

С. В. САРАЕВА

Новосибирская государственная консерватория (академия)
им. М. И. Глинки

УДК 78.083.6.034 (430)

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ЛЕЙХА

Лейх относится к наиболее масштабным формам миннезанга, будучи развёрнутой музыкально-поэтической формой-жанром¹ со сложным строением. Объём и качество сохранившегося материала создали возможность формирования особой ветви исследовательской традиции миннезанга, почти исключительно зарубежной; в отечественном музыковедении вопросы лейха практически не затрагиваются².

Жанр лейха фиксируется на всём протяжении истории миннезанга, однако наибольшее количество сохранившихся композиций, исходя из биографических датировок авторов, приходится на вторую половину XIII — начало XIV вв. Наш вывод согласуется с мнением Б. Киппенберга, который предлагает считать одним из наиболее ранних крестовый лейх (Kreuzleich) Генриха фон Ругге (ок. 1190) [5, с. 3].

Германский лейх родственен французской форме *lâ* (*Lais*). Близость терминов *Lais* и *Leichs* может рассматриваться как свидетельство наличия общего термина-«предка». Однако, *lâ* — отнюдь не единственный, хотя и наиболее очевидный тип, оказавший влияние на формирование лейха. В исследовательской литературе лейх определяется как лирическое произведение крупной формы, развившееся из литургической секвенции: «... родство между лейхом и секвенцией вполне явственно и не подлежит сомнению. То, что мелодический язык лейха схож с секвенцией — давно известно и не вызывает сомнений. Но существуют значительные различия между строгим удвоением в секвенциях и избытком форм в лейхах»³ [4, с. 138]. Нельзя также не учитывать связи внутри немецкой менестрельной культуры, так как, возможно, влияние на формирование лейха оказала и немецкая *Lied*⁴. Оно просматривается не только на структурном, но и на терминологическом уровне: «... одна из теорий происхождения термина *lâ* предполагает немецкие корни слова: исследователи отсылают нас к низкому латинскому слову *leudus*, которое встречается у Венанция Фортуната (ок. 550): вероятно, это латинизированное германское слово (возможно *leuthaz*, хотя по другим данным немецкое слово *Leich*, как думают, происходит от *laik*). Так, немецкий исследователь Кун (1952) считает более ранней формой лейха танцевальную

песню (*laik*). Есть также сведения о том, что первоначально слово лейх (*leih*) употреблялось для обозначения просто мелодии: Браун (1956) приводит примеры *sancleich* (пропеваемый лейх), *herafleich* (лейх, исполняемый на арфе) и *keraleich* (печальный лейх)»* [3, с. 2–3]⁵.

Таким образом, на раннем этапе композиционный тип и границы употребления термина, его обозначающего, были не вполне устоявшимися: «О свободе в использовании термина говорит ещё и тот факт, что к концу XII столетия словом "лейх" могли обозначить любое религиозное стихотворение и, например, Зальцбургский Монах (1400) использовал это слово для обозначения контрафактуры секвенции. Кроме того, слово *Leich* появляется в рукописях XII–XIII вв. как обозначение псалмов ... предполагалось, что, возможно, Царь Давид пел их в сопровождении арфы (*herafleich*). Примечательно однако, что лейх, в отличие от других своих европейских "родственников", видимо, не использовался для обозначения каких-либо повествовательных поэм (как, например, *lâ*. Так, известны повествовательные *lâ* Марии Французской)»* [3, с. 4].

Специфика лейха обусловлена многообразием поэтического материала. Множественные обозначения жанровых подвидов, отражающие содержание композиций, встречаются в самих текстах миннезингеров: *Minneleich* («*der Mynnekliche leich*» — любовный лейх, «*der mynnen leich Frawnnlobs*» — любовный лейх Фрауенлоба), *Kreuzleich* («*des heiligen cruczes leich*» — светлый крестовый лейх, «*der laich von dem heiligen Creütz*» — лейх светлого Креста). Исходя из этого и опираясь на универсальную терминологию миннепоззии, исследователи (Ф. Нойман, Г. Швайкле) разделяют лейхи на подвиды по содержательному параметру (например, *Tanzleich*, *Minneleich*). Ф. Нойман отмечает: «От строфических минне-песен отделяются минне-лейхи ... От Ульриха фон Гуттенберга остался самый ранний крестовый лейх (*Kreuzzugsleich*)»* [6, с. 3]. Нами лейхи дифференцируются на любовные и религиозно-дидактические.

