

И ВНОВЬ ПРОВЕРИМ АЛГЕБРОЙ ГАРМОНИЮ? О СТАТЬЕ ДЖОНА БИГЕЛОУ «МУЗЫКА, МИСТИКА И СОНЕТЫ ШЕКСПИРА»¹

Курленя Константин Михайлович,

доктор искусствоведения, профессор,

Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки,

Россия, 630099, Новосибирск, ул. Советская, д. 31

ORCID: 0000-0001-7447-5146

kurlenya78@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается аргументация австралийского исследователя Джона Бигелоу, с помощью которой он стремится доказать наличие закономерных связей между композиционной структурой цикла из 154 сонетов Уильяма Шекспира и системой модальных ладов в версии выдающегося современника Шекспира, композитора и музыкального теоретика Томаса Морли, служивших основой музыкальной теории того времени. Отмечается, что Дж. Бигелоу сумел обосновать наличие таких связей, особенно наглядно представленных им на примере отношений первых восьми сонетов и сонета № 145, с интервальной структурой соответствующих модальных ладов и особенностями звучания тритона, а также слухового восприятия отдельных нетемперированных терций и кварт. Вместе с тем указывается на определенную нестрогость доводов Бигелоу и отсутствие в его аргументации принципа всеобщности, поскольку изложенные исследователем доводы и наблюдения касаются не всего цикла из 154 сонетов, а только малой их части. Отмечено, что выводы Бигелоу заслуживают внимания, а исследование цикла сонетов может быть продолжено в данном направлении, что, возможно, приведет к более полному пониманию его композиционной организации.

Ключевые слова: Шекспир, Морли, модальные лады, тритон, температура, сонет, гармонические отношения, формальные соответствия.

Библиографическое описание для цитирования:

Курленя К.М. И вновь проверим алгеброй гармонию? О статье Джона Бигелоу «Музыка, мистика и сонеты Шекспира» // Идеи и идеалы. – 2019. – Т. 11, № 2, ч. 1. – С. 31–43. – DOI: 10.17212/2075-0862-2019-11.2.1-31-43.

¹ При подготовке материалов для данного раздела статья проф. Джона Бигелоу «Музыка, мистика и сонеты Шекспира» с его разрешения была предоставлена проф. К.М. Курлене для возможного диалога. В свою очередь, текст статьи проф. К.М. Курлени был отправлен в Мельбурн для ознакомления за несколько месяцев до появления обеих статей в печати.

Статья Джона Бигелоу «Музыка, мистика и сонеты Шекспира» интересна во многих отношениях. Обнаружить связь между музыкой (точнее, музыкальной теорией, современной Шекспиру), мистикой и его сонетами – задача сколь амбициозная, столь и обусловленная ведущими трендами мирового искусствознания. Здесь, конечно, давно сформировались свои традиции изучения творчества великого поэта и драматурга. Не обошлось и без известного критицизма, обращенного на шекспировское творческое наследие. И, конечно, среди тех, кто по праву может считаться великим пропагандистом и исследователем шекспировского творчества, следует назвать Харолда Блума, без учета аргументаций которого или без их критики сегодня едва ли обходится какая-либо крупная работа о Шекспире [1].

Но смысл статьи Бигелоу концентрируется всё же вокруг иных подходов, право на существование которых также не раз оспаривалось искусствоведческим сообществом. Не случайно манера изложения, избранная исследователем, уже с самого начала напоминает хорошо продуманную и глубоко эшелонированную оборону, последовательно опровергающую потенциальные возражения, которые могли бы возникнуть у читателя. То есть, тональность изложения аргументаций определяется чувством вовлеченности в пространство полемики, от которой невозможно отказаться, в которой исследователь обречен участвовать в силу непрекращающегося скептицизма, направленного по большей части против предмета его научного интереса. Но каков же этот предмет?

