

**Т. В. СМЕРНОВА***Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки***О МАДРИГАЛЕ ЭДВАРДА ДЖОНСОНА «COME BLESSED BYRD»  
(ИЗ СОБРАНИЯ «THE TRIUMPHES OF ORIANA», 1601)**

Статья посвящена мадригалу Эдварда Джонсона «*Come blessed Byrd*». Эта композиция, созданная высоко ценимым при жизни английским музыкантом последней трети XVI века, вошла, вместе с другими 24 композициями широкого круга авторов, в знаменитую антологию английских мадригалов «*The Triumphes of Oriana*», подготовленную и напечатанную в Лондоне в 1601 году по инициативе Томаса Морли.

Анализ содержательно-смысловых аспектов мадригала Джонсона выполнен с учетом результатов исследований зарубежных музыковедов и их версий истолкования поэтической основы мадригала, содержащей в завуалированной аллегорико-иносказательной форме «описания» историко-культурных и политических событий Англии последних лет правления Елизаветы I Тюдор.

Упоминание в мадригале Джонсона огромного количества имен, то загадочных, подобно *Vonny bootes*, то непосредственно отсылающих к столь любимым в литературно-театральном и музыкальном искусстве позднеренессансной

Англии героям рыцарских романов и античной мифологии, подталкивает исследователей к поиску и установлению их связей с реально историческими личностями. Однако этот путь идентификации, подчеркнем, допускающий амбивалентное истолкование одного и того же образа, все же не стоит абсолютизировать и рассматривать в качестве единственно возможного в постижении художественного смысла тексто-музыкальной композиции.

Внимание к поэтической организации мадригала Джонсона, обнаруживающей определенные сходства с итальянской разновидностью жанра, а также особенностям его музыкального воплощения в манере «*word-painting*» («звукоизобразительность») позволяет не только немного расширить и конкретизировать представления об английском мадригале ренессансной эпохи, но и дать импульс к его дальнейшему изучению в российском музыковедении.

*Ключевые слова:* Ренессанс, Елизавета I Тюдор, Эдвард Джонсон, Томас Морли, «Триумфы Орианы», английский мадригал, пастораль, звукоизобразительность.

*Для цитирования:* Смирнова Т. В. О мадригале Эдварда Джонсона «*Come blessed Byrd*» (из собрания «*The Triumphes of Oriana*», 1601) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2. С. 95–103.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12012>

**T. SMIRNOVA***Novosibirsk State Conservatory M. I. Glinka***ON THE MADRIGAL OF EDWARD JOHNSON «COME BLESSED BYRD»  
(FROM THE “TRIUMPHES OF ORIANA” COLLECTION, 1601)**

The article is devoted to the madrigal «*Come blessed Byrd*» by Edward Johnson, the English musician of the last third of the 16<sup>th</sup> century highly valued during his lifetime. It was one among the other 24 compositions of a wide range of authors included in the anthology of English madrigals «*The Triumphs of Oriana*», prepared and prin-

ted in London in 1601 at the initiative of Thomas Morley.

Analysis of the semantic content of Johnson's madrigal has been done taking into account the results of English musicologists researches and their versions of interpreting the poetic base of madrigal, which contains in a veiled allegorical

form the «statement» of historical, cultural and political events of England at the time of the last years of the reign of Elizabeth I.

There are variety of names mentioned in the Johnson's madrigal – mysterious, like Bonny bootes, or referring to the favorite literary, theatrical and musical arts of the late English Renaissance heroes of the court romances and ancient mythology. It forces the researches to find their relations to the real historical figures. Although such identification allows ambivalent interpretation so it should not be absolutized as the only one possible way to understand the artistic sense of the text and vocal compositions.

Для цитирования: Smirnova T. On the madrigal of Edward Johnson «Come blessed Byrd» (from the “Triumphes of Oriana” collection, 1601) // South-Russian musical anthology. 2020. No 2. Pp. 95–103.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12012>

The attention to poetic base of the Johnson's madrigal, having similarities with the Italian species of the genre, as well as the features of its musical realization in a manner of “word-painting”, allows not only to expand and concretize the understanding of the English Renaissance madrigal but also to force its further study in Russian musicology.

*Key words:* Renaissance, Elizabeth I, Edward Johnson, Thomas Morley, “The Triumphs of Oriana”, The English madrigal, pastoral, word-painting

В истории светского музыкально-поэтического искусства позднеренессансной Англии значительна роль напечатанного в Лондоне в 1601 году в издательстве Томаса Иста собрания английских мадригалов с ярким подзаголовком «*Triumphes of Oriana*» («Триумфы Орианы») [1]. Его появление было инициировано Томасом Морли, бакалавром музыки, джентльменом Королевской капеллы, в свое время очень влиятельной фигурой в музыкальной жизни Британии. В нотной антологии, на странице с оглавлением, указаны в порядке следования названия (инципиты) и имена авторов вокально-полифонических композиций. Всего – 25 пьес, одна из них (пятиголосная) не пронумерована и предваряет расположенные за ней 24 пронумерованные пьесы, сгруппированные по количеству голосов (13 пятиголосных и 11 шестиголосных). Открывающий собрание мадригал Майкла Иста (племянника Т. Иста), как следует из краткого сообщения издателя, появился в редакции позднее остальных, когда другие мадригалы были уже напечатаны. Именно поэтому пьесу М. Иста было решено разместить на страницах, предшествующих основной части собрания, которые, по обыкновению, печатали в последнюю очередь. В числе авторов мадригалов значится имя самого Морли (ему принадлежат две композиции) и других его соотечественников, как широко известных музыкантов, так и тех, чьи имена остаются в тени выдающихся кол-

лег и современников<sup>1</sup>. Не вошел в коллекцию

<sup>1</sup> В антологию вошли сочинения 23-х английских композиторов, современников Морли. В кругу прославленных мастеров: бакалавры музыки Томас Уилкис (органист в Винчестере, органист и хормейстер в Чичестере), Томас Томкинс (органист в Вустере), Джон Манди (органист капеллы св. Георгия в Виндзоре, пользовавшийся покровительством Роберта Девере), Роберт Джонс, а также Эдвард Джонсон и не имевший степени Джон Уилби (оба служили семейству Китсонов в Хенгрейв-Холле).