Для любовных лейхов (*Minneleichs*) основной является миннетематика как восхваление Дамы в целом

— Frauenpreis («Ich lobe ein Wip» Таннгейзера, «O wip du höher êren haft» Фрауенлоба) или адресное славление конкретной женщины. По аналогии с общей жанровой типологией миннетекстов внутри данной группы также можно выделить разновидность любовного плача (Minneklage — «Myn trurichlichiz klagen» Александра, «Myn vroud ist gar czugangyn, nu horit iamirliche clag» Фрауенлоба). Любовные миннелейхи зачастую содержат элементы дидактики и выполняют миссию миннепроповеди. Ответвлением любовных лейхов являются танцевальные лейхи, которые можно было бы отнести ко второй группе, однако, как правило, в них присутствует миннетематика: после похвалы женщине следует танец.

Во вторую группу входят лейхи религиозной направленности, прежде всего, наполненные традиционной христианской тематикой и образностью: Троица, Христос, Дева Мария («Ave Balsams Creatur» Зальцбургского Монаха, «Got unt dîn eben êwikeit» фон Цветера). Наряду с этим, в качестве второй составляющей данного пласта, слагались лейхи, содержание которых связано с темой крестовых походов, по аналогии с *Kreuzlied* обозначаемые *Kreuzleich*. Здесь доминирует духовная образность, нередко к ней примешиваются миннемотивы, что допускает трактовку этой жанровой разновидности как пограничной (см. упоминание о Крестовом лейхе Ульриха фон Гутенбурга в работе Ф. Ноймана [6, с. 3]). И, наконец, третья составляющая — это сочинения созерцательной (например, «Ez ist ein lobelîchiu kunst» Александра) и дидактической направленности, нередко также тематически включённые в религиозный контекст.

Таким образом, круг возможного содержания лейхов достаточно широк (любовные, религиозные, дидактические, созерцательные, крестовые, танцевальные); лейх уникален в контексте жанров миннезанга, — в силу универсализма он не относится всецело ни к одной тематической группе.

Жанровое обозначение лейха не связано с конкретизацией типа содержания, структуры, исполнения. Это представляется нормативным, поскольку на ранних этапах формирования структура лейха, вероятно, была не вполне зафиксирована. В устной менестрельной культуре вариантность выступает в качестве универсального творческого метода, определяющего как структуру музыкального феномена, так и ведущий принцип формирования и развития традиции — принцип контрафактуры. Наряду с этим, неотъемлемым и необходимым свойством звучащей композиции является импровизационность. Взаимодействие двух этих полярных принципов определяет специфику композиционного типа лейха. Постоянное развитие при повторении музыкального материала отмечается в

качестве главной структурной особенности лэ, что, в определённой степени, относится и к лейху: «тенденция к повторению относительно кратких музыкальных фраз восемь или девять раз перед обновлением, возможно, указывает на стилистические связи лэ и *chanson de geste*. Штеблейн⁶ пошёл далее и предложил хронологию, основанную на предположении, что эти менее формализованные части композиций были более ранними (мнение, которое трудно подтвердить ввиду полной формализации подобных секвенциальных форм). Рич ... наблюдал многие из тех же самых особенностей в лейхах из Венской песенной рукописи: так, он упоминал короткие рифмованные строки без определённой схемы, зачастую отсутствие ясных типов строфы и использование принципа парности строк»* [3, с. 12].

