НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

УДК 782

ПРОВАНСАЛЬСКИЕ ТРУБАДУРЫ: ИСТОКИ, ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

Л.В. АЛЕКСАНДРОВА
Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Творчество провансальских трубадуров, зародившееся на юге Франции, вместе с их последователями – северофранцузскими труверами и немецкими миннезингерами, охватывает XI–XIV века. При достаточной изученности данной темы в научной – зарубежной и отечественной – литературе остаются некоторые спорные вопросы, в частности, касающиеся истоков творчества провансальских трубадуров, что вполне объяснимо, так как с течением времени обнаруживаются находки, сокрытые ранее в архивных материалах и других источниках. В частности, это касается первичности основ техники провансальских трубадуров, породивших *андалусскую строфическую поэзию*. Цель данной статьи предполагает акцент на рассмотрении конструктивных особенностей словотворчества провансальских трубадуров, обусловленное их эстетической основой. В связи с этим задачей является привлечение литературных исследований, исторических источников, помогающих представить деятельность трубадуров в контексте времени. Из анализа немногих дошедших до наших дней фиксированных образцов делаются выводы о закономерностях музыкального языка. В работе также предприняты единичные обращения к произведениям труверов и миннезингеров. Конструктивная изобретательность в творчестве трубадуров оказывается созвучной поэтической и музыкальной технике искусства XX века.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: провансальские трубадуры, жонглёры, поэтическое словотворчество, куртуазные идеалы, творческая изобретательность мелодические обороты, мензуральная ритмика.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

PROVENCAL TROUBADOURS: ORIGINS, EXPRESSIVE FEATURES OF POETIC AND MUSICAL LANGUAGE

L.V. ALEKSANDROVA
M.I. Glinki Novosibirsk State Conservatory, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

ABSTRACT. The work of the Provencal troubadours, which originated in the south of France, together with their followers – the North French Trouveurs and the German Minnesing-ers, covers the XI–XIV centuries. With sufficient study of this topic in scientific – foreign and domestic – literature, some controversial issues remain, in particular, concerning the origins of the work of the Provencal troubadours, which is understandable, since over time finds are dis-covered that were previously hidden in archival materials and other sources. In particular, this concerns the primacy of the fundamentals of the technique of the Provencal troubadours, who gave rise to Andalusian strophic poetry. The purpose of this article assumes an emphasis on the consideration of the structural features of the word-making of the Provencal troubadours, due to their aesthetic basis. In this regard, the task is to attract literary research, historical sources that help to present the activities of the troubadours in the context of time. From the analysis of the few extant fixed musical sources, conclusions are drawn about the patterns of musical language. The work also makes isolated references to the works of Trouver and Minnesinger. Constructive ingenuity in the work of the troubadours turns out to be consonant with the poetic and musical technique of the art of the twentieth century.

KEYWORDS: Provencal troubadours, jugglers, poetic word-making, courtly ideals, creative ingenuity, melodic turns, mensural rhythmic.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

Искусство провансальских трубадуров зародилось в недрах христианской идеологии, культуры. Временные границы данного явления охватывают период Высокого Средневековья (1100–1350 гг.). Появившись впервые на юге Франции (Аквитании), оно со временем распространилось на север Франции (труверы), северо-восток Германии (миннезингеры), значительно уменьшилось в период альбигойских войн (1209–1229) и окончательно сошло «со сцены» с приходом «чёрной смерти» (чумы).

Многие характерные черты этого творческого движения, с одной стороны, были отпечатками средневекового сознания, с другой, что не менее важно, именно основной религиозный постулат – проповедь аскетизма во имя спасения, породив «нравственную примитивность социума, основанного на войне и насилии» [7, с. 3], постоянно пребывавшего в крестовых походах, – стал побудительным мотивом возникновения данного феномена.

Трубадурами называют лирических поэтов юга Франции, выходцев из Аквитании (Окситании), слагавших свои песни на провансальском наречии и исполнявших их в среде высшего феодального общества. Неслучайно, первыми трубадурами были Гильем, граф Пуатье, герцог Аквитанский (1071–1127), Джауфрэ Рюдель (деятельность: 1130–1195), граф Ангулемский (1130–1141), барон Бертран де Борн (ум. в 1196 г.). Из городской буржуазии выделились Пейре Видаль, Фолькет Марсельский, сын богатого генуэзского купца, обосновавшегося в Марселе, из рыцарского сословия – Раймбаут де Вакейрас, Понс де Гардюель и многие другие. Низшие слои общества представляли Арнаут де Мервиль, гасконец-бедняк Маркабрюн, Бернарт де Вертадорн, сын бедного менестреля, в том числе клирики и странствующие монахи.

Творчество трубадуров дало миру чрезвычайно много: способствовало появлению высокоразвитого провансальского литературного языка, вызвало к жизни новую тематику, связанную с куртуазным идеалом – рыцарским служением культу Дамы, «самую концепцию любви» [7, с. 78]. В ней «впервые был поставлен вопрос о самоценности чувства и найдена поэтическая формула любви» [14, с. 182–183]. В творчестве трубадуров возникло множество литературных форм и жанров, появилась развитая система средств выразительности. Музыкальный язык во многом исходил из стереотипных мелодических оборотов, сложившихся в культовой музыке, и, в то же время, в нём отчётливо была слышна интенсивная направленность интонационного строя к усилению свойств ладовости, вливающаяся в общие эволюционные процессы, связанные с городской культурой.

Исследователи отмечают заметную близость и роль в становлении провансальской поэзии культуры арабизированной части Испании – Андалусии, географически граничащей с родиной трубадуров – Провансом. Возникли контакты, которые заметны, в частности, в использовании арабоиспанской *строфической* поэзии в жанре «заджаля» (песни), бытовавшей не на классическом арабском языке, а на смешанном разговорном – араборомaнском, что составляло, по словам египетского поэта Ибн Сана ал-Мулка (1155–1211), «аромат заджаля, его соль, его сладость» [9, с. 4][1].