Среди менее известных: соборные хористы и / или органисты в Линкольне, Солсбери, Кентербери, Винчестере, Норидже, Или, Личфилде, Оксфорде, Тринити-колледже в Кембридже – бакалавры музыки Джон Хилтон, Джордж Марсон, Томас Хант, Ричард Карлтон, Майкл Ист (также находился на службе у Хэттонов в Или) и не имевшие степеней Эллис Гиббонс (в собрание вошли два его мадригала), Джон Холмс, Уильям Коббольд и Ричард Николсон; личный музыкант влиятельного в Англии семейства Джерминов – Джордж Керби (Рашбрук-Холл); музыканты, творческая жизнь которых протекала в основном за пределами Англии – Даниэль Норком (служил датскому королю) и Джон Фармер (органист и руководитель церковного хора мальчиков в Дублине). Совсем мало сохранилось сведений о жизни Майкла Кавендиша, Джона Беннета и Джона Лисли. Отдельно назовем Джона Мильтона (более известного как отца знаменитого поэта), для которого музыка не была занятием профессиональным [2]. Обратим внимание на то, что в столь многочисленном ряду музыкантов есть поистине выдающиеся мадригалисты (подобно Уилкису и Уилби) и те, (например, Манди, Хилтон и Марсон), для которых жанр мадригала отнюдь не показателен и представлен в их творческом наследии буквально единичными образцами.

«Триумфов Орианы» мадригал Томаса Бейтсона<sup>2</sup> «*When Oriana walk'd to take the air*» («Когда Ориана гуляла в саду»), появившийся чуть позднее в другом собрании композитора («*The First Set of English Madrigales*», Лондон, 1604) с ремаркой: «Эта песня должна была быть напечатана в коллекции Орианы» [3, p. 198]<sup>3</sup>.

Антологию мадригалов «*Triumphes of Oriana*» Морли адресует Чарльзу Ховарду, лорду Эффингему, графу Ноттингему, рыцарю Благороднейшего ордена Подвязки, Лорд-адмиралу Англии, Ирландии и Уэльса, одному из самых влиятельных государственных деятелей Британии, сохранивших свой высокий пост и во времена шотландского преемника Елизаветы Якова I Стюарта. В почтительном обращении к Ховарду Морли говорит о двух главных причинах, придавших ему, человеку, чей жизненный путь приближается к концу, храбрости обратиться к Его Милости. Первая – «человек не может существовать без тени, подобно тому, как Гомер (князь поэтов) не может существовать без Зоила». Вторая – Его Милость, известный всем не только *Philomusus* (почитатель искусств), но и *Philomathes* (ученый), стремящийся к *Summit bonum* (Высшее благо), как никто другой способен оценить принесенный Ему на суд труд [1]. Между тем, Морли, посвящая нотную коллекцию Ховарду, выразил надежду на получение от него финансовой поддержки, особенно необходимой музыканту после того как ранее принадлежавшая ему монополия на музыкальную печать перешла с 1600 г. к Т. Исту [2]. Пройгнорировать подобное обращение Ховард не мог, ведь тогда наверняка все без исключения осознавали истинное предназначение музыкального собрания под столь громким названием... Но английская недосказанность, умение облекать личное и деловое общение в форму искусной галантной игры вкупе со склонностью к аллегоризму привели к тому, что для исследователей вопрос о том, кому же на самом деле Морли посвятил свою антологию оказался не столь однозначно решаемым. Наиболее распространенной и об-

<sup>2</sup> Т. Бейтсон – органист собора в Честере, органист и хоровой викарий в Дублине.

<sup>3</sup> Этот случай, как, впрочем, и история с мадригалом М. Иста, может быть подтверждением часто высказываемой на страницах зарубежных исследований мысли о том, что свою антологию Морли готовил в явной спешке, причины которой кроются, вероятно, как в жизненных обстоятельствах самого музыканта, так и накопившихся противоречиях последних лет правления Елизаветы I Тюдор, отмеченных ростом недовольства ее политикой и обостренным звучанием вопросов престолонаследия.

щепринятой среди историков музыки остается версия о создании «Триумфов» в честь английской королевы Елизаветы I (ее имя в нотной антологии, конечно, не называется напрямую), скрывающейся на сей раз под именем Орианы<sup>4</sup>. Ведь известно, что в целях репрезентации себя и своей власти Елизавета I сама сознательно формировала свой образ. «Она, как опытная актриса, умела чрезвычайно талантливо “подавать” себя – всегда в наиболее выгодном свете и самом лучшем ракурсе <...>. Не осталось ни одной ее черты или добродетели (подлинной или мнимой), которые не были бы обыграны в сравнениях с богинями или героинями всех времен и народов, языческими и христианскими. Она являла собой целый пантеон, каждый мог избрать свой путь поклонения: в ней чттили Мать Отечества, Прекрасную Даму, Минерву, Диану-Цинтию, Астрею, Титанию, но прежде всего символ Чистой Девственности – мистический талисман, оберегающий и спасающий Англию» [5, с. 179].

