. Айфа и Р. Труби [см.: 5] и последний в приложении к монографии Д. Хоуля [см.: 6]. В результате сравнения этих расшифровок, подробному анализу которых мы не будем здесь предаваться, мы пришли к следующим выводам. Вариант Педреля кроме явной ошибки в сопрано в первом такте (восьмые *f* и *e* поменяны местами) следует за цифровой нотацией буквально, игнорируя предполагаемые акциденции в каденциях и смене гексахордов *musica ficta*. Вариант из книги Хоуля в этом смысле ближе к исполнительской практике, и, наконец, расшифровка из Антологии характеризуется, можно сказать, разумной свободой обращения с первоисточником. Во всех завершениях строк здесь выписан мажорный аккорд, что соответствовало практике того времени. С этой точки зрения интересен такт 83, где между альтом (целая нота *cis*) и сопрано (*c* натуральное) возникает переченье, слышимое, однако, только при исполнении на органе (вспомним, что сборник предназначался для игры на клавишных, арфе и виуэле). Что касается мягкого гексахорда от *f*, предполагающего использование бемоля у ноты *h*, то здесь прослеживается следующая ситуация. В двух идентичных случаях цифровой источник даёт две разные

нотации. Если в такте 4 бемоль в сопрано выписан, то в такте 84 его нет ни в сопрано, ни в альте. За манускриптом в этом месте следуют все расшифровщики, кроме Айфа и Труби (Антология), справедливо, по нашему мнению, полагающих, что бемоль здесь необходим.

Проведённое нами исследование ставит следующие вопросы, касающиеся исполнительской практики:

1. Насколько правила, изложенные в трактатах, отражают реальную исполнительскую практику того времени?

2. Является ли колорирование частью музыкальной логики композиции или оно принадлежит к области чистой фантазии и связано с развитой исполнительской техникой?

Крупный теоретик XVI века итальянец Джозеффо Царлино [См.: 8] считал каденцию неким знаком пунктуации, крайне важным для музыкальной формы, сродни точкам и запятым в конце поэтических строк. Каденции разнятся благодаря голосоведению, хотя секста обычно повышается, чтобы при её разрешении в октаву она двигалась с помощью полутона. В случае с “Doulce memoria” возможно также понижение нисходящего голоса при разрешении в октаву *a*. Хотя большинство каденционных формул

представляют собой мажорную сексту, разрешающуюся в октаву, они варьируются в зависимости от того, используется ли в заключении каденции мажорный или минорный аккорд. Выбор того или другого зависит «от фантазии и хорошего вкуса исполнителя» [6. Р. 21].

Каденционные орнаменты (*grppo* и им подобные) подчёркивают структуру музыкальной формы. Здесь исполнителю открывается широкое поле деятельности. Он может самостоятельно решать, орнаментировать ему каденцию или нет, и если орнаментировать, то насколько пышно. Будет ли это короткий орнамент в виде того же *grppo* или простой трелеобразной фигурации, или более сложная конструкция, связанная с предшествующим мелодическим движением, — остаётся во всех случаях на выбор самого исполнителя. Здесь как раз и начинаются серьёзные противоречия с правилами, изложенными в трактатах современности. Как и прежде, мы апеллируем в основном к трактату Царлино, как самому развёрнутому и известному в то время. Например, запрет Царлино на движение не только параллельными октавами и квинтами, но также и терциями (большими или малыми) сплошь и рядом нарушался композиторами и исполнителями. Особенно это касалось терций. Если мы обратимся к обработке Эрнандо Кабесона, то найдём там движение параллельными малыми терциями. Вот что пишет об этом приёме Д. Хоуль, в книге которого рассматриваются все сохранившиеся обработки песни Сандрена: «В некоторых версиях соблюдается чередование мажорных и минорных терций, но авторы других упиваются последовательностями минорных терций, особенно в кодетте, так как создаётся гармоническая плотность, особенно услаждавшая слух лютистов» [6. Р. 21].