Чтобы набросать его контуры, Бигелоу основательно углубляется в средневековые и ренессансные источники по теории музыки. Правда, в его перечне явно не хватает трактатов Иоанна Тинкториса, причем не для указания на полноту картины музыкально-теоретической мысли той эпохи, а именно по существу рассматриваемой в статье проблемы. Дело в том, что теоретические выкладки Тинкториса теснейшим образом связаны с практической композицией своего времени, с музыкой популярных в ту эпоху композиторов, среди которых Данстейбл, Дюфай, Беншуа, Бюнуа и многие другие. Для нас важно, что Тинкторис в «Пропорциях» и «Книге об искусстве контрапункта» неоднократно ссылается на современные ему произведения, в том числе и ранее упомянутых композиторов [5, с. 28, 29].

В данном контексте явственно просматривается влиятельная английская традиция, идущая от Джона Данстейбла (? – 24 декабря 1453 г.). Необходимо учитывать некоторые предположения, существенные в отсутствие точных биографических сведений: когда Данстейбл «в составе капеллы герцога Бедфордского бывал в Камбре, у него могли учиться Дюфай и Беншуа. Во всяком случае, живший при французском дворе знаменитый поэт

Мартин ле Франк отмечал, что на их музыку повлиял *contenance angloise* (английский стиль) Данстейбла. Под «английским стилем», вероятно, имелось в виду использование фобурдона и особое значение терций и секст (в данном случае речь идет, по-видимому, о так называемом гимель-стиле – двухголосном пении, в котором преобладало движение параллельными терциями и секстами, возникшем у кельтов еще в XIII в. и получившем широкое распространение в английской музыке XV–XVI вв. – К.К.)» [4].

Далее в истории английской музыки появляется фигура выдающегося композитора Томаса Таллиса: «В 1535 – органист бенедиктинского монастыря в Дувре графство Кент), в 1538–1540 – органист августинского аббатства в Уолтхеме (графство Эссекс), затем в кафедральном соборе в Кентерберии, а с 1543 – при королевском дворе в Лондоне. Одним из его учеников был Уильям Бёрд (курсив мой – К.К.)» [6].

И, наконец, Томас Морли: «Родился в 1557 г. Ученик Уильяма Бёрда, получил степень бакалавра музыки в Оксфордском университете (1588), а через несколько лет стал солистом Королевской капеллы (1592). Занимал должность органиста в соборе св. Егидия, а затем в соборе св. Павла (Лондон). В 1598 Елизавета I пожаловала ему лицензию, предоставлявшую монопольное право на печатание нотной бумаги и музыкальных произведений (ранее это право принадлежало Томасу Таллису и Бёрду). <...> В простом и общедоступном введении в практику сочинения музыки (*Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, 1597) – одном из важнейших трактатов Возрождения – Морли заявил о себе как всесторонне образованный музыкант. <...> О его жизни почти ничего не известно; *попытки доказать, что он дружил с Шекспиром, потерпели неудачу* (курсив мой – К.К.). Датой смерти предположительно называют 1603 год» [5].

Поскольку Морли и Шекспир были современниками и вращались в одних и тех же кругах, Джону Бигелу в построении собственных доводов ничего не остается, кроме как прибегнуть к предположению (в модном в современной британской политике стиле «весьма вероятно» – *highly likely*), что Шекспир с большой вероятностью мог знать музыкальные сочинения и трактат Морли.

В статье Бигелу, которая, по-видимому, представляет собой часть более масштабной работы, бегло набросанные мною исторические предпосылки большей частью подразумеваются и потому либо опущены вовсе, либо даны не слишком согласованно. Однако основательность суждений автора по всем вопросам, касающимся музыкальной теории того времени, не подлежит сомнению. Нам же остается сделать некоторые весьма краткие уточнения, необходимые читателю, не слишком знакомому с историей и эволюцией музыкально-теоретических учений шекспировского времени и предшествующих эпох.