Прообразом «английской» Орианы, учитывая общность имен, могла быть главная героиня рыцарского романа Гарси Родригеса де Монтальво «*Амадис Гальский*» – дочь короля Лисуарте и верная возлюбленная благородного рыцаря, именем которого и был назван снискавший удивительную популярность в Европе роман<sup>5</sup>. Под именем Орианы воспевал свою возлюбленную французский поэт Амадис Жамен<sup>6</sup>, примыкавший к поэтам «Плеяды», влияние которых было ощутимо и на характере творческих устремлений английских поэтов-елизаветинцев (прежде всего, Филиппа Сидни). Нельзя не обратить внимание и на то, что имя Орианы созвучно имени Глорианы (лат.

<sup>4</sup> Некоторые исследователи более осторожно высказываются об исключительной аллегорической связи Орианы и Елизаветы I, допуская мысль о возможном амбивалентном истолковании образа Орианы и его идентификации не только с Елизаветой, но и Анной Датской, супругой тогда еще будущего английского короля Якова I Стюарта [4, p. 507].

<sup>5</sup> Пик интереса к этому произведению в Англии, созданному на основе многочисленных средневековых легенд об Амадисе и Ориане, и вместе с тем ко всей рыцарской литературе и возрожденным куртуазным обычаям, пришелся на кульминационные десятилетия величественного века Елизаветы I. Росту куртуазного поклонения государыне и созданию вокруг нее ореола могущества и величия немало способствовало знаковое для протестантской страны событие – разгром английским флотом Непобедимой Армады.

<sup>6</sup> Существует мнение, что Амадис Жамен был назван своим отцом в честь главного героя романа де Монтальво.

*Gloria* - Слава), героини аллегорической поэмы Эдмунда Спенсера (некогда пользовавшегося покровительством Сидни) «Королева фей», другой ипостаси «тысячеликой» Елизаветы I, во имя которой рыцари совершают свои блестящие подвиги. Имя Орианы, по мнению П. Транчелла, можно рассматривать и как женскую форму мужского имени Орион [6, р. 5], отсылающую к не менее любимым, чем рыцарские, в искусстве Возрождения, мифологическим образам античности<sup>7</sup>.

Вошедшие в антологию английские мадригалы, сочиненные, по-видимому, в разные годы, не выстраиваются в единую последовательно-сюжетную линию, но связываются друг с другом выведенным в них, как принято считать, образом Елизаветы и ее окружения и звучащим в конце каждого мадригала ритуальным со словами: «*Then sang the shepherds and nymphs of Diana: Long liue fair Oriana*» («Так пели пастухи и нимфы Дианы: Во веки здравствуй Ориана»)<sup>8</sup>. И только в замыкающем цикл мадригале Эдварда Джонсона «*Come blessed Byrd*»

<sup>7</sup> Миф о прекрасном охотнике-великане Орионе, пораженном стрелой Артемиды и превращенном в созвездие, широко известен классической мифологии. Британский композитор, педагог и исследователь обращается к версии Аполлодора, и проводит параллель между легендой об ослепленном, но прозревшем Орионе и наделяемой аллегорическим смыслом историей взаимоотношений Елизаветы I со своим фаворитом Робертом Девере, обвиненным в государственной измене и приговоренным королевой к казни. Погрузившись в состояние меланхолии после смерти Роберта (в 1601 году), Елизавета, очевидно, поставила под угрозу свою репутацию королевы-девы. Содержащийся в данном контексте намек на миф об исцелении героя должен был (если учесть, что Морли мог приступить к подготовке издания «Триумфов» вскоре после казни Роберта Девере) оказать на Елизавету определенное воздействие, и ослепленная страстью к своему фавориту королева, наконец, прозреет и вновь последует по пути целомудренной Дианы [6]. Но, несмотря на все старания подданных, угасающая в горечи утраты Елизавета так и не смогла обрести покой, вспоминая и оплакивая до конца своих дней «милого Робина» [5, с. 261].

<sup>8</sup> Примечательно, что этот панегирик звучит и в упомянутом ранее мадригале Бейтсона. Аллегорическую связь с ним, а также другими известными вокально-полифоническими композициями, воспевающими Ориану, обнаруживает другой мадригал Бейтсона (также из собрания 1604 года) с инципитом «*Hark, hear you not?*» («Послушайте, неужели Вы не слышите?»), в заключительном двустипии которого слуги Дианы объединились для того, чтобы теперь поведать о небесной жизни Орианы, что дает повод многим исследователям рассматривать его в качестве эпитафии.

звучит его вариант: «*Then sang the Woodborne minstrell of Diana: Long liue fair Oriana*» («Так пел лесной слуга Дианы: Во веки здравствуй Ориана»). Таким образом, пастухи и нимфы - спутники Дианы, с которыми лунная богиня скиталась по лесам, - собирались в конце каждого мадригала вместе, чтобы воздать хвалы своей божественной покровительнице.

