Бурханов Аркадий Геннадьевич

ЗАГАДКИ МАВРИТАНСКОЙ ГИТАРЫ

Статья содержит критический анализ современных представлений о щипковых грифовых инструментах средневековой Испании. Выявлены противоречия органологических интерпретаций литературных и иконографических источников, предложены авторские переводы интерпретаций зарубежных исследователей, фрагментов староиспанского текста "Книги Благой Любви" Хуана Руиса. Автор выдвигает собственную версию идентификации мавританской гитары в соответствии с эскориальским кодексом "Кантиг Девы Марии".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/12-3/7.html

Источник

<u>Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики</u>

Тамбов: Грамота, 2014. № 12 (50): в 3-х ч. Ч. III. С. 35-51. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/12-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

- **26. Марискин О. И.** Налогообложение крестьянства России во второй половине XIX первой трети XX века (по материалам Среднего Поволжья): автореф. дисс. . . . д.и.н. Саранск, 2004. 46 с.
- **27. Немова В. В.** Организация благотворительной помощи на Дону в годы Первой мировой войны: автореферат дисс. ... к.и.н. Ростов н/Д, 2009. 31 с.
- 28. Низамова М. С. Земские бюджеты Поволжского и Уральского регионов как показатели финансово-хозяйственной деятельности органов местного самоуправления // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 96. С. 24-31.
- 29. Петров Ю. А. Налоги и налогоплательщики в России начала ХХ в. // Экономический ежегодник. 2002. С. 384-418.
- **30. Полуаршинов А. В.** Помощь общественных организаций и населения Западной Сибири фронту и пострадавшим от войны (июль 1914 февраль 1917 г.): автореф. дисс. ... к.и.н. Омск, 2005. 28 с.
- **31. Правилова Е. А.** Финансы империи. Деньги и власть в политике России на национальных окраинах. 1801-1917. М.: Новое издательство, 2006. 456 с.
- 32. Рынков В. М. Налогообложение сибирского крестьянства в период войн и революций (1914-1919 гг.) // Налоги и заготовки в сибирской деревне (1890-1920-е гг.): сб. науч. трудов / под ред. В. А. Ильиных. Новосибирск, 2004. С. 48-77.
- **33.** Сапилов Е. В. Государственные доходы, расходы, налоги в дореволюционной России (1898-1914 гг.). М.: Ин-т экономики РАН, 2001. 28 с.
- **34.** Седой Ю. Н. Денежное обращение России в 1914-1924 годы: на материалах Дона, Кубани и Черноморья: автореф. дисс. ... к.и.н. Краснодар, 2007. 24 с.
- **35.** Смотрина О. С. Крестьянское хозяйство Оренбургской губернии в начале XX века: автореф. дисс. ... к.и.н. Оренбург, 2005. 28 с.
- **36. Соколов Е. Н.** Попытка введения единого прогрессивного подоходно-поимущественного налога и ее итоги // Российский научный журнал. 2011. № 24. С. 56-61.
- **37.** Страхов В. В. Внутренние государственные займы царской России периода Первой мировой войны: автореф. дисс. ... к.и.н. Рязань, 2000. 19 с.
- **38. Цовян Д. Г.** Деятельность государственных органов и общественных организаций по оказанию помощи беженцам в годы Первой мировой войны. 1914-1917 гг.: автореф. дисс. ... к.и.н. М., 2005. 28 с.

FISCAL POLICY IN RUSSIA OF THE PERIOD OF THE FIRST WORLD WAR (1914 – OCTOBER, 1917) IN THE MODERN RUSSIAN HISTORIOGRAPHY

Bredikhin Vladimir Evgen'evich, Ph. D. in History, Associate Professor

Tambov State Technical University

hist-tstu@mail.ru

The article presents an analysis of the modern national historiography of the fiscal policy of the Russian state and bodies of local self-government in the period of the First World War (1914 – October, 1917). The paper reveals the basic trends of studies and the key conclusions of scientists. The author concludes on the irregularity of scientific interest in relation to certain aspects of fiscal policy, the insufficient regional exploration of the problem, the poor investigation of the theme of the population's financial support to the battlefront.

Key words and phrases: peasantry; the First World War; taxes; state loans; historiography.

УДК 781.91

Искусствоведение

Статья содержит критический анализ современных представлений о щипковых грифовых инструментах средневековой Испании. Выявлены противоречия органологических интерпретаций литературных и иконографических источников, предложены авторские переводы интерпретаций зарубежных исследователей, фрагментов староиспанского текста «Книги Благой Любви» Хуана Руиса. Автор выдвигает собственную версию идентификации мавританской гитары в соответствии с эскориальским кодексом «Кантиг Девы Марии».

Ключевые слова и фразы: Средневековье; Испания; мавританская гитара; латинская гитара; Хуан Руис; кантиги.

Бурханов Аркадий Геннадьевич, профессор

Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки arkbur@mail.ru

ЗАГАДКИ МАВРИТАНСКОЙ ГИТАРЫ®

Изучение истории испанской гитары в отечественной музыкальной науке опирается на источники данных, нередко не вполне достоверные ввиду их вторичного положения по отношению к современной зарубежной исследовательской литературе, в основном англо- и немецкоязычной. Среди немногочисленных русских и переводных научных трудов, посвященных истории гитары, практически не встречаются работы, основанные непосредственно на исторических источниках. В связи с обращением к вопросам истории так называемой «мавританской» гитары для нас наибольший интерес представляют тексты, написанные на устаревших и региональных языках Иберийского полуострова.

_

[©] Бурханов А. Г., 2014

Степень корректности существующих переводов староиспанских текстов на английский и немецкий языки и основанные на них интерпретации некоторых исторических фактов, предложенные зарубежными исследователями, также вызывают много вопросов. Хотя некоторые неточности переводов представляются не столь существенными, однако активно развивающаяся в последнее время исследовательская, педагогическая и, самое главное, исполнительская практика повышает степень актуальности освещаемых вопросов. Так, например, описывая пространство средневекового инструментального музицирования, М. А. Сапонов констатировал: «В этой области даже элементарная фактология во многом ещѐ находится на стадии предварительных уточнений. Ведь для нас и среди названий инструментов того времени многие всѐ ещѐ либо остаются загадкой, либо обозначают слишком неопределенный ряд вариантов» [19, с. 144].

В центре внимания автора настоящей статьи находится так называемая мавританская гитара (la guitarra morisca), которая, наряду с гитарой латинской (la guitarra latina), традиционно называется предшественницей современной гитары. Объèм публикации не позволяет уделить равное внимание обоим видам, поэтому латинская гитара рассматривается лишь в контексте традиционного их сопоставления (здесь и далее курсив и выделение наши – A. E.).

Статья Guitarra morisca из The New Grove Dictionary of Music and Musicians (без указания автора; вероятно, это Лоренс Райт) содержит лаконичную, но вполне корректную справку о том, что названия этих инструментов фигурируют в средневековой литературе. Автор называет мавританскую гитару «не идентифицированным» инструментом, относящимся к типу «лютен, вероятно с длинным грифом», которая «некоторым образом отличается от столь же темной [obscure] гитары латинской с предположительно коротким грифом» [35]. Эта пара традиционно противопоставляемых инструментов и сегодня является объектом пристального внимания. Реконструкции инструментов встречаются и в современной концертной практике, что делает вопрос о мавританской гитаре актуальным не только для историков, но и для музыкантов-исполнителей, а также для мастеров музыкальных инструментов. Описания упомянутых гитар и связанные с ними представления в российских научных публикациях умножаются и начинают обрастать любопытными подробностями. Так, непосредственным поводом для обращения к истории «мавританской» гитары послужило следующее утверждение, вариативно воспроизводящееся в ряде русскоязычных работ: «...современники жаловались на резкое звучание инструмента» Подобные утверждения в результате многократного повторения превращаются в постулаты (более подробной критике подобных высказываний и их «первоисточников» посвящены статьи автора настоящей публикации [3; 4]).

В чем же заключаются загадки названных музыкальных инструментов? С точки зрения музыканта-практика вполне естественным образом возникают, например, следующие вопросы:

- Как выглядели эти инструменты?
- Чем они отличались друг от друга?
- Из каких материалов были сделаны?
- Как звучали и как настраивались?
- Какую музыку и в каком стиле (стилях) на них исполняли?

В результате сопоставления разрозненных сведений из различных исторических и современных источников складывается весьма противоречивый собирательный образ мавританской и латинской гитар.

Позиции описания	Мавританская гитара	Латинская гитара
Исторический период бытования в странах	Самые ранние упоминания названий инструментов согласно русским	
Европы	источникам – VII-VIII вв. [7, с. 17], в зарубежных – конец XIII в. ² ,	
	самые поздние – упоминание стилей игры a la latina (a la castillana)	
	и <i>a la moresca</i> в XVI в. [34, р. 70]	
«Родственные» отношения	Общий предок:	
1) инструменты относятся к одному виду;	а) большой римский танбур с длинной шейкой (грифом)	
2) инструменты относятся к разным видам,	б) малая лютня с короткой шейкой	
поскольку у них были разные предки,	арабская малая лютня	греческий танбур
бытовавшие параллельно на разных	куитра	римский танбур
территориях		
Форма корпуса	а) овальная	а) овальная
	б) миндалевидная	б) «приталенная» с острыми
	в) грушевидная	«плечами»
Материал верхней деки	а) дерево	дерево
	б) кожа	
Количество и формы резонаторных	а) одно в виде розетки	а) одно в виде розетки
отверстий на верхней деке	б) ни одного	б) одно в центре в виде розетки и
	в) одно в центре в виде розетки	четыре круглых по краям
	и четыре группы по три круглых	в) восемь: двумя дугами по четыре
	отверстия по краям деки	
	г) два сегментовидных по краям	

¹ Это утверждение впервые появилось в русском переводе книги Э. Шарнассе [21, с. 11].

