

Автор статьи – Алена Верин-Галицкая – студент II курса историко-теоретико-композиторского факультета ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Научный руководитель – Лариса Львовна Гервер – доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Алена Верин-Галицкая

***КОДЕКС РОССИИ –
СБОРНИК ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ЭПОХИ ТРЕЧЕНТО***

В 2017 году группа исполнителей средневековой музыки из московского Ensemble Alcantar решила обратиться к одному из выдающихся музыкальных памятников итальянского XIV века – ватиканскому Кодексу Росси. В России, к сожалению, оказалось невозможным достать расшифровку Кодекса. Более доступным стало факсимиле, находящееся на сайте Ватиканской Библиотеки. Юрий Посыпанов, идеолог и руководитель ансамбля, ориентируясь на собственный опыт, сумел расшифровать сборник. Именно эта расшифровка легла в основу данной статьи, чья цель – попытаться познакомить читателя с этим уникальным памятником эпохи Треченто.

Кодекс Росси долгое время считался первым письменным источником, сохранившим до нашего времени образцы итальянской светской музыки XIV века. Несмотря на то, что сейчас обнаружены более ранние памятники, относящиеся к началу столетия, этот кодекс по-прежнему остается первым значительным собранием сочинений, созданных в первой половине века. Его высокая оценка объясняется не только качеством собранных произведений, но и малочисленностью музыкальных памятников Треченто: это лишь

несколько сотен произведений, многие из которых дошли до нас во фрагментах.

Кодекс Росси был создан, по разным оценкам, в диапазоне между 1330-ми и 1350-ми годами, однако, саму музыку исследователи считают принадлежащей началу XIV века. Значительные несовпадения в датировках Кодекса и сочинений, входящих в его состав, вероятно, объясняется стремлением составителя к фиксации самых лучших, проверенных временем произведений.

Отсутствует единство и в вопросе о месте создания Кодекса. По мнению Томаса Марокко «язык, орфография и метрические формы указывают на венецианское происхождение кодекса» [7, 84]. Близкой точки зрения придерживался и Нино Пирротта, указывающий, что кодекс мог быть создан на территории «региона Венето, между Вероной и Падуей, возможно, также включая Феррару и Дельту реки По» и высказывающий свое личное предпочтение в пользу Вероны [8, 94]. Кроме венецианского, существует и версия флорентийского происхождения манускрипта.

В неизвестное время рукопись была разделена на две неравных части, существующие вплоть до настоящего времени отдельно друг от друга. Большая и основная из них включает 29 сочинений, записанных на 24 страницах: она и получила название «Кодекс Росси», по имени коллекционера Джована Франческо де Росси, в чьей коллекции впервые была зафиксирована в начале XIX века. В настоящее время эта часть находится в Ватиканской библиотеке и доступна на ее сайте в высоком разрешении. Она известна под названием Vatican Codex Rossi 215.

Другая, меньшая из двух частей, в XIX веке принадлежала Джузеппе Греджъяти. Как часть Кодекса Росси она была идентифицирована только в 1966 году профессором и библиотекарем Болонской Консерватории – доктором Оскар Мискъяти (см. Об этом [7, 84]). Сейчас эта часть хранится

в Остильской музыкальной библиотеке Фонда Дж. Греджъяти, известна как Codex Rossi-Ostiglia, и гораздо менее доступна, чем ее ватиканская «сестра». Росси-Остилья содержит 8 страниц нотного текста, на которых записано 8 сочинений.

Ни у одного из 37 произведений Кодекса Росси не указано авторство, однако 4 из них удалось идентифицировать по другим источникам. Так, например, мадригалы *Quando l'aria cominci* [3, 374] и *Ongni dilecto* являются сочинениями Магистра Пьеро, а мадригалы *Naschoso l' viso* и *La bella stella* – Джованни ди Кашья, известного также как Джованни да Фиренце или Йоханнес да Флоренция. Основная же часть произведений не встречается в других рукописях и остается не атрибутированной.