[1] М. Алхамви, современный исследователь традиционного профессионального пения в Сирии и его соотношения с арабскими классическими формами, чётко подразделяет некоторые жанры, в частности, мувашшах и заджаль на *андалусский* и *восточный* варианты, отличающиеся по языку, форме, структуре, ритмике. «Родиной Мувашшаха считают Андалусию… Учёные полагают, что из Андалусии началось его распространение в Магриб, далее в Алеппо… затем жанр получил широкое распространение в Египте и Турции… Мувашшах переселился на Восток через врачей и андалусских писателей… Большую роль сыграли бродячие певцы» [2, с. 86–87]. А.Ю. Плахова, ссылаясь на теорию испанского арабиста Х. Риберу (1912 г.), которая получила подтверждение в исследованиях 1940-х гг., отмечает «воздействие архаической романской поэзии на классическую арабскую, в результате которой сформировалась андалусская строфика». Это вновь подтвердилось при обнаружении «ряда мувашшахов на арабском и древнееврейском языках», содержащих фрагменты на *romance* (староиспанском языке), что вновь убеждает в «факте существования древней романской поэзии» и что «ныне известно под общим названием *al-musica al-andalusiya*». Соответственно, контакты *новой* арабо-испанской поэзии и творчества провансальских трубадуров несомненны [10, с. 12].

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

Помимо андалусского влияния, формирующийся поэтический язык трубадуров, также как и музыкальный, – связан с многочисленными планами бытования, при которых естественно обращение «к языку церкви, школы и двора, к народным, фольклорным, арготическим источникам» [15, с. 48]. Известно, что трубадур-поэт путешествовал в сопровождении жонглёра – исполнителя его песен с аккомпанементом чаще всего на виеле, выходца из нижних слоёв общества, привлекавшего в совместный творческий акт интонации напевов, бытующих в народе, городской среде. С другой стороны, некоторые жонглёры, после посвящения их в рыцарское звание, могли стать трубадурами (Раймбаут де Викейрас – 1180–1205) и наоборот, перейти из трубадура в статус жонглёра.

В процессе преобразований поэтического языка едва ли не ведущее место занимает собственное словотворчество трубадуров. Как отмечают исследователи, для поэзии трубадуров с очень ранних пор характерен культ формы, ставящий знак равенства между формальным новаторством и оригинальностью [7, с. 36]. Не случайно одно из значений слова «трубадур» связывают с провансальским глаголом *"trobar"*[2] – находить, изобретать, слагать стихи. Этому вполне отвечают такие особенности стиля, как необычайная формульная усложнённость метрики и строфики, игра рифмами, повторами в поэтическом тексте и музыке. Словом *"trobar"* называлось и стихотворение как изобретение или выдумка отдельного поэта, вкладывающего в него свой личный взгляд, личное чувство. Впервые глагол *"trobar"* употребил Раймбаут Оранский (ум. в 1173 г.) в стихотворении, написанном на кончину английского принца Генриха, где поэт говорит: «Скорбят о нём жонглёр и трубадур» [4, с. 2].

Об одном из трубадуров раннего поколения Маркабрюне исследователи пишут – «он не останавливался и перед тем, чтобы самому создавать производные и сложные слова» [7, с. 70], при этом, в его словаре большое место занимают неологизмы, многочисленные деривативы на основании моделей исходного (родного) гасконского языка.

Ещё более, чем Маркабрюн, радикален в словообразовании и создании новых поэтических схем Раймбаут Оранский. «Он постоянно придумывает новые вокабулы, затруднительные для истолкования, культивирует слова, употребляемые чрезвычайно редко… и производные от них, придаёт словам новые, часто необычные значения» [7, с. 61]. В поэзии Маркабрюна, Раймбаута Оранского и других трубадуров часты вставки из латыни и иных языков, распространён жанр многоязычного *дискорта* (от лат. *diskordia* – разногласие, противоречие), содержащего своеобразный лингвистический коллаж из разных языков, диалектов, приводящих к «дискордансу». Этим явлениям часто сопутствовала грамматическая ненормативность (свободное обращение с системой склонения существительных, временами и наклонениями глаголов и т.п.). Изобретательность, своеобразный конструктивный подход трубадуров к языку наблюдается на всех уровнях – фонетическом, морфологическом, лексическом, синтаксическом. «Поэтические вольности» [7, с. 37] становятся у лучших мастеров элементом стиля, в котором авторы отстаивают свою неповторимую индивидуальность. Поэтическая техника трубадуров насыщена конструктивными элементами во всевозможных вариантах, благодаря чему обретает характер литературной игры: это игра слов, рифм и других формообразующих элементов. Например, в виртуозной по изобретательности канцоне Сервери де Джироне используется следующий приём: каждая стихотворная строка (кроме десятой и двадцатой) начинается с очередной буквы алфавита, причём, первые девять полустиший открываются нечётными буквами алфавита по порядку, вторая же девятка (с одиннадцатого полустишия) – с чётных букв.

*'**U**s sols no'us fuy **D**e totz enseynamenz,*
*E pretz vos te **F**is ab finas beutatz*
*G**r**ans jays; per que **J**a non sera parcens*
*L**e** meus cors, ans **M**e força e-mençen*
*N**u**itz, jorns, mes, ans, **O**n m'a enamoratz.*
*P**er** tal m'esjau -**Q**u'en cors ses falimen*
*R**e**manon lau **S**es tot blasm'avilatz.*
*T**o**t or ab fi **V**alerós cor sirven:*

[2] Этимология данного понятия восходит к древнегреч. τροπός – троп как оборот речи; в музыке: «тон» в значении лад; лат. tropus – переносной оборот, иносказание. Позднелатинский глагол "con tropare" употреблялся в значении «сочинять тропы», то есть украшать поэтическую речь образными словами, выражениями, имеющими переносный смысл.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

car hom axi conquer pretz affinatz
(цит. по [7, с. 45].