² Самое раннее упоминание инструмента с названием «сарацинская гитара» (la guitarra sarracenista) встречается в латинском тексте Иоанна де Грокейо (Johanes de Grocheo. Tractatus de musica. 1280? fl. ca. 1300) и у некоторых авторов означает то же, что morisca в староиспанском языке.

Позиции описания	Мавританская гитара	Латинская гитара
Форма задней деки	выпуклая	плоская
Форма колковой головки	а) в виде диска для большого	с резной головкой в виде звериной
	количества колков	головы
	б) миндалевидная с небольшим	
	количеством колков	
	в) серповидная с резной	
	головкой в виде звериной	
	головы	
Количество струн	а) три «хора» (двойные струны)	а) три двойные
	б) четыре	б) четыре одинарные
	в) пять	в) четыре двойные
	г) восемь	г) пять
	д) тринадцать	
Материал струн	металл	«жильные» (кишечные) струны
Настройка струн	«в соответствии с числовыми	«как испанская гитара в наши дни» ²
	пропорциями 6, 8, 9, 12 ¹ »	
	(приводится по [44, р. 404])	
Способы звукоизвлечения	игра плектром	игра пальцами
Приемы игры	исполнение одноголосной	игра «аккордами» приемом
	мелодической линии приемом	rasgueado – «удар кончиками
	punteado – «щипком, зацепляя	пальцев по струнам»
	струны»	

Самое раннее упоминание этих двух гитар в русскоязычных изданиях встречается в статье М. де Фальи (Escritos sobre música y músicos. Buenos Aires, 1950), переведенной Е. Бронфином и опубликованной в 1971 году [20, с. 62-63]. В 1972 году вышла первая русская монография, посвященная испанской музыке, написанная И. Мартыновым [14], которая содержит цитату из статьи М. де Фальи, где приводится небесспорное описание приемов игры на этих инструментах [Там же, с. 26]. Кроме того, в обоих изданиях, так же как и в испанском оригинале текста М. де Фальи, появляется название «кастильская гитара» в качестве синонима наименования «латинская». Более подробное описание обоих инструментов появилось 1991 году в русском издании книги Э. Шарнассе [21, с. 11] и русском переводе словаря Д. Прата, изданном в 2001 году [12]. Эти четыре издания явились основными источниками дальнейшего некритического цитирования. В недавно вышедшей российской «Музыкальной энциклопедии» самостоятельные статьи или разделы, посвященные латинской и мавританской гитарам, отсутствуют. Упоминания об этих инструментах обнаруживаются лишь в статье, посвященной инструменту гитерн [17, с. 159].

Вероятно, самые ранние упоминания латинской и мавританской гитар в зарубежных музыковедческих работах принадлежат Жоржу Кастнеру [38]. В его диссертации, изданной в 1852 году, они появляются в перечне музыкальных инструментов, применявшихся для сопровождения «плясок смерти». Другими значимыми для данного вопроса авторами являются Курт Закс и Кэнон Гольпин³. Но если в описании конструкции мавританской гитары К. Закса звучат интонации вероятности или сомнения (например: «она <мавританская гитара> имеет овальный, вероятно, выпуклый (животообразный) корпус»⁴), то в более поздних английских переводах [34, р. 70; 53, р. 12] этот фрагмент приобретает утвердительный оттенок. Современные авторы, цитируя этих патриархов органологии, либо соглашаются с ними, либо их критикуют, предлагая свои версии, в результате чего складывается причудливая картина разнообразных представлений о музыкальных инструментах далекого прошлого.

І. Версии происхождения инструмента

А. А. Россиус называет *патинскую* и *мавританскую* гитары «двумя типами одного и того же инструмента» (правильнее было бы сказать – двумя инструментами одного типа). Таким «инструментом», проникнувшим из арабского мира в Европу, со ссылкой на известного английского арабиста Г. Дж. Фармера, предположительно называется «малая лютня с короткой шейкой» *куитра* (уменьшительная форма от *kaitara*) – инструмент, упоминающийся в литературе мусульманской Испании с X века [17, с. 159]. В вышеупомянутой статье М. де Фальи со ссылкой на Филипе Педреля [40] сообщается о том, что некий инструмент *китра* использовался в Алжире и Марокко [20, с. 63]. Д. Прат также приводит описание инструмента, «предпочитаемого арабскими музыкантами», с названием *kouïtra*. Но, по мнению Прата, *куитра* имеет не арабское и даже

¹ Эта известная со времен Пифагора пропорция консонансов при настройке четырех струн инструмента дает интервальный состав: кварта – большая секунда – кварта. По утверждению Боэция, так настраивал свою лиру Гермес [2]. Такой же строй предлагал Хуан Бермудо для возрождения «меркурианской гитары» [26].

² Автор этого утверждения Д. Прат, видимо, имел в виду настройку пяти верхних струн шестиструнной гитары с интервальным составом: кварта – кварта – большая терция – кварта [44].

³ Canon Francis William Galpin (1858-1945) — английский органолог и коллекционер старинных музыкальных инструментов. В 1946 г. было основано общество его имени, издающее журнал GSJ.

⁴ «...es hat ein ovales sicher bauchiges Korpus» [Цит. по: 39, р. 40]. Далее следует описание, во всех деталях совпадающее с изображением инструмента К-120. В этом фрагменте, по утверждению немецких исследователей, слово sicher имеет значение именно высокой степени вероятности – höchstwarscheinlich.

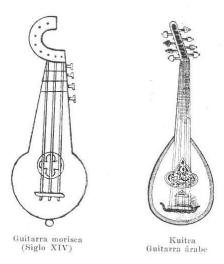
не мавританское (origen moro), а испано-мавританское (hispano morisco) происхождение [44, р. 411]. По версии некоторых исследователей, этот инструмент в Европе видоизменился, приспособившись к европейским вкусам, и стал называться гитери. Это наименование в многообразных вариантах написания было распространено во Франции, Германии и Англии. Л. Райт – автор статей о средневековых щипковых инструментах в The New Grove Dictionary of Music and Musicians, а также известной работы об ошибочной идентификации цитоли как гитерна [54; 55] – даже называет так мавританскую и латинскую гитары – moorish gittern, latin gittern. Таким образом, Л. Райт в своих английских переводах испанского текста [54] нивелирует аутентичные названия инструментов, которые сами испанцы называли гитарами. Судя по всему, это и есть один из путей преодоления существующей путаницы в номенклатуре европейских средневековых инструментов. Путь довольно сомнительный, поскольку он приводит к следующему выводу: «Таким образом, гитерн в терминологическом, а отчасти, и в генетическом отношении является прямым предшественником ренессансной гитары» [17, с. 159]. Иными словами, получается, что появившийся в Испании в эпоху Ренессанса инструмент с названием guitarra в качестве ближайшего «родственника» имел не одноименные средневековые разновидности этого инструмента, а некий инструмент предположительно арабского происхождения с английским названием, заимствованным из французского и каталанского языков.

М. Саммерфильд предлагает свою версию. Он соглашается с тем, что у этих гитар был **один** общий предок, но не арабского, а **римского** происхождения: «...сегодня можно абсолютно точно сказать, что римляне занесли свои танбуры на Иберийский полуостров ещѐ в 476 г. н.э., то есть почти за три столетия до мавританского нашествия на Испанию, и это был *римский танбур*, который впоследствии развился в *мавританскую* и *латинскую* гитары» [53, р. 12]. Следуя этой версии, получается, что испанские мавры позаимствовали идею своего инструмента у европейцев. М. Саммерфильд никак не обосновывает и упомянутую им дату, однако 476 год н.э. традиционно считается годом распада Западной Римской империи, а это значит, что *римский танбур* мог появиться на Иберийском полуострове намного раньше. А известный исторический факт присоединения Мавритании к Римской империи Гаем Калигулой ещѐ в 42 г. н.э. дает нам основание для предположения о том, что уже с этого времени на Иберийском полуострове могли появиться не только «римские», но и «мавританские» инструменты. Впрочем, в более отдаленной испанской истории можно обнаружить следы карфагенян, галлов, готов и других народов; отметим также то, что практически все щипковые инструменты восходят к одному общему древнегреческому предку – лире Гермеса.