Идея столь неординарного музыкально-поэтического собрания все-таки не принадлежит Морли. Прототипом для него послужило венецианское издание Анжело Гардано «*Il Trionfo di Dori*» («Триумфы Дори»), опубликованное в 1592 году при участии Леонардо Санудо [7, р. 3, 4]. Представитель знатной венецианской фамилии приложил немало личных усилий, чтобы созданные по его заказу в течение нескольких лет мадригалы, в основном, очень известных итальянских поэтов и музыкантов, стали доступны более широкой аудитории. Каждый из 29 мадригалов 29 поэтов и музыкантов завершается словами «*Viva la bella Dori*» («Да здравствует прекрасная Дори»), прославляющими супругу Санудо Элизабетту Джустиниани в образе мифологической богини Дори (Дориды), дочери Океана и супруги Нереея. Но если появление и исполнение итальянских мадригалов было приурочено либо к свадебному торжеству Санудо и Джустиниани, состоявшемуся еще в 1577 году, либо к годовщинам этого события, то английские мадригалы исполняли, возможно, во время театрализованных празднеств - масок, которые так любили устраивать в честь английской королевы ее верные подданные. Вероятнее всего, созданные в подражание итальянским английские мадригалы (не исключено, что, по замыслу, антология «Триумфов Орианы» также должна была содержать не менее 29 композиций) Морли намеревался представить Елизавете во время празднования традиционного в Британии Майского дня (*May Day*)<sup>9</sup>. В зарубежном музыковедении называется еще одна дата, к которой могло быть приурочено исполнение (впервые или повторно) мадригалов - день воцарения Елизаветы I на английском престоле (*Accession Day*): в этот значительный день, 17 ноября, верные слуги Елизаветы I, среди которых долгое

<sup>9</sup> Популярный в народных и придворно-аристократических кругах праздник сопровождался пением и танцами вокруг майского дерева (столба) и избранием Майской королевы, олицетворяющей молодость и красоту. Традиции празднования Майского дня нашли отражение и в таких произведениях елизаветинской эпохи как пасторальная поэма Ф. Сидни «Майская королева» и балетто Т. Морли «Подле майского столба».

время находился доблестный Генри Ли, ежегодно устраивали в ее честь рыцарские турниры, ставшие любимым развлечением придворных и поразительным зрелищем для всех англичан, особенно ревностных сторонников протестантизма.

Круг исследовательских задач в изучении пусть кратковременного, но весьма масштабного явления – английского мадригала, равно как и отдельного музыкально-поэтического собрания, чрезвычайно широк. Оставив в стороне проблемные аспекты, требующие более глубокого погружения в историко-культурные контексты и аналитического освещения, попытаемся немного расширить представления об особенностях позднеренессансного английского мадригала на основе изучения одной, но весьма оригинальной композиции Джонсона «*Come blessed Byrd*»<sup>10</sup>.

Поэтическая организация этого мадригала сильно отличается от широко распространенного в Британии в XVI веке так называемого «английского» или «шекспировского» сонета, состоящего из трех катренов, не связанных друг с другом

<sup>10</sup> Приведем оригинальный текст мадригала по репринтному изданию 1601 года [1] и его свободный перевод на русском языке:

Come blessed Bird,  
and with thy sugred relish  
help our declining quire now to embellish,  
For Bonny bootes,  
that so aloft would fetch it,  
Oh he is dead, and none of us can reach it,  
Then tune to us,  
sweet Bird thy shrill recorder,  
Elpin and I and Dorus,  
for fault of better will serve in the Corus:  
Begin and we will follow thee in order,  
Then sang the Woodborn minstrel of Diana:  
Long liue fair Oriana.  
О, райская птичка,  
Явись скорее к нам!  
Утешь осиротевший хор своею нежной трелью,  
Ведь Бонни-пастушок,  
Чей голос ангельский звенел,  
О, горе нам, почил, и нет ему подобных,  
Настрой нас, сладостная птица,  
звучаньем чистым флейты тонкой,  
Чтобы Эльпин, и Я, и Дор[ас],  
Без лучшего из нас, не уронили чести хора:  
Начни лишь, мы подхватим дружно.  
Так пел лесной слуга Дианы:  
Вовеки здравствуй Ориана [пер. – П. В. Киселев].

Обратим внимание на разное написание в рассматриваемом издании слова «*Byrd*» / «*Bird*»: вариант написания слова с буквой «*y*» фигурирует в названии песни на странице содержания, с буквой «*i*» – непосредственно в самой песне [1].

рифмой, и заключительного двустипшия [8, с. 19]. Она представляет собой две одинаковые по структуре начальные строфы, состоящие из трех строк различной длины (четырёх-, семи- и одиннадцатисложной), за которыми следуют: расширенная до пяти строк третья строфа, сохраняющая, в целом, композиционные особенности двух начальных трехстиший (4+7+7+11+11), и двустрочное заключение (ритурнель), соответственно, с одиннадцатью и семью слогами<sup>11</sup>. Каждая поэтическая строфа, как, впрочем, и образующие их строки с рифмами *abb cdd efeef gg*<sup>12</sup> поются на новую музыку. Краткий, но очень выразительный повтор «на расстоянии», подчеркнем, не мелодической, а метроритмической фигуры, возникает при распевании обладающих идентичной ритмической структурой «коротких строк» двух начальных трехстиший («*Come blessed Bird*» и «*For Bonny bootes*»). К приему музыкального повтора, очевидно, как сильному выразительному средству, Джонсон прибегает лишь при непосредственном двукратном восклицании трагически окрашенной фразы «*Oh he is dead*», заостряя, таким образом, внимание на значительности произошедшего события и эмоциональном отклике на него.

В тонком переплетении сюжетно-смысловых мотивов мадригала, резонирующих

<sup>11</sup> Английский мадригал, возникший под воздействием итальянского, обнаруживает определенные с ним сходства на уровне поэтической организации текста, а именно – «характерный для итальянского стиха 11-сложник с типичным сокращенным 7-сложным вариантом строки» [9, с. 146]. Анализируя особенности ранних итальянских оперных либретто О. Ринуччини и А. Стриджо авторитетный российский музыковед Г. Лыжов, ссылаясь на результаты исследования М. Л. Гаспарова, утверждающего, что «11-сложник в итальянской поэзии играл роль «длинного стиха» в серьезной лирике, эпосе и драме», отмечает: «всякое отклонение от этого основного стихотворного размера <...> или введение иного размера, например, 8-сложного, который ассоциировался с танцевальной ритмикой, - является событием <...> и имеет свою семантику» [там же].