В «Обратной песне» трубадур Раймбаут Оранский прибегает к приёмам постоянных смысловых зеркальных инверсий («Зимний цветок этот – наледь – может кусаться и жалить, но зелень моя весела при виде увядшего зла», «О Дама, любовь весела, и тщетны усилия зла. Не так уж душа весела, жонглер, и хула моя зла» и т. д.).

Трубадуры первых поколений создали *trobar clus* – эзотерический «тёмный стиль», получивший распространение около середины XIII века и предназначенный для понимания избранного феодального общества – «посвящённых». Трубадур Маркабрюн был первым изобретателем «тёмного стиля», сочетающего «сложный, запутанный ход мыслей и необычную образность с затруднённой, часто изысканной формой» [6, с. 586, сн. 23]. У последующих поколений стал культивироваться *trobar ric* – лёгкий стиль, связанный с сознательным артистизмом формы: всевозможными конструктивными приёмами, жонглированием структурными элементами поэтической системы и т. п. Однако принципиальной разницы между этими стилями нет, поскольку изысканная манера зародилась в недрах «тёмного стиля» на основе его эстетических и конструктивных закономерностей, при этом постоянным стимулом было стремление к самовыражению. Различаются, скорее, традиции: исходная провансальская (южно-французская); северо-французская (труверы), которая переняла традиции провансальцев в более рафинированном, утончённом виде и вошла в контакт с городской культурой; творчество немецких миннезингеров, выступившее в последней трети XII в., утверждавшее на основе миннезанга принципы рыцарской поэзии.

В качестве примера обратим внимание на образец конструктивизма в шутливо-назидательном шпрухе немецкого миннезингера позднего Средневековья Вальтера фон дер Фогельвейде «Розгами дитяти» (1221–1222 гг.) с советами детям беречь уши, очи, языки. В нём используется простейший приём – зеркальная симметрия строф, выдержанная на протяжении всех десяти четверостиший и призванная, очевидно, усиливать воспитательное воздействие (приводятся пары – седьмое и восьмое, девятое и десятое четверостишия):

Берегите уши!
Все грехи – втируши.
Проникает в уши грех,
Предвещая неуспех.

Предвещая неуспех,
Проникает в уши грех;
Все грехи – втируши.
Берегите уши!

Юношам заданье –
Самообузданье
Уши, очи, языки –
Для распущенных силки.

Для распущенных силки –
Уши, очи, языки.
Самообузданье –
Юношам заданье.

(Перевод В. Микушевича)

В песне Вальтера фон дер Фогельвейде «Земля зелёная цвела» изобретательность связана со смысловой антитезой и использованием своеобразной рифмы: гласные в завершении каждой строки четырёх- и трёхстиший чередуются в алфавитном порядке: а, е, и, о, у (приводится неполностью):

Земля зелёная цвел*а*,
Лазурь небес была светл*а*,
А песня пташек весел*а*.
Но, каркая, спустилась мгл*а*.

Трава поблекла как зол*а*.
Нет больше летнего тепл*а*,
Нельзя не хмурить мне чел*а*.

Там, на зелёном бугорк*е*,
Я любовался налегк*е*
Озерной гладью вдалек*е*.
Цвел нежный клевер на лужк*е*.

Где я гулял в моем венк*е*,
Сегодня снег на сквозняк*е*,
И пташки зябкие в тоск*е*.

(Перевод В. Микушевича)

Подобные приёмы игры – смысловые и технологические – важны для поэзии с точки зрения общей тенденции, складывающейся в период позднего Средневековья, и, в то же время, раннего провансальского, далее северофранцузского, немецкого, испанского Возрождения. Эта тенденция обусловлена отражением форм порядка через евклидову симметрию с её преобразованиями, а также прочими геометрическими формами движений, являющимися теми технологическими мерами художествен-

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

ного языка, которые вливаются в процесс всеобщей упорядоченности[3].

Соотнесённость между технологическими моментами творчества и эстетической основой очевидна в таком понятии как *Mesura*[4] – это не только художественный приём использования перфектных и имперфектных единиц измерения стиха и музыкальных длительностей, но и этическая категория куртуазной морали – «наука учтивой любви» [5, с. 17], принцип совершенного поведения в равновесии разума и чувства, который «обнаруживает происхождение из соответствующих понятий христианской этики» [7, с. 96] и восходит в такой своеобразной форме к всеобщему миропорядку.

Евклидовы формы симметрий в виде приёмов развития звукового материала параллельно зарождались и в музыкально-полифонических формах строгого стиля, и в живописной технике изобразительного искусства, связанного с открытием перспективы. Эти явления определили искусство *ars nova*, более широко проявились в будущей западноевропейской полифонии, где преобразования симметрии наряду с группой движений составят основу имитационной, канонической, имитационно-канонической техники.

Итак, проявление упорядоченности творческих процессов, связанное с высоким уровнем работы со «строительным» материалом, характеризуется сознательным подходом к использованию конструктивных приёмов. Творческая изобретательность становится критерием художественного мастерства. Стремление к совершенству формы – как к идеалу во всех его проявлениях – протекало у трубадуров через постоянную работу над метрикой, строфикой и иными формообразующими моментами.

Важнейшей особенностью творческого метода трубадуров, как и средневекового искусства в целом, выступает аллегоризм художественного мышления, развитая система языковых моделей-штампов, пронизывающая его символика. Одной из важных сторон данного процесса является образование языковых моделей. Безусловно, языковые формулы связаны с использованием определённого семантического набора, обусловленного специфической куртуазной лексикой, своеобразным «литературным этикетом». При этом, с одной стороны, процесс образования моделей строго регулируется принадлежностью к канону, регламенту, системе символических значений, характерных для средневековой традиции, с другой стороны – допускает множество производных вариантов, определяющих степень поэтической оригинальности автора. Параллельно с работой над текстом проходила работа над музыкальной стороной произведений. Во многих песнях трубадуров есть на это прямые указания, выраженные в поэтической форме. Об этом читаем у Арнаута Даниэля:

Гну я слово и строгаю
Ради звучности и лада,
Вдоль скоблю и поперек
Прежде, чем ему стать песней.
(Перевод А. Наймана)

Гильем Аквитанский в манере самоутверждения пишет:

Del vers vos dic que mais ne vau
Qui be l'enten e n'a plus lau:
Que'ls motz son faitz tug per egau
Comunalmens,
E'l son, et ieu meteus m'en lau,
Bo's e valens [7, с. 83].