Чтобы обнаружить связь между циклом из 154 сонетов Шекспира в издании 1609 г.², где задан изначальный порядок их следования, Бигелоу устанавливает два типа соответствий между поэтической структурой цикла и организацией рифм в отдельных сонетах, с одной стороны, и системой модальных ладов – с другой. Следуя традиции, почерпнутой у Кеплера, Бигелоу называет их «гармоническими отношениями» или «формальными соответствиями».

Первый тип соответствий вытекает из простого наблюдения, основанного на сопоставлении так называемых рифм-аномалий, обнаруживаемых в сонетах, которых Бигелоу насчитывает в шекспировском цикле «около двух дюжин», и совокупности звукорядов, образующих систему модальных ладов. Согласно Морли, на которого ссылается Бигелоу, выстраивание комплекса модальных ладов начинается с дорийского «ре». Все восемь нот дорийской гаммы в пределах октавы закрепляются за первыми восемью сонетами. Что касается рифм-аномалий, то они появляются в сонетах 3 и 6, которые закреплены за звуками «фа» и «си», образующими тритон – наиболее остро диссонирующий интервал. Возникающее формальное совпадение рифм-аномалий, вызывающих специфическое напряжение в поэтической метрике стихов, и звуков тритона в структуре дорийского лада дает некоторые основания полагать, что Бигелоу далее проследит эту тенденцию во всем цикле сонетов, приведенных в соответствие номерам тонов модальных ладов. Но автор «бросает» это интересное наблюдение незавершенным, поскольку его дальнейшие схемы устанавливают только соответствие номеров сонетов с номерами соответствующих тонов в системе звукорядов. Однако ни полной классификации рифм-аномалий (напомним, что исследователь объявляет о том, что их не менее двух дюжин), ни их распределения по номерам сонетов и номерам строк в них, ни привязки рифм-аномалий к соответствующим ладам и ступеням ладов исследователь не дает.

Второй тип соответствий еще более факультативен. Собственно, Бигелоу не предъявляет его читателю как им самим выведенное формальное соответствие, а выделяет его из возможного контраргумента, гипотетически противостоящего его позиции: «**Возражение 3:** Слово “ты” (*thee*) используется множество раз в качестве концевой рифмы в цикле шекспировских сонетов, и не все они совпадают с диссонирующими музыкальными интервалами. Например, концевые рифмы в заключительном двустишии 1-го сонета (*'be' / 'thee'*) соответствуют концевым рифмам в заключительном двустишии 3-го сонета 3 (*'be' / 'thee'*). Эти повторения рифм очень похожи на те, которые совпадают с диссонирующим тритоном. При этом

² Как указывает Дж. Бигелоу, в 1609 г. в Лондоне издателем Томасом Торпом был опубликован цикл из 154 сонетов in quarto под названием «*Shake-speares Sonnets, Neuer before Imprinted.*»

ноты, соответствующие сонетам 1 и 3, – “ре” и “фа”. И вдобавок получается, что “ре” не согласуется с “фа”? Конечно же, нет», – пишет Бигелоу.

В этом пункте, отвечая на возражение (гипотетическое!), исследователь углубляется в акустические особенности пифагорова и натурального строев, указывая на неравные интервальные величины как пифагорейских, так и натуральных терций, которые многими музыкантами «подстраивались» в ходе музицирования на инструментах с нефиксированным строем. Либо такие «подтягивания», случавшиеся, скажем, при настройке органа, имеющего фиксированный строй, выполнялись с целью выровнять величину терций, сделать их более благозвучными при помощи одного из вариантов неравномерной темперации, широко практикуемой в ту эпоху.