На второй вопрос мы частично уже ответили выше, обсуждая каденционные украшения. Насколько же другая орнаментика, встречающаяся в тексте, является частью музыкальной логики композиции? Орнаментика внутри фразы может подчёркивать выразительность определённых мотивов и отдельных интонаций.

Таким образом, с помощью орнаментальных «сгущений» и «разрежений» можно добиться иллюзии усиления и ослабления звука, что фактически недоступно на таких инструментах, как орган и клавесин. Однако нередко в интабуляциях вокальных источников для инструментов, на которых возможно достижение высшей степени виртуозности, колорирование становится самоцелью, способом достижения этой самой виртуозности. С другой стороны, в описываемую эпоху происходило переосмысление эстетических канонов. На смену чётким пропорциям, структурной ясности Ренессанса приходили установки маньеризма, где безудержная фантазия, игра, поражающая слух техника и изобретательность означали многое, если не всё. Некоторые черты маньеризма присущи и интабуляции Кабесона, хотя при временах проявляющейся в ней спонтанности выражения мы бы не умаляли внимания автора обработки к форме первоисточника.

Ещё один немаловажный вопрос связан с акциденциями. Мы уже говорили выше об обращении с ними расшифровщиков цифровой нотации, в которой записана интабуляция Эрнандо Кабесона. Однако это не исчерпывает важности вопроса. Речь идёт о конкретном исполнительском отношении к акциденциям, и прежде всего каденционным. Возможен ли здесь момент импровизации? Большинство акциденций жёстко связано с намерением автора и традицией, так что они являются неоспоримой частью музыкальной «плоти». Остальное может быть отдано на откуп исполнителю, на вдумчивое нахождение собственных трактовок в процессе кропотливой работы над произведением.

В заключение хотелось бы вкратце коснуться вопроса, связанного с отражением поэтического текста в музыкальной практике тех времён. Какими средствами пробовали это делать композиторы эпохи Возрождения и раннего барокко, когда ещё не сложился словарь музыкальных символов? Прежде всего, этому была призвана служить система модальных тонов, каждый из которых годился для передачи

определённого настроения. Так, первый тон, в котором написана песня Сандрена, по определению Царлино, хорош для серьёзных текстов, находясь где-то посередине между печалью и радостью, так как содержит две малые терции (от нот *d* и *a*) [См.: 8]. Рискнём предположить, что и некоторые средства мелодической выразительности были задействованы композиторами той эпохи. Например, в известной немецкой песне XVI века “Mein junges Leben hat ein End” («Моя юная жизнь закончилась») первая фраза обнимает нисходящую последовательность звуков, соответствуя печальной сентенции. В песне Сандрена длинный нисходящий ход на последнем слове текста, полностью сохранённый в варианте Кабесона, возвещает начало горестных времён.

Обработка песни Сандрена Эрнандо Кабесона относится к числу самых привлекательных для исполнителя и слушателя образцов инструментальной музыки XVI столетия. Приближенная к широкому кругу любителей ранней музыки публикациями, состоявшимся в веке XX, она ещё ждёт своего адекватного прочтения, своего мудрого, образованного и глубоко чувствующего исполнителя-интерпретатора.