«Об этой песне я вам говорю, что кто её поймёт, тем больше её оценит и похвалит, ибо все слова в ней стоят по обыкновению на своих местах, и напев, – я сам могу похвалиться, – хороший и подобающий» (перевод М. Б. Мейлаха).

С ним созвучен Пейре Видаль:

Agiostar
E Casser
Sai tan gen morz e so
Que del car
Ric trovar
No'm ven hom al talo.
Quant h'ai bona razo [7, с. 83–84].

«Я так хорошо умею прилаживать и соединять слова и музыку, когда у меня хорошая тема, что никто не годится мне в подмётки по части сложной и искусной поэзии» (перевод М. Б. Мейлаха).

Бернарт Марти применяет метафору, стремясь

[3] Как писал Платон, «…всякая геометрическая фигура, любое сочетание чисел или гармоническое единство имеют сходство с круговращением звёзд…» (Послезаконие, 991 b – e).

[4] От лат. mensura – мера, итал. – misura, англ. – measure, нем. – mensur.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

найти наиболее сильное поэтическое выражение меры соответствия слова и музыки:

C 'aisi vauc entrebescant
Los mots e'l so afinant;
Lendu' entrebescada
Es en la baizada [7, с. 63]

«Так я переплетаю слова, согласуя их с мелодией; подобно этому язык сплетён в поцелуе с другим языком (перевод М.Б. Мейлаха).

Явление образования поэтических формул само по себе не ново. В своих истоках оно имеет языковые модели древнегреческого эпоса, риторические фигуры классической античности и эллинизма. Однако оригинальность словотворчества, самоцель обозначенного процесса, искусное изобретательство, виртуозное «жонглирование» – игра в деталях и в общекомпозиционных процессах – ставят это явление на недосягаемую высоту.

Музыкальная сторона творческой деятельности трубадуров также связана со значительным толчком в области развития – а) интонационно-выразительных средств, б) композиционно-структурных закономерностей, в) в создании жанровых моделей, опередив, прежде всего, появление светского искусства, в котором все процессы становления и роста, в силу его раскрепощённости, происходили значительно интенсивнее, чем в культовой музыке.

При рассмотрении музыкальных особенностей песен трубадуров в контексте данной работы необходимо выделить три основных момента:

1) образование формообразующих моделей движения, связанных с накопленным багажом в области профессионального музыкального искусства, достижения которого относятся к практике органумного и дискантового пения, гимнических традиций;

2) расширение традиционных, сложившихся способов связи, во-первых, возникающих при более свободном обращении со звуковым материалом, привлечением более широкой сферы интервалики; во-вторых, в соединении отработанных ранее ячеек, формул движения;

3) возникновение и закрепление в условиях одноголосия интонационно-ладовых моделей каданс, ладофункциональных оборотов, намеченных как в профессиональном, так и, предположительно, в фольклорном бытовании.

Говоря о музыкальной стороне песен трубадуров, во-первых, необходимо учесть то, что «их мелодии носят сильный отпечаток породившего их века» [8, с. 38]. Ж. Бек видит глубокую зависимость лирики трубадуров от духовной музыки, ограничивая их истоки стенами монастырских и соборных школ (цит. по: [14, с. 327]). Действительно, многие трубадуры начинали и заканчивали жизнь в монастырях. Например, биография Гираута де Борнеля складывалась следующим образом: «Зимой он посещал школы менестрелей, где совершенствовался в своём искусстве и знаниях, летом же он ходил из замка в замок в сопровождении двух жонглёров, поющих его песни» [8, с. 46]. По словам П. Обри, «самые ранние поэты – певцы арасского капитула – Пьер де Корби, Адам де Живанши, Симон д'Оти, Жиль де Винье, Гильем де Аррасса» [8, с. 48]. Гильем де Феррьер стал наместником епископа в Шартре [8, с. 49].

Эти примеры можно множить, все они говорят о том, что большинство трубадуров и труверов получило значительное по тем временам образование, впитав интонационную культуру культовой музыки. Например, Адам Ле-Боссю по прозвищу Адам де ла Аль, «бесспорно был образованным музыкантом-полифонистом и так же легко орудовал с дискантом, как и с французским стихом, с поэтическим материалом так же, как и с музыкальным» [8, с. 51].

Сочетание религиозности и одновременно куртуазных идеалов, культ Дамы в деятельности и творчестве трубадуров представляет неразрывное единство. В поздний период рыцарской поэзии служение Даме сливалось с почитанием Девы Марии. Поэтому рыцарская любовь, какие бы чувственные формы она не принимала, всегда оправдывается «велением Бога, вложившего любовь в сердце поэта» [5, с. 97, сн. 1] всегда остаётся началом духовным, стимулом всех остальных добродетелей, также, например, как крестовые походы рыцарей предпринимались по «божественному предназначению», и весь феодальный порядок был отражением небесной предустановленности. В подобном смысле деятельность трубадуров является полной рефлексией традиций и канонов куртуазных духовных ценностей, на вершине иерархии которых стояла идея Бога. Это вызывало и значительное наследие собственно религиозной лирики трубадуров. Приверженность

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

Пример 1. Песня в честь Богоматери Гираута Рикьера

Пример 2. Planch (песня-плач) трубадура Гаусельма Файдита на смерть Ричарда Львиное сердце (1199 г.)

