

Ivliy SEMENENOK To the question of the clefs in the Znamenny Chant choral settings in modern score editions

Ивлий СЕМЕНЁНОК К вопросу о ключах в партесных обработках знаменного распева в современных нотных изданиях

Партесные обработки знаменного распева (далее — ПО) представляют собой значительное явление в истории русского музыкального барокко, охватывающее период с последней трети XVII до середины XVIII века. Фактически, ПО существовали в богослужбной практике до конца 1780-х, но наиболее важным представляется период их формирования и закрепления как особой техники 4-голосного хорального письма, завершившийся к концу 1750-х годов. В настоящее время они все чаще становятся объектом научных исследований, входят в церковную и концертную практику. Отношение к данному явлению формируется благодаря введению в научный оборот новых источников — обычно в приложениях к диссертациям и материалам научных конференций, а также нотным изданиям ПО (пока немногочисленным). В последнем случае исполнитель имеет дело не с первоисточником, а с нотным изданием второй половины XX — начала XXI века. Вопрос аутен-

The article views some problems of editing the 4-part Znamenny Chant “partes” choral settings of the late 17th to the early 18th centuries in comparison with the practice of Henry Expert, a well-known specialist in editing French Renaissance music, namely choosing a clef for the tenor part, correlating tenor’s function with modern voice types and formalization of the first old score accolade in modern editions of the 20th — 21th centuries. **Keywords:** modern editing, “partes” choral settings, Znamenny Chant, H. Expert, French Renaissance, old clefs.

В статье рассматриваются некоторые проблемы редактуры партесных обработок знаменного распева для 4 голосов последней трети XVII — первой половины XVIII века в сопоставлении с практикой Анри Экспера — известного специалиста по редактуре французской музыки эпохи Возрождения, в частности: выбор ключа для партии тенора, соотношение функции тенора с позднейшими типами голосов и оформление первой акколады старинной партитуры в нотных изданиях XX и XXI веков.

Ключевые слова: современная редактура, партесные обработки, знаменный распев, А. Экспер, французское Возрождение, старинные ключи.

тичного исполнения — лишь одна из составляющих общей и более сложной проблемы восприятия и интерпретации старинной музыки с точки зрения человека нашей эпохи. Проблема эта включает и вопрос редактуры исторических ключей в ПО, в частности — выбор ключа для партии тенора.

С постановкой ключей в изданиях ПО (как и вокально-инструментальных партитур эпохи Возрождения), предпринимаемых на протяжении XX и в начале XXI века, традиционно связаны не только вопросы соответствия исторических форм ключей и их более поздних графических аналогов, но и определения звуковысотности и типов голосов. Научный подход в редактуре предполагает сохранение определенного баланса между историческими и позднейшими формами и средствами записи и воспроизведения. Именно этот путь в свое время избрали французские коллеги, и их решения могут быть полезными в применении к ПО.

Обратимся к фотокопии теноровой партии из 4-голосного псалма «Chantez ô terre' universelle» К. Ле Жёна¹ (Пример 1, вверху) и 4-голосной ПО знаменной стихире Крестовоздвижению «Днес неприкосновенный», Слава и Ныне, глас 8² (Пример 1, внизу). У двух этих музыкальных произведений мало общего, их разделяет более сотни лет. Но принцип записи, несмотря на графические отличия, у них одинаковый.

На протяжении XVI века системы и графика ключей и нот, обозначения типов голосов и многое другое были точно определены и признаны поколениями французских печатников. Наиболее авторитетными являлись парижские нотные издатели, имевшие королевскую патент-привилегию, такие как П. Аттеньян, М. Фезанда, Н. Дю Шеман и, конечно, издательский дом Р. Баллара, основанный в 1551 году. Они установили высочайший

Пример 1



¹ Cantate Domino. Pseume XCVI [Электронный ресурс] // Tenor. Dix Pseumes mis en Musique a Quatre Parties en Forme de Motetz Par Claudin le Jeune. Paris: Adrian le Roy et Robert Ballard, MDLXXX [1580]. Режим доступа: <https://www.loc.gov/resource/ihas.200198156.0/?sp=12> (дата обращения: 01.11.2018).

² Книга Праздники [комплект партий]. 1-я четверть XVIII века. РИИИ. Ф. 2 (Придворная Капелла). Оп. 1. № 848/в [Тенор]. Л. 109–111.

уровень по количеству и качеству нотных изданий для второй половины XVI века. Посостязаться с ними в этом деле могли лишь печатники П. Фалеза в Лёвене и Антверпене, а также венецианские печатники А. Гардано и О. Петруччи.