Большую часть Кодекса составляют двухголосные мадригалы – их всего 30, в том числе один мадригал-качча *Ongni dilecto*; имеются, кроме того, 5 одноголосных баллат (не путать с французскими балладами), одна трехголосная качча *Or qua compagni* и редкий для итальянской музыки образец т.н. ронделло (rondello) – *Gaiete dolce parolete mie* [8, 72]. Жанровое обозначение «ронделло» связывают с французским рондо [6, 415].

Сочинения из Кодекса Росси создавались в период Ars Nova. Это понятие, обязанное своим появлением трактату «Ars Nova» Филиппа де Витри, может служить напоминанием о различиях между французской и итальянской версиями этого стиля, о которых пишут исследователи [1, 182]. Если у французов большую роль играла сложная полифоническая техника (вспомним изоритмический мотет), то для итальянцев в первой половине XIV века основным жанром являлся мадригал, в котором хоть иногда и использовались полифонические элементы, но все же в большинстве случаев приоритет отдавался гомофонии. Обычно этот жанр представлял собой двухголосную композицию, в которой один из голосов (чаще – верхний) вел виртуозную, насыщенную колоратурами, мелодическую линию, а другой был

более статичным, записывался крупными длительностями и выполнял гармоническую функцию.

Иначе обстоит дело с каччей: образ охоты, образ догоняющих друг друга голосов, был общим, как для французской, так и для итальянской полифонии и воплотился в жанрах с близкими названиями «шас» и «качча» [1, 186].

Единственная качча Кодекса Росси *Or qua compagni* [4, 382] написана по всем правилам этого жанра: два голоса идут канонем в сопровождении инструментального тенора, выполняющего роль гармонического баса. *Or qua compagni* – если не самая ранняя, то уж точно одна из ранних итальянских качч. В первом томе Истории полифонии эта качча приведена как сочинение, автором которого, возможно, был Пьеро да Казелла [1, 376]; в современных же публикациях часто в роли автора *Or qua compagni* указывают Магистра Пьеро.

Пример 1. *Or qua compagni*. Расшифровка Юрия Посыпанова¹.

The image shows a musical score for the piece "Or qua compagni". It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Or qua com - pa - gni qua cum gran pia - ce - te chia - ma-ti - ca qua to - sto". The middle staff is a tenor line, and the bottom staff is a bass line. The time signature is 8/8. The notation includes various rhythmic values and rests.

¹ Стоит отметить, что между нашей версией и версией каччи, приведенной в работе Ю.К. Евдокимовой, существуют небольшие расхождения в расшифровке ритма. Так, например, в данном здесь отрезке второй такт, расшифрованный в ритме четверть-восьмая, в Истории Полифонии приводится в ритме восьмая-четверть. Не вступая в дискуссии о мензуральной нотации, хочется сослаться на В. Апеля, указывающего, что четыре стоящих подряд семибревеса (данный случай) стоит расшифровывать именно так, как в нашем примере [4, 384].

Среди многочисленных мадригалов Кодекса выделяется *E con chaval*, находящийся в Остильской части. Это сочинение, являющееся уникальным образцом полифонической техники раннего итальянского Ars Nova, подробно проанализировано Томасом Марокко [7, 86]. Мадригал написан на особом рода остинатный тенор: шестикратно повторяющуюся последовательность звуков AGEFGAG, которая не имеет постоянного ритма и активно колорируется: лишь второе и четвертое проведения остинато звучат без лишних нот. Марокко указывает на то, что это единственный зафиксированный итальянский мадригал в подобной технике, относящийся не только к Кодексу Росси, но и ко всему Треченто.

Напрашивается сравнение с французским изоритмическим мотетом, где также присутствует остинатность. Следует заметить, что, при общности композиционной идеи, отличия очень существенны. Главное из них состоит в том, что строгой повторности ритма в *talea* французских мотетов соответствует свобода ритма в *E con chaval*.