к канонам культовой музыки, её интонационному строю, – как проявление ещё одного «рефлекса религиозного сознания» [5, с. 105] – сказалось и на музыкальной стороне песен трубадуров. В такой связи в творческой деятельности трубадуров сыграл значительную роль южнофранцузский монастырь Сен-Марсьяль (St. M.), расположенный в центре Аквитании – Лиможе. Отличительной чертой монастырской жизни является возникновение в его школе мелизматического органума. В нём основной напев помещался в нижнем голосе, а верхний, лёгкий и изящный, – имел импровизационную природу с преобладанием плавного движения, глиссандирования, с большой свободой интонационного развёртывания [3, с. 29–31; 13, с. 51–53]. Мелодические формы литургической музыки органично вливались в интонационный строй лирики трубадуров Раннего Средневековья, а также становились характерными для «сквозной» религиозной тематики на протяжении всего периода их творчества.

Сравнение с органумным, дискантовым материалом позволяет провести аналогии между органальным голосом и одноголосием рыцарской музыки. Мелодическое развитие песен образует в процессе звучания сходные формулы в рефлексивных, транзитивных, симметричных матрицах движения. Особенно распространены транзитивные модели, которые при разнонаправленности (вверх и вниз) образуют более масштабные структуры – симметричные объединения. Смысловая целостность органальных построений регулируется протяжённостью текстовых членений, при этом они и силлабичны, и импровизационны.

Песня в честь Богоматери Гираута Рикьера, одного из последних в плеяде трубадуров (пример 1), мензурирована в первом модусе – в начале фраз и в цезурах. Внутренние структуры, импровизационно разворачивающиеся, имеют прямую связь с «возвышенными» юбиляциями; по конструктивной организации близки к органальному голосу мелизматического двухголосного органума. Распевы на один слог не поддаются чёткому ритмическому членению, однако обнаруживают устойчивые формулы, повторяющиеся (рефлексивность), отражающиеся (симметричность) и просто восходящие и нисходящие (транзитивность, при сопоставлении, объединении – симметричность).

Planch (песня-плач) трубадура Гаусельма Файдита на смерть Ричарда Львиное сердце (1199 г.) при всей выразительности ламентозных интонаций укладывается в структуру рассмотренных выше стереотипов (пример 2). Формульность этой

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

Пример 3. Сирвента Маркабрюна

песни заключается в том, что повтор (рефлексия) совмещается с перенесением на другую высоту (транзитивность) или зеркальным отражением (симметричность). «Евклидово» движение сочетается с соблюдением чёткого мензурирования.

В противоположность данным образцам мелодии некоторых произведений трубадуров мензурированы, текстовые членения строго регламентированы. В *сирвенте* (жанр «служебной» песни) Маркабрюна, трубадура первых поколений, прослеживаются отчётливые формулы симметричного движения, наблюдаются и транзитивные формулы, в двух случаях – рефлексивный повтор, сочетающиеся с первым ритмическим модусом. Причём принципиальное одноголосие песни обнаруживает и зеркальные инверсии между построениями. Так, первый и третий такты вертикально симметричны; то же выявляется и в структуре четвёртого и девятого тактов; зеркально симметричны ячейки *f-e-f* и *f-g-f* второго, шестого-седьмого, десятого тактов; противоположно направлены транзитивные структуры пятого-шестого, десятого-одиннадцатого и восьмого тактов[5].

Музыкальное и поэтическое развитие песен трубадуров, как известно, в большинстве случаев синхронно в своём ритмическом тождестве, мензурированности. Оно сходно и в методе претворения основных формообразующих элементов. Это проявляется в применении метода поэтических формул, клише, матриц, риторических фигур. В музыкальном материале, как видно, соблюдается та же фигурность, формульность, которая выступает общелогической формой мышления. Однако синхронного совпадения музыкальных и поэтических формул не наблюдается. Это явление объяснимо тем, что процесс индивидуализации музыкального материала начнётся гораздо позднее (первые импульсы проявились в период позднего Возрождения, новые импульсы – при переходе к классике, а затем к романтизму и т.д., то есть при смене стилей). В данный же период идёт отработка общелогических форм движения, развития, своеобразная ассимиляция, амальгамизирование духовного, фольклорного, зарождающегося светского интонационного материала.

Интересна аналогия поэтического и музыкального языков. Игра словами, их производными формами, деформациями и прочими проявлениями поэтической изобретательности – ставят особые задачи в соединении отдельных конструкций в целостные смысловые и структурные построения. Поэтому решение проблемы «отбора и сочетания», поставленной ещё Деметрием и неоднократно впоследствии развитой в теории литературного творчества, характеризует критерий художественного мастерства. У Данте это выражено так: «После заготовки тростей и прутьев для связки пора теперь приступить к связыванию… итак эта связка… есть канцона. Поэтому канцона является ни чем иным,

[5] Деление на такты в этом и последующих примерах условно, так как известно, что подобной формы ритмической упорядоченности звукового материала в тот период не было. Но без указания на подразумеваемое членение описание было бы более громоздким.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

Пример 4. Альба Гираута де Борнеля

как полностью действием, искусно сочетающим слова, слаженные для напева» (*"actio completa distantos verba modulationi armonizata"*, цит. по: [7, с. 63]). Поэтическая техника трубадуров имеет набор правил, характеристик, объясняющих «процедуру» сочетания. На провансальском языке это звучит как *"ajostar e lassar … los motz, belhs motz lassar e liar, belhs motz assonar"* [7, с. 63].

Особое значение придаётся формуле *entrebrescar los motz*, первоначальное значение которой сводится к понятиям перемешивания, связывания, переплетения, нанизывания [7, с. 63] и ориентировано на создание тёмного стиля *trobar clus*. У Раймбаута Оранского это звучит как сочетание испытанных, тёмных и трудных слов, сосредоточенно-вдумчиво подысканных.

Cars, bruns e tenhz (motz ehtrebeos!)
Pensius-pensanz enquier r serc… [7, с. 65].