Ссылаясь на Морли, Бигелоу категорически отрицает саму мысль о том, что в то время различия в величинах интервалов, не слишком существенные для современного уха, воспитанного в условиях равномерно темперированного строя, могли игнорироваться, и тем самым добавляет к формальным соответствиям между рифмами-аномалиями и структурой дорийского лада, исполняемого в условиях пифагорейского или натурального звукоряда, еще один пункт. То есть, основываясь на факте известной напряженности звучания терции «ре-фа» при существовавших в то время методах настройки инструментов, так же как и прежде в случае с тритоном, напряженность звучания которого неоспорима при любом методе настройки, Бигелоу считает доказанным соответствие между рифмой *'be' / 'thee'* и упомянутой терцией в дорийском ладу от звука «ре». Аналогичным образом это происходит и с интерпретацией интервала квинты, которая в ту эпоху вполне могла быть причислена к диссонлирующим интервалам (см. «Возражение 4»).

На этом подробный анализ формальных соответствий в статье Дж. Бигелоу по сути и заканчивается, поскольку приводимая им Начальная таблица, отсылающая к остальной части цикла сонетов, представляет собой лишь допущение автора о закреплении номеров сонетов за соответствующими звуками модальных ладов. Причем если в исходном пункте рассуждений исследователь оперирует только звуками дорийского «ре» в восходящем движении, то в дальнейшем номера сонетов закрепляются и за тонами, выстраивающими нисходящее движение (правда, по какой-то причине без итогового возвращения в соответствующий основной тон каждого из звукорядов, образующих целостную систему модальных ладов). Бигелоу просто называет эти ноты «анонимными» на основании, которое вряд ли может считаться серьезным аргументом: «Некоторые ноты оставлены “анонимными” и просто помечены “♪”, потому что имеет смысл ради осторожности оставить “нисходящие гаммы” изначально неопределенными – потому что свидетельства о наличии нисходящих гамм менее оче-

видны, чем для восходящих, и поэтому здесь нет смысла о них говорить». Не могу припомнить, чтобы в системе доказательств чего бы то ни было фигурировал довод наподобие «не будем говорить об этом из-за нашей осторожности, вызванной неопределенностью предмета разговора». Всё это смотрится некоторой натяжкой, отнюдь не добавляющей убедительности выводам исследователя.

Стоит также добавить, что Бигелоу в какой-то мере оказывается заложником ситуации. Дело в том, что многочисленные трактаты Средневековья и Возрождения, посвященные вопросам теории музыки, при всей их несомненной ценности демонстрируют достаточно широкий спектр трактовок практически всех важнейших дефиниций и законов, касающихся выведения тонов звукоряда, интервалов, микроинтервалики, построения полной системы звукорядов и существа взаимоотношений отдельных тонов в их структуре. Впрочем, вся эта теоретическая разногласица, как показала весьма продуктивная более чем тысячелетняя эволюция европейского теоретического музыкознания, предопределена уже в «Основах музыки» Аниция Манлия Северина Боэция (ок. 480–524 гг.). Да и у самого Боэция, как свидетельствует С.Н. Лебедев, «было множество греческих и римских источников. Главные авторитеты Боэция (по хронологии) – Пифагор, Филолай, Архит, Платон, Цицерон, Никомах и Птолемей, а также не названные по имени Евклид и Алипий» [2, с. ххi]. Однако и это наверняка не конец списка. По свидетельству того же С.Н. Лебедева, сюда следует причислить и Аристотеля, и Порфирия – одного из комментаторов Птолемея, и Аристоксена.

Разумеется, гигантская сумма знаний о музыкальной теории Античности неизбежно являлась и самому Боэцию, и его более поздним компиляторам в виде почти необъятной совокупности сведений, не всегда согласующихся друг с другом суждений и выводов. Значит, сведение теоретических положений к какому-то единству через толкование, интерпретацию и селекцию разнородных трактовок и мнений было постоянным и насущным требованием для любого автора. Эта специфическая потребность в истолковании теоретического наследия никогда не исчезала из музыкально-теоретического знания, что в равной степени относится как к современному музыкознанию, так и к упомянутому трактату Морли, да и к другим работам, на которые ссылается Бигелоу. О том, насколько была важна для английских ученых и музыкантов теоретическая основа, через века переданная в труде Боэция, можно судить по тонкому замечанию С.Н. Лебедева относительно одной довольно известной фразы, приписываемой итальянскому гуманисту и философу Лоренцо Валла (1407–1457 гг.): «Вопреки расхожему мнению, – указывает С.Н. Лебедев, – Лоренцо Валла никогда не называл Боэция “последним римлянином и первым схола-

стом»; первая половина фразы принадлежит английскому историку XVIII в. Э. Гиббону (курсив мой – К.К.). Вторую половину добавил немецкий теолог XX в. М. Грабман» [2, с. xi].