В соответствии с принципами классификации Хорнбостеля – Закса гитерн и танбур действительно являются родственниками и относятся к одной категории «составных хордофонов» – «лютен», различающихся только по форме корпуса, обозначаемой цифрой в шестом разряде: мавританская гитара, в еѐ традиционном описании, относится к «чашечным шейковым лютням» 321.321, а латинская – к «коробчато-шейковым лютням» 321.322¹. В этой классификации не предусмотрено разделение типов инструментов по длине игрового грифа (шейки), а именно в этом состоит основное отличие двух вышеупомянутых «предков» мавританской гитары: если куитра и гитерн имеют короткий гриф (также называемый «шейкой»), то танбурами называют семейство инструментов с длинным грифом. Для многих исследователей (например, авторы статей в The New Grove Dictionary of Music and Musicians, М. Каша и др.) этот подход является существенным.

II. Иконографические источники

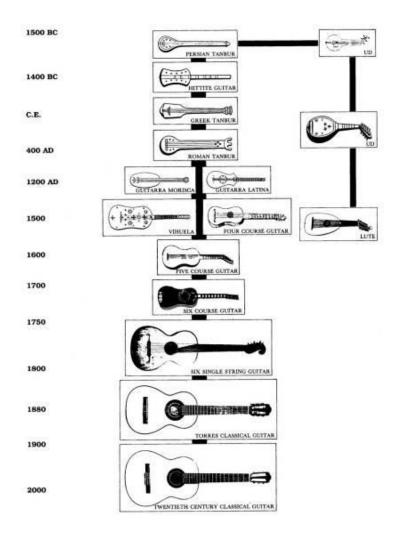
В результате обобщения и сопоставления разрозненных данных из различных письменных и иконографических источников в зарубежной литературе обнаруживаются изображения различных вариантов идентификации мавританской гитары.



Илл. 1. Мавританская гитара XIV в. и куитра — «арабская гитара» из книги С. Контрераса [30, р. 19]. Источник изображений не указан

¹ Терминология Хорнбостеля – Закса в пер. И. З. Алендера [5].

М. Саммерфильд, приводя условное изображение инструментов в своей схеме, пишет о том, что «оба этих гитарообразных инструмента отчетливо проиллюстрированы в важном историческом документе Кантиги Альфонсо Мудрого в 1270 г. н.э.». В его схеме присутствуют изображения, в очертаниях которых угадываются инструменты миниатюр эскориальского собрания.



Илл. 2. Схема эволюции классической гитары М. Саммерфильда [53, p. 10]

Известно, однако, что в этом собрании кантиг полностью отсутствуют какие-либо названия музыкальных инструментов в связи с конкретными изображениями; подписи под иллюстрациями сделаны поздними исследователями. Гонсало Менедес Пидаль [41, р. 63] сообщает следующую историю изучения изображений инструментов из собрания кантиг испанскими музыковедами: в 1901 году Фелипе Педрель выполнил их описание в своей «Органографии» [40]; затем в 1922 году испанский арабист Хулиан Рибера опубликовал репродукции миниатюр с комментариями [47]. Продолжил изучение этих сорока миниатюр с изображениями музыкантов Ихинио Англес; его работа, содержащая факсимиле кодекса E, вышла в Барселоне в 1958 году [24]. М. П. Феррейра уточняет даты появления работ Англеса: в 1943 г. вышел том II, в 1958 г. – том III (в двух книгах), а том I, содержащий факсимиле кодекса E, был опубликован только в 1964 г. [32, р. 63]. Курт Закс утверждал, что «только один инструмент <с изображений из собрания кантиг> может быть идентифицирован как мавританская гитара. Это инструмент, находящийся в руках исполнителя, который, судя по одежде и физиономическим признакам, может быть охарактеризован как мавр» [Цит. по: 39, S. 40].

¹ Саммерфильд называет этот документ именно так: *The Cantigas of Alfonso the Wise* [53, p. 12].

² Речь идет о так называемом манускрипте *E*, который хранится в библиотеке Эскориала близ Мадрида MS b.I.2. Этот манускрипт, самый крупный из четырех сохранившихся, содержит 41 миниатюру с изображениями музыкантов. У часто цитируемой Э. Шарнассэ фигурируют ошибочные даты: год рождения Альфонсо X — «1230» и собрания кантиг — «ок. 1250» [21, с. 11]. Известно, что Альфонсо X (1221-1284) был коронован только в 1252 г. Самый ранний манускрипт *T* (Эскориал, MS T.I.1) создавался не ранее 1271 г., *F* — после 1279 г. (Флоренция MS b.r.20). Работа над кодексом *E* началась ок. 1281 г., незадолго до смерти Альфонсо X в 1284 г. и была закончена после этого года. Год 1270, приведенный Саммерфильдом [53, р. 12], соответствует традиционной датировке толедского кодекса *То* (Мадридская Национальная Библиотека, MS.T.I.1), точнее 1264-1276 гг. В толедском кодексе нет изображений музыкальных инструментов. Подобную приблизительную датировку хаотично создававшихся рукописей приводит М. П. Феррейра [32, р. 71-72].

Рассмотрим подробнее «иллюстрирующие» историю мавританской гитары изображения, наиболее часто встречающиеся в современной литературе.

В первую очередь, это миниатюра к кантиге 120 или K-120 (далее подобным образом мы будем обозначать эти миниатюры и инструменты, на них изображенные, что соответствует нумерации песен в кодексе *E*, в котором иллюстрация сопровождает каждую десятую кантигу; уточняющие слова «слева» или «справа» относятся к расположению музыканта или инструмента в его руках). В наиболее ранних изданиях эта самая распространенная миниатюра встречается в виде условных прорисовок, как, например, в книге Сегундо Н. Контрераса [30, р. 17]. Позже в печатных изданиях стали появляться эта и другие миниатюры. Контрерас назвал два практически идентичных инструмента, изображенных на K-120, по-разному: мавританская и латинская гитары.



Илл. 3. Прорисовка миниатюры K-120 из книги C. Контрераса [Ibidem] с его комментариями: «арабский певец (мавританская гитара) (слева), испанский кабальеро (латинская гитара) (справа) из сб. Кантиги Альфонсо Ученого»

Вот как выглядит оригинал, на котором различия инструментов ещѐ менее очевидны.



Илл. 4. Миниатюра K-120. Cantigas de Santa Maria. El Escorial, MS. E b.1.2. Здесь и далее приводятся изображения из книги X. Риберы [47], сканированные Грегом Линдалем [29]

Музыкант, стоящий слева, действительно изображен в восточном тюрбане с черной бородой, – он явно темнокожий, по сравнению с тем, что справа. Кстати, Г. М. Пидаль, описывая двор Альфонсо X, упоминает не только мавров (moros, moras), но и негров (negros) [41]. Действительно, в собрании кантиг есть единственное изображение музыканта с подобной внешностью. Однако музыкант справа, судя по внешности, принадлежащий к другой расе, держит в руках точно такой же музыкальный инструмент. Соглашаясь с этим, Т. и М. Эванс делают более вероятное, чем у С. Контрераса, утверждение: «мавр и европеец играют на мавританских гитарах» [31, р. 16]. А. Шлегель дает уже более осторожное описание той же миниатюры: «мавр и христианин с неизвестными инструментами» [51, S. 33], – то есть не высказывает уверенности в том, что именно эти инструменты являются мавританскими гитарами.

Это, видимо, наиболее поздняя по времени точка зрения (2011 г.); некоторые же авторы, продолжая ссылаться на более ранние источники данных, в частности, на Real-Lexicon der Musikinstrumente К. Закса (Berlin, 1913), создают запутанную картину. Например, из приведенной П. Пэффгеном цитаты К. Закса с подробным описанием мавританской гитары в руках «мавра» и «другого» инструмента , в котором он, «несомненно», видит латинскую гитару [39, S. 40], непонятно, имеется в виду «другой» инструмент с этой же миниатюры или с какой-то другой. П. Пэффген не включил предыдущий абзац текста К. Закса, в котором сказано: «...в этом собрании миниатюр изображены многие музыканты, чьи инструменты могли бы попасть под понятие "гитара"» [50, S. 168]. И, действительно, в качестве мавританской гитары Закс описывает инструмент К-120 (слева), а его словесное описание латинской гитары соответствует инструменту, изображенному на К-150 (слева).



Илл. 5. Миниатюра К-150. Cantigas de Santa Maria. El Escorial, MS. E b.I.2

К сожалению, нам неизвестно, в каком виде эти изображения изучались К. Заксом, но в зарубежной литературе встречаются откровенные неточности, одну из которых, видимо, сам того не осознавая, излагает М. Каша, делавший свои описания упомянутых инструментов на основе не оригиналов манускрипта или репродукций Риберы или Англеса, а рисунков некого А. Петручелли, сделанных «на основе иллюстраций из Кантиг Альфонсо Мудрого» [13, с. 31; 37, р. 11].



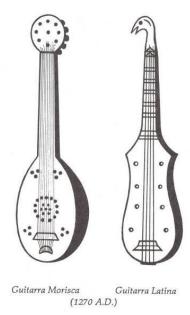
Left, guitarra morisca, showing its oviform shape and distinctive peghead. Right, guitarra latina, showing characteristic sound-hole pattern and cusp-shoulder profile. Drawing by A. Petruccelli based on illustrations in the Cantigas of Alfonso the Wise, about 1270 A.D.