Техника связывания музыкальных интонаций, интервалов – область, не имеющая идентичного отражения в руководствах по истории поэзии трубадуров. Музыкально-логические процессы сочетаний, происходящие в развитии музыкального материала, относятся к сфере *логического* понятия «связанное состояние», которое реализуется в нескольких планах. Во-первых, это связь тонов при поступенном движении, обусловленная транзитивными, симметричными отношениями, повторное движение, определяемое рефлексивным отношением. Подобные «связки», «пучки» звуков образуют формулы движения, конструктивно завершённые. Второй тип связи – такое соединение формул-ячеек, при котором конечный звук одной ячейки становится начальным звуком следующей. Модели таких разновидностей связи довольно стереотипны в многочисленном наследии трубадуров. Достаточно вновь обратиться к приведённой ранее сирвенте Маркабрюна, чтобы отметить обе формы связи. *Сирвента* построена на поступенном вращающемся движении, при этом смысловое единство лексических групп фразы сочетается с таким музыкальным сплетением, при котором последний звук одной формулы является началом другой. В смысловых цезурах (между 2 и 3 тактами, 4 и 5, 7 и 8, 9 и 10 тактами) – подобной связи нет: это заново формирующаяся модель движения – с той же высоты или в интервал малой терции (пример 1).

Третий тип связи – качественно-акустический, строящийся на основе конъюнктных и дизъюнктных соединений. Использование более широких ходов, нежели секунда, диктуется различными условиями: прежде всего бытованием интонаций,

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

опирающихся на допустимые этапом музыкального развития интервалики, жанровой принадлежностью произведения.

Приведённая выше песня в честь Девы Марии Гираута Рикьера, написанная в конце XII в. и имеющая тесные связи с культовыми распевами, характеризуется узкой интерваликой; наиболее широкий интервал – малая терция, встречающаяся между фигурами-лигатурами и отдельными словами. Здесь отмечается дизъюнктная связь в разделительно-соединительной форме. То же можно сказать и о квинтовом расстоянии между смысловой цезурой 8 и 9 тактов (пример 2).

Жанр *альбы* («предрассветной» песни стража) предполагает, по-видимому, более свободное обращение с интерваликой и музыкальными формулами. *Альба* Гираута де Борнеля, аррасского трувера последнего периода (XIII в.), составлена из тех же конструктивных моделей развёртывания. Однако поступенное движение иногда разбивается более широкой интерваликой в соответствии с нормой того времени – квинтами, малыми терциями, квартой, большой секстой, которые логически и качественно-акустически дизъюнктны (пример 4). Дизъюнктная связь (квинт и малых терций 1, 2, 3, 4, 10 тактов) выступает в соединительной форме благодаря лигатурному и мензуральному смысловому соединению («перепад» синкопы с четвертой на пятую долю) морфологических структур поэтического текста. Дизъюнктная связь в разделительной форме характеризуется применением чистой кварты в цезуре между построениями – 4 и 5 такты, где не наблюдается ни лигатурного, ни ритмического сопряжения. Дизъюнктная связь тонов большой сексты в 14 такте имеет соединительно-разделительную форму (раздельные лигатуры, объединяющая ритмика III модуса).

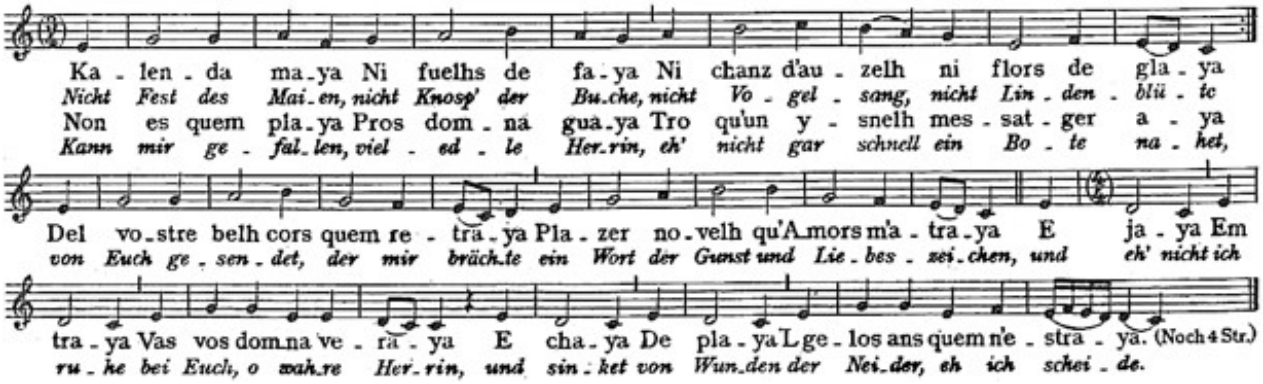
Таким образом, все формы порядка, начиная с типов логических связей и отношений музыкальных тонов, конструктивной формульности музыкальных и лексических единиц текста и кончая этической ритуальностью деятельности трубадуров, соответствуют формам предустановленности, столь характерной для всей эстетики Средневековья.

Коснёмся третьей проблемы музыкальной организации песен трубадуров. Она связана с выработкой новых форм, элементов нового типа звуковысотной системы в последний период средневековой лирики. Известно, что мензуральная ритмика была полностью освоена трубадурами. Осуществился «союз музыкального текста с текстом поэтическим», при котором «каждый слог стиха должен найти в соответствующем элементе ритмической формулы длительность определённого значения, остающуюся неизменной» [8, с. 61]. Тем самым было достигнуто качество, при котором «почти абсолютная предопределённость длительностей уничтожает свободу ритма» [8, с. 62]. Это качество влияет на проявление первых проблесков ладового ритма, обусловленного «союзом» временных измерений и складывающихся новых закономерностей звуковысотной организации.