Однако вернемся к аргументации Бигелоу. Невольно унаследовав специфический образ ренессансной теории музыки и взяв из нее систему модальных ладов в версии Морли, автор по каким-то причинам «забыл» связать выстроенную им систему соответствий номеров сонетов и звуков в структуре модальных ладов с хотя бы какими-то рифмами-аномалиями. Отсутствие этой содержательной связи делает указанные выкладки почти полностью факультативными, не в полной мере участвующими в системе доказательств.

Именно почти, поскольку впереди речь еще об одной возможной причине их появления в статье Бигелоу. В самом деле, установить формальные соответствия рифм-аномалий с положением тритона «фа-си», повторяющегося во всех ладах, и с напряженно звучащими терциями и квартами, также повторяющимися в этих ладах лишь с изменением номеров ступеней, оказывается просто невозможно из-за отсутствия примеров этих самых рифм, а их было обещано, еще раз напомним, около двух дюжин!

Впрочем, Бигелоу стремится реабилитировать свою систему аргументов, более подробно останавливаясь на разборе сонета № 145. Здесь-то и возникает то самое «почти», и я вполне допускаю, что вся таблица соответствий номеров сонетов определенным звукам системы модальных ладов вообще была нужна автору лишь для того, чтобы показать наличие формальных соответствий между рифмами-аномалиями и напряженными интервалами модальных ладов исключительно в отношении первых восьми сонетов и сонета № 145.

С одной стороны, локрийский лад – единственный из всех в принятой системе модальных ладов, в котором между начальным тоном и пятой ступенью лада возникает интервал тритона. Одновременно сонет № 145 – единственный в цикле сонетов, написанный нетипичным поэтическим размером: налицо явный рифмопоэтический диссонанс. Обратимся к таблице и тексту статьи Бигелоу, где он интерпретирует обнаруженные им формальные соответствия:

си	до	ре	ми	фа	соль	ля	си°	♪	♪	♪	♪	♪	♪
141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154

«Сонет 145, – пишет Бигелоу, – единственный в цикле, написанный не пятистопным ямбом³. Это четырехстопный ямб. Поразительно, что в

³ Следует отметить, что в русской поэзии пятистопный ямб также довольно распространен и часто использовался с ритмической паузой после второй стопы. Кроме того, русский сонет также нередко писали в пятистопном ямбе.

нем *только одна* увеличенная кварта (фа-си – К.К.) выше тоники в гаммах из Начальной таблицы, и этот диссонанс согласован в единственном сонете, написанном *четырёхстопным* ямбом». Тут Бигелоу явно указывает на соответствие четырехстопного поэтического размера звуковому объему увеличенной кварты, в состав которой входят также четыре тона из локрийского звукоряда: фа, соль, ля, си.

Правда, остается непроясненным, что именно так поразило исследователя, ведь во всех звукорядах модальной системы, на которую он опирается, регулярно повторяется одна пара тритонов – уменьшенная квинта и увеличенная кварта («си-фа» и «фа-си» соответственно). Изменяется лишь положение этой пары тритонов внутри звукорядов, не более (см. Начальную таблицу в его статье). Притом положение увеличенной кварты в рамках октавного звукоряда оказывается «выше тоники» не только в локрийском ладу; надо полагать, за точку отсчета для определения позиции «выше» или «ниже» берется первая, нижняя тоника, с которой начинается соответствующий звукоряд. Выше начального тона мы встречаем увеличенную кварту в гипозолийском, гипомиксолидийском, гиполидийском, гипофригийском, фригийском ладах и, конечно, в начальном, дорийском ладу.