В конце XIX века французский музыковед Анри Экспер обобщил ключи, типы голосов и прочее, характерные для традиций французской нотной печати XVI века, и привел их в соответствие с принятыми в его время. Плоды трудов Экспера проявились, в частности, в серии научных изданий 1900-х годов под общим названием «Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française». Уже тогда Экспер поставил задачу соблюсти специфику оригинальных вокальных партий в условиях позднейших форм ключей, нотации и т.д. Сделать это было непросто, но осуществимо, что можно наблюдать на примере псалмов К. Ле Жёна, опубликованных Экспером в 1905 году по одному из поздних изданий П. Баллара, 1606 года.

Так, в оригинальных французских вокальных партиях XVI века слово *Superius* или *Dessus* в заглавии не означало, что все песнопения в данной партии предназначены для пения сопрано: фактически наряду с ключами Sol 1-й и 2-й линий можно увидеть ключи Ut 1-й, 2-й и 3-й линий и даже более низкие ключи. То же самое относится и к другим партиям: *Contra* или *Contratenor*, *Haute-Contre*, *Ténor* или *Taille* и т.д. Также существовало достаточное количество комбинаций ключей для специального обозначения разных типов голосов.

Одно и то же название могло означать как разные функции, так и разные типы голосов. Например, *Haute-Contre* — центральный голос по вокальной шкале — мог в реальности соответствовать контратенору, тенору-альтино, контральто или просто высокому (лирическому) тенору и записывался как в «альтовом», так и в «теноровом» ключах Ut (то есть на 3-й или 4-й линиях). Также разные названия могли подразумевать один и тот же тип голоса и записываться либо в одинаковых, либо в разных ключах: разница состояла как в стилистике обозначений, так и в реальной смене типа голоса или его функции. Например, псалмы Ле Жёна на латинские тексты Псалтири имеют латинскую нумерацию и традиционное обозначение голосов, скажем, «*Psalmus treagesimus tertius: Deum celebrate vocantes*» — 4 голоса: *Superius*, *Contra*, *Tenor*, *Bassus* (ключи: Sol 2-й, Ut 2-й, Ut 3-й, Fa 3-й линий). А переводные псалмы, написанные на французские тексты, имеют французскую нумерацию и соответствующее обозначение голосов, например, «*Pseume treziesme: Jusqu'a quand tout en courous*» — 4 голоса: *Dessus*, *Haute-*

Contre, *Taille*, *Basse-contre* (ключи: Sol 2-й, Ut 2-й, Ut 3-й, Ut 4-й линий). В то же время смена ключа и названия без перемены диапазона могли прямо указывать не на иной тип голоса, а на иную функцию. Так в 5-голосном псалме Ле Жёна «*O, Dieu, qu'ils sont crus mes ennemis*» 1-й верхний голос — *Dessus*, поющий тему, — выписан в стандартном ключе Sol 2-й линии, а 2-й верхний голос (по сути, 2-й дискант), поющий противосложение, обозначен как *Cinquiesme* и записан в ключе Ut 1-й линии.

В ПО можно наблюдать схожую, хотя и гораздо менее богатую деталями, картину. Так, используются цефаутные ключи: 1-й линии — для дисканта, 3-й линии — для альты и тенора, 4-й линии — для баса. Возможно, эти ключи стоило бы именовать по линиям, на которых они расположены, поскольку существует вопрос о корректности соотнесения цефаутных ключей с определенными типами голосов³. Изредка встречаются ключи Sol 2-й линии для дисканта, ключи Ut или Fa — для баса, что, в целом, соответствует как западноевропейским системам XVI–XVII веков, так и нормам, изложенным в трактате Н. Дилецкого, а именно: ключ G — для высокого дисканта, C — для низкого дисканта, альты и тенора, F — для баса⁴. Заметим, что выбор ключей в ПО определялся тесситурным положением тенора в первую очередь как функции, а затем — как типа голоса. А тенор, как правило, за небольшими исключениями записывался в «альтовом» цефаутном ключе⁵. Соответственно, тесситуры и амбитусы остальных голосов изменялись вслед за тенором: если верхняя граница диапазона тенора достигала b^1 или c^2 , то амбитус басовой партии расширялся до f^1 или g^1 . Но это если интерпретировать релятивные ключи той эпохи в рамках нынешних представлений о звуковысотности. Тем не менее, «альтовый» ключ для тенора в ПО — это характерная часть проблемы среднего голоса, с которой столкнулся Экспер. И если во французских псалмах и шансонах XVI века партию тенора (в зависимости от ключа) могли исполнять 4 разных типа голоса, то в отношении тенора в ПО такой исторически точной дифференциации не существовало. Весьма вероятно, что реальные типы голосов, исполняющих партию тенора в ПО, могли быть не менее разнообразны, чем у французов, и включали широкий спектр от высокого (лирического) баритона до контратенора или тенора-альтино (это вполне разумное допущение, если помнить о релятивных ключах). Мастера ПО, хотя и не пользовались столь богатой системой обозначений, как их французские коллеги, несомненно, понимали практическую разницу между функциями и типами голосов в хо-

³ Эти ключи, как и ключи Ut, являются модальными и не показывают абсолютную высоту тона. Ю. Н. Холопов, рассуждая о модальных функциях бемоля в обиходном звукоряде, указывал, что «знак ключа (C) выполняет ту же — модальную — функцию», а в примечании отметил, что цефаутный ключ является знаком клавиша, а не высоты абсолютного «до», а потому его «нельзя называть альтовым, сопрановым, меццо-сопрановым и так далее» [2, с. 5, 15].