Известно, что основой песен трубадуров является система церковных ладов – «тонов»; более всего распространён, по свидетельству Ж. Бека, миксолидийский тон (цит. по: [5, с. 78–79]). Вместе с тем, в поздний период рыцарского искусства отчётливо прослеживается тенденция использования ионийского лада в мажорной интерпретации, дифференциация мажорного и минорного наклонений. Кроме того, обрисовывается тенденция *к совпадению мензурированного ритма и формообразующей квадратности потенциального ладового ритма*. Возникла такая музыкально-историческая ситуация, которая оказалась благодатной для интенсивного качественного скачка, связанного с новыми ощущениями метроритма, проблесками ладовой организации, этих взаимно обусловленных функциональных явлений. Корни данной ситуации – в социальных условиях деятельности трубадуров, которые играли своеобразную роль «феодальной интеллигенции» [5, с. 8]. Поэтому взаимопроникновение атрибутов рыцарской и городской культур представляется довольно органичным. В свою очередь, городская культура во многом связана с устными традициями народного творчества.

Рыцарское же искусство, по традиции следовавшее куртуазным канонам, но всё же довольно раскрепощённое по своей природе, в переосмысленном виде восприняло и использовало элементы народной музыкальной культуры. Благодаря этому оно оказалось переходным этапом к формированию нового типа музыкального мышления, исторически связанного со светским искусством.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»



Пример 5. Kalenda maya Раймбаута де Вакейраса

Рассмотрим несколько песен трубадуров среднего и последнего поколений – Раймбаута де Вакейраса (ум. в 1207 г.) и Адама де ля Аль (Adam de la Hale (1220–1287).

Провансальская *эстампида "Kalenda maya"* Раймбаута де Вакейраса (вокальная эстампида является произвольной от танцевальной, характерным элементом которой выступает удар ноги о землю на акцентируемую долю) имеет фольклорные танцевальные истоки, связанные с майскими праздниками (пример 5), хотя, как говорит П. Обри, характер этих песен получил у труверов иной, аристократизированный отпечаток. История создания обозначенной эстампиды соответствует всем куртуазным традициям, она описана у П. Обри [8, с. 24–25][6]. Существующие разные расшифровки песен трубадуров, в частности, расшифровки данной эстампиды Г.Римана, приведённая А.Шерингом [16, с. 6] и П.Обри [8, с. 25], конечно, существенно отличаются. Г.Риман как бы «усовершенствовал» песню, придав ей квадратную структуру с отчётливыми каденционными оборотами и тем самым приблизил её к довольно чёткой ориентации на ладотональную систему. В припеве римановской расшифровки даже размер меняется на четырёхдольный, хотя известно, что имперфектный ритм вошёл в обиход гораздо позднее. Представляется, что расшифровка П.Обри более близка оригиналу. Мензуральная ритмика перфектна на протяжении всей пьесы (первый модус с анакрузой). Музыкальные фразы, называемые *puncta* – точки, членятся на 6(3+3), 5, 4(2+2), 4 такта. В течение произведения сохраняется известная формульность движения, выраженная через транзитивные, симметричные ячейки. Рефлексия проявляется на уровне формообразования: это повтор маленьких моделей на слова *E-ja-ya*, *Em-tra-ya*, повтор целых фраз. Хотя песня написана в III автентическом ладу (в тоне *F*, затем с переходом в тон *C*), в ней с определённостью намечается и угадывается функциональная зависимость звуков, присущая тонально-гармонической системе. Первое построение (1–6 тт.) намечает половинную каденцию в *F*, второе построение (6–11 тт.) завершается на полной совершенной каденции *C*, хотя по меркам того времени, это формулы *ouvert* (открыто) и *clos* (закрыто) – всего лишь предшественницы атрибутов будущей тональной определённости. В пятитактные построения на текст *Der vostre bel cors, quem retraya u Plazer novelh qu'Amors m'atraya* также экстраполируются половинная и полная каденции *C*. Переменность между плагальным и автентическим вариантами лада предвосхищает тональные модуляции: *C – F* (половинная каденция) – C (полная каденция) – 1–11 тт.; *C – F – C* (половинная каденция) – *C – F – C* (полная каденция) – 22–32 тт. Последующие построения обрисовывают отчётливые тонико-доминантовые

[6] В данном случае пример опускается.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

Пример 6. Troivere-Lied Адама де ля Аль

гармонические связи и субдоминанту в заключительной каденции всей песни.

Как видно, во всей песне обращает на себя внимание тенденция выявления мажорности ионийского *C* (пример 5).

Итак, зародыши качественности, которые мы связываем с функциональным отношением, – как предвосхищение будущих функциональных связей ладотональной системы, – в этом произведении налицо. Естественно, измерить глубину такого явления представляется сложным, поскольку музыка трубадуров принципиально одноголосна. Но с развитием многоголосия – уже в эпоху Возрождения – энтропия проявлений качественности будет неуклонно нарастать.

В заключении статьи приведём пример *Troivere-Lied* Адама де ля Аль как образец поздней лирики трубадуров и труверов, который в расшифровке Г.Римана представляет одноголосный вариант тональной системы со всеми её атрибутами: мензурированный ритм трактован как ладовый ритм; наличие половинных и заключительных каденций; модуляция в срединном построении из *G* в *C*; благодаря подразумеваемой гармонической трактовке и наличию вводных тонов оба разновысотных ионийских лада высвечиваются как мажорные ладотональности, но тем не менее, даже при сравнении с расшифровкой того же исследователя Провансальской эстампиды Раймбаута Викейраса заметна эволюция музыкального языка (пример 6).