Зато только в локрийском ладу между основным (первым) и квинтовым (пятым) тонами звукоряда образуется уменьшенная квинта (тритон, прозванный «волчьей квинтой», или «интервалом дьявола», – такими эпитетами его действительно награждали в Средневековье). Ее объем равен трем целым тонам, как и объем увеличенной кварты, однако в состав уменьшенной квинты входит пять звуков, входящих в звукоряд (си, до, ре, ми, фа), а в состав увеличенной кварты – четыре (фа, соль, ля, си). Именно уменьшенная квинта от первой ступени лада, а не увеличенная кварта от пятой, согласно логике Бигелоу, и должна быть «согласована» с нестандартным поэтическим размером сонета 145. Таким образом, речь должна идти не столько о переходе в этом сонете на четырехстопный ямб, причину которого Бигелоу усматривает в довольно сомнительном согласовании с увеличенной квартой от пятой ступени локрийского лада, сколько об отказе Шекспира от пятистопного ямба из-за тритона, возникшего в локрийском ладу **от первой ступени**. Этот путь рассуждений лучше согласуется с логикой, принятой в статье австралийского исследователя, поскольку подразумевает, что пятистопный ямб, присутствуя во всех прочих сонетах, идеально соответствует звучанию чистых квинт, включающих в себя пять первых ступеней в каждом из модальных ладов. И только в 145-м сонете, который Бигелоу приводит в соответствие с локрийским ладом, эта закономерность нарушается. Причем в данном контексте этот довод становится если не очевидным, то вполне убедительным, поскольку инициатором этого нарушения становится именно особенность

интервального строения локрийского звукоряда, а отнюдь не авторское своеволие Шекспира, иным образом необъяснимое.

Далее автор находит внутреннюю содержательную напряженность в этом сонете. Во-первых, он отмечает, что сонет 145 оказывается центром локального микроцикла, расположенного внутри цикла из 154 сонетов: «Сонет 145 стоит в середине последовательности, состоящей из 28 сонетов, между 127-м и 154-м, которые посвящены некоей “темной леди”, названной “моя возлюбленная” (сонет 127)». Во-вторых, Бигелоу указывает на присутствие напряженности другого рода: «Сонет 145 также является “диссонирующим” – он диссонирует с внешним контекстом и содержит ряд внутренних диссонансов. Комментаторы характеризуют его такими словами, как “диспропорция до гротеска”, “неидиоматичный [содержащий неестественные или неправильные выражения]”, “нелепый”, “странный”, “какофония, а не благозвучие” и “намеренно нескладный”».

И, наконец, исследователь сопрягает семантическую нагрузку сонета 145 с семантикой тритона (увеличенной кварты «фа-си»). Действительно, текст сонета дает для этого определенные основания: «Иными словами, – заключает Бигелоу, – при поиске поэтических отголосков того, что теперь называется “интервалом дьявола” (одно из средневековых названий интервала тритона, – прим. К.К.), поразительно обнаружить, что как сонет 144, так и сонет 145 содержат три критических слова: “исчадие ада”, “небеса”, “преисподняя”. Учитывая сказанное, не будет большим преувеличением предположить, что этот конкретный сонет был намеренно выбран для позиции 145 в данном цикле именно потому, что это “диссонанс” с сонетами, которые стоят рядом с ним».

Какие выводы можно сделать из всех этих наблюдений? Начнем с того, что порядок следования частей в завершенном и притом циклическом произведении, принадлежащем перу гения, будь то цикл поэтический или музыкальный, никогда не бывает случайным и тщательно продумывается автором, который, конечно, руководствуется какими-то вескими соображениями. Поиск этих соображений всегда остается одной из важных задач в изучении всякой циклической формы. Таким образом, по умолчанию подразумевается, что имеется некоторая умопостижимая закономерность, определяющая особенности строения таких циклов, и чем они крупнее, тем сильнее должно ощущаться ее действие, объединяющее, скрепляющее целую циклическую композицию.