Илл. 6. Контаминация двух изображений из K-120 и K-150, сделанная А. Петручелли. В соответствии с комментарием М. Каши, «слева – мавританская гитара с овальной (яйцевидной) формой корпуса и отличительной колковой головкой, справа – латинская гитара с характерной формой звукового отверстия и остроплечим профилем» [Там же]. Инструмент в руках у музыканта справа совпадает со словесным описанием латинской гитары К. Закса

¹ «...das **andere** instrument, in dem wir zweifellos die Guitarra latina zu sehen haben, hat die nach innen gescheifte Form und die Zargen der modernen Gitarre oder Vihuela, Bünden auf dem Hals, einen zurückgebogenen grotesken Tierkopf als Abschuß unf vier einfache Saiten» [Цит. по: 39, S. 41].

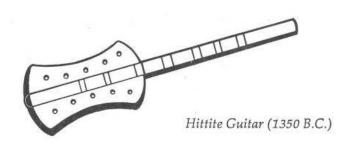
Однако такого сочетания музыкальных инструментов в эскориальском собрании нет. На своем рисунке А. Петручелли механически совместил две фигуры музыкантов с разных миниатюр: слева — «мавр» с мавританской гитарой К-120 (Илл. 4), а справа — «европеец» с К-150, на которой он изображен тоже слева. Именно поэтому их взгляды направлены в одну сторону, хотя на большинстве оригинальных миниатюр музыканты, играющие парами, особенно на «тихих» инструментах, смотрят друг на друга. На основе контаминации А. Петручелли и утверждения К. Закса о том, что «мавр» играет, естественно, на «мавританской гитаре», М. Каша не мог усомниться в том, что «другой» инструмент в руках у европейца не может быть ничем иным, кроме как «латинской» гитарой.

Описание М. Каши *патинской* гитары основано ещè на одном фантазийном изображении, видимо, также А. Петручелли.



Илл. 7. Слева «мавританская» гитара, справа над названием Guitarra Latina – несуществующая «хеттско-латинская» гитара (термин наш – А. Б.) [Там же]

Здесь в изображении латинской гитары угадываются черты более древней *хеттской* гитары. Причем очевидно, что рисунки в статье М. Каши и на схеме М. Саммерфильда сделаны рукой одного художника. В качестве характерной черты этой латинской гитары М. Каша особо выделяет «восемь резонаторных отверстий, оформленных в две изящные арки по четыре с каждой стороны от струн (ясно напоминая хеттскую гитару)» [13; 37].



Илл. 8. Хеттская гитара. Прорисовка с каменного барельефа из Аладжа-Хèюк близ Чорума, территория современной Турции [37, р. 5]

Таким образом, мы наблюдаем явное противоречие в описании и изображениях «латинской гитары» в рамках одной статьи одного автора. Процесс тиражирования подобных сомнительных изображений продолжается: изображение «мавританской гитары» из этой публикации недавно появилось в статье С. Е. Ильина [11, с. 15, 17].

В «Настольной книге гитары и лютни» авторитетного Конрада Рагозника мы встречаем даже фотографии реконструкций этих мифических инструментов, которые, по утверждению автора, являются «копиями», изготовленными «по историческим моделям» [45, S. 258]. Инструмент на Илл. 9 справа с названием *Guitarra Saracenica* по многим признакам напоминает типичный турецкий саз современной работы, у которого лишь немного видоизменена колковая головка, напоминающая головку, изображенную на K-140 (см. ниже).



31 Guitarra Saracenica. Kopie nach historischen Modellen

Илл. 9. Современные реконструкции из книги К. Рагозника [Ibidem]: слева – «гитерра» с вариантами названия в скобках, в т.ч. «латинская гитара», справа – «сарацинская гитара»

Вернемся к внешности музыкантов, изображенных на миниатюрах эскориальского кодекса. Заметим, что музыканты с К-170, в руках у которых бесспорно «мавританские» инструменты – *ребаб (исп. rabé)* и *аль-уд*, не имеют мавританской внешности и выглядят так же, как «европейцы» с других миниатюр. М. Каша утверждал, что музыканты, играющие на мавританских инструментах, одеты по-мавритански; это, впрочем, не очевидно.



Илл. 10. Миниатюра K-170. Cantigas de Santa Maria. El Escorial, MS. E b.I.2

На изображении К-150 (Илл. 5) видны два светлокожих и светловолосых музыканта, но уже с двумя разными инструментами в руках. Т. и М. Эванс и Ф. В. Гранфильд называют инструмент слева латинской гитарой (guitarra latina), но А. Шлегель именует его цитоль (citola). Тем же словом citola названа «латинская» гитара с этой миниатюры К-150 (слева) в коллективном труде «Испанская гитара» [46]. Изображение музыканта, стоящего справа с предположительно мавританской гитарой в руках, в этом издании обрезано, видимо, как не имеющее непосредственного отношения к истории «испанской» гитары, ведь еè предком многие считают не мавританскую, а латинскую гитару.

Инструмент К-150 (справа), хотя и со знаком вопроса в скобках, назван Ф. В. Гранфильдом мавританской гитарой (guitarra morisca), а А. Шлегель определяет его как «неизвестный» инструмент. Т. и М. Эванс считают его разновидностью лютни (d'une sorte de luth), при этом высказывая предположение о том, что верхняя дека этого инструмента сделана из кожи [31, р. 16]. Теперь обратим внимание на то, что этот инструмент и тот, что держит в руках «мавр» с иллюстрации К-120 (Илл. 4), действительно выглядят поразному: у них несколько различные формы корпуса, формы колковых головок и размеры. Если инструмент с К-150 (справа) с большой натяжкой можно отнести к типу малых лютен с коротким грифом (к которому относится цитоль и, возможно, латинская гитара), то к этому типу никак не подходят инструменты с К-120.

Судя по положению левой руки исполнителя, это достаточно крупные инструменты, длина грифа которых превышает длину корпуса. М. Каша, в соответствии со своей классификацией, справедливо относит оба эти инструмента к типу «большой танбур» [13].

Существуют ли еще изображения инструментов, претендующих на роль мавританской гитары? По утверждению К. Закса, их должно быть много, впрочем, кроме инструментов, дублирующих уже известные нам изображения (в основном К-150 слева), в эскориальском кодексе есть всего две миниатюры — К-130 и К-140, — которые можно определить широким видовым понятием *танбур* с длинным грифом. Отметим, что существует видеозапись Симоне Сорини, играющего на реконструированном инструменте, напоминающем К-140 [52].



Илл. 11. Миниатюра К-130 из MS. Е



Илл. 12. Миниатюра К-140 из MS. Е

Хорошо известно, что, помимо полисемантики старинных названий, имеет место и противоположное явление, когда один и тот же инструмент называли по-разному. И на эти явления можно было бы «списать» все вышеупомянутые разногласия современных авторов, если бы не письменные свидетельства современников, перечисляющих различные названия, соответствующие инструментам, отличающимся друг от друга по тем или иным признакам.

III. Письменные источники

В средневековой европейской литературе существует несколько хорошо известных литературных текстов, содержащих упоминания о музыкальных инструментах с названием гитара.

- 1. Старофранцузский «Роман о Розе» Гийома де Лорриса и Жана де Мена (XIII в.) , в котором упомянуты «гитары и лютни»: «*Si ra guitarrez e leüz*» [46, р. 49, 55].
- 2. «Книга об Александре»² неизвестного автора (конец XIII начало XIV в.). Это первый испанский текст (document castellano), в котором (при описании въезда героя в Вавилон) в числе других музыкальных инструментов впервые появляется guitarra, название которого не изменялось до настоящего времени:

¹ Roman de la Rose. Guillaume de Lorris (1225-1230), Jean de Meun (1275).

² Libro de Alexandre предположительно неизвестного автора существует в двух вариантах: первый приписывали Хуану Лоренцо де Асторга (Juan Lorenzo de Astorga) – манускрипт О конца XIII – начала XIV в., второй манускрипт Р – Гонсало де Берсео (Gonzalo de Berceo).

El pleyto de joglares era fiera riota.

Avie y symfonía, farpa, giga e rota,

albogues e salterio, cítola que más trota,

guitarra e viola que las coytas enbota [Цит. по: Ibidem].

Таким образом, уже в первых известных упоминаниях названия *гитара* и *цитоль* (*ситола*) относятся к разным инструментам.

3. «Поэма Альфонсо XI» – стихотворная хроника, предположительно Родриго Яньеса (1348)¹. В этой хронике нас интересует строфа (quarteta) 409:

la guitarra serranisca estromento con razón, la exabeba morisca allá el medio canon [Цит. по: 42].