Пример 2. Мадригал *E con chaval*² (первые два проведения остинато).

Звездочками обозначены ключевые звуки.

The image shows a musical score for the madrigal 'E con chaval'. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and an ostinato tenor line (bass clef). The vocal line starts with the lyrics 'E con chu - val el cont'. The ostinato tenor line consists of a repeating sequence of notes: A1, G, E, F, G, A, G. Asterisks mark the notes A1 and G in the first two occurrences of the sequence. The second system continues the vocal line and the ostinato tenor line. The vocal line has the lyrics 'u - - - - go'. The ostinato tenor line continues the sequence of notes: A1, G, E, F, G, A, G. Asterisks mark the notes A1 and G in the first two occurrences of the sequence.

²Пример из статьи Томаса Марокко [6, 88].

Остальные, помимо *E con chaval*, мадригалы Кодекса Росси представляют собой типичнейшие для первой половины XIV века образцы этого жанра [5, 130] – строфические формы, часто содержащие ритурнель.

Ритурнель представляет собой некоторое краткое заключение на самостоятельном музыкальном материале, как правило, тем или иным образом контрастное основной части (смена мензуры, фактурные, регистровые изменения и т.д.). Но в первую очередь наличие ритурнеля диктуется формой текста, которая предполагает «однострочное или двустрочное заключение в конце строфы» [2, 61].

Чаще всего форма мадригала выглядит как АВ АВ(... АВ), где А – музыка на текст строфы, В – ритурнель. Возможны и различные вариации: ААВ (*O crudel donna*), АВААВ (*Du ochi ladri sot'una girlanda*) и т.д.

Пример 3а. Мадригал *L'Antico dio Biber*. Расшифровка Юрия Посыпанова.



Пример 3б. Ритурнель мадригала *L'Antico dio Biber*.



Обращая внимание на особую фактуру движения верхнего голоса, исследователи пришли к выводам, что все эти украшения представляют собой записанную импровизацию. Впервые основательно к этой задаче подошла, как указывает Брукс Толивер [9, 165], исследовательница Мари Луиз Мартинез, которая в своей книге *Die Musik des frühen Trecento* сравнила мадригалы *De soto'l verde*, *Quando l'aria cominci* и *Naschoso el viso* с их вариантами в других источниках – кодексами *Panciatichi 26* и *Squarcialupi*. Выяснилось, что нижний голос был абсолютно совпадающим в обоих вариантах, в то время как верхний значительно различался. Такие наблюдения могут говорить только о развитой практике импровизации, присущей итальянской вокальной традиции. К аналогичным выводам пришел и Марокко, заметивший, что помимо остинатного тенора, в мадригале *E con chaval* присутствуют и варьируемые сегменты в мелодическом голосе.

Обычай фиксирования вокальной импровизации в письменных источниках стремительно стал выходить из употребления во второй половине XIV века. Итальянские композиторы ушли от свободной фактуры ранних мадригалов в сторону более серьезной полифонической работы, усложнившей взаимодействие голосов между собой, ужесточившей ритм, вертикаль, и не допускающей значительного включения импровизационных элементов. Все это указывает на увеличивающееся влияние французских полифонистов на итальянскую школу. Как пишет Ричард Крокен, «в работах Ландини итальянская музыка достигла апогея независимости, но также началось неизбежное возвращение на французскую орбиту» [5, 130].

Столь значительная разница, разделяющая технику музыкального письма начала и конца итальянского Треченто служит одним из доказательств того, что сочинения, вошедшие в Кодекс Росси, были созданы в начале XIV века.

Еще один жанр, ярко представленный в Кодексе Росси – баллата. В нем зафиксированы самые первые, еще одноголосные, образцы этого жанра. Позднее, у того же Ландини, баллата становится двух- и трехголосной. По своей структуре она больше близка виреле, чем одноименному французскому жанру. Музыкальную форму баллаты в большинстве случаев можно представить, как повторяемый (или единичный) сегмент АВВА. Трехкратно повторенный сегмент (АВВАВВАВВА) можно встретить в *Per tropo fede, Amor mi fa cantar*, дважды повторенный (АВВАВВА) – *Che ti zova nasconder* и единичный в случае *Lucente Stella* (АВВА) и *Non formo Christi* (АВВВ – особый случай).