⁴ Или еще реже (в системе ключей П. Норицына): альтовый ключ (C-F-ut 3) для дисканта, теноровый (C-F-ut 4) — для альты и тенора, басовый (F 4) — для баса [см.: 1, с. 204–208].

⁵ Это соответствовало принципу фиксации мелодического голоса в первоисточниках, поскольку в одноголосных нотолинейных рукописях (а также в двознаменниках) мелодии знаменного распева записывались в цефаутном ключе 3-й линии.

ральной фактуре. Об этом понимании свидетельствуют их эксперименты с разными комбинациями ключей для ПО⁶.

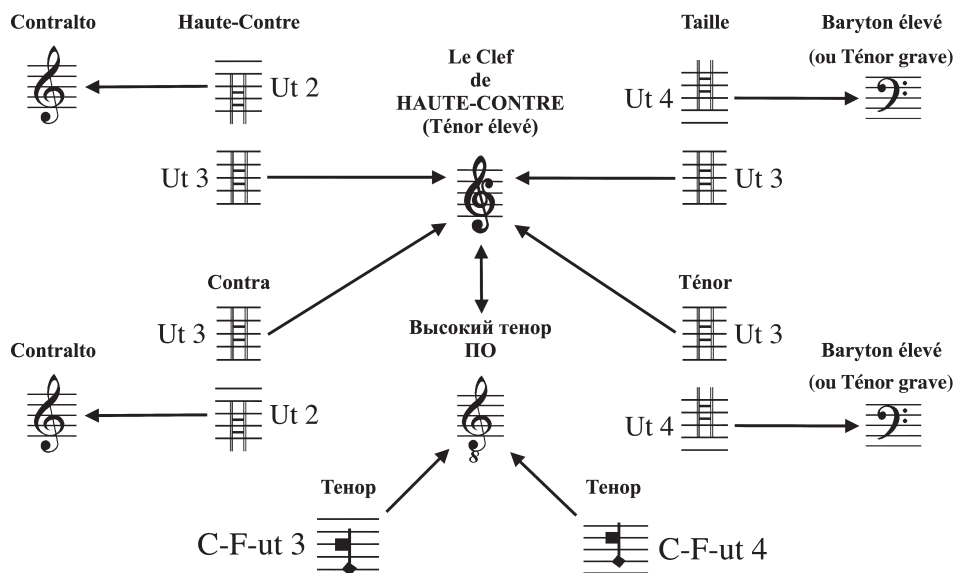
Чтобы не было никакой двусмысленности или путаницы, Экспер предложил в отличие от ключа Sol 2-й линии, традиционно используемого ныне для высоких голосов (от контральто до колоратурного сопрано), ввести специальный ключ — Haute-contre, «для которого всегда нужно подразумевать octava bassa»⁷. Этот ключ должен был определять 4 типа среднего голоса: Haute-contre, Contra, Taille и Ténor, если в реальности они соответствовали диапазону высокого тенора (Ténor élevé). Изначально каждый из этих голосов мог записываться в двух разных ключах Ut. Если они соответствовали высокому тенору, то в оригинале маркировались ключом Ut 3-й линии — его аналогом в ПО является ключ C-F-ut 3-й линии (или «альтовый»), который в позднейшем прочтении условно соответствует с¹. Согласно Эксперу, это именно тот ключ, который при транслитерации должен быть «записан в ключе Sol, предназначенном в наши дни для теноров, но который указывает на октаву в положении

реального звука»⁸. Нынешним графическим аналогом ключа Haute-contre является скрипичный ключ G с октавной восьмеркой. Итак, выбор ключа для тенора в ПО согласуется с правилом ключа Haute-contre и вписывается в систему Экспера следующим образом (Пример 2).

Таким образом, ключ G с октавной восьмеркой — графический индикатор тенора в ПО, как аналога cantus prius factus, имеющего исключительное положение или приоритет⁹, — это не только дань нормам XXI века, но следствие традиционного, обоснованного и взвешенного научного подхода¹⁰.