- П. Пэффген, ссылаясь на мадридское издание поэмы 1864 года, приводит фрагмент текста в следующем виде: la viuela taniendo / el rabé con el salterio; / la guitarra serranistra, (sic!) / estromento con razón; / allá el medio canon [Цит. по: 39, S. 23]. Оставим пока без внимания названия всех музыкальных инструментов, кроме гитары. Здесь к наименованию la guitarra автор добавил определение, встречающееся в разных вариантах современного написания или с вероятными опечатками: serranisca у Фаустино Поррес-Роблеса [43], serranistra у П. Пэффгена [39], serranista у П. Рея [46]. Это определение вносит некоторую путаницу, поскольку, согласно утверждению П. Рея, многие считают, что определения serranista, sarracenista, sarracenica (Иоанн де Грокейо) и morisca имеют одно и то же значение. Л. Райт полагает, что это неверно [55, р. 11]. Однако, например, К. Рагозник использует только название sarracenica «сарацинская». Сомнение вызывает и немецкий перевод фразы la guitarra serranistra, estromento con razón как «гитара, принадлежащая народу» [39, S. 23]. В другом месте П. Пэффген уточняет: guitarra serranistra это die Gitarre des Volkes «народная гитара» [Івіdem, S. 81]. Однако кажется более вероятным, что эта гитара названа испанским автором не «народным», а наоборот, «ученым», «разумным» (con razón) инструментом. Слово же serranista в первом словарном значении означает «горная, горянка». Возможно, имеется в виду некая гитара горцев?
- 4. «Книга Благой Любви» Хуана Руиса, Архипресвитера из Иты² (1330 г.). В тексте этого произведения есть часто цитируемая глава «О том, как клирики и миряне, монахи и монахини, дамы и хуглары вышли встречать дона Амура». В этой главе содержится описание праздника Пасхи, на котором в поэтически персонифицированном виде выступают музыкальные инструменты. Количество названных Руисом инструментов составляет около 25³, в числе которых в строфе 1228 содержится не только первое в истории, но и единственное в Испании [55, р. 10] упоминание инструментов, называемых *la guitarra morisca* и *la guitarra latina*. Упоминание аналогичной пары инструментов встречается чуть позже во Франции. Так, Гийом де Машо в двух своих поэмах *Prise d'Alexandre* (1367 г.) и *Remède de Fortune* (после 1369 г.) называет, по предположению Л. Райта, ту же пару инструментов с французскими названиями *guiterne* и *morache* [Ibidem, р. 11].

Произведение Хуана Руиса представляет для нас наибольший интерес, так как на основании единственного высказывания, взятого из поэтического перевода этого литературного источника, судя по всему, и было сделано заключение о «негативном» характере звучания этой гитары, столь широко растиражированное. В самом расширенном варианте фрагмент текста, содержащий это высказывание (строфы 1228-1234), приведен в «Словаре» Д. Прата в статье об инструменте *Citola* [44, р. 403, 404] и русском переводе словаря, в котором название инструмента просто транслитерировано как «Ситола» [12, с. 549]. Согласно Д. Прату, этот фрагмент впервые появился в самом первом труде по истории испанской музыки Мариано Сориано Фуэртеса (1855) [33]. Другие авторы трудов по истории гитары ограничиваются более коротким фрагментом:

1228 allí sale gritando la guitarra morisca de las bozes agúda è de los puntos arisca el corpudo alaút, que tien punto a la trisca la guitarra ladina con éstos se aprisca;
1229 el rabé gritador con la sü alta nota;
<...> La viyuela de péñola con aquestos y sota<...> [39, S. 40].
Наш подстрочный перевод этого фрагмента следующий:
1228 Тут выходит, крича, гитара мавританская с голосами высокими и пугающими звуками (созвучиями) пузатая лютня, что играла в трисканском (трескучем) стиле гитара латинская к ним присоединилась,
1229 Рабэ-крикун со своей высокой нотой
<...> виуэла плектровая с ними и сота (?) <...>

¹ Poema de Alfonso XI (Onceno). Rodrigo Yáñez, 1348.

² Libro de Buen Amor. Датировка 1330 г. по «манускрипту Гайосо» – самому раннему из трех сохранившихся. Также: Саламанский – 1343 г. и Толедский – конец XIV в.

³ Точно сосчитать количество инструментов непросто, так как некоторые имена собственные в тексте могут оказаться не названиями инструментов, а именами или прозвищами исполнителей, как, например, *Cab' el Garavi* или *El francés Odrecillo*. Так, в русском переводе «Каб эль Гарави» – это музыкант-исполнитель [12, с. 549], у Фуэртеса и Прата – музыкальный инструмент типа волынки (tiple de las Gaitas de pellejo), а у Педреля – струнный инструмент семейства арабских лютен в ином варианте современного написания *el Orabin* [44, р. 404].

Авторы ряда зарубежных работ по истории гитары, приводя оригинальный испанский текст, все же используют для комментариев фрагменты переводов этого текста на язык публикации¹. Но даже поверхностный сравнительный анализ существующих эквиритмических и поэтических вариантов перевода на разные языки художественного литературного произведения, интерпретируемого некоторыми исследователями как «плутовской роман» [16, с. 314], показывает очевидную несостоятельность попыток делать на подобном основании какие-либо органологические заключения. В результате сопоставления переводов этой строфы на разные языки получается весьма пестрая картина. Так, например, из английского перевода следует, что «пузатая» лютня «отбивала ритм танца», - так переведена третья строка the corpulent lute that beats time for the dance [34, р. 70]. Это прямо противоречит устоявшейся традиции описания перечисленных инструментов, согласно которой «отбивание ритма» более характерно для латинской, позже испанской гитары, на которой играли аккордами приемом rasgueado (в старом написании rasgado), а на арабской лютне и, вероятно, мавританской гитаре исполняли орнаментированное одноголосие приемом punteado. Примеры подобных противоречий встречаются и в других вариантах переводов. Но вернемся к тексту оригинала: непосредственный перевод с испанского языка на русский дает следующие варианты слова arisca – «угрюмый», «пугливый или пугающий». Смысловое значение фразы a la trisca, по аналогии с выражениями a la morisca и a la castellana, судя по всему, отсылает к региональным стилистическим особенностям игры. М. де Фальи даже пишет это слово с прописной буквы — $a \, la \, Trisca^2$. В переводах оно встречается и как название итальянского средневекового танца — tresquedance, впрочем, имеет и современное словарное значение «трескучий». Но А. Ширялин добавляет это определение к мавританской гитаре [22, с. 5], хотя в данном фрагменте речь идет о лютне.

Непосредственным источником негативной оценки звучания мавританской гитары, очевидно, послужил следующий фрагмент русского перевода книги Э. Шарнассе: «Играют на ней [мавританской гитаре] преимущественно с помощью плектра, что вызывает резкость звучания, на которую жалуются современники, в частности Хуан Руис» [21, с. 11]. Судя по всему, Э. Шарнассе также опиралась на французский перевод. Во французском издании книги английских авторов Т. и М. Эванс [31, р. 14] (к сожалению, не указано имя переводчика) мы находим предположительно тот же самый источник последующих искажений смысла текста Руиса:

1228 Voilà la guitarra moresca gémissante et plaintive [стонущая и жалующаяся],

Au timbre aigu et à la voix toute dolente [голосом, полным печали],

Le luth replete aux notes sautillantes

La guitarra latina, la recontre des deux autres.

Ко времени появления русского издания книги Э. Шарнассе (1991) упомянутый фрагмент текста Хуана Руиса (строфа 1228) уже был опубликован на русском языке в статье М. де Фальи, переведенной Е. Бронфином в 1971 году [20, с. 62, 63]:

1228 Там слышится резкий звук мавританской гитары,

Так остро выделяющийся среди голосов, причудливый среди звучаний,

Дородная лютня, аккомпанирующая веселью,

Латинская гитара, собирающая толпу.

Этот перевод, хотя и не поэтический, тем не менее не вполне точен. В 1991 году выходит в свет перевод всей «Книги Благой Любви» М. А. Донского³. Одной из его задач было сохранение монорима староиспанских «квартетов» [9]. Очевидно, что при этом происходит деформация точных смысловых значений, тем более органологических. Приведем фрагмент этого перевода:

1228 Без музыки не обойтись, если праздник в разгаре:

Визгливость прощал добрый люд мавританской гитаре,

Пузатая лютня подыгрывала с нею в паре,

Была и гитара латинская тоже в ударе.

1229 Скрипучий рабель выводил высочайшие ноты,

Иные любители в них находили красоты;

Там слышался звук вигуэлы, там – пение роты,

Они с широтою своей рассыпали щедроты.

1230 Там малая пела псалтирь, арфа с ней в унисон,

Их звучным бряцанием поддерживал псалтерион;

Они задавали веселью изысканный тон,

А пряность всему придавал бубенцов перезвон.

1231 Любовно приникнув к послушной виоле, смычок

Звучанье извлечь из нее разнородное мог:

То весел был голос ее, то печален и строг,

То словно гремел водопад, то журчал ручеек [18, с. 217]...

¹ П. Пэффген цитирует перевод Ханса Ульриха Гумбрехта (Мюнхен, 1972) [39, S. 23]. В XX веке было сделано четыре перевода всей книги на английский язык, из них два «ознакомительных» прозаических и два поэтических.

² *Trisca* (совр. исп.) – 1) треск, хруст; 2) крик, шум, суматоха; 3) на Кубе – плохо скрытая насмешка. Л. Райт предлагает свою версию: «лютня аккомпанировала танцу *tresque* – dance» [55, р. 11]. Также это слово встречается как колумбийско-африканский архаизм, относящийся к переселенцам из Африки в Колумбию.

³ Ранее на русский язык перевели небольшие фрагменты И. Эренбург – в 1919 г. и С. Гончаренко – в 1973 г. [9, с. 384]. Опубликованы в антологии «Испанская поэзия в русских переводах». М.: Прогресс, 1978.