<sup>12</sup> Примечательно, что в мадригале Джонсона одиночные нерифмованные «короткие строки» двух трехстиший («*Come blessed Bird*» и «*For Bonny bootes*») и начальная «короткая строка» пятистишия («*Then tune to us*»), рифмуемая с «длинными» третьей и четвертой строками внутри третьей строфы, образуют, сцепляясь друг с другом, содержательно-смысловой каркас поэтического текста, в то время как рифмованные внутри одной строфы семи и одиннадцатисложные строки дополняют, комментируют и украшают их.

с культурно-историческими и даже политическими событиями английского двора и передающих его атмосферу, наполненную интригами, куртуазными играми, любовью к литературе, музыке и танцам, угадывается и одна из любимейших забав самой Елизаветы и ее подданных, – жонглировать именами и раздавать прозвища [5, с. 223].

В начальном призыве «*Come, blessed Bird*» написание слова «*Bird*» с заглавной буквы дает повод зарубежным исследователям видеть в нем намек на обстоятельства жизни высоко почитаемого английского композитора Уильяма Берда. Известно, что в начале 1590-х гг. Берд отделился от двора и обосновался в Эссексе, в Стондон-Масси, вероятно, по причине своего католического вероисповедания и тесной связи с иезуитами в пору вновь разгорающегося конфликта между папистами и протестантами, вызвавшего ужесточение мер со стороны Тайного совета по отношению к католикам, в частности, за их отказ посещать англиканскую службу.

Еще большую загадку таит в себе идиома «*Bonny bootes*», происхождение которой исследователи объясняют по-разному, в том числе через связь с французским выражением «*bon et beau*» («учтивый и красивый» / «придворный») [3, р. 195]<sup>13</sup>. Многократные упоминания о *Bonny*

<sup>13</sup> В современной исследовательской литературе и нотных изданиях фигурирует написание этой идиомы в варианте «*Bonny-boots*» («Бонни-слуга» / «Бонни-ботинки»), что, возможно, влечет искажение ее первоначального смысла. Слово «*Bootes*» / «*Boötes*» могло звучать в завуалированном в мадригале мифологическом контексте и указывать на созвездие Волопаса (Боота / Воота), часто отождествляемого с юным Аркадом, сыном Юпитера, намеревавшемся в погоне за дикими зверями убить, по неведению, собственную мать (нонакринскую деву Каллисто), бродившую по лесам в обличье медведицы. В дикое животное прекрасная спутница Дианы, мать Аркада, была обращена разгневанной Юноной, отомстившей таким образом досаждавшей ей блуднице и ее рожденному сыну. Юпитер, сумевший предотвратить преступление, вознес мать и сына на небеса, превратив их в два близ расположенных созвездия – Большой Медведицы и ее Стража – Волопаса [10, с. 47–51]. Гомер, рассказывая о морском путешествии Одиссея, ориентировавшегося в пути по звездам, называет Медведицу, вероятно, в силу графических особенностей созвездия, Колесницей (иначе – Повозкой) [11, с. 105]. Это, быть может, сыграло свою роль в отождествлении находящегося рядом с ней Волопаса с другим мифологическим персонажем классической мифологии – пахарем по имени Боот, удостоенным богами места на небесах среди звезд за изобретение дышла. Кроме того, созвездие Волопаса нередко сопоставляют с афинянином Икаром (первым

*bootes* в песенной поэзии елизаветинской эпохи позволяют исследователям говорить о том, что *Bonny bootes* – прозвище одного из придворных Елизаветы, реально-исторической личности, весьма популярной в английских придворно-аристократических и музыкальных кругах, прекрасного танцора, исполнителя на духовых инструментах, певца, обладавшего, возможно, достаточно высоким голосом. Однако до сих пор не установлено кто из елизаветинского окружения мог скрываться под этим «именем»: Роберт Дадли, Генри Ноэль или кто-то другой<sup>14</sup>? Примечательно, что *Bonny bootes* дважды упоминается в «*Триумфах Орианы*»: в мадригале Холмса и, собственно, в рассматриваемом мадригале Джонсона, но в разных контекстах. Если у Холмса *Bonny bootes* пребывает в атмосфере эстетских развлечений и празднеств, то у Джонсона он мертв.

Эдвард Джонсон не преминул упомянуть в своем мадригале и о себе («и Я») в окружении, правда, не менее загадочных, чем *Bonny bootes*, Эльпина и Дора[са]. Вероятнее всего, Эльпин и Дор[ас] – «аркадские пастухи», известные в английской литературе, как минимум, по произведениям Филиппа Сидни (обратившегося к пасторали, ставшей в елизаветинской Англии эстетизированным фоном для возвеличивания королевы и поэтизации ее века) и Майкла Дрейтона (подхватившего эстафету своих старших современников, прежде всего, Сидни

виноделом, почитателем Вакха), убитым пастухами, впервые опьяненными от его вина, и решившими, что угощение винодела было отравлено [10, с. 265; 461].