Наблюдения относительно вариативности структуры лейха находят подтверждение в материале нашего исследования. Так, в лейхе Мастера Александра «Myn trurichlichiz klagen» чётко прослеживается принцип парного повтора строк (aa bb cc dd...), тогда как Рейнмар фон Цветер уже не столь строго соблюдает принцип парности, — в его лейхе на первый план выходит принцип сквозного развёртывания в сочетании с вариационностью. Аналогичные случаи упоминает Д. Фаллоуз: «Лейх Германа Дамена представляет собой длинную хаотичную композицию с постоянным развитием материала, тогда как, например, в лейхе Фрауенлоба наблюдается последовательное и точное повторение парных строк»* [6, с. 12]. О сочетании принципов повторности и неповторности пишет и Э. Яммерс: «Последовательность секвенций осуществлялась, конечно, через повтор в строении предложений [в этом у секвенции и лейха проявляются схожие черты. — С. С.]. Но здесь есть определённые различия. Лейхи основывались на парнострочной системе, как, например, в знаменитом лейхе Вальтера фон дер Фогельвейде. Подобная система построена таким образом, что все строки удваиваются, однако нет точного повторения»* [4, с. 144]. На те же качества лэ и лейхов указывают отечественные музыковеды. В. Холопова определяет лэ как «крупное нерифменное многострофное произведение (до 300 строк), соединяющее сквозной принцип сцепления различных по стиховой структуре и мелодике строф с принципом периодичности музыкальной повторности каждой из строф» [2, с. 223]. Т. Кюрегян и Ю. Столярова рассматривают лейх вкупе с провансальским дескортом и французским лэ как сквозную форму и отмечают, что при удержании ведущего композиционного принципа данных структур — непрерывном текстовом обновлении при «попарном обновлении в мелодике» — на

практике конкретные его реализации получают различное воплощение [1, с. 44].

Поэтическая композиция лейха организована путём сцепления большого количества различных по структуре (схемы рифмовки, количество и длина строк и т.д.) разделов. Т. Кюрегян и Ю. Столярова, анализируя строение лейха, предлагают включение в понятийный аппарат для обозначения музыкально-поэтического раздела с его повтором термина «секция», — позиция, на наш взгляд, вполне обоснованная, поскольку позволяет демонстрировать действие принципа парности не только на уровне строк, но и на более крупных уровнях. В нашей работе термин «секция» используется для обозначения музыкально-поэтической единицы лейха Рейнмара фон Цветера, представленной в редакции Р. Тэйлора. Эту единицу можно было бы интерпретировать как музыкально-поэтическую строфу, однако нужно отметить, что строение этих разделов весьма ненормативно, что выражается в нестабильности количества строк и рифмовки. Но поскольку лейх вообще не определяется как строфическая форма, будучи сквозной структурой, построения, выделенные Р. Тэйлором, являются ни чем иным, как музыкально-поэтическими единицами, объединёнными рифмовкой и музыкальным строением, — секциями. Сквозной принцип реализуется в поэтическом материале, принцип повторности воплощается в музыкальной концепции (кроме постоянного повтора соседних строк, повторяются и целые секции: у Цветера — VII и VIII, XII, XIV и XV, XXXVI и XXXVII, IV и XXXIX).

Для музыкальной организации секций характерно следование ведущему средневековому принципу песенного формообразования, согласно которому рифмующимся строкам соответствовали повторы музыкальных построений, однако, зачастую с различными окончаниями. В германских лейхах такие повторения, в основном, происходят дважды: через повтор соседних строк возникает парнострочность. Музыкальную форму лейха можно обозначить как *aa bb cc dd...* Повторы могут быть как одно- и двукратными, так и тройными и четверными. Определяющим структурным признаком лейха является внутрисекционная повторность; имеют место и случаи межсекционной повторности: «Описанный внутрисекционный повтор вкупе с неповторностью межсекционной является основным для рассматриваемых жанров. Тем не менее, музыкальное (а значит, структурно-поэтическое) сходство и даже тождество более крупных блоков из нескольких секций всё же возможно. Так, лейх «Горестный плач» миннезингера Мастера Александра ... демонстрирует очевидное сходство (на уровне строки) между секциями III, IV, VIII, IX; VI (последняя строка) и X, VII, XXII, X и XIX (не говоря уже о близости

многих мелодических и ритмических фигур в разных секциях); в крупном плане — практически полное тождество секций X–XIII, XIV–XVII» [1, с. 45]. Строение секции может быть довольно свободным — сквозная композиция с мелодическими повторениями внутри построения, также встречаются реминисценции из прошедшего ранее материала других секций.