Итак, в этом тексте отсутствует пресловутая «жалоба современников», а именно самого Хуана Руиса, на неприятный звук мавританской гитары. Действительно, «визгливость» — не самая лестная характеристика, но народ, по версии переводчика, все-таки «прощал», а не «жаловался». Но ведь у Хуана Руиса и лютня имеет «трескучий» или «трисканский» звук, и рабель (rabé) на высоких нотах «кричит», если не сказать «визжит». Цитаты испанского оригинала, в частности строфы 1228 и далее, у разных авторов имеют, казалось бы, незначительные различия, вполне естественным образом объясняемые особенностями переработки нескольких вариантов рукописного текста в условия современного издания. При обращении к этому фрагменту в изложении Д. Прата со ссылкой на самую раннюю публикацию М. С. Фуэртеса обнаруживается весьма существенная деталь: в первой строке у современных авторов — Alli sale gritando, а у Прата — Alli salian gritando, где sale — форма единственного числа глагола salir, а salian — множественного в прошедшем времени. То есть начало этой фразы следовало бы перевести: «Там выходили, крича», и далее следует перечисление всех двадцати пяти или более инструментов, исполнители на которых старались как-то выделиться и «перекричать» друг друга, что вполне естественно во время праздника на открытом воздухе, описание которого начинается в строфах 1225-1227.

Интересно, что ниже, в двух последних строках строфы 1231 испанского текста, действительно присутствует оценка услышанного современниками:

1231 La vihuela de arco face dulces bailadas,

Adurmiendo á las voces, muy á las vegadas,

Voces dulces, sabrosas, claras, et tambien puntadas

A las gentes alegra todas tienen pagadas [Цит. по: 44, р. 404].

Подстрочный перевод двух последних строк этого квартета следующий: «Звуки (голоса) эти, нежные, сладкие, ясные, а также и защипываемые, веселили людей, и все были оплачены». И если характеристики звуков «нежные», «сладкие», «чистые», скорее всего, относятся к упомянутой в первой строке строфы 1231 смычковой виуэле, то выражение tambien puntadas — с большей долей вероятности, к звукам или созвучиям (puntos)¹, извлекаемым из вышеперечисленных щипковых инструментов. Но все они вместе публику веселили! Эта характеристика есть и в переводе М. Донского, правда, она переместилась в строфу 1233:

Трубили рожки, и рога, и длиннющие трубы,

У тех голоса были звонки, у тех были грубы,

Но люду ликующему были все они любы;

Трещотки и бубны восторг вызывали сугубый.

IV. Звуковые характеристики

Представления о красоте музыкального звука человека Средневековья порой шокирующе отличались от современных. Достаточно назвать эффект «баззинга» – жужжания струны на подставке, который достигался при помощи специально устроенных приспособлений не только на фрикционных (колесная лира, тромба марина), но и на щипковых инструментах (готическая арфа). За подобный трещащий трубнобарабанный звук немцы даже прозвали «морскую трубу» (tromba marina) «поющим поленом» (Trumscheit). Также резок звук органа «регаль», о котором Николаус Арнонкур написал: «...самые лучшие регали имеют великолепный агрессивно-безобразный звук» [1, с. 172]. Можно предположить, что в условиях той звуковой эстетики звук, на который действительно могли бы пожаловаться современники Хуана Руиса, должен был быть с современной точки зрения ужасающим. Однако приведем одно из заключений Н. Арнонкура: «После основательного изучения всех этих инструментов невольно приходишь к выводу: струнные той поры – это не плоды случайных поисков звукового идеала, который был обретен лишь впоследствии, а полноценные шедевры, соответствующие звуковым представлениям своего времени. Инструментальные мастера уже тогда могли опираться на традицию в несколько столетий, восходящую к Востоку» [Там же, с. 17, 18]. Очевидно, что он, как и многие другие музыканты, считает звучание восточных инструментов нормативным и достойным подражания. Дошедшие до нашего времени классические индийские инструменты, такие как тампура, вина и ситар, имеют специально устроенную подставку – меру, опираясь на которую струна издает звук с легким жужжанием – джовари. Музыканты называют этот звук «душой инструмента», а название подставки происходит от названия символической горы, являющейся в мифологии индуизма центром мироздания. Одной из характерных особенностей звучания гитары фламенко и в наше время считают легкое потрескивание струн при активном извлечении звука приемом *picado*.

Даже не очень опытный исполнитель на любом струнном инструменте в состоянии изменять тембр и характер звука в очень широком диапазоне. Может быть, и исполнитель, игру которого описывал Хуан Руис, сознательно искажал звук инструмента, выражая тем самым негативное отношение к тому, что имеет принадлежность к иноверцам-завоевателям. И повод у него для этого был: музыкальное действо, описанное Хуаном Руисом, происходило во время праздника Великой Пасхи². Это вполне соотносимо и с излюбленным

¹ Путаницу в переводы вносит многозначность испанского слова *punto*. В музыкальном отношении эта «точка-пункт» может означать и отдельно взятую ноту — отсюда происходит производное слово, обозначающее стиль игры отдельными нотами *punteado*, и гитарное аккордовое созвучие *punto* в контексте ритмической пульсации музыкальной фактуры, правда, доказательно говорить об этом можно лишь с середины XVI в.

² Первая строка строфы 1225: «То был святейший день Великой Пасхи» (Día era muy santo de la pascua mayor) [Цит. по: 44, р. 403].

в Европе жанром *морески* — танца или песни, при исполнении которых танцоры красили лицо черной краской и кривлялись, пародируя поведение иноземцев, а певцы в столь же исковерканном виде изображали их акцент или язык, используя при этом даже грубые нелитературные выражения. Кстати, Хуан Руис позволил себе подобное высказывание в адрес мавров: «...скотов было, верно, не меньше, чем мавров в Гранаде» [18, с. 214, строфа 1215]. Кроме того, в его сочинении есть целая глава «О том, какие инструменты не подходят к арабским песнопениям». Вот несколько строф из этой главы:

1515 Я вник в инструменты и знаю: для этой вот песни

Годится такой-то, для этой такой-то уместней,

С таким-то мелодия будет ещѐ полновесней,

А с этим не будет в согласье звучать – хоть ты тресни!

1516 Арабский напев не подходит смычковой виоле,

Рылею, гитаре и цитре подходят не боле,

Они вторят пенью гортанному лишь поневоле,

Для плясок они рождены, для веселых застолий.

1517 Свирель, как волынка, напевам арабским чужда;

Для мавра же песня школярская – белиберда;

Бывает, поешь через силу, горишь от стыда,

Одно тут певцу утешенье – приличная мзда [Там же, с. 263].

В строфе 1516 нет уточнения, какой гитаре не подходит арабский напев, ведь из контекста понятно, что «христианской» – латинской.

В отечественной литературе обнаруживается еще одно высказывание о гитаре, к сожалению, без ссылки на источник: «...известно, что испанский король Альфонс X Кастильский старался изгнать гитару из употребления, как инструмент язычников» [6, с. 3]. Таким источником, мы полагаем, могла стать небольшая, но широко цитируемая брошюра А. Ширялина «Поэма о гитаре» [22, с. 4]. Тот же факт, но уже со ссылкой на книгу И. Мартынова «Музыка Испании» [14] приводит А. Петропавловский: «То, что гитара подвергалась гонениям в период правления Альфонсо X (1230-1284), косвенно подтверждает еè широкое распространение в народной культуре Испании» [15, с. 14]. Впрочем, такого высказывания в монографии И. Мартынова нет ни на указанной с. 30, ни в других местах, где упоминается Альфонсо X. В то же время у Э. Шарнассе мы находим прямо противоположное утверждение о том, что, несмотря на резкость звучания мавританской гитары, «такой инструмент, пришелся ко двору Альфонса X» [21, с. 11]. Далее Э. Шарнассе уточняет: «...вопреки существующему мнению, гитара не находит широкого распространения среди деревенских музыкантов, а привлекает, напротив, коронованных особ, о чем свидетельствуют изображения на миниатюрах. Мавританские гитары из рукописного собрания кантиг обладают редкой красотой формы и строения» [Там же].