<sup>14</sup> Имя Роберта Дадли, графа Лестера, одного из фаворитов Елизаветы, к которому королева была сильно привязана, возникает, быть может, потому, что Лестер, непрменный участник придворных празднеств, долгое время оставался главным партнером Елизаветы по танцу. Широкой известностью, например, пользуется картина, изображающая, как принято считать, Елизавету и Лестера, танцующих вольту. Есть другое предположение: «загадочным» певцом и танцором мог быть Генри Ноэль, придворный Елизаветы I, с датой смерти которого, в 1597 году, зарубежные музыковеды связывают появление посвященных *Bonny bootes* эпитафий, сочиненных Т. Уилкисом, Дж. Доулендом, Т. Морли, У. Холборном. Возможное отождествление *Bonny bootes* с Аркадом, достигшем почти пятнадцатилетия, прежде чем Юпитер вознес его на небеса [10, с. 50], а также упоминания в английских источниках о *Bonny bootes* как исполнители высоких партий, наводят исследователей на мысль о том, что он был подростком. Его безвременную смерть уподобляют сну прекрасного Эндимиона, погрузившегося в состоянии вечного покоя и оставшегося юным на века [6, р. 5].

и Спенсера, в развитии общеевропейских поэтических традиций на национальной почве)<sup>15</sup>.

Английский мадригал, возникший на пересечении национальных и инонациональных поэтико-музыкальных традиций и являющий, по выражению Морли «наилучший вид “легкой музыки”», «наиболее искусной и по человеческому разумению наиболее восхитительной» [цит. по: 15, с. 16], воспринял характерную для итальянцев манеру «изобразительного “комментирования”» особо примечательных

<sup>15</sup> В образе пастуха Дора[са] скрывается влюбленный в Памелу, дочь герцога Базилия, принц Музидор – один из главных героев пасторально-рыцарского романа «Аркадия» Сидни. Имя Эльпина, заметим, созвучно, если не тождественно, итальянскому Эльпино – сведущего в пении пастуха из «Аркадии» Я. Саннадзаро (моду на Саннадзаро в Англии ввел именно Сидни), или мудреца, устремленного к прекрасной Ликориде, обитающего в пещере Авроры и играющего на свирели «от пения которой молоком струятся реки, каплет мед с деревьев, и камни с гор свергаются в долину, чтоб ни единый звук не проронить» [12] из «Аминты» Т. Тассо. Но если в образе Эльпино Тассо выведен, как считают, итальянский гуманист Дж. Б. Пинья, чьи стихи музыканты нередко брали за поэтическую основу своих мадригалов, то в образе «английского» Эльпина мог быть сокрыт сам Сидни. Известна, например, эклога Дрейтона (из цикла «*Idea, The Sheperd's Garland*» («Идея, Пастушеский венок»)) на смерть Эльпина [13], идентифицируемого историками и филологами с личностью величайшего поэта Англии [14, р. 246], идеального рыцаря и главного «пастушка» Елизаветы I.

Иную точку зрения выражает П. Транчел, попытавшийся найти исторических прототипов Эльпина и Дора[са] среди елизаветинских музыкантов через игру букв, слов (греческих, латинских, английских) и смыслов. Так, по мнению исследователя прообразом Эльпина (но вряд ли отождествляемого с героем греческой мифологии Эльпенором (Ельпенором), спутником Одиссея [11, с. 215–216; 238]) мог быть Эдмунд Хупер или Энтони Холборн, прообразом Дора[са] (его имя отсылает к основателю дорийского племени, персонажам «ученым» драм Теренция и Сенеки, и, кроме того, созвучно женскому имени Дори[ды]) – Николас Йонг или Томас Морли (оба были тесно связаны с образованными кругами, и, как известно, содействовали тому, чтобы привить итальянский мадригал на английской почве). Именно эти музыканты – Хупер (хорист Вестминстерского аббатства) или Холборн (джентльмен и слуга Ее Высочества), Морли и сам Джонсон могли принимать непосредственное участие в исполнении мадригала «*Come, blessed Bird*». В числе возможных исполнителей мог находиться и Вудсон (*Woodson*), правда, не совсем ясно какой (Джордж, Томас, или Леонард), превращенный в менестреля Дианы и упоминаемый как «*Woodborn minstrel*» в заключительном двустигии мадригала [6].

слов посредством риторических фигур» [16, с. 69], часто определяемую в английском музыкознании термином «*word-painting*» («звукоизобразительность»).

Наглядное изображение отдельных слов и передача обобщенного смысла фраз, как, впрочем, и других более продолжительных синтаксических структур, осуществляется Джонсоном при помощи характерных мелодических фигур, гармонических средств и приемов фактурной организации с разнообразными формами ансамблировки голосов. Так, распеваемая исключительно на три голоса (*quintus, cantus* – два верхних голоса и *tenor*) начальная строфа шестиголосного мадригала имитирует неполноту поющего хора, которому «недостает» трех остальных – паузирующих – голосов (*sextus, altus* – средние голоса в фактуре и *bassus*)<sup>16</sup>. Поэтому поющие и призывают к райской птичке («*Come, blessed Bird*») в надежде на то, что она поможет вернуть хору красоту и наполненность былого звучания<sup>17</sup>. Музыкальной иллюстрацией умолкающего

<sup>16</sup> Собрание «Триумфов» издано по голосам со следующими их характеристиками: *cantus, altus, tenor, quintus, sextus* (если композиции шестиголосные), *bassus*. Часто, в старинных композициях, созданных более чем для четырех голосов (*cantus, altus, tenor, bassus*), дополнительные голоса называли *quintus, sextus* и т. д., независимо от их качественных характеристик.