Примечания

- ¹ Сведения о жизни и деятельности Э. Кабесона весьма скупы. Он родился в Мадриде в 1541 году (крещён 7 сентября 1541 года). С января по декабрь 1559 года служил в Королевской капелле помощником органиста. В 1566 году, после смерти отца сменил его на посту Королевского органиста. Служил сначала Филиппу II, затем Филиппу III, сопровождая обоих в поездках. В 1580–1581 годах жил в Португалии. Умер в 1802 году в Вальядолиде [См.: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04511>. Дата обращения: 07.07.2019].
- ² Сборник, вероятно, имел педагогическую направленность, а также был рассчитан на любителей музыки, так как Эрнандо Кабесон в предисловии подчёркивает, что в нём содержатся не самые лучшие произведения его отца, а, по его выражению, «крохи со стола мастера, представляющие собой не законченные произведения, а лишь «штудии», соразмерные возможностям его учеников, но не его собственным» [5. P. 5]. Интересен широкий «разброс» инструментов, для которых предназначен сборник. Здесь и группа клавишных инструментов, и струнные арфа и виуэла (нечто среднее между лютой и гитарой). С другой стороны, эта ситуация не была исключительной для того времени, если вспомнить, что даже несколько десятилетий спустя неаполитанский композитор Асканио Майоне включает в сборник своих клавирных произведений пьесы для арфы. Разница заключается в том, что Майоне всё-таки конкретизирует, какое произведение следует исполнять на арфе, а в сборнике Кабесона выбор инструмента отдаётся «на откуп» исполнителю. Предположим, что многочисленные церковные гимны, а также версеты частей мессы были предписаны всё-таки прежде всего для исполнения на органе, хотя не исключено, что могли исполняться и в домашних условиях на других инструментах. Дифференции же наверняка лучше звучали не на органе. Здесь и далее все переводы выполнены автором статьи.
- ³ Пьер Сандрен (ок. 1490, Париж — после 1561, Рим) был певчим в придворном хоре в 1506 году. С 1517 по 1539 год его имя не упоминается в списках королевских музыкантов, однако есть сведения о том,

что, возможно, в эти годы Сандрен служил актёром. С 1539 года Сандрен снова поёт при дворе, теперь уже в самой Королевской капелле. С этих пор он становится известен как автор песен. В начале 1550-х Сандрен отправляется в Италию, где служит у знаменитого семейства Герцогов д'Эсте в Сиене. Затем на некоторое время следы музыканта теряются, в 1561 году он оказывается в Риме, где, вероятно, вскоре и умирает. Вся музыка авторства Сандрена, которая дошла до нас, вокальная. Это песни, написанные в четырёхголосном изложении. Стилистически музыка Сандрена близка наследию его коллеги, также автору французских шансон Клодена де Сермизи, хотя Сандрен внёс итальянский колорит в свои произведения. Некоторые из них близки итальянской фроттоле. Также он использует принципы звукописи, характерные для итальянских мадригалов. «Doulce Mémoire» — одна из самых знаменитых песен Сандрена, существующая в многочисленных копиях и обработках [См.: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24505>. Дата обращения: 07.07.2019].

⁴ Надо отметить, что искусство интабуляции очень высоко ценилось в то время, будучи несомненным мериллом таланта композитора.

Список литературы

References

1. *Моисеева М. А.* Испания. Глава I // Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков. Учебное пособие. — М., 2007. — С. 90–116 [*Moiseeva M. A.* Ispaniya. Glava I // Iz istorii mirovoj organnoj kul'tury XVI–XX vekov. Uchebnoe posobie. — M., 2007. — S. 90–116].
2. *Фролкин В. А.* Некоторые вопросы исполнительской практики испанского клавиризма эпохи Ренессанса (по трактату Томаса де Санта Марии «Искусство игры фантазии», 1565) // Музыкальное исполнительство. — Вып. XI. — М., 1978. — С. 219–242 [*Frolkin V. A.* Nekotorye voprosy ispolnitel'skoj praktiki ispanского klavirizma epohi Renessansa (po traktatu Tomasa de Sankta Mariya «Iskusstvo igry fantazii», 1565) // Muzykal'noe ispolnitel'stvo. — Vyp. XI. — M., 1978. — S. 219–242].
3. *Cabezón A.* Obras de música para tecla. Arpa y vihuela. — Madrid, 1578. — 204 p.
4. *Dobbins F.* «Doulce Mémoire»: A Study of the Parody Chanson: Proceedings of the Royal Musical Association, Vol. 96 (1969–1970). — Taylor & Francis, Ltd. — P. 85–101.
5. *Early Spanish Keyboard Music. An Anthology. Volume I: The Sixteenth Century/* Ed. By B. Ife, R. Truby. Oxford University Press., 1986. — 49 p.
6. *Houle G.* «Doulce Mémoire»: A Study in Performance Practice. Indiana University Press, 1990. — 131 p.
7. *Ortiz D.* Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones. Primo libro. — Roma, 1553. — 61 p.
8. *Zarlino G.* Le istituzioni harmoniche. — Venice, 1558.