Поэтому первый вывод указывает на то, что заявка Бигелоу на поиск некоего объединительного принципа в отношении цикла сонетов Шекспира подкреплена аргументами, заслуживающими пристального внимания. Аналитическая операция, к которой он прибегает, устанавливая соответствия между номерами сонетов и тонами модальных ладов, несмотря

на определенные «вольности», о которых мы упоминали ранее, позволяет предположить наличие формальных соответствий между аномальными рифмами, с одной стороны, и структурными особенностями модальных звукорядов – с другой, *но лишь в отношении первых восьми сонетов и сонета № 145.*

Второй вывод состоит в том, что Бигелоу, выстраивая собственную аргументацию, пренебрегает принципом необходимости и достаточности, известным в науке как «бритва Оккама⁴», гласящим: «То, что можно обосновать посредством меньшего, нельзя утверждать посредством большего». Информация о гораздо большем количестве рифм-аномалий (около двух дюжин), чем в действительности затрагивается в системе его доказательств, как раз и относится к избыточным данным. Читатель, ожидая, что эти сведения будут как-то актуализированы, испытывает разочарование по прочтении статьи оттого, что эта интригующая информация оказалась факультативной и вовсе не участвует в построении аргументаций исследователя.

Третий вывод восходит к названию статьи Бигелоу: «Музыка, мистика и сонеты Шекспира» и касается всего, что связано со словом «мистика». Бигелоу не дает развернутого ответа на вопрос, что именно он считает мистикой. Отсылка к Кеплеру, не чуждавшемуся практики личного сверхчувственного созерцания божественной гармонии сфер, не кажется убедительной по ряду причин. Прежде всего аргументация Бигелоу и сама тональность его статьи как будто подсказывают читателю, что его цель – демистификация связей между шекспировским циклом сонетов и современной ему теорией модальных ладов. Тогда, если предположить, что к мистике относится всё, чему человек не способен по каким-либо причинам дать разумное толкование, Бигелоу стремится показать истинные и рационально обоснованные причины тех закономерностей, которые до него лишь угадывались некоторыми проницательными знатоками, посвященными в проблематику так называемой гармонии сфер. Но когда исследователь заявляет, что «существует ряд формальных соответствий между сонетами Шекспира и музыкальных шкал», и эти соответствия можно обнаружить, «когда знаешь, что искать», невольно возникает вопрос, что же здесь мистического?

Более того, что здесь относится к области научного открытия? Ведь если «знаешь, что искать», значит, и предмет поисков известен, значит, не существует никакой таинственной и не поддающейся рациональному ис-

⁴ Кстати, Уильям Оккам (ок. 1300–1349/50 гг.) был не только монахом-францисканцем, но и выдающимся английским философом и тоже участвовал в формировании той культурной традиции, которая впоследствии привела к появлению выдающихся музыкантов и поэтов – Данстейбла, Таллиса, Берда, Морли и Шекспира.

толкованию связи! Ни секунды не сомневаюсь, что исследователь этим, скорее всего, случайным и не слишком обдуманым пассажем невольно «загнал себя в угол». Не будем придираться к словам. Важно другое: Бигелоу своими изысканиями сумел показать потенциальную бесконечность смысловых связей и отношений в культуре отдаленной от нас эпохи и на какой-то шаг приблизиться к созерцанию (не скажу истинному пониманию) той актуальной бесконечности, каковой является ее художественный универсум.