<sup>17</sup> В музыке позднеренессансной Англии представления о композиционно-стилистической, фактурной и эстетической полноте, или, наоборот, неполноте звучания, нашли отражение в терминологической оппозиции *whole consort* и *broken consort*. Обратим внимание, что эти понятия музыковеды обычно используют по отношению к явлениям инструментализма для характеристики темброво-исполнительских составов инструментального консорта (ансамбля): *whole consort* отождествляют с монохромным ансамблем (чаще – ансамблем виол / *consort of viol*), *broken consort* – с ансамблем смешанного типа (иначе – *mixed consort*). Примечательно, что сочетаемые в ансамбле виолы хранили нередко в одном сундуке (*chest of viol*) с отсеками для шести инструментов (двух дискантовых, двух теноровых и двух басовых виол). С таким же количеством инструментов связывали и *broken / mixed consort*, в котором соединяли две виолы (*da gamba* и *da braccio*), лютню, бандору, цистру и блокфлейту. С учетом этих параметров, а также значений слов «*whole*» («полный», «цельный»), «*broken*» («нарушенный», «разбитый»), «*mixed*» («смешанный») и не тождественности слов «*broken*» и «*mixed*», предположим, что не только принадлежность инструментов к одному семейству, но и общее количество голосов в ансамбле могло быть критерием в определении полноты / цельности звучания, соотносимой, но лишь в отдельных случаях, с шестиголосным изложением.

хора является и звучащая во всех трех голосах на словах «*help our declining quire*» фигура *cata-basis*<sup>18</sup>.

Вторая строфа мадригала внутренне контрастна: ее начальные слова о прославленном певце *Vonny bootes*, сопровождаемые звучанием фанфарно-танцевальных мотивов, сменяются дважды повторенной фразой о его смерти – «*O he is dead*», отмеченной длительной остановкой на минорном трезвучии в момент звучания экспрессивного междометия. Исполненная по типу антифона (сначала тремя нижними, после – тремя верхними голосами) фраза не только являет собой вершину выражения скорби в мадригале, но и способствует созданию драматических пространственно-звуковых эхо-эффектов.

Высветить третью строфу мадригала помогают новые «театрализованные» приемы: «персонифицированные» мотивно-регистровые переключки участников хора – Эльпина, самого Джонсона и Дора[са] («*Elpin, and I and Dorus*»), и стреттно-имитационные проведения голосов по принципу «эстафеты» (нарушенному, правда, несвоевременным «вклиниванием» басового голоса в цепь

<sup>18</sup> Об особенностях реализации риторических приемов в английской музыке XVII века см.: [17].

имитаций), – буквально иллюстрирующие фразу «*and we will follow thee in order*».

Отдельно стоит сказать о заключительном «славильном» двустишии: звучащая в контрапункте *simplex* с моноритмическим движением шести голосов фраза «*Then sang the Woodborn minstrel of Diana*» сменяется многократно повторяемой и получающей имитационно-полифоническую разработку фразой «*Long liue fair Oriana*» с выделением воспарившего над всеми верхнего голоса, долго тянущего самый высокий тон мадригала, и акцентированием орнаментальной фигуры при распределении имени Орианы.

Следуя по пути своих современников в расстановке смысловых акцентов в тексте при помощи музыки, Джонсон воссоздает в своей аллегорико-иносказательной композиции два главных состояния – скорби и ликования. И если мемориальные строки мадригала содержат отголоски клонящегося к закату «золотого» века Елизаветы I, то звучащее в противовес хвалебное заключительное двустишие, связанное с другой ясно прочитываемой мыслью – пройти до конца нелегкий, но славный путь вместе со своей Орианой, – закрепляет в памяти образ преисполненной величия эпохи.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Madrigales. The Triumphes of Oriana*, to 5. and 6. voices: composed by diuers seuerall authors: Newly published by Thomas Morley Batcheler of Musick, and one of the gentlemen of her Maiesties honorable Chappell. London, 1601. URL: [http://IMSLP278906-PMLP452821-morley\\_madrigales\\_the\\_triumphes3.pdf](http://IMSLP278906-PMLP452821-morley_madrigales_the_triumphes3.pdf) (дата обращения: 23.12.2019).
2. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. by Stanley Sadie. 2 ed. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
3. *Kerman J. The Elizabethan Madrigal: A Comparative Study*, New York, 1962. 318 p.
4. *Smith J. L. Music and Late Elizabethan Politics: The Identities of Oriana and Diana* // *Journal of the American Musicological Society*. Journal of the American Musicological Society, 2005. Vol. 58. № 3. Pp. 507–558.
5. *Дмитриева О. Елизавета Тюдор*. М.: Молодая гвардия, 2012. 308 с.
6. *Tranchell P. Peter Tranchell on Edward Johnson*. URL: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:V2qCXPI\\_SDAJ:old.petertranchell.uk/Media/Default/writings/PAT\\_on\\_Edward\\_Johnson.pdf+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:V2qCXPI_SDAJ:old.petertranchell.uk/Media/Default/writings/PAT_on_Edward_Johnson.pdf+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru) (дата обращения: 10.01.2020).
7. *Elias T., Starkey D. The triumphs of Oriana*. URL: [https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_SIGCD082](https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_SIGCD082) (дата обращения: 08.01.2020).
8. *Сидни Ф. Аркадия* / Пер. с англ. М.: РИОР: ИНФРА-М, 2011. 640 с.
9. *Лыжов Г. Заметки о драматургии «Орфея» К. Монтеверди* // *Научный вестник Московской консерватории*. 2010. № 2. С. 135–176.
10. *Овидий. Метаморфозы* / Пер. с лат. СПб.: Вита Нова, 2003. 512 с.
11. *Гомер. Одиссея* / Пер. с древнегреч. СПб.: Вита Нова, 2010. 512 с.
12. *Торквато Т. Аминта* / Пер. с ит. М. – Л.: Academia, 1937. 120 с.
13. *Minor poems of Michael Drayton*. Oxford: At the Clarendon Press, 1907. URL: [https://archive.org/stream/minorpoemsofmich00drayiala\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/minorpoemsofmich00drayiala_djvu.txt) (дата обращения: 10.01.2020).
14. *Hannay M. P. Philip's Phoenix: Mary Sidney, Countess of Pembroke*. New York – Oxford: Oxford University Press, 1990. 346 p. URL: <https://books.google.ru/books?id=UoIzUXE1uWAC&pg=PA246&dq> (дата обращения: 09.01.2020).
15. *Коробова А. Мадригал как новая форма Carmen pastorale в музыкальном искусстве Ре-*