Главным аргументом, опровергающим растиражированное представление о «резком» звуке инструмента К-120, часто идентифицированного как мавританская гитара, является практический опыт современных иконографических реконструкций этого инструмента португальца Педру Кальдейра Кабрала и екатеринбургского музыканта Александра Старкова. Однако Кабрал называет этот инструмент бальдоса. Словесное описание инструмента с таким названием у Ф. Поррас-Робласа также соответствует инструменту К-120. Появляются и другие похожие «иконографические» реконструкции: например, инструмент, напоминающий К-140 (Илл. 10), на котором играет Мануэль Мэхиа Армихо, тоже назван им бальдоса [25]. Д. Прат приводит следующее высказывание Ф. Педреля: «...из всех упомянутых аутентичных документов мы знаем, что в Испании существовал музыкальный инструмент, называемый бальдоса (Valdosa, Baldosa или Badosa), однако о точном его применении не говорится ни в одной из многочисленных книг по музыке, которыми мы можем располагать» [Цит. по: 44, р. 400]. Далее Д. Прат приводит и историческое свидетельство, касающееся звука этого щипкового инструмента. В этой цитате упоминается suave baldosa, то есть современники применяли эпитет «мягкая», «нежная», «приятная» и т.п. [Ibidem]. И, по предположению Ф. Поррас-Робласа, инструмент с подобной морфологией должен обладать мягким, деликатным звуком. В современном испанском языке словом «бальдоса» называют керамику, мозаику или инкрустацию, которая может быть выполнена в любом материале: камень, стекло, металл, дерево и т.д. Техника эта очень древняя, как, вероятно, и еè название (керамические плитки, похожие на те, что используются сегодня, встречаются со времен персидской династии Ахеменидов (558-330 до н.э.)). В мавританской Испании носителем персидской музыкальной культуры был знаменитый Аль Фараби. Логично предположить, что применительно к музыкальному инструменту это название могло обозначать либо богатую инкрустацию задней части корпуса, либо саму конструкцию, состоящую из нескольких отдельных частей: верхняя и нижняя деки, обечайки, гриф – в противоположность моноксильным (вырезанным из одного куска древесины) инструментам, к которым относятся гитерн, цитоль и, возможно, латинская гитара.

Многовековая практика изготовления инструментов говорит о том, что даже небольшие различия в конструкции определяют различные звуковые характеристики инструментов. Что касается приемов игры, то, например, в семействе испанских виуэл наибольшее конструктивное различие, обусловленное основным приемом игры, вероятно, должно было быть между щипковой и смычковой разновидностями инструмента. Это касается, в первую очередь, конструкции подставки, на которой располагаются струны, и более выпуклой формы грифа. Различие между двумя щипковыми разновидностями не столь очевидно, ведь на инструменте, на котором играют пальцами (da mano), можно играть и плектром (de péñola) и наоборот. Такой инструмент упоминается и Хуаном Руисом – viyuela de péñola, причем в интерпретации Э. Шарнассе в случае

с мавританской гитарой в качестве причины неприятного звука, на который «жаловались современники», фигурирует исключительно плектр, а в случае с плектровой виуэлой этого почему-то не произошло. Техника игры плектром современных музыкантов вряд ли значительно отличается от старинной. И в наши дни для изготовления плектров используются те же материалы: дерево, кость, рог, перо, черепаховый панцирь, кожа, металл, сегодня добавляются и синтетические материалы. Каждый из них в сочетании с толщиной и формой плектра, а также способами его заточки и местом извлечения звука на струне может давать бесконечное множество тембральных красок, и определяется это, прежде всего, потребностями и вкусом исполнителя.

Вновь обратимся к миниатюрам из Кантиг: на миниатюре К-150 (Илл. 5) у обоих музыкантов в правой руке ясно виден плектр, хотя играют они на разных инструментах – «мавританской» и «латинской» гитарах. На К-120, наоборот, инструменты одинаковые, но плектр есть лишь у «мавра», хотя «христианин» держит правую руку точно так же, как «мавр». Положение правых рук исполнителей практически идентично на обеих миниатюрах; может быть, старинный художник просто забыл прорисовать маленькую черточку – плектр? Даже Э. Шарнассе, при всей противоречивости своих высказываний, пишет: «...эти миниатюры не дают представления о приемах игры» [21, с. 11], и с этим трудно не согласиться.

Таким образом, названия многочисленных музыкальных инструментов Средневековья и их изображения дошли до нашего времени изолированно друг от друга. Это обстоятельство М. А. Сапонов назвал наиболее драматичным для инструментоведческой медиевистики [19, с. 145]. И всè же в качестве заключения следует выдвинуть несколько предположений.

Вероятно, главным отличительным признаком следует считать не столько сам инструмент, сколько стиль игры на нем. И в наши дни старинное название «Мавританские Гитары» используют в названии своего ансамбля музыканты, исполняющие музыку фламенко на современных шестиструнных гитарах [36]. В пользу этого предположения свидетельствуют упоминания о стилях игры a la moresca – a la castillana в документах XVI века [34, р. 70]. Эта мысль звучит в описании гитары М. де Фальи [20]. На размышления наводят и исследования Е. В. Герцмана, который полагает, что в античной музыке привычные названия древнегреческих ладов – звукорядов – являлись на самом деле стилями игры, связанными, в первую очередь, их региональными особенностями: жанровыми, эмоциональными, ритмическими и другими. Эти особенности включают, конечно, и звуковысотные последовательности, и тембральные характеристики музыкальных инструментов. В качестве полярных музыкальных стилей Е. Герцман называет дорийский и фригийский. Так, для воплощения возвышенного и размеренного дорийского стиля больше подходили лира или кифара, а «варварство» дионисийской музыки «подчеркивал несколько гнусавый и крикливый тембр авлоса... Знаменитые мифы о соревновании Аполлона с фригийцем Марсием, о растерзании необузданными вакханками из свиты Диониса аполлоновского певца Орфея и др. – отражение музыкально-художественного конфликта той эпохи» [8, с. 272]. Аналогичный музыкально-художественный конфликт имел место и в средневековой Испании. Вероятно, поэтому современники, упоминая чуждый им инструмент иноверцев-завоевателей – мавританскую гитару, тут же противопоставляли ему свою альтернативу – родной латинский (позже кастильский) инструмент, очевидно, не отдавая себе отчета в том, что этот инструмент мог иметь столь же древние восточные корни.

Существенной конструктивной особенностью мавританской гитары может оказаться и отсутствие ладов на грифе, фиксирующих темперацию. В этой связи небезосновательно можно было бы назвать мавританской гитарой инструмент K-150 (справа) или аналогичный, более четко изображенный на K-20 (справа). На изображениях этих инструментов отсутствуют лады на грифе, что вполне естественно для инструментов, предназначенных для исполнения ориентальных мелодий, содержащих микрохроматику.



Илл. 13. Миниатюра К-20 из MS. E

В качестве другой особенности этой гитары может рассматриваться материал верхней деки — кожа. Подобное предположение высказали Т. и М. Эванс, однако они назвали К-150 (справа) не мавританской гитарой, а типом лютни с декой из кожи. У этой версии есть сторонники, например, в лице У. Г. Бетанкура [27]. Впрочем, об этом косвенно говорят и сами названия восточных инструментов: *аль-уд* в наиболее распространенном значении переводится как «дерево», что, по мнению многих исследователей, является указанием на материал верхней деки и в то же время обозначением отличия инструмента от огромного семейства инструментов с кожаными деками, многие из которых существуют по сей день: рубабы, тар, имеющее африканское происхождение банджо, алтайский топшур и т.п. В пользу нашей гипотезы говорит полное отсутствие на К-20 и К-150 резонаторных отверстий, которые бессмысленно делать на тонкой, легко резонирующей, но и легко рвущейся коже. Точки по краю корпуса К-20 могли быть просто гвоздями, фиксирующими кожу, а завитки на К-150, как предполагали Т. и М. Эванс, — шнурками того же назначения, которые позволяли эту деку ещѐ и настраивать, подобно барабану. Звук кожаного резонатора у современных инструментов несколько гнусавый, «носовой» и может быть действительно резким.

История гитары, как, впрочем, и любая другая история, полна тайн, загадок и парадоксов. Российская музыкальная органология вынуждена опираться на исторические источники, достоверность которых не всегда легко проверить, а также на современные интерпретации исторических данных, предлагаемые зарубежными авторами, порой считающимися непререкаемыми авторитетами. Естественно, неизбежны неточности и ошибки, и, словно предвидя подобную ситуацию, в назидание потомкам Хуан Руис написал:

70 ...ведь, книга – что лютня: к кому попадет она в руки?

Под грубыми пальцами струны – источники муки,

Однако же от сочетания правил науки

И божьего дара рождаются дивные звуки¹.