Литература

1. Блум Г. Западный канон. Книги и школа всех времен / пер. с англ. Д. Харитонова. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 672 с.
2. Бозций А.М.С. Основы музыки. – М.: Московская консерватория, 2012. – 408 с.
3. Данстейбл, Джон [Электронный ресурс] // CULTIN. Музыка и музыканты: website. – URL: <http://www.cultin.ru/musitian-danstejjbl-dzhon> (дата обращения: 06.05.2019).
4. Морли Томас [Электронный ресурс] // Энциклопедия Кольера. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_colier/6034/МОРАИ (дата обращения: 06.05.2019).
5. Поспелова Р.А. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. – М.: Московская консерватория, 2009. – 712 с.
6. Томас Таллис: биография [Электронный ресурс] // People.SU: website. – URL: <http://www.people.su/106429> (дата обращения: 06.05.2019).

Статья поступила в редакцию 09.11.2018.

Статья прошла рецензирование 24.12.2018.

DOI: 10.17212/2075-0862-2019-11.2.1-31-43

LET'S CHECK HARMONY WITH ALGEBRA AGAIN, SHALL WE? ABOUT J. BIGELOW'S ARTICLE "MUSIC, MYSTIQUE AND SHAKESPEARE'S SONNETS"

Kurlenya Konstantin,*Dr. of Sc. (Art Critics), Professor,**M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory,**31, Sovetskaya St., Novosibirsk, 630099, Russian Federation*

ORCID: 0000-0001-7447-5146

kurlenya78@mail.ru

Abstract

The article focuses on the arguments given by an Australian researcher John Bigelow who aspires to prove the existence of regular relations between the compositional structure of William Shakespeare's cycle of 154 sonnets and the system of modal scales in the version of Shakespeare's outstanding contemporary, composer and theorist Thomas Morley, which served as a basis for musical theory of that time. It is noted that J. Bigelow managed to prove the rightfulness of his own assumptions allowing to disclose such relations. One of the brightest examples he draws is the relations between the first eight sonnets and sonnet 145 and the interval structure of the corresponding modal scales and peculiarities of the triton sound as well as the auditory perception of certain non-tempered thirds and fourths. At the same time, the article points at a certain inaccuracy of Bigelow's arguments and his lacking the principle of universality as the reasons and observations given by the researcher concern only the smallest part of the cycle and not the whole one. Nevertheless, Bigelow's conclusions are certainly worth the attention, and one may continue the research of the sonnets cycle in the given direction which might probably lead to a fuller understanding of its compositional structure.

Keywords: Shakespeare, Morley, modal scales, triton, temperament, sonnet, harmonic relations, formal correspondences.

Bibliographic description for citation:

Kurlenya K. Let's Check Harmony with Algebra Again, Shall We? About J. Bigelow's Article "Music, Mystique and Shakespeare's Sonnets". *Idei i idealy – Ideas and Ideals*, 2019, vol. 11, iss. 2, pt. 1, pp. 31–43. DOI: 10.17212/2075-0862-2019-11.2.1-31-43.

References

1. Bloom H. *The Western Canon. The Books And School of the Ages*. New York, Harcourt Brace, 1994 (Russ. ed.: Blum G. *Zapadnyi kanon. Knigi i shkola vsekh vremen*. Translated from English D. Kharitonov. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 672 p.).

2. Boethius A.M.S. *Osnovy muzyki* [Fundamentals of Music]. Moscow, Moskovskaya konservatoriya Publ., 2012. 408 p. (In Russian).
3. *Dansteibl, Džhon* [Dunstable, John]. Available at: <http://www.cultin.ru/musitian-danstejibl-dzhon> (accessed 06.05.2019).
4. *Morli Tomas* [Morley Thomas]. Available at: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_colier/6034/MORLI (accessed 06.05.2019).
5. Pospelova R.L. *Traktaty o muzyke Ioanna Tinktorisa* [Treatises on the music of John Tinktoris]. Moscow, Moskovskaya konservatoriya Publ., 2009. 712 p.
6. *Tomas Tallis: biografiya* [Thomas Tallis: biography]. – Available at: <http://www.people.su/106429> (accessed 06.05.2019).

The article was received on 09.11.2018.

The article was reviewed on 24.12.2018.