нессанса // Старинная музыка. 2008. № 1–2 (39–40). С. 15–24.

16. *Бедуш Е. Кюрегян Т.* Ренессансные песни. М.: Композитор, 2007. 424 с.

17. *Дуда Н.* Музыкально-риторические фигуры в сольных светских песнях Генри Перселла // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 3 (24). С. 11–17.

REFERENCES

1. *Madrigales. The Triumphes of Oriana*, to 5. and 6. voices: composed by diuers seuerall authors: Newly published by Thomas Morley Batcheler of Musick, and one of the gentlemen of her Maiesties honorable Chappell. London, 1601. URL: [http://IMSLP278906-PMLP452821-morley\\_madrigales\\_the\\_triumphes3.pdf](http://IMSLP278906-PMLP452821-morley_madrigales_the_triumphes3.pdf) (data obrashcheniia [date of application]: 23.12.2019).

2. The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. 2 ed. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

3. *Kerman J.* The Elizabethan Madrigal: A Comparative Study, New York, 1962. 318 p.

4. *Smith J. L.* Music and Late Elizabethan Politics: The Identities of Oriana and Diana // Journal of the American Musicological Society. Journal of the American Musicological Society, 2005. Vol. 58. No 3. Pp. 507–558.

5. *Dmitrieva O.* Elizaveta Tiudor [Elizabeth Tudor]. Moscow: Molodaia gvardiia, 2012. 308 p.

6. *Tranchell P.* Peter Tranchell on Edward Johnson. URL: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:V2qCXPI\\_SDAJ:old.peter-tranchell.uk/Media/Default/writings/PAT\\_on\\_Edward\\_Johnson.pdf+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:V2qCXPI_SDAJ:old.peter-tranchell.uk/Media/Default/writings/PAT_on_Edward_Johnson.pdf+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru) (data obrashcheniia [date of application]: 10.01.2020).

7. *Elias T., Starkey D.* The triumphs of Oriana. URL: [https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D\\_SIGCD082](https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_SIGCD082) (data obrashcheniia [date of application]: 08.01.2020).

8. *Sidni F.* Arkadiia [Arcadia] / Per. s angl. Moscow: RIOR: INFRA-M, 2011. 640 p.

9. *Lyzhov G.* Zametki o dramaturgii «Orfeia» K. Monteverdi [Notes on the drama “Orpheus”

C Monteverdi] // Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2010. No 2. Pp. 135–176.

10. *Ovidii.* Metamorfozy [Metamorphoses] / Per. s lat. St. Peterburg: Vita Nova, 2003. 512 p.

11. *Gomer.* Odisseia [Odyssey] / Per. s drevnegrech. St. Peterburg: Vita Nova, 2010. 512 p.

12. *Torkvato T.* Aminta [Aminta] / Per. s it. Moscow – Leningrad: Academia, 1937. 120 p.

13. *Minor poems of Michael Drayton.* Oxford: At the Clarendon Press, 1907. URL: [https://archive.org/stream/minorpoemsofmich00drayiala\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/minorpoemsofmich00drayiala_djvu.txt) (data obrashcheniia [date of application]: 10.01.2020).

14. *Hannay M. P.* Philip’s Phoenix: Mary Sidney, Countess of Pembroke. New York – Oxford: Oxford University Press, 1990. 346 p. URL: <https://books.google.ru/books?id=UoIzUXE1uWAC&pg=PA246&dq> (data obrashcheniia [date of application]: 09.01.2020).

15. *Korobova A.* Madrigal kak novaia forma Carmen pastorale v muzykal’nom iskusstve Rennansa [Madrigal as a new form of Carmen pastorale in Renaissance music] // Starinnaia muzyka [Ancient music]. 2008. No 1–2 (39–40). Pp. 15–24.

16. *Bedush E. Kiuregian T.* Rennansnye pesni [Renaissance songs]. Moscow: Kompozitor, 2007. 424 p.

17. *Duda N.* Muzykal’no-ritoricheskie figury v sol’nykh svetskikh pesniakh Genri Persella [Musical rhetorical figures in Henry Purcell’s solo secular songs] // Iuzhno-Rossiiskii muzykal’nyi al’manakh [South Russian Musical Almanac]. 2016. No 3 (24). Pp. 11–17.

Смирнова Татьяна Вячеславовна

кандидат искусствоведения, и. о. доцента кафедры истории музыки

Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки

Россия, 630099, Новосибирск

*s-tatyana-v@mail.ru*

ORCID: 0000-0002-1051-1539

Tat’yana V. Smirnova

PhD (Art), Associate Professor of Music History Department

Novosibirsk State Conservatory M. I. Glinka

Russia, 630099, Novosibirsk

*s-tatyana-v@mail.ru*

ORCID: 0000-0002-1051-1539