Итак, творчество трубадуров – этот удивительный феномен, обладающий конструктивными свойствами и изобретательностью поэтического и музыкального языка, закрепившись в практике средневековых канонов – дало незримый толчок будущему развитию полифонической техники школы Нотр-Дам, искусству *ars nova*, повлекло усиление личностного начала в эпоху Возрождения и откликнулось созвучием с поэтической и музыкальной техникой искусства XX века.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЖУРНАЛ
СИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ ХВОРОСТОВСКОГО
«ARTE»

ЛИТЕРАТУРА

1/ Александрова Л.В. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект. Новосибирск, 1995. 372 с.
2/ Алхамви М. Традиционное профессиональное пение в Сирии: Историко-теоретический анализ и современная художественная практика: дис. … канд. искусствоведения. Новосибирск, 2024. 212 с.
3/ Евдокимова Ю. История полифонии: Вып. 1: многоголосие средневековья X–XIV вв. М.: Музыка, 1983. 461 с.
4/ Иванов К.А. Трубадуры, труверы, менестрели. СПб.: Петербургский учебный магазин, 1901. 102 с.
5/ Грубер Р.И. История музыкальной культуры. Т. 1, Ч. 2, М.; Л.: Музгиз, 1941. 599 с.
6/ Жизнеописания трубадуров. М.: Наука, 1993. 735 с.
7/ Мейлах М.Б. Язык трубадуров. М.: Наука, 1975. 240 с.
8/ Обри П. Трубадуры и труверы / пер. с франц. М.: Музгиз, 1932. 72 с.
9/ Песни трубадуров / сост., предисл. и пер. А.Г. Наймана. М.: Наука, 1975. 735 с.
10/ Плахова А.Ю. Мувашшахат: Проблемы лада: автореф. … канд. искусствоведения. Новосибирск, 2000. 24 с.
11/ Сапонов М.А. Менестрели: Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. М.: Прест, 1996. 360 с.
12/ Тьерсо Ж. История народной песни во Франции / пер. с франц. М.: Сов. композитор, 1975. 461 с.
13/ Федотов В.А. Начало западноевропейской полифонии (теория и практика раннего многоголосия). Владивосток: Изд-во Дальневосточ. ун-та, 1985. 151 с.
14/ Шишмарёв В.Ф. Избранные статьи: Французская литература. М.; Л.: Наука, 1965. 486 с.
15/ Roncaylia A.I Congrèss international de langue el litèrature du Midi dela France. Actes et mèmores. Avignon, 1958. 445 p.
16/ Schering A.Geschichte der Musik in Beispielen. Leipzig, 1931. VIII, 481 p.

REFERENCES

1/ Aleksandrova, L.V. (1995), Poryadok i simmetriya v muzykal'nom iskusstve: logiko-istoricheskii aspect [Order and symmetry in musical art: a logical and historical aspect], Novosibirsk, 272 p. (In Russ.)
2/ Alhamvi, M. (2024), Traditsionnoe professional'noe penie v Sirii: Istoriko-teoreticheskii analiz i sovremennaya khudozhestvennaya praktika [Traditional Professional Singing in Syria: Historical and Theoretical Analysis and modern artistic practice], Cand. Sc.Thesis, Novosibirsk, 212 p. (In Russ.)
3/ Evdokimova, Yu. (1983), Istoriya polifonii: Vyp. 1: Mnogogolosie srednevekov'ya X–XIV vv. [The history of polyphony: Vol. 1: Polyphony of the Middle Ages of the X–XIV centuries], Muzyka, Moscow, 461 p. (In Russ.)
4/ Ivanov, K.A. (1901), Trubadury, truvery, menestreli [Troubadours, trouvers, minstrels], Saint Petersburg, 102 p. (In Russ.)
5/ Gruber, R.I. (1941), Istoriya muzykal'noi kul'tury [The history of musical culture], Vol. 1, Part 2, Muzgiz, Moscow, Leningrad, 599 p. (In Russ.)
6/ Zhizneopisaniya trubadurov (1993) [Biographies of the troubadours], Nauka, Moscow, 735 p. (In Russ.)
7/ Meilakh, M.B. (1975), Yazyk trubadurov [The language of the troubadours], Nauka, Moscow, 240 p. (In Russ.)
8/ Obry, P. (1932), Trubadury i truvery [Troubadours and trouveurs], Muzgiz, Moscow, 72 p. (In Russ.)
9/ Pesni trubadurov (1975) [Songs of the troubadours], in A.G. Naiman (comp.), Nauka, Moscow, 735 p. (In Russ.)
10/ Plakhova, A.Yu. (2000), Muvashshakhat: Problemy lada [Muvashshahat: Fret's problems], Abstract Cand. Sc.Thesis, Novosibirsk, 24 p. (In Russ.)
11/ Saponov, M.A. (1996), Menestreli: Ocherki muzykal'noi kul'tury Zapadnogo Srednevekov'ya [Minstrels: Essays on the musical culture of the Western Middle Ages], Prest, Moscow, 360 p. (In Russ.)
12/ T'erso, Zh. (1975), Istoriya narodnoi pesni vo Frantsii [The history of folk song in France], Sovetskii kompozitor, Moscow, 461 p. (In Russ.)
13/ Fedotov, V.A. (1985), Nachalo zapadnoevropeiskoi polifonii (teoriya i praktika rannego mnogogolosiya) [The beginning of Western European polyphony (theory and practice of early polyphony)], Izdatel'stvo Dal'nevostochnogo universiteta, Vladivostok, 151 p. (In Russ.)
14/ Shishmaryov, V.F. (1965), Izbrannye stat'i: Frantsuzskaya literatura [Selected articles: French literature], Nauka, Moscow, Leningrad, 486 p. (In Russ.)
15/ Roncaylia, A.I (1958), Congrèss international delangue el litèrature du Midi de la France. Actes et mèmores, Avignon, 445 p. (In Franc.)
16/ Schering, A. (1931), Geschichte der Musik in Beispielen, Leipzig, VIII, 481 p. (In Germ.)

Сведения об авторе
Александрова Людмила Викторовна, доктор искусствоведения, профессор, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, профессор кафедры теории музыки и композиции
E-mail: alura4556@mail.ru
Author information
Lyudmila V. Alexandrova, D.Sc. (Art Criticism), Professor, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Professor of the Department of music history
E-mail: alura4556@mail.ru