Принципы и методы Экспера соблюдаются в том или ином виде в зарубежных нотных изданиях и сегодня. Тем более актуальны они для ПО, которые нуждаются в тщательном и корректном изложении в нынешней нотной печати. В частности, правильно было бы указывать оригинальные ключи и нотацию (в виде принятых графических аналогов) перед началом каждого песнопения. У Экспера они выводились сразу после заглавия в виде нотированных инципитов для каждого голоса (Пример 3), что могло бы стать образцом для нотного набора ПО.

Пример 2



Пример 3

JUSQU'À QUAND TOUT EN COUROUS

NOTATION ORIGINALE

DESSUS *		HAUTE-CONTRE **	
Ius_ qu'à quand tout en courous		Ius_ qu'à quand tout en cou_ rous	
TAILLE ***		BASSE-CONTRE ****	
Iusqu'à quand... Iusqu'à quand ton oeil		Iusqu'à quand... Ius_ qu'à quand	

⁶ Подробнее см. у Н. Ю. Плотниковой [1, с. 204–208].

⁷ «Afin qu'il n'y ait jamais d'équivoque ni de confusion, à la différence de la clef de Sol des voix supérieures, nous figurerons ainsi la clef de Haute-contre pour laquelle il faudra toujours sous-entendre l'octava bassa» [3] (здесь и далее перевод автора статьи).

⁸ «...sera écrite en cette clef de Sol attribuée de nos jours aux ténors, et qui note l'octave du son réel» [3].

⁹ Согласно характерному выражению из музыкального трактата XIII века: «Cantus vel tenor est primus cantus procreatus vel factus» — «кантус или тенор есть первый напев, первым сотворенный или прежде бывший» [4, с. 74].

¹⁰ На необходимость употребления этого ключа также указывает Н. Ю. Плотникова [см.: 1, с. 204–208].

Другой распространенный вариант — расположение оригинальных ключей и нотации перед первой акколадой в начале партитуры. Ценным дополнением является указание диапазонов голосов, помещаемое либо перед, либо после первой акколады. В приведенной ниже иллюстрации показаны образцы оформления первой акколады: фрагмента партитуры ПО (начало стихир «Его же древле Моисей...»)¹¹ (Пример 4, справа), подготовленной автором статьи, в сопоставлении с партитурой из французского издания (начало псалма «Pourquoi nations se ramassent émue?»)¹² (Пример 4, слева).

Любой из указанных вариантов (см. примеры 3 и 4) является подходящим для корректного изложения ПО в научной публикации XXI века.

Какой именно вариант оформления ПО в нотных изданиях будет выбран сейчас или в будущем — это не только технический вопрос, но и вопрос научной методологии. В этом смысле опыт Экспера является особенно актуальным в отношении редактуры ПО, где ощущается явная нехватка обоснованных методических рекомендаций даже в таких относительно простых вещах, как выбор ключа и корректное оформление.

Пример 4

Литература

1. Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII — середины XVIII века: источниковедение, история, теория. М.: ГИИ, 2015. 339 с.
2. Холопов Ю. Н. «Странные бемоли» в связи с модальными функциями в русской монодии [Электронный ресурс] // Школа знаменного пения. Москва. 2000. № 2. Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/hol-strange.pdf> (дата обращения: 20.02.2018).
3. Expert H. Avertissement [Электронный ресурс] // Le Jeune C. Pseaumes en vers mezurez. 2^e fasc. // Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française / Édition publiées par H. Expert. Paris: Édition Maurice Senart & C^{ie}; Alphonse Leduc, MDCCCV [1905]. Режим доступа: [http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/f/f6/IMSLP346167-PMLP253187-Le_Jeune_Pseaumes_en_vers_mesurez_\(2e_fasc.\).pdf](http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/f/f6/IMSLP346167-PMLP253187-Le_Jeune_Pseaumes_en_vers_mesurez_(2e_fasc.).pdf) (дата обращения: 15.01.2018).
4. Reckow F. Der Musiktraktat des Anonymus 4. Vols. 1, 2 [Электронный ресурс] // Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Vols. 4–5. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1967. Vol. 1. Thesaurus Musicarum Latinarum. Режим доступа: http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/ANO4MUS_TEXT.html (дата обращения: 20.02.2018).

¹¹ Крестовоздвижение, Слава и Ныне, глас 8. Книга Праздники [партитура]. Ок. 1724 года. БАН. Арх. певч. № 75 (1). Л. 57 об.

¹² См. подробнее этот вариант нотной редактуры гугенотских псалмов в электронной публикации О. Бетена: *Baif J.-A. De. Les psaumes en vers mesurés mis en musique par Claude Le Jeune, Jacques Mauduit et Eustache Du Caurroy* [Электронный ресурс] / Édité par Olivier Bettens. Cossonay, Suisse, 2009. P. 18. Режим доступа: <https://virga.org/baif/images/BaifPsaumesEnVersMesures.pdf> (дата обращения: 15.01.2018). К сожалению, электронная версия изобилует графическими ошибками.