По степени выраженности парного принципа лейхи дифференцированы нами на две группы:

1. *Последовательное воплощение принципа парности.*

Показательным образцом является один из известнейших лейхов — *Marienleich* Фрауенлоба. В нём, согласно Б. Сигрейв и Т. Уэсли [7], чётко соблюдается парная структура: 45 поэтических секций положены на 22 мелодические. В манускрипте вторая половина строфы подписана под словами первой половины, то есть предполагается повторение мелодии начала строфы. У Фрауенлоба повторения — это не вариации, а точно воспроизведённый материал⁷. К этой же группе относится широко известный лейх Мастера Александра «*Min trurechlichez klagen*» («Мой горестный плач») [1, с. 175–177], где также строго выдержан парный принцип. В этой композиции, состоящей из 144 поэтических строк, выделяются 22 музыкальные секции, которые неизменно повторяются на протяжении всего лейха. Однако секции эти неравнозначны и подчас неравноценны. В основном музыкальная секция охватывает 4 или 6 поэтических строк, но возможны более длинные секции (например, секция VIII — 10 строк, секции XVIII, XXI, XXII — 12 строк). Наблюдаются также усложняющие композицию межсекционные связи: повторяются секции X (XIV), XI (XV), XII (XVI), XIII (XVII), XIV (XVIII). Имеет место вариантный повтор секции VII (при воспроизведении в качестве секции XIII она несколько расширяется путём четырехкратного повтора начальной текстовой строки).

2. *Сочетание парного и сквозного принципов.*

Вследствие одновременного действия различных принципов формообразования, внутри композиций данной группы возникает большое количество автономных микроформ. С этой точки зрения особый интерес представляет религиозный лейх Рейнмара фон Цветера «*Got unt dîn eben êwikeit*» [9, с. 126]. Строки лейха организованы в 39 секций, различных как по количеству, так и по качественному параметрам. Количество строк колеблется от 3 до 12. В большинстве своем секции состоят из 5–6 строк, реже из 3, 8 и 10 строк, и в единичных случаях — из 11 и 12 строк. Исходя из закономерностей расположения секций разного объёма, представляется логичным выделить в лейхе разделы: *начальный* (3–5-строчные секции I–XV,

исключение — 10-строчная секция IX *срединный* (от 6 до 12 строк в секциях XVI–XXXII, исключения — 4-строчные секции XX и XXIII) и *заключительный* (5-строчные секции XXXIII–XXXIX). Очевидно, что малообъёмные секции (3–5-строчные) относятся к начальному и заключительному разделам лейха, тогда как более масштабные построения приходятся на срединный раздел.

233 музыкальные строки опираются на 83 мелодических типа, которые в основном реализуются в соседних либо парных (через строку) строках. Как правило, две строки базируются на общем мелодическом типе. Несмотря на то, что определяющим формообразующим фактором лейха является строчная парность, встречаются типы, которые многократно реализуются на протяжении всей огромной композиции: типы 3 (строки 5, 10, 15, 20, 25, 30, 206, 218, 223, 228, 233), 8 (строки 16, 18, 139, 143, 224, 226, 229, 231), 10 (строки 21–23, 214, 216, 219, 221), 35 (строки 71, 85, 86, 89, 90, 94, 95, 160, 178)). Имеются и строки, не обнаруживающие родства с другими мелодическими участками, представленные в единичном варианте (43, 46, 47, 55, 59, 99, 100, 103, 105, 106, 109, 123, 137, 141, 183, 212).

Целесообразно результаты анализа систематизировать в соответствии со спецификой структуры музыкально-поэтических секций.