Список литературы

- 1. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди / пер. с нем. М.: Классика XXI, 2005. 280 с.
- **2. Боэций А. М. С.** Основы музыки / подг. текста, пер. с лат. и комм. С. Н. Лебедева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. x1+408 с.
- 3. Бурханов А. Г. Источниковедение. Проблема достоверности источников. Часть І // Гитарист. 2012. № 2. С. 21-33.
- **4. Бурханов А. Г.** Неизвестное о «твореньице» Хуана Карлоса Амата, испанской гитаре, бандоле и многом другом // Старинная музыка. 2012. № 3-4. С. 38-60.
- 5. Бурханов А. Г. Термезская гитара с Айртамского фриза и классификация Хорнбостеля-Закса // Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: материалы Седьмой международной научно-практической конференции (7-8 апреля 2012 г.) / ред.-сост. В. Р. Ганеев; Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2012. С. 14-21.
- **6. Вещицкий П. О.** История гитары // Классическая шестиструнная гитара: справочник / сост. П. Вещицкий, Е. Ларичев, Г. Ларичева. М.: Композитор, 1999. С. 3-4.
- 7. Ганеев В. Р. Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса: монография / науч. ред. И. Н. Вановская. Тамбов: Изд-во Р. В. Першина, 2009. 195 с.
- **8.** Герцман Е. В. Тайны истории древней музыки. СПб.: Невская Нота, 2007. 576 с.
- 9. Донской М. А. От переводчика // Руис Хуан Архипресвитер из Иты. Книга Благой Любви / пер. с исп. М. А. Донской; отв. ред. З. И. Плавскин. Л.: Наука, 1991. С. 377-384.
- 10. Жалеева Р. Р. Композиционная организация вильянсико и кансьон в испанской музыке XV-XVI вв. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 12 (38). Ч. І. С. 60-63.
- **11. Ильин С. Е.** Возвращаясь к одному изображению XI века // Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание: материалы Восьмой международной научно-практической конференции (13-14 апреля 2013 г.) / ред.-сост. В. Р. Ганеев. Тамбов: Изд-во Р. В. Першина, 2013. С. 9-19.
- **12.** Историко-биографический словарь-справочник мастеров классической гитары / сост., ред. М. С. Яблоков. Тюмень: Вектор Бук, 2001. Т. 1. 608 с.
- **13. Касха М. (Каша М.)** Новый взгляд на историю классической гитары / пер. с англ. Г. П. Макеевой, В. Г. Борисевича // Гитарист. 2008. № 1. С. 22-33.
- 14. Мартынов И. Музыка Испании: монография. М.: Сов. композитор, 1977. 376 с.
- 15. Петропавловский А. А. Гитара в камерном ансамбле. Н. Новгород: Поволжье, 2006. 168 с.
- **16. Плавскин З. И.** Испанский гуманист XIV столетия // Руис Хуан Архипресвитер из Иты. Книга Благой Любви / пер. с исп. М. А. Донской; отв. ред. З. И. Плавскин. Л.: Наука, 1991. С. 305-376.
- 17. Россиус А. А. Гитерн // Музыкальные инструменты: энциклопедия. М.: Дека-ВС, 2008.
- **18. Руис Хуан Архипресвитер из Иты.** Книга Благой Любви / пер. с исп. М. А. Донской; отв. ред. З. И. Плавскин. Л.: Наука, 1991. 415 с.
- 19. Сапонов М. А. Менестрели: очерки истории музыкальной культуры западного Средневековья. М.: Прест, 1996. 360 с.
- 20. Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах / пер. с исп., вст. ст. и прим. Е. Бронфин. М.: Музыка, 1971. 111 с.
- **21. Шарнассе Э.** Шестиструнная гитара: от истоков до наших дней / пер. с фр. С. А. Кудрявицкой и др.; ред. А. К. Фраучи. М.: Музыка, 1991. 87 с.
- 22. Ширялин А. История гитары в России // Поэма о гитаре: спец. выпуск альманаха «Молодежная эстрада». М.: Молодежная эстрада; РИФМЭ, 1994. № 3. С. 1-95.

¹ В оригинальном тексте поэт не конкретизирует название инструмента «лютня», а трижды использует производные формы от слова *punto*.

- 23. Alvarez de la Villa A. Vida y obra de Juan Ruiz // Ruiz Juan (Arcipreste de Hita). El Libro de Buen Amor. Biblioteca economica de clasicos castellanos. Paris: Sociedad de ediciones Louis Michaud, 1911. 273 p.
- 24. Anglés H. La música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio: 3 vols. Barcelona: Biblioteca Central, 1943, 1958, 1964.
- 25. Armijo M. M. Cantiga de amigo (baldosa) [Электронный ресурс]. URL: http://www.youtube.com/watch?v=rZuKi_Az4Fs (дата обращения: 27.07.2014).
- 26. Bermudo J. Declaracion de los instrumentos musicales. Ossuna: Juan de Leon, 1555. 302 p.
- **27. Bethancourt W. G.** The Guitar pre 1650 [Электронный ресурс]. URL: http://www.whitetreeaz.com/guitar1650/guitar.htm (дата обращения: 14.07.2014).
- 28. Cabral P. C. A Arte dos Instrumentos Musicais na Edade Media: DVD.
- 29. Cantigas de Santa Maria [Электронный ресурс]. URL: http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/images/all.html (дата обращения: 14.07.2014).
- **30.** Contreras S. N. La Guitarra sus anticedentes históricos y biografías de ejecutantes célebres. Buenos Aires: La Librería "La cotizadora económica" de Emilio Perrot; Santa Fe, 1785, 1927. 135 p.
- **31. Evans T., Evans M. A.** Le grand Livre de la Guitare de la Renaissance au Rock: Musique, Historie, Facture, Artistes / traduction française. Paris: Albin Michel, 1979. 354 p.
- **32. Ferreira M. P.** The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence // Bulletin of the Cantigueros de Santa Maria. 1994. Vol. VI. P. 58-98.
- **33. Fuertes M. S.** Historia de la Musica Española desde la llegada de los fenicios hasta el año de 1850. S.l., Madrid: Martin y Salazar, 1856, 459 p.
- **34. Grunfeld F. V.** The Art and Times of the Guitar. An Illustrated History of Guitars and Guitarists. Westport: The Bold Strammer, 2006. 340 p.
- 35. Guitarra morisca [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by St. Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. CD-ROM.
- **36. Guitarras morescas** [Электронный ресурс]. URL: http://www.youtube.com/watch?v=cciAGM50lTI (дата обращения: 25.07.2014).
- 37. Kasha M. New Look at the History of the Classical Guitar // Guitar Review. 1968. № 30. P. 2-12.
- 38. Kastner G. Les danses des mortes, dissertations et recherches historiques, philosophiques, littéraries et musicales sur les divers monuments de ce genre qui existent ou qui ont existé tant en France qu'à l'étranger... Paris: Brandus et cie, 1852. 310 p.
- 39. Päffgen P. Die Gitarre: Geschichte, Spieltechnik, Repertoire. Schott Music International, 2002. 226 S.
- 40. Pedrel F. Emporio científico é histórico de organografía musical antigua española. Barcelona: Juan Gili, 1901. 147 p.
- 41. Pidal G. M. Estudios alfonsíes. Cifras y caminos // Varia medievalia II. Madrid: Real Academia de la Historia, 2003. 320 p.
- 42. Poema de Alfonso Onceno / ed. de J. Victorio. Madrid: Catedra, Letras Hispánicas, 1992. 472 p.
- **43. Porras Robles F.** Los instrumentos musicales en poesía castellana medieval [Электронный ресурс]. URL: http://www.vallenajerilla.com/berceo/porrasrobles/instrumentosmusicalespoesiamedievalcastellana.htm (дата обращения: 07.09.2014).
- **44. Prat D.** A Biographical, Bibliographical, Historical, Critical Dictionary of Guitars (Related Instruments), Guitarists (Teachers, Composers, Performers, Lutenists, Amateurs), Guitar-Makers (Luthiers), Dances and Songs, Terminology / text in Spanish, with introduction in English and Spanish by M. Ophee. Reprint. Columbus: Orphée, 1986. 470 p.
- 45. Ragossnig K. Handbuch der Gitarre und Laute. 3., aktualisierte und überarbeitete Ausgabe. Mainz: Schott Music International, 2003. 326 S.
- 46. Rey P. La Guitarra en Baja Edad Media // La Guitarra Española. Madrid N. Y.: Ediciones Musicales, 1993. P. 49-55.
- 47. Ribera J. La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotograficas del texto y transcripcion moderna. Madrid: Real Academia Española, 1922. 345 p.
- 48. Ruiz J. (Arcipreste de Hita) El Libro de Buen Amor. Paris: Sociedad de ediciones Louis Michaud, 1910. 269 p.
- 49. Ruiz J. (Arcipreste de Hita) El Libro de Buen Amor / ed. de A. Blecua. Madrid: Catedra, Letras Hispánicas, 1992. 273 p.
- **50.** Sachs C. Real-Lexikon der Musikinstrumente zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet. Hildesheim: G. Olms Verlagsbuchhandlung, 1962. 443 S.
- 51. Schlegel A., Lüdtke J. Die Laute in Europa 2: Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern. A-Innsbruck: Alpina-Druck GmbH, 2011. 447 S.
- 52. Sorini S. Musica Medievale: "Chitarra Moresca" [Электронный ресурс]. URL: http://www.youtube.com/watch?v=J8_OzW_wQDM (дата обращения: 15.07.2014).
- 53. Summerfield M. J. The Classical Guitar: Its Evolution and Its Personalities since 1800. Fifth edition. Ashley: Mark Publishing Co., 2002. 375 p.
- 54. Wright L. Citole [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by St. Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. CD-ROM.
- 55. Wright L. The Medieval Gittern and Citole: A Case of Mistaken Identity // The Galpin Society Journal. 1977. Vol. 30. P. 8-42.

MYSTERIES OF THE MOORISH GUITAR

Burkhanov Arkadii Gennad'evich, Professor

Novosibirsk State Conservatoire (Academy) named after M. I. Glinka arkbur@mail.ru

The article contains a critical analysis of the modern conceptions of medieval Spain finger-board stringed musical instruments played by plucking. The author reveals the contradictions of the organological interpretations of literary and iconographic sources, and suggests his own translations of foreign researchers' interpretations, and the fragments of the old Spanish text of "The Book of Good Love" by Juan Ruiz. The author puts forward his own version of the Moorish guitar identification in accordance with the Escorial Code of "The Cantigas of Virgin Mary".