

МУЗЫКА, МИСТИКА И СОНЕТЫ ШЕКСПИРА¹

Бигелоу Джон,

PhD (философия), Кембриджский университет, Великобритания,

PhD (английский язык), Университет им. Монаша, Австралия,

почетный профессор Школы философских, исторических

и международных исследований университета им. Монаша,

Австралия, 3800, шт. Виктория, Клейтон, Веллингтон роуд

ORCID: 0000-0002-3087-2809

john.bigelow@monash.edu

Аннотация

Сонеты Шекспира (1609 г.) содержат несколько рифмующихся форм, которые в то время считались «аномалиями». В списке правил для поэтических произведений, опубликованном в 1585 г., самым первым запретом, установленным королем Шотландии Яковом VI (в 1603 г. Яков VI Шотландский стал Яковом I Английским), было то, что слог никогда не должен рифмоваться с самим собой. И все же в сонетах Шекспира самый первый из запретов короля Якова нарушается – редко, но с определенной регулярностью. Если порядок сонетов Шекспира выровнять с последовательностью нот в музыкальных шкалах для канонической серии «ладов» Ренессанса, то места рифм-аномалий Шекспира уверенно совпадают с местоположениями нот, которые значительно расходятся с тоникой, соответствующей музыкальной теории, опубликованной в 1619 г. астрономом Иоганнесом Кеплером. Шедер Кеплера «Гармония мира» (1619 г.) был посвящен королю Англии Якову I. Эта работа начинается с посвящения королю Якову, в котором знаменитые политические успехи короля Якова были приписаны его пониманию «небесных гармоний». В статье утверждается, что последовательность сонетов Шекспира представляет собой «микрокосм», который формально перекликается с кеплеровской теорией «макрокосма» и «гармонией сфер». Если бы Шекспир мог каким-то образом довести формы в этом «микрокосме» до сведения потенциальных покровителей из окружения короля Якова, у него были основания надеяться, что это могло бы заслужить благосклонность тех из них, кто, подобно Кеплеру, разделял интерес к Платону.

Ключевые слова: Шекспир, сонеты, Кеплер, ренессансная теория музыки, платонизм.

Библиографическое описание для цитирования:

Бигелоу Джон. Музыка, мистика и сонеты Шекспира // Идеи и идеалы. – 2019. – Т. 11, № 2, ч. 1. – С. 11–30. – DOI: 10.17212/2075-0862-2019-11.2.1-11-30.

¹ Перевод с английского О.А. Донских.

Астрономия и музыка – сестры, сказал
Платон.

Джон Ди (1570 г.)

Для тех, кто умеет читать «книгу природы» Господа, небеса открывают визуально наблюдаемые гармонические математические соотношения между диаметрами и периодами вращения Солнца, Луны, планет и звезд. Это было главным утверждением Иоганна Кеплера в его эпохальном шедевре в истории астрономии – «Гармонии мира» [16]. Кеплер утверждал, что те же самые гармонические математические соотношения лежат и в основе консонансов и диссонансов между музыкальными нотами.

Кеплер посвятил свою работу королю Англии Якову I, подразумевая, что именно знание небесных гармоний помогло королю Якову создать политическую гармонию между Шотландией и Англией. Кеплер, конечно, рассчитывал на патронаж, и он действительно получил приглашение Якова ко двору, хотя в конце концов не принял этого предложения.

В статье будет показано, что те самые гармонические соотношения, которые можно наблюдать на небе и услышать в музыке, можно увидеть и услышать, когда вы читаете или декламируете цикл сонетов Шекспира, опубликованный в Лондоне в 1609 г. Вполне возможно, что Шекспир, как и Кеплер, ожидал, что король Яков может даровать покровительство автору произведения, представившего в микрокосме те гармонии, которые Бог воочию явил на небесах.

В 1609 г. в Лондоне издателем Томасом Торпом был опубликован цикл сонетов in quarto под названием *Shake-speares Sonnets, Neuer before Imprinted* – «Сонеты Шекспира, ранее не публиковавшиеся». Сонеты напряженно изучались многочисленными трудолюбивыми, любопытными, знающими, тонко чувствующими, влиятельными и уважаемыми комментаторами. Однако остается еще много загадок, и этот цикл сонетов сулит еще много открытий.

Одно из таких открытий, которое занимало меня в течение последнего десятилетия, заключается в том, что текст этой последовательности сонетов 1609 г. содержит формальные шаблоны, которые систематически отражают серию музыкальных звукорядов эпохи Возрождения. Эти музыкальные звукоряды характеризуют ряд возможных способов музыкального строя, или «диатонические деления октавы»², которые в средневековой Европе и в Европе эпохи Возрождения назывались «модусами».

Как будет показано ниже, существует ряд формальных соответствий между сонетами Шекспира и музыкальными ладами, и эти соответствия

² Под диатоническим делением октавы автор понимает способ формирования диатонического звукоряда в пределах октавы посредством операции получения звуков как пифагорова звукоряда, так и чистого строя.

можно обнаружить, когда знаешь, что искать. Можно предположить, что формальные соответствия, подобные этим, могли возникнуть просто случайно, благодаря магическим, или божественным, или бессознательным воздействиям того или иного рода. Однако, если внимательно рассматривать детали в этом конкретном случае, становится очевидным, что эти особые формальные соответствия организованы сознательно. Несомненно, Шекспир должен был иметь какой-то мотив для плетения таких музыкальных узоров в данном цикле сонетов.

Заманчиво спросить, соответствуют ли эстетически абстрактные, формальные совпадения, подобные этим, явным поэтическим достоинствам этих «изысканных сонетов» (*deepe brain'd sonnets* – выражение из поэмы-повествования «Жалобы влюбленной», идущей вслед за сонетами в издании 1609 г., строка 209), или, наоборот, они просто отвлекают от многих других вещей, которые явно обладают большой эстетической ценностью в этой многослойной последовательности сонетов. Но каким образом подобные формальные переключки могли бы оцениваться автором как эстетический успех, если бы никто, кроме автора (и его Бога), не мог их заметить? Следовательно, вполне естественно предположить, что у Шекспира были причины ожидать, что, по крайней мере, несколько личных друзей или потенциальных покровителей могли оценить формальные поэтические приемы такого рода.

Учитывая специфику того времени, можно утверждать, что многие из друзей и покровителей Шекспира почти наверняка подумали бы, что музыкальные лады, подобные этим, лежат в основе божественной «музыки сфер». У нас есть достаточно свидетельств о Тюдорах и английских якобитах в сохранившихся публикациях и письмах, в документированной практике патронажа и во многих других источниках. Особенно много свидетельств о короле Шотландии Якове VI, который в 1603 г. стал Яковом I Английским. Исторический контекст, подобный этому, давал писателям надежный мотив для представления «небесных гармоний» в поэтических формах, если поэтические формы подходящего рода, а также и подходящий покровитель действительно могли бы быть найдены.

Тем не менее, прежде чем пригласить моих читателей отправиться в путешествие, имеет смысл любезно предложить что-то вроде путеводителя, содержащего краткое описание, по крайней мере первых нескольких портов на нашем пути.

1. Рифмы-аномалии

Если сто пятьдесят четыре сонета Шекспира (в издании 1609 г.) расположить в том порядке, в котором они были первоначально опубликованы, и затем сравнить их один за другим с нотами соответствующих музыкаль-

ных гамм, то мы обнаружим около двух дюжин несущественных «рифм-аномалий», которые распределены с различными интервалами по всей длине этого цикла сонетов³.

Так, например, сонеты 1 и 2 выстроены в соответствии с известной шекспировской схемой: *abab cdcd efef gg*. Но сонет 3 имеет другую рифмическую схему: *abab cdcd dede dd*. Подобные рифмы-аномалии встречаются в 12 сонетах. Для полноты картины я приведу свой подсчет: 22 сонета, в том числе сонеты 3, 4, 6, 24, 29, 43, 44, 45, 46, 51, 55, 66, 90, 96, 99, 122, 125, 126, 133, 134, 135, 136⁴.

Рифмы-аномалии в сонетах 3 и 6 тесно взаимосвязаны. Одно и то же слово *thee* (ты) используется дважды в качестве конечной рифмы в сонете 3:

Сонет 3

строка 9: Thou art thy mothers glasse and she in **thee**
[Ты зеркало для своей матери, и в тебе...]
строка 14: 'Die single and thine Image dies with **thee**.
[Умрешь сам, и твой образ умрет с тобой.]

И то же слово *thee* снова дважды использовано в качестве концевой рифмы в 6-м сонете:

line 7: That's for thy selfe to make an other **thee**,
[Это для тебя самого сделать другого себя]
line 10: If ten of thine ten times refigur'd **thee**.
[Если десять тебя десять раз повторят тебя]

Эти повторы конечных рифм нарушают самое первое из правил, которые Яков I установил в своем труде «Очерки ученика в божественном искусстве поэзии» (*The Essayes of a Prentise, in the Divine Art of Poesie* (1585 г.), а именно: «Нельзя дважды рифмовать одним и тем же слогом».

По иронии судьбы Шекспир сам комментирует поразительную формальную регулярность своих сонетов: «Почему мой стих не знает перемен? / Так далек от вариаций и быстрых изменений?.. Подобно тому, как солнце ежедневно и новое, и старое, так и моя любовь говорит только то,

³ Невозможно указать точное количество рифм-аномалий без обстоятельного обсуждения некоторых пограничных случаев. Например, в сонете 34 зарифмованы *losse* и *losse*, но, возможно, это не является аномалией, потому что многие издатели полагают, что второе *losse* – это опечатка, и это слово замещает в этом месте слово *cross*. Еще пример: в сонете 1 есть рифма-аномалия, если *metou* в третьей строке рифмуется с *thee* четырнадцатой строки (и это везде, где в соответствующей последовательности окончание на *-u* часто рифмуется с *thee*); но это не будет аномалией в случае, если окончание *-u* произносится иначе и рифмуется с *die* первой строки. Но большинство других являются общепризнанными аномалиями (см. [26, p. 158]).

⁴ Мой подсчет основывается на исследовании [26, p. 158–159].

что уже говорилось» (сонет 76). Любопытный вопрос: почему тогда Шекспир не переписал сонеты 3 и 6, чтобы исправить эти незначительные «огрехи»? Неужели он их не заметил? Или он был уверен, что король Яков их не заметит? Или его совершенно не волновало, понравятся или нет эти сонеты королю Якову?

Очень немногие комментаторы упоминают о наличии таких незначительных формальных нарушений. В одном из таких случаев комментатор М. Спиллер пишет: «В девятнадцати сонетах одна из рифм октавы повторяется в виде шестистишия, но представляется, что ни в одном случае это не сделано преднамеренно, за исключением 135... Еще один сонет, 46, имеет необычное шестистишие *EFEF FF*, и тот эффект, который, безусловно, ожидался, оказался довольно неуклюжим» [25, p. 158–159].

Вопреки очень естественному впечатлению, отмеченному Спиллером, вполне возможно, что все эти аномалии были сделаны специально. Возможно, все они были созданы (или, по крайней мере, сознательно оставлены нескорректированными) *именно потому*, что они «довольно-таки неуклюжи». Но что скрывается за слегка несогласованной рифмой?

2. Диссонансные музыкальные интервалы

Если 154 музыкальные ноты выложить в виде гамм на музыкальной шкале, то в этих гаммах будет около двух десятков пар нот, которые серьезно диссонировать друг с другом. Например, если мы начнем с восходящей шкалы для ренессансного дорического лада (*ре ми фа соль ля си ...*), то на этой шкале ноты *фа* и *си* образуют заведомо диссонировующий интервал тритон (в три целых тона). Triton считался диссонансным во всех музыкальных ладах, существовавших в эпоху Возрождения. Первая гамма взята за основу из дорического лада, потому что он был первым в каноническом порядке ладов в ряде английских источников (см., например: [28, p. 851; 5, p. 48; 20, p. 174]). Таким образом, первая настройка берется из дорийского *соль ре* к дорийскому *ля соль ре*, его квинта берется от дорийского *соль ре* к эолийскому *ля ми ре* [17, p. 301].

Можно услышать тритон в имени «Мария», как оно поется в мюзикле Леонарда Бернштейна «Вестсайдская история», где три слога *Ma-ri-a* можно петь вверх последовательностью нот *фа-си-фа*^o (надстрочный знак в *фа* здесь указывает на *фа* следующей октавы). Triton также звучит в знаменитом «тристановом аккорде» *фа – си – ре-диез – соль-диез* третьей октавы вагнеровского «Тристана и Изольды», где он вызывает безответную тоску, которая окончательно и полностью разрешается только со смертью героя и героини в конце оперы (что также напоминает «Ромео и Джульетту»). Triton очень часто используется для создания специфического эффекта в музыке после эпохи Просвещения. Но в Англии Тюдоров и Англии Якова

это было практически табу, за исключением нескольких специальных музыкальных контекстов, в которых оно сразу переходит в «совершенное созвучие».

3. О возможности проверки музыкально-поэтического соответствия

В рамках канонической системы музыкальных ладов все выявленные поэтические аномалии и все соответствующие музыкальные диссонансы в этих двух параллельных последовательностях выстроятся так же аккуратно, как сойдутся края неровно разорванного листа пергамента. Я буду это аргументировать.

Потребуется время, чтобы проверить все многочисленные детали, связанные с поиском предполагаемых соответствий между поэтическими аномалиями и музыкальными диссонансами; но можно легко проверить, есть ли какие-либо индикаторы уже выявленных соответствий в сонетах 3 и 6 с тритонами, образуемыми нотами *фа* и *си*.

При дальнейшем исследовании это соответствие аномалий с диссонансами окажется почти таким же точным, как при спектроскопическом анализе лучей света. Свет от далекой звезды может быть разложен в спектр, состоящий из тонких «спектральных линий». Картина распределения этих линий отлично согласуется с картиной распределения спектральных линий, полученных от света, пропущенного через различные оптически проницаемые химические среды на Земле. Спектральные линии такого рода являются практически единственным доказательством того, что звезды состоят из тех же атомов и молекул, из которых состоит Земля. Закономерности распределения линий в спектре аналогичны в этом отношении закономерностям распределения поэтических аномалий в последовательности сонетов или музыкальных диссонансов в серии музыкальных ладов.

4. Предварительное заключение

Ничто из того, что будет здесь сказано, ни в коем случае не предполагает и даже не подразумевает, что Шекспир когда-либо сознательно имел в виду музыкальные лады, когда он писал какой-либо из своих отдельных сонетов. Тем не менее вполне допустимо предположить, что когда Шекспир собрал вместе свои ранее написанные сонеты и включил их в 1609 г. в расширенный цикл из 154 сонетов, он мог – по всей видимости, намеренно – изменить кое-где некоторые из концевых рифм и слегка скорректировать порядок отдельных сонетов в общем цикле.

Следовательно, можно сделать вывод, что есть достаточные основания для мотивировки дальнейшего исследования умозрительной гипотезы о

том, что Шекспир, возможно, сознательно отразил музыкальные лады в своем сонетном цикле 1609 г.

Возможное возражение 1

Некоторые комментаторы считают, что есть что-то явно неправильное в том, чтобы вообще исследовать подобные вопросы. Как выразился один комментатор (поэт): «Беда в том, что, скорее всего, некоторые цифры действительно имеют значение; но такого рода метатекстуальная игра как самого поэта, так и читателя почти никогда ничего не стоит, поскольку она лишь отвлекает и уводит нас все дальше и дальше от стихов» [18, p. 146].

Ответ

Даже если подобные спекуляции иногда уводят нас — на какое-то время — «всё дальше и дальше от стихов», в этом нет никакого долгосрочного вреда, особенно если мы узнаем на этом пути что-то из истории и теории музыки. К стихам всегда можно вернуться еще раз.

5. Проверка теории

Расположим первые 8 сонетов последовательно в соответствии с нотами восходящей музыкальной гаммы дорийского лада:

| | | | | | | | | |
|---------|-----------|----|-----------|------|----|-----------|----|-----|
| Сонеты: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| | D | E | F | G | A | B | C | D° |
| Ноты: | ре | ми | фа | соль | ля | си | до | ре° |

Ре выделено жирным шрифтом, потому что это тоника в дорийском ладу. Ноты **фа** и **си** подчеркнуты и выделены жирным шрифтом, потому что они образованы упомянутым диссонансом — тритоном. А соответствующие сонеты 3 и 6 содержат диссонансные рифмы-аномалии.

Напротив, сонет 8 находится оттоники на консонирующем интервале октавы. Сонет 8 открывается словами: «Music to heare, why hear'st thou music sadly...» [«Слушая музыку, почему же ты слушаешь ее с такой тоской...»], и этот сонет весь посвящен музыкальной гармонии как модели для счастливой семейной жизни. Таким образом, так же как первые восемь строк в отдельном сонете называются «октавой», первые восемь сонетов могут быть истолкованы как «макрооктава», которая заканчивается сонетом, полностью посвященным музыкальной гармонии.

Вот осторожное представление начальных моментов, взятых из книги сонетов Шекспира 1609 г., в котором жирным шрифтом подчеркнуты формально «своенравные» рифмы-слова⁵.

⁵ Сонеты даются в переводе С.Я. Маршак по изданию: *Шекспир В.* Полное собрание сочинений в 8 т. Т. 8. — М.-Л.: Гослитиздат, 1949. — 670 с. — С. 517–596.

| | | | |
|---|--|---|---|
| 1 | <p>From fairest creatures we desire increase, That thereby beauties <i>Rose</i> might neuer die, But as the riper should by time decease, His tender heire might beare his memory: But thou contracted to thine owne bright eyes, Feed'st thy lights flame with selfe substantiall fewell, Making a famine where abundance lies, Thy selfe thy foe, to thy sweet selfe too cruell: Thou that art now the worlds fresh ornament, And only herauld to the gaudy spring, Within thine owne bud buriest thy content, And tender chorle makst wast in niggarding: Pitty the world, or else this glutton be, To eate the worlds due, by the graue and thee.</p> | 1 | <p>Мы урожая ждем от лучших лоз, Чтоб красота жила, не увядая. Пусть вянут лепестки созревших роз, Хранит их память роза молодая. А ты, в свою влюбленный красоту, Все лучшие ей отдавая соки, Обилье превращаешь в нищету, Свой злейший враг, бездушный и жестокий. Ты – украшение нынешнего дня, Недолговременной весны глашатай, – Грядущее в зачатке хороня, Соединяешь скарედность с растратой. Жалея мир, земле не предавай Грядущих лет прекрасный урожай!</p> |
| 3 | <p>Looke in thy glasse and tell the face thou vewest, Now is the time that face should forme an other, Whose fresh repaire if now thou not renewest, Thou doo'st beguile the world, vnblesse some mother. For where is she so faire whose vn-eard wombe Disdaines the tillage of thy husbandry? Or who is he so fond will be the tombe, Of his selfe loue to stop posterity? Thou art thy mothers glasse and she in thee Calls back the louely Aprill of her prime, So thou through windows of thine age shalt see, Dispight of wrinkles this thy goulden time. But if thou liue remembred not to be, Die single and thine Image dies with thee.</p> | 3 | <p>Прекрасный облик в зеркале ты видишь, И, если повторить не поспешишь Свои черты, природу ты обидишь, Благословенья женщину лишишь. Какая смертная не будет рада Отдать тебе нетронутую новь? Или бессмертия тебе не надо – Так велика к себе твоя любовь? Для материнских глаз ты – отраженье Давно промчавшихся апрельских дней. И ты найдешь под старость утешенье В таких же окнах юности твоей. Но, ограничив жизнь своей судьбою, Ты сам умрешь, и образ твой – с тобою!</p> |
| 4 | <p>Vnthrifty louelinesse why dost thou spend, Vpon thy selfe thy beauties legacy? Natures bequest giues nothing but doth lend, And being franck she lends to those are free: Then beauteous nigard why doost thou abuse, The bounteous largesse giuen thee to giue? Profitles vserer why doost thou vse So great a summe of summes yet can'st not liue? For hauing traffike with thy selfe alone, Thou of thy selfe thy sweet selfe dost deceaue, Then how when nature calls thee to be gone, What acceptable <i>Audit</i> can'st thou leaue? Thy vnus'd beauty must be tomb'd with thee. Which vsed liues th'executor to be.</p> | 4 | <p>Растратчик милый, расточаешь ты Свое наследство в буйстве сумасбродном. Природа нам не дарит красоты, Но в долг дает – свободная свободным. Прелестный скряга, ты присвоить рад То, что дано тебе для передачи. Несчитанный ты укрываешь клад, Не становясь от этого богаче. Ты заключаешь сделки сам с собой, Себя лишая прибылей богатых. И в грозный час, назначенный судьбой, Какой отчет отдашь в своих растратах? С тобою образ будущих времен, Невоплощенный, будет погребен!</p> |

| | | | |
|---|--|---|---|
| 6 | <p>Then let not winters wragged hand deface, In thee thy summer ere thou be distil'd: Make sweet some fiall; treasure thou some place, With beautits treasure ere it be selfe kil'd: That vse is not forbidden vsery, Which happies those that pay the willing lone; That's for thy selfe to breed an other thee, Or ten times happier be it ten for one, Ten times thy selfe were happier then thou art, If ten of thine ten times refigur'd thee. Then what could death doe if thou should'st depart, Leauing thee liuing in posterity? Be not selfe-wild for thou art much too faire, To be deaths conquest and make wormes thine heire.</p> | 6 | <p>Смотри же, чтобы жесткая рука Седой зимы в саду не побывала, Пока не соберешь цветов, пока Весну не перельешь в хрусталь фиала. Как человек, что драгоценный вклад С лихвой обильной получил обратно, Себя себе вернуть ты будешь рад С законной прибылью десятикратной. Ты будешь жить на свете десять раз, Десятикратно в детях повторенный, И вправе будешь в свой последний час Торжествовать над смертью покоренной. Ты слишком щедро одарен судьбой, Чтоб совершенство умерло с тобой!</p> |
| 8 | <p>Mvsick to heare, why hear'st thou musick sadly, Sweets with sweets warre not, ioy delights in ioy: Why lou'st thou that which thou receaust not gladly, Or else receau'st with pleasure thine annoy? If the true concord of well tuned sounds, By vnions married to offend thine eare, They do but sweetly chide thee, who confounds In singleness the parts that thou should'st bear: Marke how one string sweet husband to an other, Strikes each in each by mutuall ordering; Resembling sier, and child, and happy mother, Who all in one, one pleasing note do sing: Whose speechlesse song being many, seeming one, Sings this to thee thou single wilt proue none.</p> | 8 | <p>Ты – музыка, но звукам музыкальным Ты внемлешь с непонятною тоской. Зачем же любишь то, что так печально, Встречаешь муку радостью такой? Где тайная причина этой муки? Не потому ли грустью ты объят, Что стройно согласованные звуки Упреком одиночеству звучат? Прислушайся, как дружественно струны Вступают в строй и голос подают, – Как будто мать, отец и отрок юный В счастливом единении поют. Нам говорит согласие струн в концерте, Что одинокий путь подобен смерти!</p> |

Возможное возражение 2

Все формальные детали, описанные выше, могли возникнуть случайно.

В частности, безусловно простым совпадением является тот факт, что сонет, который наиболее очевидно связан с «музыкой», был помещен 8-м, последним в данной последовательности. Если Шекспир действительно так сильно интересовался музыкой, почему же тогда так мало сонетов, которые, как и 8-й сонет, были посвящены музыке? Есть еще только один сонет, который отдаленно сопоставим с 8-м, – это сонет 128. Шекспир имел множество возможностей для явных поэтических ссылок на музыку; но, как мы видим, практически ни одна из этих возможностей не была использована. Так что положение этого «музыкального» сонета в завершении «макрооктавы» вероятнее всего было простым совпадением, или, самое большее, случайной «шуткой», а не выражением какого-либо задуманного общего плана.

Ответ

То, что музыка упоминается лишь в нескольких сонетах, вполне может быть признаком того, что автор не думал о музыке, когда он писал каждый отдельный сонет. Но это не значит, что он совершенно не думал о музыке, когда позднее собирал сонеты в общий цикл.

Возможное возражение 3

Слово «ты» (thee) используется множество раз в качестве концевой рифмы в цикле шекспировских сонетов, и не все они совпадают с диссонансирующими 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 диссонансирующим тритоном. При этом ноты, соответствующие сонетам 1 и 3, — ре и фа. II вдобавок получается, что ре не согласуется с фа? Конечно же, нет.

Ответ

Согласно распространенному представлению музыковедов эпохи Возрождения, нота ре действительно образовывала «несовершенный диссонанс» с фа — малую терцию. В эту эпоху ведущими теоретическими музыкальными строями были «пифагоров строй» и «чистый строй». Пифагоров строй делает все октавы и квинты совершенными консонансами, и это определяет все остальные интервалы. Чистый строй отличается от пифагорова, слегка понижая две или три пифагорейские ноты, чтобы «улучшить звучание связанных с ними терций»⁶.

Пифагоров строй дает довольно диссонантные терции — они являются таковыми как в собственно пифагорейском учении, так и в свете современных измерений интерференции биений естественных гармоник. Напротив, версия чистого строя Царлино «улучшила» шестую и седьмую терции диатонической шкалы.

Чистый строй отличается от пифагорова строя только более тонкой настройкой горстки нот в октаве. Если подходить таким образом, то отклонение чистого строя от пифагорова не только не меняло ноты ре или фа, но и не убирало известный пифагорейский диссонанс в малой терции ре-фа. Таким образом, как в пифагоровом строе, так и в чистом строе терция ре-фа была несовершенным созвучием и по собственному видению теоретиков, и по измерению интерференции «биений» в естественных гармониках, а также по интуитивному восприятию слушателей эпохи Возрождения.

Настройка малой терции ре-фа была сложной теоретической и практической проблемой во времена Шекспира. Эта терция особенно важна в дорийском ладе, где ре является тоникой.

В эпоху Возрождения кроме пифагорова строя и чистого строя существовала и группа конкурирующих — более «практичных» — способов настройки музыкальных

⁶ Кеплер [1619] слегка снижает только две ноты: ми и си. Декарт [1618], а до него также Царлино [1571] и Птолемей [ок. 150], понижают три ноты: ля, ми и си. Кеплер расходится с Птолемеем не только в астрономии, но и в теории музыки.

инструментов, сознательно и прагматично допускаявших небольшие отклонения от «совершенства». Эти способы подпадают под общее название темперированного строя. Строи, относящиеся к темперированным, и не стремятся сделать все семь терций и все семь квинт совершенно гармоничными. То есть эти строи сознательно допускали заметные интерференционные «биения», по крайней мере в некоторых терциях и квинтах. Но тем не менее они находили способы уменьшить эти «биения» до уровня, на котором они, будучи всё же заметными, были бы настолько слабыми, что могли задеть только самых чувствительных слушателей эпохи Возрождения.

Тем не менее и при темперированных строях терция ре-фа всё ещё являлась проблемой. Даже если вы обеспечите хотя бы приблизительные гармонии в серии терций фа-ля-до-ми-соль²-си²-ре², если только вы не будете очень осторожны, то скорее всего прозвучит серьезный диссонанс или в последней терции в самом конце цепочки (ре²-фа²), или между конечными точками фа-фа. Настройка по этому «циклу терций» была подробно описана в 1511 г. в руководстве по настройке органов, где обсуждалась неизбежная проблема избегания «волчьего» диссонанса, или «волчьей квинты» [24].

II более века спустя после Шекспира проблема «индивидуальной подстройки терций» еще не была удовлетворительно решена. Так, например, «Хорошо темперированный клавир» Баха (1722 г.) имеет подзаголовок «Прелюдии и фуги во всех тонах и полутонах, в том числе с большой терцией, или Ut Re Mi, а также с малой терцией, или Re Mi Fa» [1]. То есть в подзаголовке этой работы Бах выделяет проблемную малую терцию «Re Mi Fa», а интервал ре-ми является составной частью одной из этих малых терций «Re Mi Fa».

Согласно общепринятому как в эпоху Ренессанса, так и в эпоху Просвещения мнению, непокорное «несовершенное созвучие» в интервале ре-ми позволяет почти полностью ослабить ветер, надвигающийся паруса возражения 3.

Возможное возражение 4

В заключительном двустишии сонета 4 есть аномалия, которая похожа на «Гвее»-аномалии в сонетах 1, 3 и 6.

Но почему сонеты 1 и 4 также должны быть отмечены как связанные «Гвее»-аномалиями? Сонеты 1 и 4 соответствуют нотам ре и соль, которые образуют кварту. А в дорийском ладу ре – тоника. К тому же ре вовсе не диссонировает с соль. Кварты безусловно следует считать консонирующими интервалами.

Таким образом, представляется, что есть одна очень заметная «Гвее»-аномалия, которая не соответствует ожидаемому музыкальному диссонансу. Следовательно, гипотетическое соответствие поэтических аномалий музыкальным диссонансам не выдерживает более глубокой проверки.

Ответ

В эпоху Возрождения кварты считались (по крайней мере, иногда) «диссонированными созвучиями». Например, Томас Морли прямо говорит об этом в нескольких ме-

стах в своей известной книге [17]. При этом он был чрезвычайно влиятельным человеком в шекспировской Англии. Он был одним из двух официальных цензоров, которые жестко контролировали как публикацию, так и импорт музыкальных рукописей. Он писал музыку к пьесам Шекспира. Морли и Шекспир много лет жили в одном приходе в Лондоне, так что если они ходили в церковь в воскресенье (что ожидалось от каждого добропорядочного гражданина), то почти наверняка встречались там.

Морли признавал, что некоторые теоретики не согласны с ним и что они включают «диатессарон» (то есть кварту) «в гармонические пропорции и созвучия, которые при этом возникают... Но почему они должны делать диатессарон благозвучным, видя, что это сильно оскорбляет ухо? Я не вижу для этого иных причин, кроме тех, что они применили бы геометрическое правило о параллельных линиях истинным для созвучий в музыке» [17, р. 205]. Морли приписывает своим оппонентам следующий ошибочный аргумент: «если P параллельна Q и R , то Q и R должны быть параллельны друг другу. Точно так же если нота до созвучна с двумя нотами — квинтой и следующей за ней октавой, соль и до², то эти ноты, соль и до² (кварты), также должны быть созвучны друг другу. Морли протестует против того, чтобы эти априорные суждения заменяли свидетельства чувств. Не будет надуманным предположить, что Шекспир, возможно, придерживался такого же мнения о квартках, что и Морли.

Посмотрим теперь на это немного под другим углом. В дорийском ладу (с тоникой ре) кварта ре-соль звучит немного ниже квинты ре-ля. Соответственно, как септима может восприниматься как «стремляющаяся разрешиться в октаву», так и кварта может восприниматься как «стремляющаяся разрешиться в квинту». Это «стремление к разрешению» является частью того, что понималось как «несовершенное созвучие». Кроме того, при настройке лютни или гитары основной способ состоял (и всё еще состоит) в том, чтобы сложить две терции и получить квинту. В получающихся триадах (например, малой триаде ре-фа-ля) кварты как бы пропадают. Это еще одна причина, по которой кварты могли рассматриваться как «несовершенные» и даже «диссонансирующие» созвучия.

Помимо всех этих соображений, которые помогают объяснить, почему Морли негативно воспринимал кварты, это восприятие кварт в качестве несовершенных созвучий также четко согласуется с очевидным приоритетом эпохи Возрождения — минимизацией того, что мы теперь знаем как интерференционные «биения», возникающие в естественных гармониках любых двух нот, которые звучат вместе. В кварте ре-соль второй гармоникой ре является ля². Это ля² оказывается как раз за первой гармоникой соль, которой является соль². Отсюда и значимые «биения» в самих гармониках ре и соль, если они звучат одновременно. Совсем не абсурдно предположить, что кто-то вроде Морли или Шекспира слышал эти «биения» в самих гармониках, возникающих в музыкальном интервале кварты.

Все эти соображения в своей совокупности позволяют почти полностью ослабить ветер, надувающий паруса возражений 2 и 4.

6. Остальная часть цикла сонетов

Здесь приводится начальная таблица, которая согласует формальные поэтические структуры сонетов с заметными диссонансами в соответствующих музыкальных ладах.

Начальная таблица

| | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------------------|-------------|------------|------------|-------------|------------|------|------|-------------------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| Дорийский лад | | | | | | | | | | | | | | |
| Ноты | ре | ми | фа | соль | ля | си | до | ре ^о | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ |
| Сонеты | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 |
| Гиподорийский лад | | | | | | | | | | | | | | |
| Ноты | ля | си | до | ре | ми | фа | соль | ля ^о | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ |
| Сонеты | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 |
| Фригийский лад | | | | | | | | | | | | | | |
| Ноты | ми | фа | соль | ля | си | до | ре | ми ^о | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ |
| Сонеты | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 |
| Гипофригийский лад | | | | | | | | | | | | | | |
| Ноты | си | до | ре | ми | фа | соль | ля | си | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ |
| Сонеты | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 |
| Лидийский лад | | | | | | | | | | | | | | |
| Ноты | фа | соль | ля | си | до | ре | ми | фа ^о | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ |
| Сонеты | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 |
| Гиполидийский лад | | | | | | | | | | | | | | |
| Ноты | до | ре | ми | фа | соль | ля | си | до ^о | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ |
| Сонеты | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 81 | 82 | 83 | 84 |
| Миксолидийский лад | | | | | | | | | | | | | | |
| Ноты | соль | ля | си | до | ре | ми | фа | соль ^о | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ |
| Сонеты | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 |
| Гипомиксолидийский лад | | | | | | | | | | | | | | |
| Ноты | ре | ми | фа | соль | ля | си | до | ре ^о | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ |
| Сонеты | 99 | 100 | 101 | 102 | 103 | 104 | 105 | 106 | 107 | 108 | 109 | 110 | 111 | 112 |
| Эолийский лад | | | | | | | | | | | | | | |
| Ноты | ля | си | до | ре | ми | фа | соль | ля ^о | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ |
| Сонеты | 113 | 114 | 115 | 116 | 117 | 118 | 119 | 120 | 121 | 122 | 123 | 124 | 125 | 126 |
| Гипоэолийский лад | | | | | | | | | | | | | | |
| Ноты | ми | фа | соль | ля | си | до | ре | ми ^о | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ |
| Сонеты | 127 | 128 | 129 | 130 | 131 | 132 | 133 | 134 | 135 | 136 | 137 | 138 | 139 | 140 |
| Локрийский лад | | | | | | | | | | | | | | |
| Ноты | си | до | ре | ми | фа | соль | ля | си ^о | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ | ♪ |
| Сонеты | 141 | 142 | 143 | 144 | 145 | 146 | 147 | 148 | 149 | 150 | 151 | 152 | 153 | 154 |

Обозначения

Некоторые ноты просто помечены символом «♪». Ради осторожности «нисходящие гаммы» оставлены изначально неопределенными, потому что свидетельства о наличии нисходящих гамм менее очевидны, чем для восходящих, и здесь нет смысла о них гово-

ритель. Подужирным подчеркиванием отмечено единственное место, где пятая ступень образует с тоникой тритон.

Нисходящие шкалы включают «сестет», чтобы подняться к «октаве». Эта фигура отражает формальную фигуру внутри каждого отдельного сонета: за «октавой» (двумя катренами) следует «сестет» (катрен и двустипшие).

Чтобы объяснить это отсечение нисходящих гамм до сестетов, рассмотрим сонет 145 и тритон.

Сонет 145 – единственный в цикле, написанный не пятистопным, а четырехстопным ямбом. Поразительно то, что в нем *только одна* увеличенная *кварта* (акустически тождественная «волчьей» квинте, т. е. тритону) выше тоники в гаммах из Начальной таблицы, и этот диссонанс согласован в единственном сонете, написанном *четырёхстопным* ямбом.

Сонет 145 диссонирует и с внешним контекстом, и содержит ряд внутренних диссонансов.

Сонет 145 стоит в середине последовательности, состоящей из 28 сонетов, между 127-м и 154-м, которые посвящены некоей «смуглой леди», названной «Моя возлюбленная» (сонет 127). В отличие от всех других сонетов, посвященных «смуглой леди», было высказано предположение, что сонет 145 мог быть первоначально написан для Энн Хэтэуэй до ее брака с Шекспиром – задолго до того, как «смуглая леди» вошла в его литературную жизнь [14]. Многие комментаторы признали это предположение весьма убедительным⁷.

Сонет 145 характеризуют довольно нелестно: «диспропорция до гротеска», «неидиоматичный» (содержащий неестественные или неправильные выражения), «нелепый», «странный», «какофония, а не благозвучие», «намеренно нескладный» [29, р. 608, 609]. Один из ведущих комментаторов говорит о нем как о «слабейшем из сонетов»; некоторые предполагали, что это вообще не Шекспир [6, р. 500]. Другой комментатор использует такие выражения, как «аномалия», «конфуз для критиков и редакторов», «пустячок», «ущербность», и говорит о том, что «его внезапное появление между 144-м и 146-м (значительными и “серьезными” сонетами) трудно объяснить или оправдать... Кто бы ни отвечал за его нынешнее расположение, он должен был прекрасно знать сонеты и выбрать место, где светлое и условно любовное использование в 145-м могло придать теме проклятия и спасения поверхностные или даже обманчивые резонансы. Тогда как в 144-м и 146-м сонетах эта тема представлена глубоко эмоционально (145-й повторяет ключевые слова из 144-го: “исчадие ада”, “небеса”, “преисподняя”» [4, р. 247, 248].

Иными словами, Шекспир действительно специально поместил этот сонет сразу после сонета 144. При поиске поэтических отголосков того,

⁷ Например, Duncan-Jones [11].

что теперь называется «интервалом дьявола» (это то же самое, что «волчья» квинта, или тритон), 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 сонет был намеренно выбран для позиции 145 в данном цикле именно потому, что диссонирует с сонетами, которые стоят рядом с ним.

Вывод

Собранные выше наблюдения в своей совокупности подтверждают гипотезу о том, что соответствие музыкальных ладов эпохи Возрождения сонетам Шекспира заслуживает дальнейшего изучения.

В свою очередь, это повышает актуальность таких вопросов: *зачем* Шекспир занялся поэтическим проектом такого рода; и усиливают ли совпадения с музыкальными ладами поэзию этих сонетов, или просто отвлекают нас от того, что действительно имеет значение? Но эти вопросы требуют другого времени и места.

Литература

1. *Bach J.S.* The Well-Tempered Clavier (1722) // The Well-Tempered Clavier. Bk. I, II: complete / ed. by S. Novack. – New York: Dover, 1983.
2. *Barbour J.M.* Tuning and temperament: a historical survey. – New York: Dover, 2004.
3. *Barnes J.* ‘Bach’s keyboard temperament: internal evidence from the well-tempered clavier’ // Early Music. – 1979. – Vol. 7. – P. 236–249.
4. The sonnets / ed. by G. Blakemore Evans. – Cambridge: Cambridge University Press, 2006. – (The New Cambridge Shakespeare).
5. *Blom E.* Music in England. – London: Pelican, 1947.
6. Shakespeare’s sonnets / ed. by S. Booth. – New Haven; London: Yale University Press, 2000.
7. *Dee J.* The ‘Mathematicall praeface’ to the Elements of Geometrie of Euclid of Megara // Euclid. Elements. – London: imprinted by John Daye, 1570. – F. ij.v. – A. iiij.v.
8. *Descartes R.* Compendium of music (1618). Amsterdam, 1656 / transl. W. Robert. – Rome: American Institute of Musicology, 1961.
9. Micrologus by Andreas Ornithoparcus. London, 1609 / J. Dowland (transl.). – Facsimile. – Amsterdam; New York: Da Capo, 1969. – (The English Experience; vol. 160).
10. *Dowland J.* Fretting and tuning the lute // Dowland R. Varietie of Lute-Lessons. London, 1610. – Facsimile / ed. E. Hunt. – London: Schott, 1958.
11. Shakespeare’s sonnets. London, 1997 / K. Duncan-Jones (ed.). – 2nd ed., revised. – London: Methuen, 2010.

12. *Euclid*. Elements (ca 300 BCE) // The Elements of Geometrie of the Most Auncient Philosopher Euclide of Megara / transl. H. Billingsley, ed. J. Dee. – London: imprinted by Iohn Daye, 1570.
13. *Glareanus H.* Dodecachordon: 2 vol. Basel, 1547 / transl. C.A. Miller. – Rome: American Institute of Musicology, 1965. – (Musicological Studies and Documents; 6).
14. *Gurr A.* Shakespeare's first poem: sonnet 145 // Essays in Criticism. – 1971. – Vol. 21. – P. 221–226.
15. *James VI of Scotland* (later James I of England). The Essayes of a Prentise in the Divine Art of Poesie (1585). London, 1869; Daemonologie / R. Walde-graue. Edinburgh, 1597; The Poems of James VI of Scotland. 2 vol. / ed. by J. Craigie, Scottish Text Society. Edinburgh; London, 1955–1958; Letters of King James VI & I / ed. G.P.V. Akrigg. – Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1984.
16. *Kepler J.* Mysterium cosmographicum (1596) / ed. by A.M. Duncan. New York: Abaris Books, 1981; De stella nova (1606); Harmonices mundi (1619) / ed. by E.J. Aiton, A.M. Duncan, J.V. Field; The Harmony of the World. Philadelphia: American Philosophical Society, 1997. (Memoirs of the American Philosophical Society; vol. 209); Gesammelte Werke. Bd. 14, briefe 1599–1603. – Munich: C.H. Beck, 1949.
17. *Morley T.* A plaine and easie introduction to practicall musicke (1597) / ed. by R.A. Harman, J.M. Dent. – London; New York: W.W. Norton, 1973.
18. *Paterson D.* Reading Shakespeare's sonnets: a new commentary. – London: Faber and Faber, 2010.
19. *Ptolemy*. Ptolemy harmonics: translation and commentary / transl. J. Solomon. – Leiden: Brill, 2000. – Original ca. 150 CE.
20. *Puttenham G.* The art of English poesy (1589): a critical edition / ed. by F. Wigham, W.A. Rebhorn. – London: Cornell University Press, 2007.
21. *Robinson T.* The School of musicke. – New York: Da Capo Press, 1973. – Includes facsimile of frontispiece and theoretical parts of the original edition of 1603.
22. *Robinson T.* New citharen lessons. London, 1609. – Waco, Texas: Baylor University Press, 1997.
23. *Roche T.P.* Petrarch and the English sonnet sequence. – New York: AMS Press, 1989.
24. *Schlick A.* Spiegel der orgelmacher und organisten. Mainz, 1511 / facs. and transl. E.B. Barber. – Buren; Middleton: F. Knufft, 1980. – (Bibliotheca organologica; vol. 63).
25. *Shakespeare W.* Shake-speares sonnets. Neuer before imprinted. London, 1609 // Spiller M.R.G. The development of the sonnet: an introduction. – London; New York: Routledge, 1992.
26. *Strunk O.* Source readings in music history. – New York: W.W. Norton, 1950.
27. *Tallis T.* The nature of the eight tunes (1567) // David's Blissful Harp / introd. and comment. by E. Bjorvand. – Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2015. – P. 851–859.

28. *Vendler H.* The art of Shakespeare's sonnets. – Cambridge; London: Harvard University Press, 1997.

29. *Wagner R.* Tristan und Isolde. Leipzig: C.F. Peters, 1911. – Reprint. – New York: Dover, 1973.

30. *Zarlino G.* Dimostrationsi harmoniche. Senese, Venice, 1571. – Facsimile. – Ridgewood: Gregg Press, 1966.

Статья поступила в редакцию 09.11.2018.

Статья прошла рецензирование 19.01.2019.

DOI: 10.17212/2075-0862-2019-11.2.1-11-30

MUSIC, MYSTIQUE AND SHAKESPEARE'S SONNETS

John Bigelow,

Ph.D. (Philosophy) Cambridge University UK,

Ph.D. (English) Monash University, Australia,

Emeritus Professor of Philosophy

School of Philosophical, Historical and International Studies,

Monash University, Wellington Rd, Clayton, Victoria, Australia 3800

ORCID: 0000-0002-3087-2809

john.bigelow@monash.edu

Abstract

Shakespeare's *Sonnets* (1609) contains several rhyming patterns that were regarded at the time as 'anomalies'. In a list of 'Rules' for poetry published in 1585, the very first prohibition laid down by King James VI of Scotland was that a syllable should never be rhymed with itself. In 1603 James VI of Scotland became James I of England. And yet, in Shakespeare's sonnets, the very first of King James's prohibitions is broken – rarely, but repeatedly.