Секции, организованные по типу парного повтора строк:

а) секции с повторением парных соседних строк — *aabb* (XX, XXIII);

б) секции с повторением двустрочников и/или парных строк — *ababcdcdee* (XVI), *aabcbddd* (XXXII).

в) секции с повторением парных строк и неповторяющейся заключительной строкой, материал которой повторяется в заключительных строках других секций — *aabbc* (I–VIII, X, XII, XIV–XV, XXXVI–XXXIX); таков же 10-строчник XXI секции, которая, по сути, представляет собой два 5-строчника с идентичным материалом заключительных строк — *aaaabaaaab*;

г) секции, где парные повторы строк рассредоточены в разных разделах, а также встречаются неповторные строки, которые также могут быть расположены в любом разделе секции — *aabbcd* (XVII), *aabddd* (XXII), *abcccc* (XXIX), *aabccb* (XXXIII), *aabb'cdabb'c'de* (XVIII).

Секции с доминированием сквозного развития (возможны редкие повторы):

а) секции с одним парным повтором — *aa'ba'cd* (XIX), *abcdeefe* (XXIV), *abccdb* (XXVII), *aabcdc* (XXVIII), *abcd* (XXXIV), *aabcd* (XXXV);

б) секции без парных повторов, однако с повторами строк на протяжении всей секции — *abcabdefgh* (IX),

abacd (XI), *abcdabc* (XXV), *abcab'cd* (XXVI), *abcbcd* (XXXI);

в) секции с отсутствием повторов — *abc* (XIII).

Наиболее показательной является 5-строчная секция (16 из 39), где парный принцип воспроизводится на разном уровне:

повтор парных строк — *aabb* (XX, XXIII);

повтор двустрочников + добавление пятой — заключительной — строки с новым материалом — *ababc* (I–VIII, X, XXXVI–XXXIX);

повтор начальных, либо заключительных строк — *aabcd* (XXXV), *abcd* (XXXIV).

В более объёмных 11- и 12-строчных секциях (XVIII, XXX) воссоздаётся модель 5-строчника, но, в отличие от моделей начальных секций, повторяются соседние строки, а не двустрочники.

Если структура секций I–VIII и XXXVI–XXXIX стабильна, а принцип повторности чётко закреплён, то в секциях IX–XXXV он постоянно нарушается, вплоть до почти полного исчезновения, вторжением сквозного принципа. В секциях IX, XI, XIII, XIX, XXIV, XXXIV несколько сильнее проявляется тенденция к сквозному развитию (с редкими повторами), в остальных секциях парность выражена отчётливо, однако реализуется она как на уровне повтора соседних строк, так и повтора через строку и блоков строк, то есть двустрочников. Принцип парной повторности претворён и на макроуровне, то есть уровне секционной повторности. Музыкальные секции демонстрируют разную степень родства: частичное соответствие (так, мелодический тип 3 объединяет секции I–VI, XXXVI–XXXIX), либо полную идентичность (VII и VIII, XII и XIV, XXXVI и XXXVII, IV и XXXIX). Воспроизводя развёрнутые участки, Рейнмар фон Цветер опирается на те же принципы внутрисекционного повтора, — соседние секции (VII и VIII, XXXVI и XXXVII), секции, разделённые одной секцией (XII и XIV), а также отдалённые секции (IV и XXXIX).

Следует обратить внимание на большое воздействие на секционные структуры лейха бар-формы. В этой наиболее востребованной миннезангом форме реализовывались все жанровые разновидности. Лейх, опирающийся на парнострочные структуры, мог бы стоять особняком в этой композиционной монотонности, однако, влияние бар-формы проникает и в него. Воздействие её начинает обозначаться в самых коротких 3-строчных секциях (*aab* — XII, XIV, XV), затем — в 5-строчниках (*ababc* — *AAb* — I–VIII, X, XXXVI–XXXIX), 6-строчниках (*aab cdd* — совмещение простого и обратного баров в секции XXII, двух простых баров *aab ccb* в секции XXXIII). Признаки бар-формы есть в секциях XXVI — *abc ab'c d* — *AAb*, XVIII — *aabb'c a'abb'c' de* — *AAb*. Вне сферы её влия-

ния оказываются только срединные секции, где основополагающим является сквозное развитие (X, XI, XIII, XVII, XIX–XXI, XXIII–XXV, XXVII–XXXII, XXXIV–XXXV).