Относительно формы баллаты существуют разные точки зрения, так, например, Ю.К. Евдокимова пишет о том, что «музыкальная композиция выглядит в целом как последование разделов АВВАА, притом заключительное А повторяет текст начальной строки» [1, 190], более осторожно подходит к вопросу Т.С. Кюрегян, признавая различные точки зрения, относительно повторения – или отсутствия повторения – первоначального построения (рипресы) [2, 58].

Баллата – танцевальный жанр. «Л. Эллинвуд, ссылаясь на Антонио де Темпо, пишет о баллате, что “это композиция, которую пели и играли, в то время, как другие танцевали”» [2, 58]. Но с первого взгляда понять это сложно. Дело в том, что баллаты Кодекса Росси крайне виртуозны, отличаются большим количеством мелкой мелизматике и больше вызывают ассоциации с развернутыми оперными ариями, в которых главное – наслаждаться красотой звучания, а не использовать их в качестве аккомпанемента.

Пример 4. Баллата Che ti zova nasconder. Повторение мелодии с новым текстом в порядке АВВАВВА. Расшифровка Юрия Посыпанова.

The image shows a musical score for a ballad in 3/4 time. It consists of three staves of music. The first staff is marked with a 'A' and contains the melody for the first part of the text: 'Che ti zo-va na - scon - der el'. The second staff is marked with a 'B' and contains the melody for the second part: 'bel - vol - to Don -'. The third staff continues the melody for the third part: 'na - la bel - la pic - tru sian - do as - co - su'. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

В настоящее время и баллаты, и мадригалы Кодекса пользуются значительной популярностью и занимают устойчивое место в репертуаре ансамблей средневековой музыки. И хотя в нашей стране Кодекс Росси пока еще не был исполнен целиком, существует надежда, что благодаря усилиям энтузиастов – и исполнителей, и музыковедов – эта музыка зазвучит в полную силу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Евдокимова Ю. История полифонии. Вып. 1: Многоголосие средневековья. X-XIV века. М.: Музыка, 1983. – 454 с., нот.
2. Кюрегян Т., Столярова Ю. Песни средневековой Европы. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. – 208 с.
3. Abramov-van Rijk E. Parlar Cantando: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2009.
4. Apel W. The notation of polyphonic music 900-1600. Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1953.

5. Crocker R. L. A history of musical style. New York: McGraw-Hill, 1966.

6. Von Fischer K. The sacred polyphony of the Italian Trecento // Nadas J.L. Cuthbert M.S. Ars nova: French and Italian Music in the Fourteenth Century, 2009 URL: <https://books.google.ru/books?id=lTcrDwAAQBAJ&pg=PA415&dq=kylie+rondello&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjStLM27DaAhUSiKYKHfJfAbEQ6AEIUzAH#v=onepage&q=rondello&f=false>

7. Marrocco W. Th. The Newly-Discovered Ostiglia Pages of the Vatican Rossi Codex 215: The Earliest Italian Ostinato// Acta Musicologica. – Vol. 39, Fasc. 1/2 (Jan. - Jun., 1967), pp. 84–91.

8. Pirrotta N. Biblioteca musicale Greggiati (Ostiglia, Italy). Il Codice Rossi 215. Libreria musicale italiana, 1992 URL: <https://books.google.ru/books?hl=ru&id=vIUQAAMA AJ&dq=rare+italian+rondello&focus=searchwithinvolume&q=+rondello>

9. Toliver B. Improvisation in the Madrigals of the "Rossi Codex"// Acta Musicologica. – Vol. 64, Fasc. 2 (Jul. - Dec., 1992), pp. 165–176.