If Shakespeare's successive sonnets are aligned with the successive notes in musical scales for the canonical series of the Renaissance 'modes', then the locations of Shakespeare's rhyme-anomalies coincide reliably with the locations of the notes that are significantly discordant with the tonic according to a musical theory that was published in 1619 by the astronomer Johannes Kepler.

Kepler's master-work *The Harmony of the World* (1619) was dedicated to King James I of England. This work opens with a Dedication to King James, in which King James's celebrated political successes were credited to his understanding of the 'celestial harmonies'. It is argued here that Shakespeare's sonnet sequence constitutes a 'microcosm' that formally echoes Kepler's theory of the 'macrocosm' and 'the harmony of the spheres'. If Shakespeare could somehow have brought the formal patterning in this 'microcosm' to the attention of potential patrons in the Jacobean Court, then he could reasonably have hoped that this might curry favour with those among them who shared 'Platonic' interests like those of Kepler.

Keywords: Shakespeare, sonnets, Kepler, Renaissance music theory, Platonism.

Bibliographic description for citation:

Bigelow Jn. Music, mystique and Shakespeare's sonnets. *Idei i idealy – Ideas and Ideals*, 2019, vol. 11, iss. 2, pt. 1, pp. 11–30. DOI: 10.17212/2075-0862-2019-11.2.1-11-30.

References

1. Bach J.S. The Well-Tempered Clavier (1722). *The Well-Tempered Clavier*. Bk. I, II: complete. Ed. S. Novack. New York, Dover, 1983.
2. Barbour J.M. *Tuning and temperament: a historical survey*. New York, Dover, 2004.
3. Barnes J. Bach's keyboard temperament: internal evidence from the well-tempered clavier. *Early Music*, 1979, vol. 7, pp. 236–249.
4. Blakemore Evans G., ed. *The sonnets. The New Cambridge Shakespeare*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
5. Blom E. *Music in England*. London, Pelican, 1947.
6. Booth S., ed. *Shakespeare's sonnets*. New Haven, London, Yale University Press, 2000.
7. Dee J. The 'Mathematicall praeface' to the Elements of Geometrie of Euclid of Megara. *Euclid. Elements*. London, imprinted by John Daye, 1570. F. ij.v. A. iij.v.
8. Descartes R. *Compendium of music* (1618). Amsterdam, 1656. Transl. W. Robert. Rome, American Institute of Musicology, 1961.
9. Dowland J. (transl.). *Micrologus by Andreas Ornithoparcus*. London, 1609. Facsimile. *The English Experience*. Vol. 160. Amsterdam, New York, Da Capo, 1969.
10. Dowland J. Fretting and tuning the lute. Dowland R. *Varietie of Lute-Lessons*. London, 1610. Facsimile ed. E. Hunt. London, Schott, 1958.
11. Duncan-Jones K. (ed.) *Shakespeare's sonnets*. London, 1997. Reprinted 2007. 2nd ed., revised. London, Methuen, 2010.
12. Euclid. Elements (ca 300 BCE). *The Elements of Geometrie of the Most Auncient Philosopher Euclide of Megara*. Transl. H. Billingsley, ed. J. Dee. London, imprinted by Iohn Daye, 1570.
13. Glareanus H. *Dodecachordon*: 2 vol. Basel, 1547. Transl. C.A. Miller. *Musicological Studies and Documents*; 6. Rome, American Institute of Musicology, 1965.
14. Gurr A. Shakespeare's first poem: sonnet 145. *Essays in Criticism*, 1971, vol. 21, pp. 221–226.
15. James VI of Scotland (later James I of England). *The Essayes of a Prentise in the Divine Art of Poesie* (1585). London, 1869; *Daemonologie*. R. Walde-graue. Edinburgh, 1597; *The Poems of James VI of Scotland*. 2 vol. Ed. J. Craigie, Scottish Text Society. Edinburgh, London, 1955–1958; *Letters of King James VI & I*. Ed. G.P.V. Akrigg. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1984.
16. Kepler J. *Mysterium cosmographicum* (1596). Ed. A.M. Duncan. New York, Abaris Books, 1981; *De stella nova* (1606); *Harmonices mundi* (1619). Ed. E.J. Aiton, A.M. Duncan, J.V. Field; *The Harmony of the World. Memoirs of the American Philosophical Society*. Vol. 209. Philadelphia, American Philosophical Society, 1997; *Gesammelte Werke*. Bd. 14, briefe 1599–1603. Munich, C.H. Beck, 1949.
17. Morley T. *A plaine and easie introduction to practicall musicke* (1597). Ed. R.A. Harman, J.M. Dent. London, New York, W.W. Norton, 1973.
18. Paterson D. *Reading Shakespeare's sonnets: a new commentary*. London, Faber and Faber, 2010.

19. Ptolemy. *Ptolemy harmonics: translation and commentary*. Transl. J. Solomon. Leiden, Brill, 2000. Original ca. 150 CE.
20. Puttenham G. *The art of English poesy (1589): a critical edition*. Ed. F. Wigham, W.A. Rebhorn. London, Cornell University Press, 2007.
21. Robinson T. *The School of musicke*. New York, Da Capo Press, 1973. Includes facsimile of frontispiece and theoretical parts of the original edition of 1603.
22. Robinson T. *New citharen lessons*. London, 1609. Waco, Texas, Baylor University Press, 1997.
23. Roche T.P. *Petrarch and the English sonnet sequence*. New York, AMS Press, 1989.
24. Schlick A. *Spiegel der orgelmacher und organisten*. Mainz, 1511. *Bibliotheca organologica*. Vol. 63. Facs. and transl. E.B. Barber. Buren, Middleton, F. Knufft, 1980.
25. Shakespeare W. *Shake-speares sonnets*. Neuer before imprinted. London, 1609. Spiller M.R.G. *The development of the sonnet: an introduction*. London, New York, Routledge, 1992.
26. Strunk O. *Source readings in music history*. New York, W.W. Norton, 1950.
27. Tallis T. The nature of the eight tunes (1567). *David's Blissful Harp*. Introd. and comment. by E. Bjorvand. Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2015, pp. 851–859.
28. Vendler H. *The art of Shakespeare's sonnets*. Cambridge, London, Harvard University Press, 1997.
29. Wagner R. *Tristan und Isolde*. Leipzig, C.F. Peters, 1911. Reprint. New York, Dover, 1973.
30. Zarlino G. *Dimostrazioni harmoniche*. Senese, Venice, 1571. Facsimile. Ridgewood, Gregg Press, 1966.

The article was received on 09.11.2018.

The article was reviewed on 19.01.2019.