Особое место лейха в жанровой картине миннезанга обусловлено рядом факторов. Он, несомненно, отделяется от малых песенных форм своими масштабами, обнаруживая тяготение к эпическим композициям: 144 строки в лейхе Александра, 233 строки — у Цветера, 12-секционный лейх Зальцбургского Монаха «Ave Balsams Creatur», огромные лейхи Фрауенлоба 22-секционные «Ei ich sach in dem trône» и «Wo wundirwernder» (атрибутируется также Регенбогену 25-секционный «In gotes schôz gesehen wart», 33-секционный «O wîp du hôher êren haft»). С другой стороны, от эпических форм лейх отличается отсут-

ствием сюжетной повествовательности, образно-тематической гомогенностью. Это позволяет трактовать его как особый поэтический тип. Специфика нормативной структуры лейха заключается в одновременности действия принципов сквозной композиции и повторности. Несмотря на то, что тип структуры может значительно модифицироваться, основным и важнейшим формообразующим признаком жанра является парная повторность в различных видах. Таким образом, ещё одним особым жанровым качеством лейха является его принадлежность к так называемым формам-жанрам, когда, в отличие от песенных типов миннезанга, где определяющим жанр фактором является тематика, в лейхе жанровое обозначение обусловлено определённым типом структуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин В. Н. Холоповой [2, с. 7].

² Лейх упоминается в связи с лэ в: [1; 2].

³ Автор имеет в виду лейхи, где принцип парности соблюдается не строго. Цитаты, отмеченные (*), даны в переводе автора данной статьи.

⁴ Так, многие строфы рассматриваемого далее лейха Цветера сложились под воздействием формы бара.

⁵ Рассматривая вопросы жанрового генезиса лейха, нельзя не принимать во внимание практику создания лейхов как контрафактур, причём на самом разном материале. Д. Фаллоуз отмечает, что Тангейзер в лейхе «Ich lobe ein Wîp» использовал кондукт «Syon

egredere», а Цветер в «Got unt din eben êwikeit» — кондукт «O amor deus deitas» [3, с. 23].

⁶ См.: [8].

⁷ Делая заключения относительно интенсивности процессов вариационности, мы принимаем во внимание, что возможно сочетание нескольких факторов. Как допустима редукция реального звучания в ситуации постфиксации, так и столь точно воспроизводимый материал может свидетельствовать о стремлении Фрауенлоба создать эталонный лейх, где парнострочный принцип соблюдается предельно последовательно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кюрегян Т. С., Столярова Ю. В. Песни средневековой Европы. — М.: Композитор, 2002.
2. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. — СПб.: Лань, 1999.
3. Fallows D. Lai // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Stanley Sadie. — Macmillan Publishers Limited, 2001.
4. Jammers E. Minnesang und Choral // Festschrift Heinrich Bessler. — Leipzig, 1961. — S. 137–148.
5. Kippenberg B. Minnesang // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Stanley Sadie. — Macmillan Publishers Limited, 2001.
6. Neumann F. Der deutsche Minnesang // Der deutsche Minnesang. Das Bild des Jahres 1960 / hrsg. von H. Fromm. — Darmstadt, 1985. — S. 11–31.
7. Seagrave B.-G., Wesley T. The song of minnesingers. — London, 1966.
8. Stäblein B. Schriftbild der einstimmigen Musik // Musikgeschichte in Bildern, iii/4. — Leipzig, 1975. — 95ff, 172ff.
9. Taylor R. The art of the Minnesinger. — Cardiff, 1968. — Vol. 1, 2.

Сараева Светлана Валерьевна

аспирантка кафедры истории музыки
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки